

Agenciamentos políticos no rap dos Racionais Mc's: o Atlântico Negro e a estilização da vida¹

Gabriel GUTIERREZ²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ

Resumo

A partir de influências musicais diaspóricas, os Racionais MC's criaram uma estética única no Hip Hop nacional, e elaboraram uma narrativa que afirma a identidade e eleva a autoestima da população negra periférica do Brasil. Sua música tem contornos políticos e está fortemente ligada a uma tradição de estilização da vida presente na música espalhada pelo que Paul Gilroy chamou de "Atlântico Negro". Este artigo tem como propósito investigar as raízes musicais da música produzida pelos Racionais, dentro de seus contextos estéticos e políticos próprios, para, então, avançar na compreensão dos possíveis agenciamentos políticos presentes no trabalho musical do grupo.

Palavras-chave

Racionais Mc's; Atlântico Negro; Música Política

Introdução

Maior grupo de rap brasileiro, os Racionais MC's tornaram-se conhecidos no cenário cultural pela dimensão política de sua música. Criadores de uma estética refratária ao mito da democracia racial, os rappers de São Paulo formularam uma estética única dentro da cultura Hip Hop nacional. A partir de influências musicais negras, que vão do Soul e Funk americanos, de James Brown e Marvin Gaye até o Samba e a MPB, do Fundo de Quintal a Cassiano e Jorge Ben, os Racionais MC's propõem uma narrativa que afirma a identidade e eleva a autoestima da população negra periférica do Brasil. A estética original do grupo de rap mais "perigoso" do país (Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e DJ KL Jay se

¹Trabalho apresentado no DT6 Comunicação, Música e Entretenimento, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Ciência Política pelo IUPERJ, pesquisador do CAC/UERJ e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UERJ. Professor e pesquisador das Faculdades Integradas Helio Alonso/RJ.

intitulam “os quatro pretos mais perigosos do Brasil”) oferece a seus ouvintes, especialmente aos jovens, linhas de fuga micropolíticas, mediações entre a arte e a vida, como uma alternativa à inserção no mercado trabalho precarizado, na condição de subproletários, e à atividade criminosa; a saber, nas palavras de Mano Brown, viver a vida como artista.

Este artigo tem como propósito investigar as raízes da música produzida pelos Racionais, para, a partir daí, buscar compreender mais profundamente a dimensão política da arte do grupo. Se os próprios artista dizem que, no seu trabalho, a música vem antes da política, convém seguir a pista dada por eles e tentar avançar na pesquisa sobre os aspectos culturais que envolvem a obra dos Racionais seguindo esta trilha, criando uma espécie de genealogia de sua música. Neste sentido, nossa abordagem se diferencia de diversos outros estudos realizados anteriormente sobre o mesmo grupo, na medida em que não concentra seus esforços de análise no campo macro político, analisando a formação de um discurso ativista no rap e sua relação com um contexto social mais amplo.

Muito já foi falado a partir desta perspectiva. A participação em políticas públicas na prefeitura de Luiza Erundina em São Paulo (1989-1993), a relação estreita com Eduardo Suplicy, o apoio ao PT em todas as eleições presidenciais desde 1989 são exemplos disso. A questão da representatividade também já foi enfatizada, na medida em que os Racionais denominam-se como a “voz da favela”. Os aspectos social e racial também já foram analisados, sugerindo que o trabalho dos Racionais é resultado das condições históricas do Brasil dos anos 1980 e 1990 e que introduziu uma fissura no mito da democracia racial brasileira a partir de um discurso furioso dividido em fases ao longo da carreira. (MENDES, 2015) (SILVA, 2007)

O presente trabalho acredita que estas abordagens precisam ser complementadas por um vetor de pesquisa mais atento à questão musical, alargando, assim, as possibilidades de análise do objeto em questão. O que se propõe é dar mais atenção à questão artística do grupo, para, assim, alargar as possibilidades de compreensão do “sentido político” de sua música. Quais as razões do sucesso e prestígio dos Racionais? Porque sua música cala tão fundo nos seus fãs sempre a partir de uma entrada política que guarda pouca relação com questões macropolíticas? Como desvendar os contornos dessa “voltagem”? Os Racionais não foram exatamente os pioneiros no rap político no Brasil. Outros grupos fizeram rap político antes ou ao mesmo tempo, como “Consciência Humana” e “Sistema Negro”. Além disso, apesar de um certa opinião comum afirmar o contrário, os Racionais não falam

apenas de política ou de questões sociais. Há diversas vozes na música do grupo, não só vozes de crítica à violência policial, crônica da vida na periferia e confronto racial.

Por isso, é preciso enriquecer a abordagem sociológica do fenômeno em questão com inclinações mais estéticas, filosóficas e culturais. No trabalho artístico dos Racionais habitam vozes de festa e de afirmação de autoestima que podem ser chaves analíticas importantes. E uma maneira de leva-las em conta é investir na compreensão de uma das principais diferenças do trabalho artístico dos Racionais em relação aos outros artistas do rap nacional: a estreita relação com a música. Ela é a senha para um maior entendimento do grupo no mundo cultural brasileiro.

Por isso, propomos um aprofundamento no aspecto musical do grupo, como algo complementar ao próprio discurso contido nas letras. Nosso olhar se debruça sobre as raízes musicais dos Racionais, para sofisticar a identificação das fronteiras entre o material estético e potências de caráter iminentemente político. Para tal, realiza-se um inventário dos artistas sampleados pelo grupo, buscando estabelecer, assim, um conjunto significativo de referências musicais. Para dar suporte teórico a essa aproximação, busca-se destrinchar as implicações entre estética e sociedade. Em seguida, apresenta-se uma reflexão sobre a relação que se estabelece especificamente entre a música do Atlântico Negro e seus aspectos políticos no âmbito da obra dos Racionais. Dessa maneira, torna-se possível saber se há algum tipo de continuidade no modo pelo qual as formas culturais oriundas da Diáspora africana articulam-se com dinâmicas relacionadas ao comum e ao político no mundo contemporâneo através da música.

Emoção estética e sociedade

Segundo Maffesoli (1995), assistimos na contemporaneidade a uma “transfiguração do político” manifesta na saturação da relação dos sujeitos com o campo político tradicional, concebido como ideal democrático. Tal característica do mundo contemporâneo exemplificaria a derrocada de uma concepção na qual o social é visto como resultado racional, funcional ou contratual da associação de indivíduos autônomos (FERNANDES, 2009). Vivemos hoje um momento de crise de representação deste tipo de meta-relato. Em função disto, testemunhamos o que Fernandes (2009) chama de um “processo de redistribuição e reacomodação dos poderes – antes centrados e bem definidos nas instituições modernas”. Não estaríamos necessariamente diante da falência de tais

instituições, mas de uma realocação da maneira de se fazer política. A política não está somente nos assuntos do Estado referidos ao bem-comum. Os tempos pós-modernos experimentam uma radical modificação neste campo, na medida em que o fruto do social, antes visto como resultado de racionalidade, agora é entendido como espaço do sensível. A partir dessa redefinição, como proposto por Maffesoli (1995), houve uma recriação total, engendrada pela saturação dos valores da Modernidade, na qual se originam valores alternativos.

Tal processo aponta na direção da gestação de um novo momento, mais associado a o que o autor chama de uma “cultura de sentimento”. Segundo Maffesoli (1995), no lugar do antigo ideal democrático da Modernidade (ultrapassada) emerge uma espécie de ideal comunitário, que dá sentido a elementos arcaicos que, acreditava-se, haviam sido solapados em favor da racionalização do mundo. Tal “ideal comunitário” se manifesta com mais clareza na emergência de tribalismos de toda sorte associados a processos de estetização da existência. Esta característica, que julgamos ser fundamental para pensar o estar-junto e conseqüentemente o político, está expressa no próprio movimento Hip Hop. O rap dos Racionais, como parte integrante dessa cultura, também deve ser entendido como um vetor cultural direcionado para um processo de estetização de existência, ou de criação de si como obra de arte. Podemos pensar também este fenômeno nos termos da partilha do sensível, formulada por Rancière (2000). O autor define a política da modernidade como aquilo que “se ocupa do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto”. O modelo da partilha, entretanto, “determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2000). As práticas artísticas simbolizam a legítima participação nesse regime, pois “são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2000).

Este olhar contemporâneo para o gradiente político e sua relação com a arte expande a visão do observador das lutas políticas e denuncia uma certa ineficiência do olhar moderno para estas questões. Especialmente no que se refere às costuras entre formas culturais, disputas políticas e processos de subjetivação. A esse respeito, Guattari (1990) argumenta como as ciências humanas e sociais deixaram escapar as dimensões intrinsecamente evolutivas, criativas e autoposicionantes dos processos de subjetivação. Talvez por isso, tenhamos que buscar em outros campos os elementos para a compreensão de novos processos de subjetivação. O autor chega a sugerir que nos desprendamos de todas

as referências e metáforas cientistas para forjar novos paradigmas que serão, de preferência, de inspiração ético-estéticas. Procurar uma outra epistemologia

A esta altura, podemos delinear aproximações do argumento do autor com as possibilidades “subjativadoras” da música. O próprio Guattari fala do rock como um elemento com essa potencialidade, especialmente no que se refere à sua agência sobre a juventude, que mesmo “esmagada nas relações econômicas dominantes que lhe conferem um lugar cada vez mais precário, e mentalmente manipulada pela produção de subjetividade coletiva da mídia” desenvolve algumas distâncias de singularização com relação à subjetividade normalizada. E faz isso através do caráter transnacional da cultura rock, que desempenha o “papel de uma espécie de culto iniciático que confere uma pseudo-identidade cultural a massas consideráveis de jovens, permitindo lhes constituir um mínimo de “territórios existenciais” (GUATTARI, 1990).

De forma semelhante, novamente Maffesoli (1988) sugere uma relação entre emoção estética e o social. Para o autor, a estética, marginalizada na perspectiva finalista da história, pode tornar-se central na pós-história. Dessa maneira, dialogando com os autores, acreditamos que a relação com a arte pode ser uma forma de “produzir a si mesmo como sujeito ético”, como diz Maffesoli citando Foucault. Uma técnica de autoconstrução, ou o que Plutarco chama de “ethopoética”. Depois do *Homo Politicus* e do *Homo Economicus*, será que não estamos diante do surgimento do *Homo Aestheticus*?, pergunta pertinentemente o autor.

Nossa questão, portanto, é: será que não é precisamente isso que o rap dos Racionais fez com largas parcelas da juventude pobre das favelas brasileiras? Nossa hipótese acredita que sim, concordando com Takeuti (2010), e afirmando o papel central que a música dos Racionais desempenhou neste processo. Como diz Guattari (1990), muitas das melhores cartografias da psique foram feitas à maneira de Goethe, Proust, Joyce, Artaud e Becket (às vezes mais do que de Freud, Jung, Lacan) ou tendo como modelo ou módulo de subjetivação o teatro grego, o amor cortês ou o romance de cavalaria. Nossa hipótese é a de que os Racionais atuam exatamente aí, produzindo módulos e narrativas que oferecem elementos para a produção de subjetividades autônomas, retratando em suas letras processos de subjetivação que serviram como poderosas referências para seu público se agenciar num sentido político.

Música e cultura no atlântico negro

Trata-se, portanto, de buscar formas de compreender as formas através das quais a arte, e especificamente a música, desempenha papel central na discussão política contemporânea, especialmente no âmbito do que Paul Gilroy (2001) chamou de Atlântico Negro. Como a estética musical pode operar como elemento político tendo em vista processos de subjetivação individuais e contextos socio-históricos? O autor propõe, inclusive, que a música deva ter o mesmo status da filosofia e da literatura no que se refere a sua potencialidade de investigar, representar e criar realidade, já que é através dela que se tem uma das mais poderosas respostas negras à modernidade, a partir da ação de músicos que operam como efetivos intelectuais negros. Para afirmar este estatuto, Gilroy (2001) refuta a tese hegeliana segundo a qual o pensamento, a ciência e a reflexão superam a arte na sua capacidade de conhecer. Nesse sentido, o autor discorda da tese de acordo com a qual a arte é contraposta à filosofia como forma inferior. Para ele, ao contrário, a música deve ocupar um status superior na discussão sobre cultura negra por conta de sua capacidade ancestral de expressar uma imagem direta da vontade dos escravos. Algo perto do lugar que a literatura ocupa para o Ocidente branco e eurocêntrico. Como o Atlântico Negro não é logocêntrico, é na oralidade que devemos reconhecer o elemento central da vida cultural diaspórica, que atua como uma espécie de jornalismo, literatura e filosofia do mundo cultural do Atlântico Negro.

Citando Attali, Herschmann (2013) também sublinha o potencial da música como caminho epistemológico para a investigação de fenômenos culturais. Segundo ele, a música permite-nos perceber tendências sociais. Mais do que um objeto de estudo, ela é uma forma de conhecimento. Um método, que permite analisar e compreender as sociedades em suas dinâmicas e práticas. A música é o vetor de pensamento e ação no mundo e não apenas “simulacro” ou espetáculo (HERSCHMANN, 2013).

Racionais e a música diáspora

O Rap é produto de um encontro entre negros americanos e caribenhos (especialmente os jamaicanos, cubanos e porto-riquenhos). Este encontro é resultado de duas ondas migratórias para os EUA: uma forjada pela escravidão no século XVI e outra ocorrida no meio do XX, após o fim da Segunda Guerra Mundial. Do ponto de vista de sua

gênese, esta forma cultural nasce como festas (as *block partys*), fazer cotidiano de conversar entre jovens nas quadras de basquete e linguagens de gangs, no Bronx, em NY, no meio dos anos 1970s. Junto com estas 3 vertentes, nasce também a poderosa ideia de aquela música, ou aquela cultura, está relacionada à “consciência”, à Comunidade e ao autodesenvolvimento. É precisamente nesta mediação aqui que está a brecha para pensarmos os agenciamentos políticos possíveis relacionados à cultura Hip Hop, e especificamente ao rap.

Do ponto de vista musical, o rap é constituído pelo trabalho do DJ e do Mc. O elemento rítmico, originariamente, fica por conta de recortes de baterias de funk, especialmente do baterista de James Brown, Clyde Stubblefield, da Soul Music, da Disco Music e do Dub. Ao lado do DJ, o MC trabalha sua oralidade (o verbo “to rap” significa “criticar”), a partir de uma tradição de jogos de fala presente na cultura negra, que remete às *Dozens* (desafios verbais em que as crianças se provocam), às *Soundings* (sessões de provocações e jactância) e às *Toasts* (brinde às avessas e discursos de detração). Esta tradição já havia sido elaborada no contexto da cultura americana com o trabalho de artistas de Spoken Poetry, como Gil Scott Heron, Amiri Baraka, The Last Poets.

Originalmente, o rap se caracteriza, portanto, pela atuação do MC rimando acompanhado de um beat, batida eletrônica produzida pelo DJ. Em função da ausência de instrumentos musicais, a parte melódica e harmônica é produzida através de um corte e colagem de músicas, efeitos e sons diversos (MACEDO, 2011). O ato de samplear é precisamente a utilização de elementos de outras músicas para formar algo novo. No entanto, tal processo não deve ser pensado como mera cópia. Antes, o sampleamento, tal qual a montagem no cinema, envolve um procedimento criativo complexo de bricolagem que reúne fragmentos de diversas fontes para criar uma narrativa independente destas (CONTER E LOPES, 2014). Os autores afirmam, inclusive, a possibilidade de se identificar no trabalho do DJ, ao costurar todos esses elementos sonoros, composições tão importantes quanto as letras dos MC’s.

Ao abordar a temática dos *samples*, necessariamente discute-se a lembrança de um passado em termos diferentes daqueles que originalmente o constituíram. A reedição de um elemento em contexto diferente cria, por assim dizer, um território de ressignificação, reorganizando o passado no presente, “juntando e incluindo cacos que, antes, não aparentavam ter maior importância” (CONTER E LOPES, 2014). Desta forma, os autores propõem que entendamos esses elementos como imagens sonoras. Tal conceituação parece

estar intimamente ligada ao processo de ressignificação. Assim, os novos sentidos atribuídos às figuras sampleadas podem criar narrativas completamente independentes dos originais. A gargalhada maléfica de Vincent Price, em Thriller, de Michael Jackson, por exemplo, é utilizada em “Racistas Otários” e exemplifica perfeitamente o raciocínio. O DJ KL Jay faz uso do *sample* com claro intuito de elaborar novo significado para a peça. O elemento, dentro da narrativa utilizada, indica nitidamente um contexto de luta racial, sugerindo a risada de um branco diante de tais afirmativas.

Nota-se caráter extremamente transgressor na atividade, “afinal, a proposta do sampling é o roubo, é a vandalização de uma imagem sonora anterior, seja de um passado remoto ou relativamente próximo” (CONTER E LOPES, 2014). A este respeito, Conter e Lopes acrescentam uma hipótese, ao comparar a atividade do DJ com a de um pichador. A proposta do *sample* pode ser entendida, desta forma como uma violação do passado, tal qual ocorre no momento em que a tinta entra em contato com um muro. Claramente, é possível ver neste debate as possibilidades de manifestação política através da arte.

Para esta pesquisa, convém observar semelhanças entre as opções de sampleamento do DJ dos Racionais MC’s, KL Jay, e o do Public Enemy, Terminator X, beatmaker do álbum “*Fear of a Black Planet*”. Conter e Lopes notaram que as escolhas do DJ americano para o disco, no que tange o sampleamento, revelam “um tipo de ação afirmativa” (CONTER E LOPES, 2014). Ao longo de toda a obra do PE, predominam, quase exclusivamente, as referências à artistas negros. Essa característica vai precisamente ao encontro do que se constatou na arqueologia de *samples* do Racionais MC’s. São fios de uma longa tradição

De fato, os membros dos Racionais são estreitamente ligados à música - talvez mais do a maioria dos outros nomes do Hip Hop brasileiro e talvez seja essa uma das razões para o seu enorme sucesso e prestígio no meio do rap e fora dele. Há muita música no rap dos Racionais. Seu repertório rítmico é rico, tendo em vista a presença frequente do samba, do funk americano e da *soul music* no seu trabalho. Brown tocava repique de mão na adolescência, conheceu a música nos terreiros de candomblé e sempre frequentou bailes *black*. Aficionado por música negra, costuma dizer que o artista é um colecionador, e chega a se ressentir pelo fato das pessoas sempre o interpelarem para falar de política, e raramente de música. Como MC, Brown faz um uso bem peculiar do português. Admirador de Chico Buarque, o rapper tem uma verve poética trabalhada, faz metáforas inventivas e cria imagens poderosas a partir da fala do cotidiano da periferia de São Paulo. Ao lado da sua

musicalidade de Mc, há a musicalidade do DJ. KL Jay é grande apreciador de jazz e rock, colecionador de discos, tem trajetória sólida discotecando na noite de São Paulo para além do trabalho com os Racionais e costuma dizer que falta suingue aos DJs. Além dele, Brown e Rock fazem as batidas para os raps do grupo.

No que se refere à reconstituição das raízes musicais dos Racionais, percebe-se que fonte de onde os Racionais beberam para desenvolver sua música é fundamentalmente a música pop negra estadunidense e a música negra popular do Brasil. Junto com essas referências, veio toda uma tradição cultural da arte negra que carrega invariavelmente agenciamentos políticos dentro de si. Assim, com essa genealogia, abrem-se as possibilidades de perceber como articulam-se música e política na obra dos Racionais e que relações estas dimensões estabelecem com seus respectivos contextos históricos e culturais.

Essencialmente, o trabalho musical dos Racionais é resultado de um diálogo Brasil-EUA, que envolve o rap norte-americano, os gêneros musicais do movimento *black* no Brasil, o trabalho musical de Jorge Ben, o samba brasileiro dos anos 80, e as lutas políticas e de identidade que cercam tais movimentos musicais. Impactados pela cultura *black* norte americana, fortemente associada à luta pelos direitos civis, os Panteras Negras e o movimento “*Black is beautiful*”, os Racionais escutam a música atrelada a estes processos, a o Funk, o Soul, e a Disco dos anos 70 e a articula à música afro-brasileira. Eles aproximam-se definitivamente destas formas culturais nos bailes *black* que as divulgaram no Brasil, dentro de um movimento sociocultural que agrupava jovens que tinham em comum a experiência da segregação socioespacial enquanto moradores dos bairros periféricos (WELLER, 2011). É nestes bailes que começa a ser forjada uma identidade negra no grupo, conjugando elementos estéticos e musicais a um forte caráter político. O rap americano, já vivo nos anos 1980 (Public Enemy, NWA e Run DMC) e o nascente rap brasileiro também serão influências para os Racionais.

Quantitativamente, em primeiro plano, dentro das músicas sampleadas, estão as influências relacionadas ao grupo Soul/Funk/Disco dos EUA: Marvin Gaye, George Clinton, Parliament, James Brown, Michael Jackson, Isaac Hayes, The Meteres, Leon Hare, Ray Charles, Curtis Mayfield e Al Green. Em segundo lugar estão as referências ao rap nacional, como Sistema Negro, Consciência Humana, Tribunal Popular e GOG. Depois, vêm o samba e a MPB, como referências a Negritude Jr., Agepê, Benito de Paula, Roberto Ribeiro, Luis Airão, Fundo de Quintal, Ivo Meirelles, Lecy Brandão, Beбето, Almir Guineto, Guilherme Arantes, Chico Buarque, Gilberto Gil e especialmente, Jorge Ben.

Depois, estão as remissões ao rap americano de Tupac, Dr. DRE, Notorious, Public Enemy. E por último, estão as referências à música negra pop brasileira da banda Black Rio, Cassiano, Tim Maia, Hyldon e Carlos Dafé.

A influência do rap americano

Qualitativamente, o rap americano é um elemento central na obra dos Racionais. Há diversas semelhanças entre o RAP americano e a vertente representada pelos Racionais MC's. Nos Estados Unidos, “embora já houvesse rappers na década de 1970, foi só nos anos 1980 que essa forma cultural se tornou conhecida e maciçamente popular” (KELLNER, 1995). O período de transição dos anos 80 para os EUA equivale politicamente ao final da década de 80 e começo da de 90 no Brasil. Tal asserção é baseada nos governos que implementaram agendas neoliberais em ambos os países. Nos Estados Unidos, a ascensão conservadora é personificada através de Ronald Reagan, enquanto o Brasil pós redemocratização esta agenda está associada à figura de Fernando Henrique Cardoso. A implantação de medidas econômicas desta natureza, a saber, abertura econômica, desregulamentação trabalhista, privatizações, arrocho fiscal e diminuição do estado, ocasionou significativo declínio na vida dos negros e pobres de ambos os países. O RAP emerge em resposta a tamanha deterioração das condições de vida de moradores periféricos. O Racionais MC's fundado em 1988, é sem dúvida alguma, o grupo mais relevante no cenário brasileiro. Nos Estados Unidos, onde movimento Hip Hop já era demasiado abrangente, algumas figuras despontam com destaque, mas dois grupos ganham mais visibilidade; o Public Enemy (PE), de New York City, e o Niggaz With Attitudes (N.W.A), vindo de Compton, Califórnia.

Na gênese do RAP dos Racionais e do movimento Hip Hop liderado por PE e N.W.A, nos Estados Unidos, surge como componente discursivo fundamental a utilização da música como instrumento de identidade e autoafirmação (KELLNER, 1995). Tais características são facilmente identificadas em todas as obras destes grupos. No entanto, apesar das semelhanças, Public Enemy e N.W.A lançaram seus primeiros discos em 1987 e 1988, respectivamente. Os Racionais MC's, por sua vez, inauguraram a trajetória com “Holocausto Urbano” em 1990. Os americanos estão, portanto, na posição de influências do grupo brasileiro, como confirma Ice Blue, em entrevista ao jornalista e pesquisador Djalma Santos, ao afirmar que os Racionais são 50% Public Enemy, 50% N.W.A. A revelação do

rapper faz com que olhemos atentamente para as duas obras mais significativas dos grupos americanos antes da união dos MC's do Capão Redondo.

Os álbuns '*Straigh Outta Compton*' e '*It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*', ambos lançados em 1988, estão entre os álbuns mais agressivas do RAP americano, no que tange a questão racial. O primeiro disco, do N.W.A, tem entre as músicas de maior sucesso "*F*ck The Police*", questionando e enfrentando abertamente um aparelho repressivo de estado. Ao longo da obra a questão identitária ganha destaque através do estabelecimento de uma postura, um modelo de ação para os negros de Compton. Essa característica é latente em obras dos Racionais como "Hey Boy". Em ambos os casos, estamos diante de conflitos raciais "resolvidos" que adquirem caráter iminente violento. '*It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*', no entanto, ganha contornos mais politizados. Essa seria a principal diferença entre os grupos. A estética do Public Enemy chama o povo negro à consciência, ao enfrentamento inteligente, que não se resume ao embate físico. Os primeiros 2 discos dos Racionais MC's trazem essa característica. Pode-se encontrar, evidentemente, diversos pontos comuns entre esses grupos, os mais marcantes, no entanto, são a formação de identidade e a autoafirmação do povo negro.

Conclusão

No rap, a linguagem adquire caráter fundamentalmente subversivo. Kellner (1995), observa a transformação do termo "nigger", que originalmente representaria um insulto racista em símbolo de orgulho racial. Esta seria uma forma de o negro afirmar sua identidade subvertendo os sentidos originais da linguagem. O modelo de autoafirmação também se revela nas diversas vezes em que rappers fazem referência a nomes de personalidades negras, como Malcom X e Martin Luther King. Segundo Kellner (1995), tais citações expressam a recusa da população negra a submeter-se à exploração. Na música "Jesus Chorou", do disco "Nada como um dia após o outro dia", do Racionais MC's, encontramos modelo de referências parecido, por exemplo. Brown cita Malcom X, Marvin Gaye, Tupac, Bob Marley e Martin Luther King, entre outros.

Quase todos os nomes citados são negros. Os versos, além de ressaltar a admiração do grupo por tais figuras, traz uma dura constatação logo em seu início. Pessoas que lutaram pelas mesmas coisas que o grupo paulista, que acreditaram no mesmo que estes, acabaram mortas com tiros. Podemos afirmar que as rimas trazem não apenas referências,

as quais poderia se atribuir a crítica da ausência de substância, mas também um aspecto fundamental de crônica social. “A vida no gueto é violenta, e os rappers insistem em dizer que a música que fazem e a linguagem que usam simplesmente expressam a experiência dos guetos, sem enfeites e “na sua cara”” (KELLNER, 1995). Os rappers expõem o cotidiano da periferia, as condições degradantes de vida e o fazem com uma linguagem própria, como observamos. A narrativa construída através destes elementos comprova o que diz Kellner (1995) quando afirma que o realismo cru no rap sugere que as práticas discursivas buscam unir a população negra, criando “um meio bem particular de comunicação e um repertório linguístico e gestual capaz de veicular a identidade e a rebeldia do negro”. Estamos, portanto, diante de um movimento que incita uma população subjugada e marginalizada a sentir orgulho de seu modo de falar, se vestir, do seu corpo e suas raízes. A autoafirmação destes valores é uma mensagem de unidade, autossuficiência e independência.

Referências bibliográficas

CONTER, Marcelo Bergamin, and Fabrício Lopes da SILVEIRA. *Sampleamento de imagens sonoras em Fear of a Black Planet*.

FERNANDES, Cintia San Martin. Sociabilidade, comunicação e política: A Rede MIAC como provocadora de potencialidades estético-comunicativas na Cidade de Salvador. (2004).

GILROY, Paul. O Atlântico negro. Editora 34, 2001.

GUATTARI, Félix. As três ecologias. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt." (1990).

HERSCHMANN, Micael. *La música como potente forma de comunicación*. LA COMUNICACIÓN (2013): 43.

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

MACEDO, Iolanda. *A linguagem musical Rap: expressão local de um fenômeno mundial*. CEP, v. 85960, p. 000, 2011.

MAFFESOLI, Michel. *A ética da estética: Homo Estheticus*. Revista de Comunicação & Linguagens 6/7 (1988).

MAFFESOLI, Michel. A contemplação do mundo. Artes e Ofícios, 1995.

MENDES, Gabriel Gutierrez. *O rap contra o racismo: a poesia e a política dos racionais mc's*. Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática. ISSN 2175-4977 14.27 (2015).

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34 (2009).

SILVA, José Carlos Gomes da. "Juventude e segregação urbana na cidade de São Paulo:: os números da vulnerabilidade juvenil e a percepção musical dos rappers." Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP 1 (2007).

TAKEUTI, Norma Missae. *Refazendo a margem pela arte e política*. Nômadias 32 (2010): 13-25.

WELLER, Wivian. Estratégias de enfrentamento das discriminações: análise de experiências de jovens negros em São Paulo e jovens de origem turca em Berlim. *Educativa* 17.1 (2014): 33-52.