

Em busca da fórmula mágica da paz: os Racionais Mc's e seu rap político¹

Gabriel Gutierrez²

Faculdade Integradas Hélio Alonso

Resumo

O artigo parte da compreensão do Hip Hop como uma forma cultural de forte viés político, caracterizada como um fórum de debate e de resistência dos negros na Diáspora, para analisar o discurso ético e político presente no rap dos Racionais Mc's. Forjado num momento de aguda crise econômica, o grupo foi elaborando ao longo da carreira um discurso sobre a vida do jovem da periferia de São Paulo que rompeu com a mitologia da harmonia nas relações entre as raças e classes no Brasil e ofereceu ao seu público um *ethos* através da música. Valendo-se do instrumental teórico dos Estudos Culturais, o trabalho investiga os diversos aspectos políticos e culturais deste discurso a partir da análise das letras de autoafirmação presentes na música dos Racionais Mc's.

Palavras-chave: Racionais Mc's. Rap. Hip Hop

Introdução

Em 2014, os Racionais Mc's chegaram aos 25 anos de carreira consolidados como o maior grupo de rap do Brasil. Sucesso de público e crítica, o grupo de São Paulo fez seu nome no hip hop nacional tendo como atributo marcante o contorno político das suas letras. Levando a sério o chamado “quinto elemento” da cultura hip hop, a “consciência”, Mano Brown, DJ KL Jay, Edi Rock e Ice Blue construíram uma estética musical inspirada, que serviu de alicerce para a produção de um discurso poético e político pouco cordial, refratário ao mito da democracia racial e distante das conciliações características da cultura política brasileira. Articulada a esse discurso de combate ao “sistema”, nasceu a uma poesia que afirmou a autoestima dos negros da periferia. Assim, os Racionais foram pioneiros e

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

² Mestre em Ciência Política pelo Iuperj e pesquisador do curso de Comunicação das Faculdades Integradas Hélio Alonso.

criaram um rap poderoso, de estilo brasileiro, conjugando referências da música negra americana, a elementos do samba-rock, da MPB e da música negra pop brasileira dos anos 70.

O presente artigo tem o objetivo de compreender o rap como uma manifestação da cultura negra da Diáspora revestida por uma profunda dimensão política e ética. O propósito é investigar quais foram os elementos do discurso sobre a vida do jovem negro da periferia brasileira que tanto fascinou os fãs dos Racionais e deu ao grupo o enorme sucesso e prestígio de que ele desfruta. Atentos às características da vida na periferia da maior cidade do país, os Racionais criaram um imaginário (Bertelli, 2012) sobre a vida no gueto, e sobre formas ativas de conduzir a vida ali, que cativaram multidões. Que significados de resistência e autoestima foram esses? Que interpretação micropolítica da realidade foi esta que encantou tantos jovens, extrapolou os limites do rap e fez com que artistas de fora do mundo do hip hop também reconhecessem o trabalho musical e político dos Racionais? Consciente das estatísticas referentes aos jovens das periferias, as letras dos Racionais versaram sobre um desafio ético: encarar o cotidiano na periferia de São Paulo com dignidade e inteligência, lidando de forma ativa com as possibilidades e encruzilhadas que a vida na cidade violenta e segregada apresenta para seus habitantes. Este trabalho analisa os diversos aspectos políticos e culturais do grupo e suas letras para compreender as múltiplas dimensões deste discurso de luta e autoafirmação.

O rap é “um revólver engatilhado dentro da mente”

O hip hop pode ser considerado uma linguagem artística e, ao mesmo tempo, uma arma simbólica de combate, se o encaramos como uma forma cultural imersa num espaço de batalha em que sentidos compartilhados, representações e narrativas são interpretados levando em conta o contexto político em que estão inseridos. Adotando o que Kellner (2001) chama de uma perspectiva culturalista, a abordagem aqui proposta analisa as formas culturais a partir da realidade sociopolítica na qual elas são produzidas. Numa sociedade concebida como um conjunto de relações sociais hierarquizadas e antagônicas atravessadas por opressões de classe, gênero, raça e nacionalidade, as formas culturais, de maneira geral, podem servir como instrumentos de reforço da dominação ou como vetores de mudança e resistência (KELLNER, 2001).

De acordo com esta inclinação teórica, é possível pensar o rap - o braço musical do Hip Hop que emerge na periferia negra e latina do mundo ocidental (numa conexão EUA-Jamaica) em meados dos anos 70 - como uma espécie de vocalização de críticas e demandas relacionadas à denúncia e à resistência às opressões experimentadas pelos negros da diáspora africana³. Kellner (2001) define, então, o rap como uma espécie de “fórum cultural onde os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visões políticas” (p. 230). De certa forma, é através da música que os negros contam a sua história na Diáspora. Hall (2003) chega a afirmar que a música é a estrutura profunda da vida cultural do povo negro, uma vez que ele se encontra deslocado da cultura logocêntrica. Simultaneamente uma linguagem musical e um discurso crítico do poder, o rap é o episódio contemporâneo de uma longa tradição de subversão cultural negra, em que a contestação social e a manifestação dos anseios por liberdade são realizadas através da música e da performance. (ROSE, 1994) (LEVINE, 2002)

A cultura, portanto, é vista através de uma ótica de luta política, e a música, especificamente, como uma forma de resistência cultural. No campo da cultura há espaço aberto para ideias e práticas que confrontem a estrutura social, política e econômica de uma dada sociedade (DUNCOMBE, 2002). Dentro destes espaços, podem ser construídos símbolos e significados que, pelo caráter compartilhado do processo cultural, passam a ser sentidos comuns experimentados por uma comunidade específica. Essas formas culturais podem produzir um terreno coletivo de conhecimento sobre as condições sociais dos indivíduos envolvidos naquela localidade. (ROSE, 1994). Assim, as interpretações compartilhadas podem desempenhar o papel de fazer nascer laços culturais que alimentem o ímpeto de resistência às opressões daquela comunidade. Esse é o caminho traçado para a reflexão sobre o rap político dos Racionais: ouvi-lo como uma arma poética, um “revólver engatilhado dentro da mente”, como canta Edí Rock na música “Na fé firmão”, de crítica e combate às desigualdades brasileiras, e como um vetor de afirmação de autoestima coletiva para populações alijadas da cidadania.

Em busca da “Fórmula mágica da Paz”

No entanto, o Hip Hop é mais do que um discurso crítico em relação aos problemas sociais enfrentados pelos seus criadores. Limítrofe, ele acontece na fronteira entre a arte e a

³ Cabe lembrar aqui também o papel relevante dos descendentes de latinos no surgimento do Hip Hop. Morenos da América do Sul e Central, que no contexto estadunidense são chamados de “brown”.

política e tem como seu elemento mais conhecido o Rap: esta forma musical inovadora nascida nos anos 1970, que se vale dos instrumentos tecnológicos de áudio dos DJs para viabilizar uma bricolagem de sons variados já existentes. Além dele, há a forma e o conteúdo das letras dos mestres de cerimônias (Mcs), que mais falam do que cantam, relatam as cenas da vida cotidiana e contam histórias de suas localidades, emulando a tradição americana da *spoken poetry* e a tradição africana dos *toasts* (MACEDO, 2011).

Além da música, o Hip Hop originariamente contempla as artes visuais, com o grafite, e a dança, com o break. No entanto, num sentido mais filosófico, é possível notar que o processo de surgimento do Hip Hop engendra mais do que formas artísticas de expressão relacionadas à cultura de rua. Ele representa também a criação de uma consciência (seu quinto elemento). É ela que amarra a configuração do Hip Hop como uma subcultura jovem que organiza um sentido para uma existência dura e repleta de adversidades concretas e materiais experimentadas pelos moradores dos guetos do mundo todo.

Através da afirmação da força para o combate simbólico por meio da arte, o Hip Hop cria terreno para a crença nas possibilidades de um devir afirmativo do futuro. E assim abre espaço para um movimento micropolítico, que prepara as possibilidades de constituição de autoestima para esse sujeito e seus desejos. Assim, a música e a cultura são também gatilhos para a “luta” numa esfera micropolítica (TAKEUTI, 2010), pois fazem nascer movimento de investimento em vidas circunscritas num entorno que é predominantemente de desinvestimento. Geram o que Rose (1994) chama de “narrativa de possibilidade”. Nessa “ética” do hip hop, portanto, conjugam-se também a literatura marginal e uma maneira de falar, vestir, andar, ser⁴ e, finalmente, agir. Revestido por essa dimensão micropolítica, o quinto elemento do hip hop sustenta todos os outros e reforça a dimensão (macro) política do movimento.

Esse vetor ético-político é central no rap nacional, pois ele oferece uma alternativa tanto ao crime como à subordinação pelo trabalho precarizado, característica marcante de uma realidade socioeconômica largamente hierarquizada como a brasileira. Pioneiros no país, os Racionais desenvolveram, na sua música e atitude, significados que trabalharam no sentido de buscar este tipo de saída, o que eles chamam de uma “fórmula mágica da paz”, e por isso conquistaram em 25 anos de carreira um lugar pedagógico e profético no que se

⁴ HALL (2003) lembra que, na cultura popular negra, várias vezes o estilo é que é em si o material do acontecimento

refere à oferta de uma versão alternativa a respeito das possibilidades de uma vida digna para os jovens das periferias do país.

Efeito colateral do “sistema”

Esta teia de significados originada começou a ser configurada em um período em que o Brasil atravessava um momento econômico crítico, caracterizado pelo desemprego, o aumento das desigualdades e o crescimento da violência urbana. Era o final dos anos 1980, a chamada “década perdida”, e o desenrolar dos 90, quando o receituário neoliberal foi aplicado no Brasil em sua versão mais radical.

Durante esse período, o Brasil passou por uma aguda e progressiva crise social, que agravou o secular cenário de ausência de direitos para as classes populares e para os negros. A sociedade brasileira consolidou-se como campeã de desigualdades sociais, lastreada pelo seu largo passado escravocrata. A região metropolitana de São Paulo intensificou sua histórica segregação espacial (SILVA, 1998). Houve aumento das distâncias sociais e acirramento das contradições do cotidiano por conta do surgimento do que Caldeira (1997) chama de “enclaves fortificados”: condomínios de elite que colocam lado a lado geograficamente, mas separados por muros e seguranças armados, as classes altas e médias e os moradores das favelas.

Produto desse ambiente social (CAMARGOS, 2011) que navega entre o capitalismo e o racismo (KELLEY, 2002), e atentando contra os dois, os Racionais podem ser analisados como um efeito colateral do “sistema”, como o próprio Mano Brown diz em “Capítulo 4, versículo 3”, sucesso de “Sobrevivendo no Inferno”, de 1997 – ano em que a música do grupo chega a mídia de massa e alcança esta mesma classe média.

“Pelas marginais os pretos agem como reis”

O cenário nacional em que se dá o fenômeno do rap dos Racionais está relacionado a um contexto mais amplo de transformações nas possibilidades da cultura oriunda das periferias globais, em que “o pós-moderno global registra mudanças estilísticas na dominante cultural” (HALL, 2003, p.337). Apesar de advertir que os negros têm uma relação ambígua com o pós-modernismo, Hall argumenta que, no mundo contemporâneo, é possível ver uma mudança cultural em relação ao modernismo europeu dominante no

século XX: a crescente emergência rumo às práticas populares e às práticas que tratem de narrativas locais. A valorização desses aspectos da vida cultural está relacionada ao descentramento de antigas hierarquias e grandes narrativas, o que abre caminho para novos espaços de contestação. Neste contexto, afirma o autor, há terreno interessante para intervenções no campo da cultura popular. No que pese a produção musical e a ação política dos Racionais, o Hip Hop parece ser exatamente a concretização de uma dessas oportunidades de intervenção (HALL, 2003).

De dentro do contexto pós-moderno⁵, portanto, e relacionando cultura e ação política, Hall (2003) associa a força renovadora das formas culturais advindas das margens à luta multiculturalista de afirmação de uma política da diferença, que legitimou o surgimento de novas identidades e de novos sujeitos no contexto cultural e político. O autor explica esse fenômeno como uma disputa que pode gerar “mudanças no equilíbrio de poder nas relações da cultura” (p.339). Precisamente aí, o discurso dos Racionais pode ser lido como uma potência artística que engendra “estratégias culturais capazes de deslocar as disposições do poder” (HALL, 2003, p.339)

“A voz da favela: e faz parte dela”

Mas será que o rap pode mesmo ser pensando como uma espécie de cultura popular? Como diz Hall (2003), a cultura popular tem suas bases na experiência, memória, prazer e tradição do povo e traz “sempre uma ligação com esperanças e aspirações, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns” (p.346). Dentro dessa lógica, o rap pode ser visto como uma narrativa poética e cronística que retrata a vida cotidiana das populações marginalizadas nos guetos das grandes cidades do final do século XX e início do XXI. Especialmente dos mais jovens. Como dizem os próprios Racionais, eles são a “voz da favela”, a “trilha sonora do gueto”. Em entrevista de 2013, Brown diz expressamente (sobre os jovens da favela curtem o seu rap): “Nós cantamos o que eles vivem” (REVISTA FÓRUM). Em geral, os Mcs apresentam sua original fala musicada levando em conta as esperanças, experiências, aspirações, tragédias e

⁵ Shusterman (1998) chega a definir o rap essencialmente como um gênero cultural pós-moderno, por sua apropriação reciclada de músicas que já existem (com menos espaço para a criação original), pela mistura eclética de estilos, pela adesão às novas tecnologias e aos signos da cultura de massa, e, finalmente, pelo abandono de uma abordagem estética focada no universal e eterno, substituindo-a por uma ênfase na localização espacial e temporal

cenários do seu bairro. Assim, como diz Hall (2003), a cultura popular é aquela que se torna expressão de uma vida subalterna específica, que resiste permanentemente a ser reformulada como baixa e periférica.

Hall (2003) também aponta a existência de um caráter contraditório na cultura popular negra, que impediria sua redução aos binarismos mais frequentes: alto/baixo, cooptação/resistência, autêntico/inautêntico, experiencial/formal, oposição/homogeneização. É verdade que neste tipo de cultura não existem formas puras. Mas em vez de pureza, diz o autor, o mais interessante é buscar “sincronizações parciais” (p.343), confluências de mais de uma tradição cultural, negociações entre posições dominantes e subalternas, uma negociação crítica com diferentes fontes culturais e a produção de significação a partir de material preexistente, criando, assim, uma cultura híbrida que deixa fora do lugar análises que trabalhem com a dualidade autêntico/inautêntico e não compreendam o caráter adaptativo das formas culturais nos espaços mistos e contraditórios da cultura popular.

O que fica claro a esta altura é que na arena cultural sempre há espaços de luta a se conquistar e nunca a cultura popular será integralmente incorporada por um lado ou por outro (HALL, 2003). Mais ainda, Hall enfatiza o caráter de resistência destas formas culturais mesmo quando a representação dos negros presente nelas foi cooptada ou deformada. Ainda assim, afirma ele, é possível ver as experiências que estão por detrás desses repertórios: a musicalidade, a oralidade, a “rica, profunda e variada atenção à fala”, as inflexões vernáculas e locais; em sua rica produção de contranarrativas (p.342).

A propriedade do argumento revela-se quando se coloca o rap em relação a ele. A importância da oralidade e a atenção à fala são evidentes pela presença marcante do Mc, que desenvolve sua forma própria de rimar acentuando sua fala no tempo da batida. Essa tradição vem de uma linhagem de formatos de fala/poesia/música já mencionada, mas que contemporaneamente é oriunda da gíria de rua afro-americana conhecida como “*Jive talkin*”, em que o estilo de falar é o ponto de partida para o estilo de “cantar”, a partir de uma oralidade sinuosa, rimada, cheia de curvas e ênfases. Como no rap não há melodia, o rapper não é exatamente um cantor. Antes, ele é um artista da rua que se apropria do “dialeto” falado nas periferias e o utiliza como matéria prima para sua ourivesaria poética.

No que se refere à musicalidade, no rap, os Racionais são um caso especial, por terem uma relação estreita com esta linguagem artística - talvez mais do a maioria dos outros nomes do Hip Hop brasileiro. É possível que essa seja uma das razões para explicar

o enorme sucesso de seu trabalho. Seu repertório rítmico é rico, tendo em vista a presença frequente do samba, do funk americano e da *soul music*. Brown tocava repique de mão na adolescência, conheceu a música nos terreiros de candomblé e sempre frequentou bailes *black*. Aficionado pela música negra brasileira e estadunidense, Brown 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. Fã de Chico Buarque, o rapper tem uma verve poética trabalhada, faz metáforas inventivas e cria imagens poderosas e de intenso poder de comunicação a partir da reelaboração ritmada da fala do cotidiano.

Ao lado da musicalidade do Mc, há a musicalidade do DJ. No caso, 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 suíngue aos DJs. Além dele, Brown e Rock fazem as batidas para os raps do grupo. Suas referências para a composição são inúmeras e passeiam com classe por uma boa parte da música negra pop contemporânea: ouve-se *samples* de Tim Maia, Curtis Mayfield, Cassiano, Al Green, Jorge Ben (em homenagem a quem Brown batizou seus dois filhos, Jorge e Domênica), Almir Guineto, Marvin Gaye, Isaac Hayes, The Meters, Hyldon, Michael Jackson, James Brown (cujo nome serviu de inspiração para o apelido do líder dos Racionais), Leon Hare e outros.

Ética e micropolítica na música dos Racionais Mc's

A realização efetiva do propósito deste artigo, que é observar o discurso dos Racionais Mc's como uma proposta musical que carrega em si uma alternativa ética e micropolítica, depende de uma contextualização mais ampla da carreira musical do grupo. Por isso, ao analisarmos mais de perto as composições dos Racionais ao longo destes 25 anos, é possível pensar em 3 momentos-chave, algo como 3 fases (tendo como pontos de referência os anos de lançamento dos álbuns de estúdio). A primeira fase refere-se aos dois primeiros trabalhos: o disco de estreia “Holocausto Urbano”, de 1990, e o EP, “Escolha seu caminho”, de 1992. A segunda contempla os discos “Raio X do Brasil”, de 1993 e “Nada como um dia após o outro”, de 2002. Já a terceira fase compreende o trabalho “Cores&Valores”, de 2014. Nossa ênfase será na segunda fase, pois ela compreende a maior parte da carreira dos Racionais (21 anos e 3 discos) e é nela que se desenvolveu o rap que fez o grupo alcançar o respeito que o credencia como o maior nome da história do rap

brasileiro. A letra que sintetiza os elementos que constituem essa fase da carreira é a de “Negro Drama” e é ela que será observada mais apuradamente neste trabalho.

A primeira etapa do trabalho dos Racionais, o início da carreira, está relacionada a uma descoberta intelectual e conscientização por parte dos membros do grupo, e introduziu nos seus raps uma visão “sociológica” e politizada da realidade, compreendida largamente em termos maniqueístas. Nasceu ali uma música engajada em sentido estrito, que com um tom professoral e moralizante abordava questões macropolíticas. O traço essencial deste discurso é a chamada dos negros brasileiros à consciência através da convocação dos “manos” a se informarem e se oporem às opressões sociais, especialmente à violência policial. Precursor deste tipo de rap no país, os Racionais estabeleceriam ali o modelo de rap político que se consolidaria nos anos 90: sobre um beat repetido insistentemente, recai um texto rimado de poesia política direta, descritiva e radical.

Curiosamente, neste momento inicial, a linguagem utilizada nos raps é bastante formal. Como Garcia (2004, p. 177) informa, “o recurso de cantar situações violentas com “palavras de rua mesmo” (Santos, 1997 apud Garcia) foi conquistado ao longo da trajetória do grupo, “contra o preconceito linguístico e a favor da comunicação com a periferia”. Citando (Santos, 1997), o mesmo Garcia lembra que os próprios Brown e Blue já haviam declarado que no começo da carreira o Racionais Mc’s queria “ser intelectual, falar umas palavras difíceis com ‘medo de falar gíria, medo de ser mal interpretado, medo da música ser vulgar” (Kalili, 1998b, p. 17 apud Garcia).

Este cenário se transformaria na segunda fase do grupo, que compreende o período de 1993 a 2014. Esta nova etapa do processo artístico pode ser localizada em seu nascedouro no disco de 1993, mesmo que, a princípio, em termos gerais, faça mais sentido demarcar o momento de inflexão na música do grupo no disco de 1997, “Sobrevivendo no Inferno”, como fazem Oliveira; Segreto e Cabral (2013). De fato, é neste trabalho que se apresenta de maneira mais sólida e integral uma renovação estética e discursiva que viria a consagrar os Racionais e tornar-se a sua assinatura.

Entretanto, em entrevista à TV Cult, o próprio Brown aponta “Fim de semana no parque” como o início de uma “outra fase”. Logo, seria imprudente ignorar a delimitação do próprio compositor e não localizar em “Raio X do Brasil” o início desta nova fase que viria a se consolidar de forma mais completa somente no disco seguinte. No limite, o que está em jogo aí é a ideia central de que a carreira do grupo esteve sempre em metamorfose,

caminhando em paralelo com as questões éticas, criativas e políticas que inquietavam as sensibilidades de seus membros.

Uma das principais transformações aí é a mudança no lugar de fala do grupo. Na fase anterior os Racionais eram conhecidos predominantemente na periferia de São Paulo. Já em 2002 (ano do lançamento de “Negro Drama”), o grupo era conhecido em todo o país como o maior grupo de rap do Brasil. Àquela altura, os Racionais saíam da condição de jovens de 20 anos, então no processo de desenvolver uma visão política da realidade, para tornarem-se artistas reconhecidos e em progressivo processo de expansão de suas potencialidades musicais e poéticas. Logo, aos poucos, as letras vão abandonando sua faceta puramente descritiva e sua verve pretensamente intelectualizada para revestir-se de uma maior riqueza poética, e vão sendo envolvidas por metáforas, imagens e analogias que incorporam o dialeto das ruas, dando a ele uma forma rimada e ritmada que comunica de forma simples e eficiente com quem lhe interessa (GARCIA, 2004).

No que se refere à questão política, a poesia dos Racionais intensifica a anticordialidade já anunciada nos trabalhos anteriores, desnudando sem medo as contradições da sociedade brasileira. Nesse sentido, Garcia (2004) caracteriza o rap dos Racionais como uma espécie de revide, ressaltando seu talento para cantar a violência ao ser contundente, sem, no entanto, cair no melodrama ou no sadismo. Como o próprio Brown explica, o que os Racionais fazem artisticamente é usar a violência contra a violência, buscando a paz de forma violenta. (GARCIA, 2004)

Nesta fase, a relação com o interlocutor também se altera. No lugar de um discurso do alto para baixo, moralizante, em que o Mc pretende doutrinar o público, revelando a ele a verdade, Rock e Brown passam agora a falar de suas experiências particulares. A partir de um artesanato poética em franco desenvolvimento, os rappers vão costurando à crônica da realidade social em que vivem uma abordagem mais subjetiva e pessoal, fundindo questões sociais com questões pessoais (GARCIA, 2004). Neste momento, os Racionais percebem que podem falar de suas vidas, seus dilemas, suas questões, seus desafios, utilizando seus versos para articular essas experiências (micropolíticas) a processos (políticos) que são maiores e que regulam o cotidiano das periferias (GARCIA, 2004).

É da mistura entre um lugar de fala mais horizontalizado, em que o Mc faz uma ponte entre o particular e o geral, e a utilização mais natural de recursos poéticos que nasce a força do discurso dos Racionais. A compreensão dessa alquimia nos ajuda a entender o

sucesso do grupo e a adesão de seu público, que canta letras de quase 10 minutos em uníssono nos seus shows lotados

Em “Negro Drama”, sobre um *sample* de “Ain't No Superman”, de Jake the Flake, se colocam os versos de Brown e Rock, que dividem o microfone cada um em seu momento e apresentam com excelência esse “projeto” ético e estético. A música abandona a aridez poética da reivindicação militante e da crítica sociológica e parte para a criação de uma nova paisagem: serão eles agora, os Racionais, os responsáveis por elaborar uma nova representação da vida do jovem das favelas, serão os negros do rap brasileiro que (re)contarão sua história na Diáspora. Neste momento, os Racionais fazem avançar um enfrentamento que já havia começado nos trabalhos anteriores e sangram ainda mais o mito da democracia racial (PINHO e ROCHA, 2011). Nesta fase, uma nova história ganhará contorno e os Racionais não vão apenas apontar as mentiras do discurso hegemônico: antes, eles vão propor um novo discurso, uma nova ética, uma nova forma de estar no mundo.

Repondo o negro na condição de protagonista de sua própria história, os Racionais desmontam a ideologia da democracia racial, desestruturando a unanimidade do nacional (PINHO e ROCHA, 2011). Contrários à argumentação Freyreana de que a miscigenação no Brasil define a brasilidade e equilibra os antagonismos de classe da nossa formação cultural, os Racionais arrancam o véu que encobre a hierarquia social que submete os negros diariamente (ver o negro “pobre, preso ou morto já é cultural”) e revelam, com agressividade poética e sem receio de falar de violência e de contra-ataque, a falácia da mitologia do povo pacífico onde estão todos misturados e em harmonia. À sua maneira, os Racionais reinterpretem a história do negro no Brasil, re-significando como “conflituosa e sanguinária” a relação entre pretos e brancos, senhores e escravos, capitão do mato e negro fugido, patriarcas e escravas. (PINHO e ROCHA, 2011). Quando Brown diz “Um bastardo, mais um filho pardo, sem pai/ ei, senhor de engenho eu sei bem quem você é” é essa reinterpretação que está em jogo em sua poesia.

Quando analisa a dimensão política do rap americano, Rose (1994) aponta para direção semelhante quando menciona as estratégias dos grupos dominantes de simular unanimidade a respeito do poder estabelecido. O poder, diz ela, oculta discursos que questionam suas vitórias simbólicas. Quando grita com sua voz grave o drama que ele mesmo encarna, Brown destrói essa barreira e cria, através da música, um discurso de oposição que conta estórias capazes de inverter estigmas e chamar a atenção para uma

alternativa que valida a percepção dos menos poderosos e que se origina no grupo ao qual ele pertence

Em outras palavras, os Racionais usam o rap para nomear o que os jovens negros da periferia de São Paulo sentem: a miscigenação não corrigiu as distâncias sociais. Antes, ela encobre a explicitação de uma estrutura segregada e violenta (“a farda que pratica o mal”) que mantém os negros em posição subalterna. Assim, num ginásio da Zona Leste do maior centro capitalista do Brasil, eles demolem o mito da unidade nacional. A poesia crítica ecoa poderosa nos ouvidos de um público que sabe muito bem do que eles estão falando, pois sempre sentiu pesar sobre suas costas a mentira da democracia racial. Como diz Garcia (2004), o rap mobiliza de tal forma o público que não é difícil sentir uma ação coletiva em potencial ali, pronta para subverter a herança de desigualdade econômica e de segregação social.

Neste momento, os Racionais criam, como afirma Oliveira; Segreto e Cabral (2013), um discurso coletivizado, de estabelecimento de vínculos e convergências, que de alguma forma produz uma ideia de representatividade a partir da identidade entre o jovem da periferia e a “retórica profética” do grupo. Como afirma Garcia, “condensada em uma forma lapidar, a experiência se torna conceito, sabedoria popular que sugere regras de conduta” (Garcia, 2007, p. 214). Essas regras de conduta podem ser vistas como uma ética proposta através do Hip Hop e que afirma a autoestima daquele jovem brasileiro e versa sobre os desafios de viver na favela e ser o que os Racionais chamam de “um preto tipo A” (OLIVEIRA; SEGRETO e CABRAL, 2013).

Distante do sermão que caracteriza a poesia dos seus primeiros trabalhos, o grupo sugere, a partir do seu novo rap, a criação de uma vida ativa - longe das drogas e do crime, que levam à morte. Mas também sem a submissão de uma inserção subalterna na ordem econômica. Valendo-se de mecanismos de empatia e identificação, os Racionais elaboram um *ethos* que reconhece e afirma a ancestralidade negra e sua autoestima, valoriza o espírito coletivo na favela (“coletividade na quebrada”) e sua comunidade étnica, resiste aos valores associados ao consumo da sociedade capitalista e recusa uma postura conciliatória com a classe média e as elites acusando-as frontalmente pelas injustiças sociais (OLIVEIRA; SEGRETO e CABRAL, 2013).

Além disso, a inclinação moralista da primeira fase sai de cena e abre caminho para a emergência de conflitos de pensamento no discurso. Os Racionais, agora, já não se mostram tão resolutos a respeito do que dizem, já não carregam na sua poética as verdades

claras que entoavam nas músicas do início da carreira. Oliveira; Segreto e Cabral (2013) chamam atenção para este traço quando afirmam que o rap dos Racionais passa a se permitir uma imersão na sua própria subjetividade, por meio de “diálogos profundos e significativos” (p.103) em que, especialmente, Brown questiona suas próprias convicções, como se ele, como indivíduo, fosse consciente de que suas contradições particulares estão relacionadas às do Brasil. Intelectual das ruas em constante processo de reflexão, Brown articula contradições de naturezas distintas para refletir sobre um desafio: encontrar a “fórmula mágica da paz” para viver com altivez e dignidade num contexto violento e racista.

Conclusão

Há um longo intervalo de tempo entre o último disco da segunda fase e o álbum de estúdio seguinte, “Cores e valores”, de 2014. Sintomaticamente, os 12 anos de distância entre um e outro fazem um paralelo quase exato com a chegada do PT na presidência da República. Desde 2002, vem ocorrendo uma alteração significativa da paisagem socioeconômica brasileira por conta da ascensão social ao consumo de largas camadas da população. Além de levar em conta estas alterações, os esforços de compreensão do discurso do grupo agora precisam considerar também o fato de que os integrantes dos Racionais hoje contam entre 44 e 45 anos de idade, têm família e filhos e são solidamente reconhecidos pelo seu trabalho musical, que se desmembrou inclusive em carreiras individuais. Ou seja, é natural que o discurso do grupo tenha mudado, já que o Brasil mudou e seus membros também mudaram.

É fato que o grupo continua abordando as temáticas que o consagraram: a difícil condição do negro na ainda fortemente desigual sociedade brasileira, a violência policial e as contradições da vida na periferia. Entretanto, há em todo o trabalho um tom mais maduro. Há um olhar mais ponderado na hora dos posicionamentos políticos. Os temas mais espinhosos são atacados de forma lateral, salvo poucas exceções, e a crônica do cotidiano que se converte numa ética de vida a partir da poesia do rap já não está tão presente.

Dessa maneira, a música dos Racionais, observada em perspectiva, apresenta um movimento contínuo de mudanças musicais, discursivas e políticas, levando em conta as transformações do Brasil e de seus compositores. Hoje artistas de sucesso, os Racionais

viram na última década políticas públicas compensatórias para os mais pobres e para os negros sendo encampadas na prática pelo Estado brasileiro. Na esteira dessas melhorias pontuais, o próprio Brown questiona o significado da palavra revolução hoje em dia, problematizando a dimensão política (e revolucionária) que o rap sempre outorgou para si e que ele, Brown, conhece tão bem.

Ao mesmo tempo, o Brasil continua sendo uma sociedade estruturalmente desigual, onde moradia, educação de qualidade, saúde, esgoto tratado, segurança, a possibilidade da execução livre dos planos de vida individuais ainda são privilégios de minorias e não direitos universalizados. E apesar do novo tempo e de sua crescente incorporação pelo mercado, o rap, como cultura de rua, ainda permanece sendo capaz de produzir uma ética de autoestima para a existência dura de largas parcelas da juventude negra e das periferias do Brasil. Dentro destas tensões, emerge um Racionais maduro, que não aderiu ao mercado dominante e não renega seu passado combativo, mas que já não é mais o Racionais dos anos 90 e 2000.

REFERÊNCIAS

BERTELLI, Giordano Barbin. Errâncias racionais: a periferia, o RAP e a política. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 14, n. 31, p. 214-237, 2012.

BORGES, Raphael; ALMEIDA, Ivy. Estação Periferia: Racionais MC's. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Hf9IUsdMbo>. Data de acesso. 10 de março de 2015.

Revista Fórum: dez anos de espaço aberto para o debate democrático. Entrevista com Mano Brown. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AEzqKV4w-8s>. Data de acesso: 14 de abril de 2015.

CALDEIRA, Teresa. Enclaves fortificados: a nova segregação urbana. *Novos Estudos CEBRAP* 47, p. 155-76, 1997.

DUNCOMBE, Stephen. Introduction. In: _____. *Cultural Resistance Reader*. London, Verso, 2002, p. 1-15.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. São Paulo, Global Editora, 2006.

GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC'S (1990-2006). *Ideias*, 7, 2013.

_____. “‘Diário de um detento’: uma interpretação”. In: NESTROVSKI, A. (org). *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 179-216.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidade e mediações culturais. In: _____. *Que “negro” é este na cultura negra*. Brasília, UFBG, 2003, p. 335-352.

KELLEY, Robin. OGs in pós-industrial Los Angeles. In: DUNCOMBE, Stephen. *Cultural Resistance Reader*. London, Verso, 2002, p. 149-156.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo, EDUSC, 2001.

LEVINI, Lawrence. Slave songs and slaves consciousness. In: DUNCOMBE, Stephen. *Cultural Resistance Reader*. London, Verso, 2002, p. 215-231.

MACEDO, Iolanda. A linguagem musical Rap: expressão local de um fenômeno mundial. *Tempos Históricos*, v.15, 2011, 261-288.

OLIVEIRA, Leandro Silva; SEGRETO, Marcelo; CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 56, 2013, p. 101-126.

OLIVEIRA, Roberto Camargos. *Música e política: percepções da vida social brasileira no rap*. 2011. (Dissertação em História) – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. 2011.

PINHO, Osmundo; ROCHA, Eduardo. Racionais MC's: Cultura Afro-Brasileira Contemporânea como Política Cultural. *Afro-Hispanic Review*, 2011, p.101-114.

RACIONAIS MC'S. Holocausto Urbano. RDS Fonográfica/Zimbabwe Records, RDL 4006, s.d. 1 CD [p1990]

_____. Escolha o seu caminho. São Paulo: Zimbabwe Records, p1992, v. 1.

_____. Sobrevivendo no inferno. Casa Nostra/Zambia, ZA-050-1,2002. 2 CDs.

_____. Nada como um dia após outro dia, Casa Nostra/Zambia, ZA-050-1, 2002. 2 CDS.

_____. Cores e Valores. São Paulo: Cosa Nostra e Boogie Naípe (gravadoras), 2014. CD.

Os quatro pretos mais perigosos do Brasil. Entrevista com os Racionais MC's. *Rolling Stone*, 86, 2013, p. 72-81.

TV Cult. Entrevista com Mano Brown. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=faoKK2hg6HU>. Data de acesso: 19 de agosto de 2014.

ROSE, Tricia. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary america*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1994.

SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.1998.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte*. Editora 34, 1998.

TAKEUTI, Norma Missae. Refazendo a margem pela arte e política. *Nômadias*, v.32, 2010, p. 13-26.

