

# O ESTADO MATA, O RAP CONTA: o genocídio negro no Brasil Contemporâneo (1990-2019)<sup>1</sup>

The State kills, the Rap speaks: the black genocide in Brazil  
contemporary (1990-2019)

Gabrielly Sabóia

Graduada em História

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

contato.gabriellysaboya@gmail.com

Recebido: 04/10/2024

Aprovado: 10/06/2025

**Resumo:** Esta pesquisa tem como principal objetivo identificar o exercício da consciência crítica de parte do movimento Rap brasileiro contemporâneo a respeito da participação do Estado no genocídio de pessoas negras a partir da análise de quatro canções cujos autores destacam-se no cenário musical nacional. Para tal, iremos examinar como se deu a reformulação das temáticas abordadas nas canções de Rap selecionadas; como isso afeta o pensamento social coletivo e como o Rap brasileiro contemporâneo explica o Estado, sua formação e seus mecanismos de opressão e discriminação. A metodologia adotada para este estudo baseia-se na utilização do método de pesquisa descritivo associado à uma abordagem qualitativa; na revisão bibliográfica baseada na articulação entre as análises das letras das canções selecionadas e o contexto social, racial e político no Brasil e na adoção do método de análise de discurso (Caimi; Mistura, 2021) como uma importante ferramenta para o cumprimento do objetivo de examinar as canções selecionadas. Nossa principal fonte será o “Rap Consciência” (Santos, 2008) entre os anos de 1990 e 2019. Isto posto, temos que os resultados obtidos indicam que esse gênero musical deve ser visto e entendido como uma forma de manifestação artística e política, além de merecer o reconhecimento pela sua atuação enquanto um dos novos agentes sociais da luta antirracista na sociedade brasileira – evidentemente associado à luta histórica dos movimentos sociais negros clássicos.

**Palavras-chave:** Rap; genocídio negro; Estado genocida.

**Abstract:** This research aims primarily to identify the exercise of critical consciousness within part of the contemporary Brazilian Rap movement regarding the State's role in the genocide of Black people, through the analysis of four songs whose authors stand out in the national music scene. To this end, we will examine how the themes addressed in the selected Rap songs have been reformulated; how this affects collective social thinking; and how contemporary Brazilian Rap explains the State, its formation, and its mechanisms of oppression and discrimination. The methodology adopted for this study is based on the use of a descriptive research method associated with a qualitative approach; a literature review grounded in the articulation between the analysis of the selected song lyrics and the

<sup>1</sup> O presente artigo foi adaptado do trabalho de conclusão de curso também denominado “O Estado mata, o Rap conta: o genocídio negro no Brasil contemporâneo (1990-2019)”.

social, racial, and political context in Brazil; and the adoption of the discourse analysis method (Caimi; Mistura, 2021) as an important tool for achieving the objective of examining the selected songs. Our main source will be “Conscious Rap” (Santos, 2008) from the years 1990 to 2019. That said, the results obtained indicate that this musical genre should be viewed and understood as a form of artistic and political expression. Furthermore, it deserves recognition for its role as one of the new social agents in the anti-racist struggle within Brazilian society—clearly connected to the historical struggle of classic Black social movements.

**Keywords:** Rap; Black genocide; Genocidal State.

## Introdução

Quando tratamos do Rap contemporâneo, vale ressaltar que esse gênero faz parte de uma tradição múscico-cultural diretamente ligada a camadas populares que possuem um passado histórico permeado pela marginalização, pela discriminação e pela desigualdade. A vertente do Rap brasileiro conhecida como “Rap Consciência”<sup>2</sup> tem como uma de suas principais características a abordagem de temáticas sociopolíticas a partir das quais as vivências de pessoas pobres, negras e moradoras das favelas são retratadas de maneira a conscientizar a sociedade em relação às injustiças e violências sofridas por essa parcela fragilizada da população brasileira.

Diane disso, quatro canções foram escolhidas para analisar a postura adotada pelo “Rap Consciência” mediante essa realidade, são elas: “Racistas Otários” (1990), “Só Deus pode me julgar” (2002), “Desabafo” (2008) e “Ismália” (2019). A escolha de músicas lançadas em diferentes períodos justifica-se pela necessidade de destacarmos como se deu a construção de tal consciência crítica dentro desse gênero musical e como ela permanece até os dias atuais.

Os intérpretes da primeira música selecionada, os Racionais MC’s, surgiram no contexto dos anos 1980. O grupo é formado por Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira), Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), Edi Rock (Adivaldo Pereira Alves) e KL Jay (Kléber Geraldo Lelis Simões). Dois deles, KL Jay e Edi Rock, já atuavam no cenário da dança e da música antes mesmo do grupo ser formado. O nome escolhido para a banda foi inspirado na “fase racional” do cantor Tim Maia<sup>3</sup>. O primeiro álbum gravado por eles, “Holocausto Urbano”, foi lançado em 1990. As mensagens

<sup>2</sup> O “Rap Consciência” é entendido aqui como o “[...] rap propriamente dito quando se diferenciou do funk, referindo-se mais especificamente aos conteúdos das letras que procuram denunciar a exclusão social e o racismo” (Amorim, 1997, p. 108 *apud* Santos, 2008, p. 171). Neste cenário, os sujeitos racializados figuram enquanto vítimas constantes de uma política agressiva colocada em prática por um Estado racista e classista.

<sup>3</sup> Foram lançados dois volumes do disco “Tim Maia Racional” entre os anos de 1975 e 1976. A Cultura Racional, aderida por Maia, apesar de apresentar características de um discurso religioso, apresenta-se como uma filosofia de vida. Portanto, segundo essa doutrina, os indivíduos devem buscar o autoconhecimento e a compreensão do seu lugar no universo.

transmitidas por meio das letras dos MC's causam grande impacto social por seu caráter descritivo e sem censura ao narrar a realidade – a miséria na periferia, a violência contra os negros, o racismo e a criminalização do Rap são alguns dos tópicos abordados por eles.

O intérprete da segunda canção escolhida, Alex Pereira Barbosa, conhecido como MV Bill, nasceu em 1974 na Cidade de Deus (Zona Oeste do Rio de Janeiro) e iniciou sua carreira como compositor em 1988, aos 14 anos de idade, quando começou a escrever sambas-enredo junto de seu pai, Mano Juca Barbosa. Em 1993, Alex fez sua primeira participação em um álbum musical, a coletânea “Tiro Inicial” – uma compilação importante para o cenário do Rap carioca da época. O cantor, até então apelidado somente de “Bill”, rejeitou a alcunha comum de “MC” e adotou para si a sigla “MV” – “Mensageiro da Verdade”, como algumas senhoras evangélicas da Cidade de Deus costumavam chamá-lo por sua capacidade de transmitir a realidade da favela.

O terceiro intérprete, Marcelo Maldonado Gomes Peixoto, nasceu em 1967 no bairro de São Cristóvão (Zona Central do Rio de Janeiro). Foi sob o apelido de Marcelo D2 que o rapper construiu sua carreira musical junto da banda conhecida como Planet Hemp, tendo atuado como vocalista do grupo entre os anos de 1993 e 1998, mas foi somente em 2001 que Marcelo deixou oficialmente de fazer parte da banda. Nos anos de 2003, 2010 e de 2012 a 2016, Marcelo D2 se reuniu com os antigos colegas de banda, mas foi somente em 2018 que a carreira em grupo foi retomada. A mistura de rap, samba, rock e hip-hop sempre esteve presente nas canções do artista. Entre os assuntos mais recorrentes em suas rimas destacam-se a violência na periferia, abusos policiais, legalização das drogas e a corrupção praticada por representantes políticos.

O intérprete da última música selecionada, Leandro Roque de Oliveira, o Emicida, é um cantor, compositor e apresentador nascido na capital paulista em 1985. Ele passou a ser uma figura conhecida por conta de sua grande capacidade de criar rimas de modo improvisado e por isso foi campeão onze vezes consecutivas da Batalha do Santa Cruz, uma importante tradição da cultura do Rap paulista desde 2006. A sua primeira canção a fazer sucesso foi “Triunfo”, música que pôde contar com um videoclipe que rapidamente atingiu a marca de 8 milhões de visualizações no YouTube, um marco histórico para o ano de 2008. O pseudônimo “Emicida”<sup>4</sup> foi criado por seus amigos com o intuito de ilustrar sua invencibilidade nas batalhas de rima.

Esse grupo de intérpretes das músicas já mencionadas exerce grande influência nas mais

<sup>4</sup> O apelido é o resultado da mistura entre a pronúncia da sigla “MC” e a palavra “homicida”. Já no caso do acrônimo para seu nome artístico, Emicida já afirmou em diversas entrevistas que seria algo próximo de “Enquanto Minha Imaginação Composer Insanidades Domino a Arte”.

diversas gerações de rappers brasileiros e nas múltiplas camadas sociais do nosso país, além de causar impacto na formação do pensamento político de milhares de sujeitos racializados que seriam as principais vítimas dos horrores ocorridos nas periferias brasileiras. Quando tratamos do gênero musical Rap, devemos destacar a importância histórica e cultural do discurso elaborado e disseminado por parte desses artistas através da veiculação das músicas e da reafirmação de seus princípios pessoais comumente alinhados com uma perspectiva política e socialmente progressista.

Dito isso, buscamos identificar como parte do movimento Rap brasileiro contemporâneo (o “Rap Consciência”) critica/interpreta a participação do Estado no genocídio de pessoas negras em nosso país. O recorte temporal desta pesquisa (1990-2019) vai ao encontro do que foi definido por Ana Silvia Andreu da Fonseca (2011) a respeito das classificações das fases<sup>5</sup> do Rap. Após examinar minuciosamente tais categorias, concluiu-se que a análise das músicas selecionadas localiza-se na intersecção temática das fases dois e três do estudo da especialista.

Em relação a escolha por fontes audiovisuais, podemos afirmar que ela está relacionada com a recente movimentação por parte dos historiadores, a partir dos anos 1990 aproximadamente (Napolitano, 2008), em compreender melhor como esse tipo de fonte pode colaborar com pesquisas cujos objetivos sejam esmiuçar a sociedade, seu contexto histórico e seus agentes, além de contribuir com a ampliação do escopo de fontes históricas disponíveis para o estudo do campo da História Audiovisual enquanto uma área que vem ganhando destaque no últimos anos.

De forma mais específica, este estudo baseia-se em realizar uma articulação entre as análises das letras das canções selecionadas e o contexto social, racial e político explicado pelo “Rap Consciência” entre 1990 e 2019. Inicialmente buscamos reunir pesquisas que tratam da análise de fontes audiovisuais a partir de uma ótica sociocultural. Em seguida identificamos nas letras das músicas quais os elementos presentes que descrevem a realidade enfrentada pela população negra e como esse cenário é descrito. Por último, selecionamos conceitos-chave dos estudos das relações raciais que podem colaborar com o entendimento sobre o Estado e suas práticas de discriminação e genocídio.

A metodologia adotada para este estudo baseia-se na utilização do método de pesquisa descritivo – associado à uma abordagem qualitativa – a fim de proporcionar uma reflexão sobre o genocídio negro contemporâneo a partir de uma revisão bibliográfica baseada em uma articulação entre a análise das letras das canções selecionadas e o contexto social, racial e político da época. Nesse

<sup>5</sup>“1) Fase da autoafirmação, muitas vezes festiva, da negritude e da produção cultural urbana ligada à juventude de periferia” (Fonseca, 2011, p. 68), “2) Fase da denúncia dos problemas sociais urbanos, com crítica às históricas condições de desigualdade da sociedade brasileira” (Fonseca, 2011, p. 68) e “3) Fase da ironia poética, com influências mais difusas” (Fonseca, 2011, p. 70).

sentido, a análise de discurso é o método mais adequado para ser empregado nesta pesquisa, visto que, tal como a principal proposta dessa categoria analítica, esse estudo também pretende realizar a investigação de um discurso – neste caso, o discurso produzido pelos cantores da vertente do “Rap Consciência” em prol da construção de uma consciência crítica acerca da influência do Estado brasileiro no genocídio de pessoas negras. Portanto, entendemos que “A AD busca, portanto, oferecer uma estrutura teórica robusta para a construção de um dispositivo analítico que permita aproximar-se do ‘real do sentido, em sua materialidade linguística e histórica’” (Orlandi, 2003, p. 59 *apud* Caimi; Mistura, 2021, p. 159).

Por último, vale ressaltar que as considerações resultantes deste trabalho não possuem a pretensão de esgotar as diferentes possibilidades de investigação do tema proposto e muito menos têm como objetivo o esvaziamento das múltiplas perspectivas analíticas possíveis para o entendimento das músicas e do movimento sociopolítico aqui abordado.

## O Rap como um movimento político

A *black music*, gênero do qual originou-se diversos elementos da cultura Hip-hop, teria surgido a partir de processos de hibridação cultural que “[...] começaram a acontecer muito antes do desenvolvimento em larga escala das tecnologias de informação que têm caracterizado o mundo globalizado do final do século XX em diante” (Fonseca, 2011, p. 50). Tais processos deram origem a outros gêneros musicais, como o jazz e o gospel no final do século XIX, o blues nas décadas de 1930 e 1940 e o *rhythm and blues* nos anos 1950. As temáticas abordadas por esses segmentos musicais são um pouco diferentes daquilo que passou a ser cantado pelos rappers norte-americanos a partir da década de 1970 (Herschmann, 2000).

No cenário de uma crise financeira em Nova Iorque, o Hip-hop passou a figurar como um tipo de diversão para os jovens pobres, negros e latinos do Bronx. Quanto ao nome que o movimento carrega, temos que o responsável por cunhar esse termo teria sido o DJ Afrika Bambaataa em 1974 (Herschmann, 2000). Em relação ao surgimento dessa cultura musical, a história atribuída ao seu nascimento teria três protagonistas: os DJs Kool Herc (Clive Campbell), Afrika Bambaataa (Kevin Donovan) e Grandmaster Flash (Joseph Saddler).

Herc foi o responsável por trazer a tradição dos carros de som da Jamaica para o Bronx (1969) e por organizar as grandes festas onde MCs improvisavam suas rimas. Bambaataa, além de ter nomeado

o movimento, também foi o fundador da primeira posse<sup>6</sup> de Hip-hop (1973). Flash teria sido o responsável pela criação do efeito de *scratch*<sup>7</sup> e o efeito *back to back*<sup>8</sup>. Esses eventos, realizados nos quarteirões das regiões marginalizadas – os “guetos” –, passaram a ser conhecidos pelo nome de *block parties* (ou “festas do quarteirão”) (López, 2017).

Há uma divergência quanto ao dia oficial do “nascimento” do movimento Rap. Alguns autores e organizações atribuem a sua “fundação” ao 11 de agosto de 1973, dia do primeiro evento de Hip-hop da história (a festa de aniversário da irmã do DJ Kool Herc); ao passo que outros atribuem esse marco histórico ao 12 de novembro de 1973, dia da fundação da ONG Universal Zulu Nation<sup>9</sup>. No caso do Rap brasileiro, o ano de 1986 é comumente considerado como o início desse movimento por conta da importância do lançamento, nas rádios de São Paulo, da canção “Sebastian Boys Rap”, da dupla de MCs Pepeu e Mike, como parte da coletânea “Remixou? Dançou” (Valente, 2018).

No fim da década de 1980 a “onda Break” já não se apresentava mais como o fenômeno de outrora, em especial no cenário brasileiro. Antes mesmo da popularização daquilo que hoje conhecemos como Rap, o Break, um dos elementos do Hip-hop, já era um estilo de dança comum entre os jovens que frequentavam o centro da cidade de São Paulo no início da década. Foi somente após a diversificação do público adepto ao Break que teve início a propagação da ideia de que o Hip-hop possuiria quatro elementos: o Rap<sup>10</sup>, o Grafite, os DJs e MCs e o já conhecido Break (ou *Street Dance*).

Ainda nos anos 1980, em especial no ano de 1988, a tensão entre lados “opostos” da cultura Hip-hop se intensificou, gerando uma espécie de “separação” entre MCs e DJs de um lado e *b-boys* e grafiteiros de outro. Tal conflito fez com que o primeiro grupo abrisse mão de permanecer no Largo de São Bento e migrasse para a Praça Roosevelt, no centro de São Paulo.

Na década de 1990, enquanto os funkeiros produziam canções românticas e alegres, o segundo grupo, os *b-boys*, estava mais próximo das pautas políticas. Por conta disso, ambos os grupos receberam “apelidos”: “alienados” de um lado e “engajados” do outro. Essa rixa fez com que os *b-boys* considerassem o funk como um ritmo musical apenas para entretenimento, o que acabou fazendo com

<sup>6</sup> As posses podem ser entendidas como formas de organização (e posteriormente também espaços físicos) voltadas para a promoção da cultura Hip-hop e para a reunião daquilo que era produzido pelos membros do grupo.

<sup>7</sup> Efeito sonoro de “arranhado” ou “ruído” ao girar o vinil no sentido contrário e a agulha do toca-discos “arranhá-lo”.

<sup>8</sup> Repetição de um trecho da música ao utilizar dois discos de vinil iguais. Esse efeito foi o que deu origem àquilo que hoje conhecemos como *sample*.

<sup>9</sup> ONG criada por Bambaataa com o intuito de promover os quatro princípios do Hip-hop: união, paz, amor e diversão.

<sup>10</sup> Cabe salientar que o *rap* é comumente entendido como um subgênero que faz parte daquilo que conhecemos como Hip-hop. Esse segundo gênero seria, neste caso, uma espécie de “guarda-chuva” que abrange tais componentes.

que o primeiro grupo não fosse mais bem-vindo em bailes funk.

### O Rap e o pensamento social coletivo no Brasil

As influências da cultura Hip-hop não podem ser integralmente atribuídas às comunidades norte-americanas, visto que esse movimento pode ser relacionado a manifestações culturais provenientes de tradições africanas, caribenhas e afrodiáspóricas que colaboraram para a formação de uma identidade que se misturou com a cultura de territórios colonizados por países considerados como potências mundiais entre os séculos XVI e XIX.

Cabe destacar que nos anos 1980 já era possível perceber certo grau de politização do Rap, apesar desse fenômeno ter como marco histórico um álbum lançado somente em 1993: “Holocausto Urbano”, dos Racionais MC’s. Herschmann (2000, p. 25) aponta que nesse cenário de funk *vs* hip-hop, esse segundo gênero musical “[...] foi se afirmando como importante discurso político que tem revitalizado parte das reivindicações do movimento negro”.

Quando aprofundamos os estudos sobre o movimento Rap no Brasil, a tese de doutorado de Ana Fonseca (2011) figura enquanto uma importante contribuição para a compreensão dos mais diversos temas abordados por essa cultura musical em diferentes períodos. Fonseca estabeleceu, tendo como referencial o movimento Hip-hop nacional, três diferentes fases do Rap brasileiro onde tal divisão “[...] além de dar conta das necessidades deste trabalho, ela consegue aglutinar a grande maioria da produção artística de nossos rappers, com a devida noção cronológica e estilística do gênero no país” (Fonseca, 2011, p. 63).

Indo ao encontro das delimitações temporais da autora, este artigo considera que as quatro canções selecionadas para a análise do tema proposto encaixam-se na segunda e terceira fases. As canções “Racistas Otários” e “Só Deus pode me julgar” fazem parte da segunda fase do Rap<sup>11</sup>, “[...] da denúncia dos problemas sociais urbanos, com crítica às históricas condições de desigualdade da sociedade brasileira” (Fonseca, 2011, p. 68). As outras duas canções, “Desabafo” e “Ismália”, adequam-se à terceira fase<sup>12</sup>, “[...] da ironia poética, com influências mais difusas” (Fonseca, 2011, p. 70), que tem como “berço” o estado do Rio de Janeiro.

<sup>11</sup> A delimitação temporal desta fase tem como marco inicial a realização de um show coletivo no Parque Ibirapuera no ano de 1988, e como ápice e marco final, o lançamento, em 1997, do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, dos Racionais MCs.

<sup>12</sup> Ela teria se iniciado na primeira década do século XXI e, junto da adição de referências como o samba, o funk e o *reggae*, o *rap* continuou exercendo seu direito à manifestação política e à denúncia do contexto social e racial do seu tempo.

Levando em consideração que a simples identificação do sujeito com a letra da canção é capaz de atrair a atenção daqueles que percebem alguma semelhança entre aspectos da própria vida e aquilo que está sendo exposto por essa forma de expressão artística (Fonseca, 2011; Macedo, 2016), a afinidade desse grupo com o gênero em si pode ser explicada não somente pelo gosto musical, mas também pelo fato de encontrarem, nessas canções, a expressão de seus medos diários.

### R-A-P: um gênero musical de protesto

Um dos principais critérios de seleção para esta pesquisa foi a presença de um caráter de protesto nas canções de Rap que viriam a ser mobilizadas, visto que o intuito principal é colaborar com o desenvolvimento dos estudos do “Rap Consciência” enquanto uma categoria de análise específica desse movimento músico-cultural. Nesse sentido, o Rap pode ser visto

[...] como instrumento de denúncia e de formação de uma consciência social [também racial] 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 [...] (Pereira, 2020, p. 87).

Dito isto, analisemos as quatro canções selecionadas para este estudo, começando por “Racistas Otários”, dos Racionais MC’s. Lançada em 1990 como a faixa 2 (Lado B) do álbum “Holocausto Urbano”, essa canção utilizou dois *samples*<sup>13</sup> diferentes para compor sua sonoridade: “Ufo”, do grupo ESG, e “Thriller”, de Michael Jackson. Essa música figura enquanto uma das produções mais emblemáticas lançadas pelos MC’s justamente por abordar, de maneira explícita, o tratamento que o “sistema”<sup>14</sup> fornece às pessoas negras e pobres no Brasil:

Racistas otários nos deixem em paz  
Pois as famílias pobres não aguentam mais  
Pois todos sabem e elas temem  
A indiferença por gente carente que se tem  
E eles veem  
Por toda autoridade o preconceito eterno  
E de repente o nosso espaço se transforma  
Num verdadeiro inferno e reclamar direitos  
De que forma  
Se somos meros cidadãos  
E eles o sistema

<sup>13</sup> “Samplear” uma música é o mesmo que utilizar trechos de uma canção já existente ao criar uma nova.

<sup>14</sup> Essa classificação, muito utilizada nas letras de Rap, serviria para ilustrar o caráter violento adotado pelo sistema capitalista em que vivemos. O uso desse termo engloba uma crítica política às características que fazem parte do *modus operandi* de um Estado também capitalista: forças policiais cuja atuação é voltada para a repressão de sujeitos dissidentes (negros, pobres, membros da comunidade LGBTQIAP+, entre outros), princípios econômicos liberais e consequentemente prejudiciais para os mais pobres, inferiorização das mulheres mediante uma estrutura social patriarcal e, como “fio condutor” de toda essa lógica, o racismo.

(Racistas Otários, 1990)

Já em “Só Deus pode me julgar”, MV Bill aborda tópicos como a hipocrisia que permeia a sociedade brasileira através de um silenciamento coletivo diante da terrível realidade vivenciada. A distribuição desigual de renda, a “memória curta” do povo brasileiro em relação aos políticos corruptos que seguem sendo eleitos e uma crítica ao entretenimento televisivo como uma forma de “desviar” o foco popular dos problemas presentes na “vida real” são assuntos que também estão presentes na canção.

No que diz respeito a temática racial, Bill reforça o argumento de que mesmo aqueles que são explicitamente racistas querem ter o “estilo” dos negros a partir da adoção da vestimenta e da tentativa de reproduzir algo parecido com os cabelos afro. O cantor também enfatiza o caráter sem fundamento do preconceito racial e faz menção ao período escravista, citando-o como um argumento viável para mostrar que, apesar de terrível, esse fato histórico não foi suficiente para impedir que os negros se mantivessem conscientemente críticos da realidade ou para que permitissem o aprisionamento de suas mentes junto de seus corpos físicos:

Você ri da minha roupa, ri do meu cabelo  
Mas tenta me imitar se olhando no espelho  
Preconceito sem conceito que apodrece a nação  
Filhos do descaso mesmo pós-abolição  
Mais de 500 anos de angústia e sofrimentos  
Me acorrentaram, mas não meus pensamentos  
(Só Deus pode me julgar, 2002)

Marcelo D2 viu na letra de “Deixa Eu Dizer”<sup>15</sup> – composta por Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza e originalmente interpretada por Cláudya – uma oportunidade de expor as suas angústias sobre a sociedade brasileira da atualidade. D2 utilizou-se do refrão de Lins e Souza como *sample*, adicionou cinco estrofes de sua autoria e assim nasceu a canção “Desabafo”, lançada no ano de 2008 como a faixa 2 do álbum “A Arte do Barulho”. Em suas estrofes ele fala sobre um Brasil em crise e posiciona o eu lírico como alguém que anseia por denunciar a própria realidade e assim levar uma vida mais tranquila. Apesar de não mencionar explicitamente a cor da pele, é possível entender quem são os alvos da violência denunciada:

Me contam coisas como se fossem corpos  
Ou realmente são corpos, todas aquelas coisas  
(Desabafo, 2008)

<sup>15</sup> De acordo com uma entrevista de Ivan Lins ao portal do jornal Estado de Minas, essa canção teria sido inspirada pela censura do show-manifesto “Opinião”, de autoria do Teatro Opinião, durante os anos iniciais da Ditadura Civil-Militar brasileira (Pio, 2023).

Leandro Roque de Oliveira, o Emicida, viu no poema “Ismália” (escrito no início do século XX), de Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), uma excelente oportunidade de compor uma música tão importante para a população negra quanto complexa na temática que aborda. Em seu poema, considerado como uma obra-prima do Simbolismo<sup>16</sup>, Guimaraens conta a história de Ismália, uma mulher<sup>17</sup> “enlouquecida de amor” e entregue aos delírios dessa paixão. A canção “Ismália”, lançada como a faixa 9 do álbum “AmarElo” (lançado em 2019), utilizou-se do mito grego de Ícaro para ilustrar o desejo de ascensão do povo negro e a iminente queda mediante uma sociedade racista que constantemente nos impede de “alçar voo”.

Emicida ressignifica a personagem trazendo-a para o século XXI. Nesse novo contexto Ismália pode ser vista como uma mulher negra enfrentando os desafios de viver em uma sociedade racialmente segregada. Também é possível associar a ela a representação das perturbações mentais causadas pelo racismo onde os adoecidos – a população negra – estariam buscando aquilo que dificilmente poderiam alcançar: viver em uma sociedade igualitária.

A Ismália de Emicida nutre um desejo constante por voar, o que pode ser entendido como o anseio por uma liberdade que seria concedida somente no momento de sua morte, já que pessoas negras raramente passam pela vida sem experienciar o racismo como uma expressão da violência. O anseio pela conquista do céu pode ser interpretado como a aspiração por melhores condições de subsistência, ao passo que a busca pelo mar pode simbolizar a necessidade de permanecer conectada com as raízes de sua cultura.

No caso da analogia com o mito grego, o cantor buscou relacionar a ganância de Ícaro por voar com a busca dos negros por liberdade e melhores condições de vida em meio a uma sociedade desigual. Um trecho da música nos passa a ideia de que Ícaro teria se arrependido de sua decisão “ambiciosa” de voar cada vez mais alto e próximo do sol e o eu lírico da canção estaria aconselhando às pessoas negras a tomarem cuidado ao tentar fazer o mesmo pois “eles” não suportariam vê-las prosperar:

Olhei no espelho, Ícaro me encarou  
Cuidado, não voa tão perto do Sol  
Eles num guenta te ver livre, imagina te ver rei  
O abutre quer te ver de algema pra dizer: Ó, num falei?!

<sup>16</sup> Movimento literário surgido na França no final do século XIX. Entendido como oposição ao Realismo, ao Naturalismo e ao Positivismo, buscava a conexão entre o mundo material e o mundo espiritual. Suas principais características são: a presença de elementos místicos, a subjetividade, a musicalidade e o uso de figuras de linguagem.

<sup>17</sup> É possível interpretar, de acordo com um dos versos do poeta, que a personagem cuja vida está sendo narrada seria uma mulher branca. No verso onde o autor diz que ela “banhou-se toda em luar” é possível realizar uma comparação direta com a cor de sua pele.

### O Estado, o Rap e o Genocídio

Desde o processo de colonização liderado por Estados europeus (séculos XV-XIX) até o fenômeno da modernidade – entendida aqui enquanto a interpretação dos diferentes eventos mundiais segundo a visão dos que se consideram o centro do mundo (Mignolo; Pinto, 2015) –, diferentes culturas passaram a ter algum tipo contato entre si. Esse entrosamento teve como uma de suas consequências a formação de elementos culturais que foram afetados pelas tradições dos mais diversos povos. Esse *mix* cultural afetou, como já exposto anteriormente, a formação do Rap enquanto um gênero musical.

Como é possível entender a caracterização da entidade “Estado” de acordo com as manifestações políticas feitas pelos rappers? Quem seriam “eles”? Quem é o “sistema”? A maneira como ele é entendido pelo Rap pode ser compreendida tendo como referência dois conceitos complementares, sendo eles: “Necrofilia Colonialista Outrocida” e “necro-racista-Estado”. Cunhadas por Wallace de Moraes (2020a; 2020b), essas duas concepções nos guiam em direção não somente às origens do próprio Estado, mas também ao entendimento de suas características e sua atuação.

O Estado que buscamos definir e compreender apoiou-se nos princípios iluministas e nas teorias racistas do século XIX a fim de buscar o fortalecimento da superioridade branca, princípios esses que buscaram dar ênfase “[...] sobre os aspectos positivos da branquitude que trariam o ‘desenvolvimento’ e o ‘progresso’ da ‘civilização’ para o resto do mundo, justificando os perversos impulsos colonialistas e imperialistas europeus” (Flauzina, 2014, p. 135).

O Estado, em sua estruturação capitalista, “[...] não é um qualquer, mas um estado da morte, da prisão, da tortura, do controle sobre o colonizado. É, portanto, um necro-Estado” (Moraes, 2020b, p. 5). Essa afinidade com a morte de corpos físicos subalternizados expressa o anseio dessa entidade por realizar a manutenção contínua de sua estrutura racista, colonialista e soberana no que se refere ao controle sobre quem pode continuar vivo e quem deve morrer.

A categoria de “Necrofilia Colonialista Outrocida” foi cunhada, segundo o autor, com o intuito de “[...] resumir um específico racismo marcado pelo desejo da morte de negros, indígenas e seus descendentes que não aceitam e/ou não se subordinam aos papéis que a modernidade lhes designou” (Moraes, 2020a, p. 6). Assim, esse conceito serviria para caracterizar esse processo discriminatório e subordinativo de negros e indígenas encabeçado por europeus e seus descendentes em prol da

produção de riquezas para si:

[...] esse processo racista, moderno, capitalista, colonialista, que também é patriarcal (branco), é garantido através de políticas institucionais postas em prática pelo necro-racista-Estado brasileiro (Moraes, 2020a, p. 6).

Durante a sua reflexão sobre a teoria hobbesiana, Foucault (1987) estabeleceu a noção de corpos dóceis. Tais corpos podem ser entendidos como forjados pelo Estado com o objetivo de manipulá-los e “domesticá-los” a fim de que estes conformem-se com as políticas institucionais, ainda que elas tenham como um de seus propósitos a sua eliminação sumária:

Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis” (Foucault, 1987, p. 118).

Seguindo a premissa de interpretar como o Rap brasileiro contemporâneo explica o Estado, a definição de genocídio estabelecida pela Convenção para a Prevenção e a Repressão do Crime de Genocídio parece-nos extremamente conveniente para ser associada a maneira como esse gênero musical entende a atuação desse órgão no cotidiano desses corpos “dóceis”:

Na presente Convenção, entende-se por genocídio quaisquer dos seguintes atos, cometidos com a intenção de destruir, no todo ou em parte, um grupo nacional, étnico, racial ou religiosa, tais como:

- (a) assassinato de membros do grupo;
- (b) dano grave à integridade física ou mental de membros do grupo;
- (c) submissão intencional do grupo a condições de existência que lhe ocasionem a destruição física total ou parcial;
- (d) medidas destinadas a impedir os nascimentos no seio do grupo;
- (e) transferência forçada de menores do grupo para outro grupo (Assembleia [...], 1948 *apud* Flauzina, 2014, p. 121).

Uma questão pontuada por Flauzina (2014) que merece atenção é o fato de que a autora nos conduz à reflexão acerca da comparação que constantemente é feita entre o Holocausto e a Escravidão com o intuito de debater o que se entende por “genocídio”. A historiadora nos mostra que o reconhecimento político do Holocausto possibilitou também o reconhecimento da própria categoria de genocídio e, no que se refere ao uso dessa caracterização por intelectuais e ativistas, ela pontua que o objetivo seria a busca pela atribuição de uma censura moral e legal a outros episódios de violência assim como tais censuras foram e ainda são atribuídas ao Holocausto.

A elevação de violações brutais de direitos humanos à categoria de genocídio não estabelece nenhum tipo de garantia no cumprimento da “lei”<sup>18</sup> e na punição dos responsáveis por tal delito. Sendo assim, é importante debatermos sobre o estabelecimento de uma lei, no Direito Internacional, que tipifique o crime de genocídio a fim de facilitar a entrada dessa violação nos códigos penais dos mais diversos países ao redor do mundo, o que poderia fazer parte de um conjunto de políticas de reparação histórica aos grupos vítimas desse crime, seja no passado, no presente ou no futuro.

Alguns especialistas dos campos da sociologia e da antropologia, mais especificamente dos anos 1970 e 1980, aproveitando-se do reconhecimento internacional concedido ao Holocausto, buscaram instituir uma “propriedade única” de tragédia para esse evento: a singularidade desse acontecimento no que diz respeito a sua natureza. Segundo este raciocínio, “[...] o extermínio praticado pelos nazistas contra judeus é não só considerado único, como os esforços intelectuais em comparar o Holocausto com outras tragédias humanas são lidas como expressão de antisemitismo” (Flauzina, 2014, p. 133). Tal reflexão nos apresenta um argumento muitíssimo plausível quando o objetivo é coibir discursos negacionistas, preconceituosos e explicitamente antisemitas, porém permanece o questionamento acerca do que fazer quando o propósito seria evitar as “[...] consequências especiais no reforço das características eurocêntricas de direito penal internacional e na sobreposição simbólica do genocídio ao Holocausto” (Flauzina, 2014, p. 134).

Correndo um risco iminente de atrair atenções ao abordar um assunto tão delicado, é preciso elucidar uma questão: se obviamente o intuito em abordar esse tópico não é – ou pelo menos não deveria ser – o de realizar uma “comparação” de sofrimentos vivenciados por grupos marginalizados<sup>19</sup>, por qual razão, segundo alguns desses especialistas, como Gavriel Rosenfeld e Yehuda Bauer, o Holocausto tem de ser colocado em uma categoria de definição “à parte” do conceito de genocídio devido a sua “singularidade”?

Não é uma questão de contabilidade ou de vencedores e vencidos na batalha da minoria mais martirizada. Não é uma questão de vitimologia comparativa, mas de sobrevivência coletiva. A insistência na incomparabilidade e na ‘singularidade’ do Holocausto nazista é precisamente o que proíbe a compreensão coletiva de genocídio como um fenômeno de ‘civilização’ ocidental, não como uma série de eventos históricos reiterativos, cada um em seu próprio caminho ‘único’. É o que inibe a nossa capacidade de nomear causas, antecipar os resultados e, acima de tudo, envolver-se em ação política e intelectual de enfrentamento diante de experiências

<sup>18</sup> Importante salientar que a autora explica que tanto o genocídio quanto o Holocausto não possuem conexões com as leis nos termos de aplicação de sanções, ainda que convenções internacionais e o próprio Direito Internacional discutam e estabeleçam caracterizações para que esse tipo de evento histórico violento seja “punido” de alguma forma.

<sup>19</sup> Cabe destacar que, de acordo com a realidade histórica, social e racial do país, teremos diferentes grupos marginalizados expostos às mais diversas formas de preconceito.

contemporâneas (Friedberg, 2000, p. 368-368 *apud* Flauzina, 2014, p. 133-134).

O ponto de vista teoricamente mais próximo da perspectiva adotada por esta pesquisa estaria interessado em criticar o argumento da “singularidade”, visto que o reforço dessa narrativa “[...] coloca obstáculos ao reconhecimento e enfrentamento de outros genocídios” (Flauzina, 2014, p. 133). A continuação da existência do paradigma da “singularidade” é capaz de afetar o reconhecimento de eventos históricos violentos contra determinados grupos, como os genocídios negro e indígena contemporâneos, assim como também pode afetar o reconhecimento, na atualidade, de genocídios que ocorreram no passado. Em tais circunstâncias, a percepção que prevalece é a de que não somente a burguesia branca, enquanto autoridade dos Estados capitalistas, não pode ser desafiada e colocada no lugar de responsável pelo extermínio de grupos minorizados, mas também predomina a sensação de que

[...] prevalece uma recusa a se reconhecer a indiferença histórica do sistema legal ao sofrimento negro e à consolidação dos mandamentos da supremacia branca como bases fundamentais para a exclusão do genocídio como uma categoria viável na Diáspora (Flauzina, 2014, p. 138).

Ao abordar o contexto da pandemia do novo Coronavírus no Brasil, Sampaio e Meneghetti (2020) compararam o cenário devastador de milhares de mortes a um outro cenário devastador que faz parte da realidade brasileira: a “pandemia do extermínio”. Tal extermínio, fenômeno tão recorrente em território nacional que continuou a ocorrer durante uma emergência sanitária, atinge repetidamente os mesmos grupos, sendo eles, em sua maioria, jovens negros e pobres das periferias:

Corpos negros alvejados, abatidos, caídos. Vidas ceifadas, sonhos interrompidos. Não são erros de policiais que “passaram do ponto” ou agiram sob “violenta emoção”. Não são simplesmente crimes cometidos por determinados agentes estatais e que devem ser apurados. Antes de tudo, estamos diante de uma política de Estado. Uma política de extermínio que tem no racismo estrutural a razão de sua existência e que coloca jovens negros das periferias, literalmente, entre a vida e a morte (Sampaio; Meneghetti, 2020, p. 636).

Em meio a este cenário de extermínio da população negra, temos que o “Rap Consciência” atua com o objetivo de expor à população não somente a sua revolta com um projeto neoliberal posto em prática por um Estado genocida, mas também busca se estabelecer enquanto um aliado da luta antirracista e das demais lutas travadas por grupos marginalizados pela sociedade capitalista. Dito isso, é imprescindível que fiquemos atentos para a conexão histórica existente entre o capitalismo e a escravidão a fim de compreendermos a maneira como se formou, no Brasil, uma sociedade tão

profundamente afetada pela aporofobia<sup>20</sup> e pelo racismo proveniente da objetificação dos sujeitos durante o período escravista.

Logo após a assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, os recém-libertos viram-se inseridos em uma nova realidade: eram “livres”<sup>21</sup>, sem moradia, sem trabalho remunerado disponível, sem direito à educação e sem direito à humanidade. Desde 1870, as oportunidades de trabalho remunerado disponíveis eram disputadas tanto pelos negros já libertos, quanto pelos imigrantes europeus que recebiam incentivos para ocupar esses espaços de trabalho em território brasileiro:

As elites demonstravam certo nível de identidade com os estrangeiros. O seguinte trecho extraído da Gazeta de Piracicaba é bastante ilustrativo da importância que os imigrantes assumiam na configuração social pós-Abolição: ‘Sendo, porém, os povos europeus os mais progressivos da terra, muito nos convém a dupla corrente do norte e do sul, de alemães e italianos, que estão vindo unir-se a nós, associando-se às nossas lutas, às nossas fadigas e às nossas vitórias. De todas estas origens vai saíndo o brasileiro por excelência, o tipo de hoje e ainda mais característico – o do futuro’ (Editorial da Gazeta de Piracicaba, 1889 *apud* Simões, 2005).

Prevendo a adoção do trabalho livre, a aristocracia brasileira dos anos 1850 buscou se preparar para essa nova realidade através do apoio a novas leis de imigração que pudessem contribuir para o apagamento da “mancha negra”<sup>22</sup> (Nascimento, 2016). O incentivo para a vinda de imigrantes europeus ao Brasil ampliou a desigualdade já vivenciada pelos negros libertos. Florestan Fernandes (2008) afirma que ao passo que o imigrante branco era agente do trabalho livre e monopolizava as oportunidades de ascensão social, os recém-libertos ocupavam funções que raramente lhes proporcionariam melhores condições de vida.

Dito isso, é possível perceber que as concepções racistas que levaram à colonização, comercialização, objetificação e animalização de corpos africanos deixaram resquícios nas atuais instituições; resquícios esses que estruturam as relações sociais, de poder e de produção dos Estados modernos:

Na sociedade capitalista, o racismo herdado do antigo regime é incorporado às suas relações sociais e determinantes, adquirindo uma forma capitalista e sendo reproduzido por mecanismo de poder e dominação (Sampaio; Meneghetti, 2020, p. 637).

<sup>20</sup>“Repúdio, aversão ou desprezo pelos pobres ou desfavorecidos; hostilidade com pessoas em situação de pobreza ou miséria” (Cf. APOROFOBIA, [202-]).

<sup>21</sup>As aspas fazem referência ao fato de que mesmo a Abolição da Escravatura tendo ocorrido, esses indivíduos ainda estavam sujeitos a exploração e ao trabalho forçado, visto que o fim da escravidão não estabeleceu nenhum tipo de direitos aos libertos e também não aboliu repentinamente a maneira desumanizada como eles eram vistos.

<sup>22</sup>Essa expressão servia para se referir pejorativamente à quantidade de pessoas negras que habitavam o território brasileiro durante o período colonial, como se essas pessoas representassem a “perversão” da sociedade por conta de sua raça.

Dando um salto no tempo e chegando no século XXI, é possível deduzir que os descendentes mais distantes dos recém-libertos do final do século XIX, os considerados pretos e pardos na atualidade, também vivenciam uma situação parecida: em 2018, enquanto 32,7% da população branca que compunha a força de trabalho encontrava-se subutilizada, 66,1% dessa mesma força de trabalho era composta por pessoas pretas e pardas, desigualdade essa que também afetava diretamente o seu rendimento médio mensal (IBGE, 2018).

A ausência de pessoas negras em postos de trabalho valorizados e consequentemente a sua ampla presença em subempregos tem relação com o fato de que o capitalismo, enquanto um sistema econômico selvagem que busca o lucro a todo custo, estabelece uma lógica de manutenção dos padrões de acumulação já existentes, ainda que isso envolva a superexploração de sujeitos socialmente desfavorecidos e racialmente discriminados que apenas permanecem nessas posições por conta da necessidade que esse sistema tem de sustentar os privilégios de um grupo específico.

## O Rap como um movimento de revolta

Ao mesmo tempo que entram em conflito com a estrutura capitalista que exclui alguns grupos e os reduz a meros objetos de dominação/exploração, artistas brasileiros cujas obras pertencem ao gênero musical Rap e à vertente do “Rap Consciência” optaram por se apropriar do lugar de excluídos e a partir dessa posição estabelecer um lugar de pertencimento para si mesmos e para aqueles que se identificam com sua forma de protestar. Esses sujeitos, constantemente esquecidos pelo Estado Democrático de Direito, ao se apoderar da revolta gerada pelo racismo e pela marginalização de seus corpos, constroem suas próprias narrativas e alteram os rumos da história.

Quando Marcelo D2 afirma, na música “Desabafo”, que o Estado não tem o direito de matar ninguém, ele está se referindo à polícia enquanto o braço repressivo de um Estado que tem como um de seus projetos a eliminação sumária de corpos negros. Quando Emicida, em “Ismália”, canta que o policial por trás do gatilho “tem a cor que matou seu ancestral”, ele está apontando para a responsabilidade da branquitude sobre o extermínio da população negra. Quando os Racionais MCs cantam, em “Racistas Otários”, que a lei é implacável com os oprimidos e transforma em bandidos as pessoas de bem, eles deixam explícito que o sistema judiciário brasileiro é parcial e possui culpa no encarceramento em massa de negros e pobres.

Por último, quando MV Bill canta, em “Só Deus pode me julgar”, que casos de corrupção praticada por figuras políticas são esquecidos, ele também afirma que se o acusado em questão for pobre e/ou negro, será eternamente visto como “bandido”. Bill “coloca o dedo na ferida” e expõe que

os indivíduos que compõem grupos marginalizados raramente recebem a oportunidade de ressocialização ou até mesmo de presunção de inocência, e ainda que recebam, a fama de “bandido” torna-se uma característica inerente destes sujeitos.

## A democracia racial, a branquitude e o Rap

A busca pelo embranquecimento da nação brasileira fazia parte da realidade dos séculos XIX e XX, fosse no campo das teorias científicas eugenistas, fosse no campo das políticas imigratórias. O estupro da mulher negra (e da mulher indígena) pelos brancos colonizadores, que resultou no processo de miscigenação forçada, foi um

[...] um fenômeno de puro e simples genocídio. O “problema” seria resolvido pela eliminação da população afrodescendente. Com o crescimento da população mulata, a raça negra iria desaparecendo sob a coação do progressivo clareamento da população do país. Tal proposta foi recebido com elogios calorosos e grandes sinais de alívio otimista pela preocupada classe dominante (Nascimento, 2016, p. 84).

Foi no cenário pós-Abolição que a ideia de democracia racial se consolidou no imaginário do povo brasileiro. A democracia racial<sup>23</sup> foi um dos argumentos utilizados pelo Estado brasileiro a fim de invalidar as lutas da população negra. Foi por meio dela que o Brasil do final do século XIX e início do século XX, apesar de ser um país que vivenciou a escravidão, tentou se transformar em um “paraíso racial” onde as diferenças entre as raças não existiam.

Ao mesmo tempo que o Brasil era visto como a terra da “harmonia” racial, o Estado apoiava uma política imigratória que buscava trazer a “salvação” da nação por meio de imigrantes europeus que estabelecessem residência em nosso país e através de um grande processo de miscigenação causassem o embranquecimento gradativo da população, o que resultaria, em determinado momento, na erradicação da raça negra.

Entendendo que o Rap atuaria com o objetivo de denunciar não somente as consequências de um passado colonial escravista, mas também expor a maneira como essa violência se manifesta na atualidade, podemos compreender que a “superestrutura escravista” (Moura, 1966) presente na estrutura do Estado teria sobrevivido ao tempo e às modificações sociais ao existir enquanto um ideal racista dotado de racionalidade pois

[...] houve uma reformulação dos mitos raciais reflexos do escravismo no contexto da sociedade de capitalismo dependente que a sucedeu, reformulação que alimentou as classes dominantes do combustível ideológico capaz de justificar o peneiramento

<sup>23</sup> De acordo com Domingues (2005), democracia racial “[...] a rigor, significa um sistema racial desprovido de qualquer barreira legal ou institucional para a igualdade racial, e, em certa medida, um sistema racial desprovido de qualquer manifestação de preconceito ou discriminação” (Domingues, 2005, p. 116).

econômico-social, racial e cultural a que ele está submetido atualmente no Brasil através de uma série de mecanismos discriminadores que se sucedem na biografia de cada negro (Moura, 1966, p. 17).

De acordo com Bayo Akomolafe (*Why [...]*, 2023), a branquitude não se trata somente da estrutura social e racial que cerca as pessoas racializadas, mas também se trata de um mecanismo capaz de capturar as pessoas brancas para dentro dessa forma de arranjo material social que toma e leva corpos em direção a um determinado processo de moldagem do mundo.

Entender como se configura esse mecanismo nos possibilita assimilar não somente como ele afeta as ações do Estado, mas também como ele reforça a importância de pesquisarmos a respeito das estratégias disponíveis para a subversão de uma realidade onde a eliminação de corpos não-brancos tem início na desumanização e segregação desses sujeitos. Como cantou Emicida: “80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo” (Ismália, 2019).

### A história da Polícia Militar e a questão política

Como reagir quando o racismo está tão entranhado na sociedade que as letras de Rap são consideradas “violentas” e “exageradas”? O preconceito com a cultura popular e subalternizada é o responsável por tais “opiniões”.

A violência discursiva promovida por alguns *rappers* é, nesse sentido, expressão da violência real que os toma cotidianamente, devido à distribuição desigual de renda, oportunidade e direitos (Pereira, 2020, p. 96).

A expressão “violência discursiva” nos conduz ao entendimento de que esse gênero musical atua enquanto uma ferramenta de reação dos marginalizados mediante ao tratamento que lhes é dado não somente pela branquitude, mas também pela polícia e pelo próprio Estado, algo parecido com “[...] uma espécie de afronta/revolta ao poder burguês” (Pereira, 2020, p. 95).

Quanto à atuação da polícia, Pereira aponta que “Se a polícia serve, portanto, a interesses de uma elite político-econômica, esse aspecto é constantemente evidenciado/denunciado pelo *rap* [...]” (Pereira, 2020, p. 96). Ao revisitarmos a história da criação da primeira polícia brasileira, a atual Polícia Militar, conseguiremos compreender como, quando e por qual razão essa instituição passou a adotar um *modus operandi* violento contra negros e pobres, além de atuar em prol da manutenção de uma estrutura de sociedade que beneficia um grupo específico.

A origem da Polícia Militar é datada do século XIX<sup>24</sup>. Ao chegar no Brasil em 1808, D. João

<sup>24</sup> O sociólogo Allan Silver (2011) afirma que as forças policiais surgiram, no séc. XIX, como uma resposta da burguesia à indignação dos trabalhadores com o avanço do capitalismo.

VI identificou a necessidade de criar um corpo militar equivalente àquele que estava à sua disposição em Portugal – a Guarda Real de Polícia de Lisboa. Criou-se então a Divisão Militar da Guarda Real de Polícia do Rio de Janeiro, que adotou os trajes, as armas e a estrutura militarizada da Guarda portuguesa.

Já no período republicano, os então nomeados como “corpos policiais” passaram a ser conhecidos como “Corpos Militares de Polícia”. Apesar de ter sido no Artigo 5º da Constituição Federal de 1946 onde apareceu o termo “policia militar” pela primeira vez, foi o Artigo 183 o responsável por estabelecer a função dessa instituição: “As polícias militares instituídas para a segurança interna e a manutenção da ordem nos Estados, nos Territórios e no Distrito Federal, são consideradas, como forças auxiliares, reservas do Exército” (Brasil, 1946).

Entendida aqui como uma das ferramentas que o Estado capitalista usa para exercer controle sobre a população marginalizada, a Polícia Militar, logo após a definição objetiva da sua função, passou a servir como meio para que esse Estado executasse suas práticas repressivas<sup>25</sup>.

A violência policial, associada à negligência do Estado em relação à implementação de políticas públicas efetivas, à garantia de direitos humanos para todos os cidadãos e à promoção da igualdade racial constroem um contexto de caos, morte, segregação e brutalidade constantes. Segundo o relatório “Pele Alvo: a Cor que a Polícia Apaga” (Ramos *et al.*, 2022), somente em 2021 3.290 pessoas foram mortas durante operações policiais realizadas nos estados da Bahia, Ceará, Maranhão, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro e São Paulo. Do total de vítimas, 2.154 eram negras, o que equivale a um percentual de 65%.

As quatro canções escolhidas demonstram a indignação que o “Rap Consciência” faz questão de expressar a respeito disso. Em “Desabafo”, Marcelo D2 critica o poder (auto atribuído pelo Estado) de eliminar os “subversivos” considerados como “ameaças” à soberania, além de apontar que a falta de preparo tático da polícia, associada ao desejo de matar que o próprio Estado possui e incute nas suas forças policiais, resultam em um cenário sanguinário onde a violência é estrutural:

Tu quer a paz, eu quero também  
Mas o Estado não tem direito de matar ninguém  
Aqui não tem pena de morte, mas segue o pensamento  
O desejo de matar de um Capitão Nascimento  
Que, sem treinamento, se mostra incompetente

<sup>25</sup> Nesse cenário de natureza violenta, a burguesia figura enquanto a classe amplamente favorecida pelas ações desta polícia: “A polícia situa-se no centro da questão da transformação do projeto burguês em realidade social. No conjunto de estratégias desta classe a instituição policial desempenha o papel de um importante instrumento de ação e é enquanto agente da dominação que ela transforma-se em objeto de estudo” (Bretas, 1997, p. 32).

(Desabafo, 2008)

Em “Ismália”, Emicida deixa explícito a sua revolta quanto ao genocídio negro que segue sendo praticado pelo Estado em associação às polícias:

Quem disparou usava farda (mais uma vez)  
Quem te acusou, nem lá num tava (banda de espírito de porco)  
Porque um corpo preto morto é tipo os hit das parada  
Todo mundo vê, mas essa porra não diz nada  
(Ismália, 2019)

MV Bill demonstra sua inquietação com a realidade ao criticar aqueles que exercem cargos políticos no Brasil e seguem propagando a ideia de que o racismo e a desigualdade social não são impulsionadores do crime organizado, ao mesmo tempo que salienta a existência de uma censura prévia relacionada ao tom de denúncia adotado não só por ele, mas por dezenas de outros rappers:

Oh! Pátria amada, mãe gentil Poderosos do Brasil  
Que distribuem para as crianças cocaína e fuzil  
Me calar, me censurar porque não pode falar nada  
(Só Deus pode me julgar, 2002)

Já no caso dos Racionais MC's, em “Racistas Otários” temos uma crítica ao sistema judiciário brasileiro. Neste caso, o grupo aponta que a lei seria aplicada de forma desigual e injusta para com os sujeitos marginalizados, ao passo que inocentes seriam falsamente acusados e transformados em culpados:

Justiça  
Em nome disso eles são pagos  
Mas a noção que se tem  
É limitada e eu sei Que a lei  
É implacável com os oprimidos  
Tornam bandidos os que eram pessoas de bem  
(Racistas Otários, 1990)

## A “retomada” do poder

No caso do Rap brasileiro, por se tratar de um movimento de extrema importância para as culturas subalternas, que “[...] guardam tradições que se articulam com a estrutura psicosocial [sic] das populações e tornam-se importantes para explicar e fundamentar o conceito de cultura nacional [...]” (Kodama, 2007, p. 6), é possível utilizar as canções desse gênero musical para interpretar como uma política estatal repleta de princípios que visam o apagamento da cultura negra e a segregação de corpos negros tem como resultado o extermínio desse e de outros grupos.

A branquitude, capaz de negar o próprio preconceito, apoderou-se do argumento de que as reivindicações feitas pela população negra brasileira representam uma tentativa de “retomada” de

algum tipo de poder e que a partir dele esses sujeitos se colocariam na posição de “superiores” racialmente falando. Esse medo pela perda de *status* político, social e racial demonstra a plena consciência desses indivíduos em relação a maneira como os negros são segregados e desconsiderados enquanto sujeitos dignos de respeito e compaixão, ao mesmo tempo que são despidos de direitos básicos tão caros para a humanidade.

Essa camada da população passou a buscar múltiplos alvos para depositar seu pavor constante da ascensão social de sujeitos negros que trazem consigo a consciência da importância de sua ancestralidade, de sua negritude e cultura – que conta com o Rap como um de seus elementos. Por conta disso, esse gênero musical, e a maior parte da população que o consome, passaram a servir, mais uma vez, como dois dos “depósitos” da raiva, da frustração e do preconceito que emanam dessas pessoas e, consequentemente, também tornaram-se alvos constantes de um Estado brasileiro que está a serviço dos brancos.

O Rap, mais especificamente a sua vertente “consciente”, por se tratar de um gênero musical de protesto, acabou por assumir uma postura crítica, reativa e politicamente engajada no que diz respeito a temas que estão presentes no cotidiano de grande parte da população brasileira. Assim como enfatiza Santos (2008, p. 173), “[...] o discurso racializado do rap é uma arma que atira simultaneamente no mito da democracia racial brasileira e no consenso ou estratégia do silêncio sobre a questão racial no país”.

### Conclusão

O presente trabalho buscou identificar o exercício da consciência crítica do “Rap Consciência” a respeito da participação do Estado no genocídio de pessoas negras, além de examinar como se deu a reformulação das temáticas abordadas nas canções de Rap selecionadas, discorrer sobre como esse movimento afeta o pensamento social coletivo brasileiro e analisar a maneira como o Rap brasileiro contemporâneo explica o Estado, sua formação e seus mecanismos de opressão/discriminação.

Buscamos discorrer a respeito da origem do Hip-hop enquanto um gênero musical integrante da conhecida *black music*, além de realizar uma análise da história do surgimento desse movimento tendo como objetivo o entendimento do Rap como um elemento que tem origem dentro do próprio Hip-hop. Ainda nessa parte da pesquisa, estabelecemos uma relação entre a disseminação do Rap no Brasil, as manifestações políticas desse movimento e o pensamento social coletivo do público-alvo desse influente ritmo.

Ademais, abordamos o lugar político de revolta assumido pelos cantores e pelo público-alvo do “Rap Consciência” e realizamos uma exposição a respeito da história da Polícia Militar brasileira e

a maneira como essa instituição é composta por uma estrutura racista que impacta diretamente na formação dos agentes policiais de segurança, o que colabora para a continuação de uma rotina de violência e morte nas favelas e periferias brasileiras.

É possível dizer que a vertente politicamente engajada do Rap, o “Rap Consciência” está em alerta constante quanto aos métodos de ação do Estado, além de deixar explícito o seu posicionamento em relação à violência e ao genocídio sofridos pela população negra brasileira. Dessa forma, a consciência sobre o racismo enquanto um elemento constituinte da dinâmica social é uma das características do discurso desse gênero.

Abordar a postura do Estado mediante a ascensão de corpos negros marginalizados historicamente nos proporciona o entendimento no que diz respeito aos mecanismos políticos utilizados em prol da neutralização de “sujeitos subversivos” que ousam tentar escapar da realidade sem perspectiva que foi criada especificamente para eles a partir de argumentos discriminatórios.

Da maneira mais didática possível buscamos reforçar que o Rap deve ser visto e entendido como uma forma de manifestação artística e política, além de merecer o reconhecimento pela sua atuação enquanto um dos novos agentes sociais da luta antirracista na sociedade brasileira.

## Referências

### Fontes musicais

**DESABAFO.** Compositores: Marcelo D2 e Nave. Intérprete: Marcelo D2 e Cláudya. Rio de Janeiro: EMI, 2008, CD, faixa 2. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/5GCz9BOkt17aI6ZOR3EiUl?si=Ry4m49DcRsaihcEPPA13Zg&utm\\_source=copy-link&nd=1](https://open.spotify.com/intl-pt/track/5GCz9BOkt17aI6ZOR3EiUl?si=Ry4m49DcRsaihcEPPA13Zg&utm_source=copy-link&nd=1). Acesso em: 20 out. 2022.

**ISMÁLIA.** Compositores: Nave, Renan Samam e Emicida. Intérpretes: Emicida, Larissa Luz e Fernanda Montenegro. São Paulo: Sony Music e Laboratório Fantasma, 2019, lançamento digital. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/0lllhIvFD2afwVh1nU1WLU?si=ylejdkWJQrmr8Lx4RNfK0g&utm\\_source=copy-link&nd=1](https://open.spotify.com/intl-pt/track/0lllhIvFD2afwVh1nU1WLU?si=ylejdkWJQrmr8Lx4RNfK0g&utm_source=copy-link&nd=1). Acesso em: 20 out. 2022.

**RACISTAS OTÁRIOS.** Compositores: Ice Blue e Mano Brown. Intérpretes: Racionais MCs. São Paulo: Boogie Naipe, 1990. Lado B. LP Vinil. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/0zGuJbbRk2QV18xHxvHB1Z?si=TZtdCxT7TQ2x2IF0o1pLA&utm\\_source=copy-link&nd=1](https://open.spotify.com/intl-pt/track/0zGuJbbRk2QV18xHxvHB1Z?si=TZtdCxT7TQ2x2IF0o1pLA&utm_source=copy-link&nd=1). Acesso em: 20 out. 2022.

**SÓ DEUS PODE ME JULGAR.** Compositor e intérprete: MV Bill. Rio de Janeiro: Natasha Records, 2002. CD. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/6qssC6tXnAbbm01ZRSCJel?si=njs8TGW8S29V0M2BfeiDA&utm\\_source=copy-link&nd=1](https://open.spotify.com/intl-pt/track/6qssC6tXnAbbm01ZRSCJel?si=njs8TGW8S29V0M2BfeiDA&utm_source=copy-link&nd=1). Acesso em: 20 out. 2022.

## Bibliografia

- APOROFOBIA. Academia Brasileira de Letras, [202-]. Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/aporofobia>. Acesso em: 7 jul. 2023.
- BRASIL. Constituição dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1946. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao46.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao46.htm). Acesso em: 6 out. 2023.
- BRETTAS, Marcos Luiz. **A Guerra das Ruas**: Povo e Polícia na Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.
- CAIMI, Flávia Eloisa; MISTURA, Letícia. Análise de Conteúdo e Análise de Discurso na pesquisa em ensino de História. In: ANDRADE, Juliana Alves de; PEREIRA, Nilton Mullet (org.). **Ensino de História e suas práticas de pesquisa** [e-book]. São Leopoldo: Oikos, 2021. p. 153-167.
- DOMINGUES, Petrônio. O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930). **Diálogos Latinoamericanos**, [s. l.], v. 6, n. 10, p. 116-131, 2005. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/dialogos/article/view/113653>. Acesso em: 29 ago. 2023.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**: o legado da “raça branca”. 5. ed. São Paulo: Globo, 2008.
- FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. As fronteiras raciais do genocídio. **Direito.UnB - Revista de Direito da Universidade de Brasília**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 119-146, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistadecitounb/article/view/24625>. Acesso em: 6 ago. 2023.
- FONSECA, Ana Silvia Andreu da. **Versos violentamente pacíficos**: o rap no currículo escolar. 2011. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1615445>. Acesso em: 19 jan. 2023.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 20. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2018**. [s. l.], 2018. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/21039-desigualdades-sociais-por-cor-ou-raca-no-brasil.html>. Acesso em: 19 ago. 2023.
- KODAMA, Katia Maria Roberto de Oliveira. Folia de reis: um “avatar” da cultura subalterna. In: ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 3, 2007, Salvador. **Anais** [...].

Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2007. 15 p. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecult2007/KatiaMariaKodama.pdf>. Acesso em 21 fev. 2023.

LÓPEZ, Alberto. Hip hop: como nasceu o gênero musical que transformou a música. **El País**, 11 ago. 2017. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/11/cultura/1502442803\\_063516.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/11/cultura/1502442803_063516.html). Acesso em: 22 fev. 2023.

MACEDO, Márcio. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: JR, Heitor Frúgoli; KOWARICK, Lúcio (org.). **Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais**. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 23-54.

MIGNOLO, Júlio Roberto de; PINTO, Walter D. A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. **Civitas**, Porto Alegre, v. 15, n. 3, p. 381-402, jul./set. 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/20580>. Acesso em: 15 maio 2023.

MORAES, Wallace de. A necrofilia colonialista outrocida no Brasil. **Revista Estudos Libertários**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 11-29, 2020a. Disponível em: <https://cpdel.ifcs.ufrj.br/wp-content/uploads/2022/12/A-NECROFILIA-COLONIALISTA-OUTROCIDA-NO-BRASIL.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2023.

MORAES, Wallace de. As origens do necro-racista- Estado no Brasil: crítica desde uma perspectiva decolonial & libertária. **Revista Estudos Libertários**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 5-27, 2020b. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/f8af/c0be951a1d2729bdc1ac95219dd6714df775.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2023.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1966.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: Processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-289.

PEREIRA, Cilene Margarete. O corpo político do *rap*: espaço de resistência. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 21, n. 38, p. 86-104, ago./dez. 2020. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/2618>. Acesso em: 22 mar. 2023.

PIO, Augusto. Ivan Lins vai ser só amor no show deste sábado, no Palácio das Artes. **Estado de Minas**, 2023. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/03/25/interna\\_cultura,1473257/ivan-lins-vai-ser-so-amor-no-show-deste-sabado-no-palacio-das-artes.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/03/25/interna_cultura,1473257/ivan-lins-vai-ser-so-amor-no-show-deste-sabado-no-palacio-das-artes.shtml). Acesso em: 15 nov. 2022.

RAMOS, Silvia et al. **Pele alvo**: a cor que a polícia apaga. Rio de Janeiro: Rede de Observatórios da Segurança/CESeC, 2022.

SAMPAIO, Simone Sobral; MENEGHETTI, Gustavo. Entre a vida e a morte: Estado, racismo e a “pandemia do extermínio” no Brasil. **Katálysis**, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 635-647, set./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/katalysis/article/view/1982-02592020v23n3p635>. Acesso em: 17 ago. 2023.

SANTOS, Sales Augusto dos. Os rappers e o ‘rap consciência’: novos agentes e instrumentos na luta anti-racismo no Brasil na década de 1990. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 169-182, jul./dez. 2008. Disponível em:  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70311249004>. Acesso em: 6 abr. 2023.

SILVER, Allan. **Theories and Origins of the Modern Police**. Oxfordshire: Routledge, 2011.

SIMÕES, José Luis. Anotações sobre a abolição, imigração e o mercado de trabalho na República Velha. In: Simpósio Internacional Processo Civilizador, 9, 2005, Ponta Grossa. **Anais** [...]. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Londrina, 2005. Disponível em: [http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais9/artigos/mesa\\_debates/art16.pdf](http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais9/artigos/mesa_debates/art16.pdf). Acesso em: 19 ago. 2023.

VALENTE, Thalita de Sousa. **EMICIDA: A TRAJETÓRIA DO RAPPER NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E CULTURAL**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Escola de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

**WHY We need Postactivism Today**. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (133 min). Palestra ministrada por Bayo Akomolafe. Publicado pelo canal Schumacher Center for New Economics. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HGlbUqEizNY>. Acesso em: 2 ago. 2023.