



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura – PÓSLIT

LETÍCIA VICTÓRIA ALVES MAMÉDIO

ENCRUZILHADAS CRÍTICAS NA OBRA DE BACO EXU DO BLUES

Brasília

2025

LETÍCIA VICTÓRIA ALVES MAMÉDIO

ENCRUZILHADAS CRÍTICAS NA OBRA DE BACO EXU DO BLUES

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-graduação em Literatura.

Orientador: Alexandre Simões Pilati

Brasília

2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM264e MAMEDIO, LETICIA
Encruzilhadas Críticas na obra de Baco Exu do Blues /
LETICIA MAMEDIO; orientador Alexandre Pilati. Brasilia,
2025.
180 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade de
Brasília, 2025.

1. Baco Exu do Blues. 2. Canção brasileira. 3. Crítica
Literária. 4. Masculinidades negras. 5. Rap Brasileiro. I.
Pilati, Alexandre, orient. II. Título.

LETICIA VICTÓRIA ALVES MAMÉDIO

ENCRUZILHADAS CRÍTICAS NA OBRA DE BACO EXU DO BLUES

APROVADO EM 29/08/2025

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati
(Orientador/UNB)

Dr. Jackson de Brito Raymundo
(Membro interno/UNB)

Prof. Paulo Henrique Vieira de Vieira
(Membro externo/SEEDF)

AGRADECIMENTOS

Laróyè, Èsú!

Antes de oferecer essa dissertação nas encruzilhadas científicas, reverencio e agradeço ao Senhor delas, que me permitiu caminhar por seu terreno e realizar trocas tão férteis no percurso da pesquisa. Esú me ensinou a sabedoria de engolir, processar e devolver o que é mais nutritivo; a compreender o tempo que gira e não se finda, sobre aquilo que morre para dar início ao novo. Agradeço também ao babalorixá Pai Adalto Ty Ósun, que zelou pelo meu Orí nessa trajetória e ao Ilé Àláketú Asé Omi Niwà, minha imensa gratidão.

Dedico este trabalho à minha família paterna e materna, que contribuiu – cada um a seu modo – para que minha vida tivesse uma trilha sonora. Desde os embalos do sono de quando eu era bebê, passando pelos raps e sambas que tem nossa frequência e presença confirmada, até o samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira, que eterniza os que já partiram; obrigada por expandirem meu repertório de forma tão orgânica.

Ao meu pai, Victor – obrigada por me ensinar a sabedoria de compreender a vida por meio de uma canção, pelos vinis que me deixou como herança e companhia, e por seu eterno cuidado. À minha mãe, Solange – obrigada por me garantir que posso voar e ter sempre um colo à disposição no retorno. Ao meu irmão, Junior – primeiro amigo e eterno parceiro de jornada – obrigada por me apresentar o rap e sua potência, por todos os shows que vivemos e ainda viveremos, por me inspirar e levantar sempre que preciso.

À minha avó, que me ensinou o mistério e a calma das ervas, dos chás e banhos. À Mandala, a vira-lata caramelô que me acompanhou com o olhar atento durante as madrugadas de escrita. Às minhas tias, primo, prima e tias-avós que, junto aos mais próximos, pavimentaram um caminho afetivo e seguro para que eu chegassem até aqui.

Dedico também aos meus amigos e afetos. Maria, meu encontro de alma, companheira de mestrado e de tantas coisas mais – obrigada por esse amor que transcende universos, pelas correções, discussões e desabafos compartilhados. Ao Diego e à Isabella – pelos vinhos, pesos divididos, viagens entre um capítulo e outro, conversas intermináveis sobre amor e, portanto, me lembrarem constantemente da potência que é amar e ser amada.

A Pedro Alexandre, por todos os shows, cafés e papos sobre música, mundo e candomblé que correram madrugada adentro. A Samuel – que, como só um amigo de infância sabe, sempre me lembra da minha essência e dos meus sonhos mais antigos e achou espaço na

vida de ponte aérea pra pousar do meu lado, fosse para comemorar ou pra me ouvir reclamar. Ao Rafa, Bianca, Aylanne, Sarinha, Halana, ao Ícaro e sua família, à Carol e Wallacy.

Às amizades construídas na UnB e amenizaram a permanência em tantos momentos, Iasmim, Marina, Wellington e Gabriel. Aos meus alunos, que me relembraram o poder do grafite e do rap durante nossas aulas eletivas e oficinas, e expandiram meus horizontes e perspectivas quando apresentaram suas músicas favoritas. Aos meus colegas professores na Secretaria de Educação do DF que torceram por mim, valorizaram minha pesquisa e me acolheram para que eu pudesse seguir escrevendo com flexibilidade em muitas oportunidades. À Sandra – minha torre, como a de Gilberto Gil.

Ao meu orientador, professor Alexandre Pilati, por sua generosidade, tempo, disposição, conhecimento compartilhado. Ao Núcleo de Pesquisa da Canção, por cada contribuição. Aos professores do mestrado, por abrirem caminhos e discutirem os conceitos utilizados aqui com tanta maestria e compromisso.

À Batalha da Escada, meu primeiro vislumbre da ponte entre rap e universidade. À Universidade de Brasília, pela excelência e pela ampliação diária de mundo e perspectivas.

Ao próprio rap e a todo movimento hip hop, que me deu um norte, uma motivação pro trabalho de conclusão da graduação em Letras, e como consequência disso, motivação pra um mestrado em Literatura e Práticas Sociais.

Às quebradas, em especial à quadra 11 do Setor Leste do Gama, a minha quebrada. Ao Gama, cidade de quem ama, que me ensina que o amor move e une uma população.

À CAPES, por tornar possível a realização deste projeto com maior dedicação e qualidade a partir da concessão de bolsa.

A todos que cruzaram meu caminho, se encantaram com a minha pesquisa e conscientes ou não, contribuíram com perspectivas sobre música brasileira, masculinidades, negritude e amor.

A quem me amou e se deixou ser amado por mim,
minha eterna e mais sincera gratidão.

“Como ter um traço nosso e ao mesmo tempo não se afastar do que está sendo produzido no mundo?
Como procurar uma identidade própria e ao mesmo tempo representar outros pontos de vista?
Só colecionando pedras que nos aparecem pelo caminho.
No meio de uma terra devastada pela canalhice plantada há tantos anos, alguém quer semear a poesia e certamente colherá incompreensão.
Os pensamentos vadios do poeta se disseminam quando vê que subindo a ladeira mora a noite, e na margem do vento numa rua de terra ele lê a poesia dos deuses inferiores.”

Ferréz, “Procura-se um poeta” in “Colecionador de Pedras”, Sérgio Vaz. 2021

RESUMO

A presente dissertação analisa a obra do rapper baiano Baco Exu do Blues a partir das transformações estéticas, políticas e subjetivas que atravessam o rap brasileiro. Partindo da distinção entre velha e nova escola do rap nacional, investiga-se como a produção do artista tensiona os limites da canção popular, mantendo elementos críticos do hip hop ao mesmo tempo em que incorpora novas temáticas, como o afeto e a vulnerabilidade. O trabalho mobiliza aportes teóricos de György Lukács (tipicidade), Luiz Tatit (análise cançional) e bell hooks (afetividade e masculinidades negras), para demonstrar que a obra de Baco se situa em uma encruzilhada estética e política. A dissertação propõe que sua música atualiza estratégias de resistência e subjetivação da juventude negra, articulando crítica social, experimentação formal e discurso amoroso, configurando um novo lugar para o rapper negro na canção brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Baco Exu do Blues; rap brasileiro; canção; masculinidade negra; amor; crítica social.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the work of Bahian rapper Baco Exu do Blues in light of the aesthetic, political, and subjective shifts shaping Brazilian rap. Framing the discussion around the contrast between the old and new schools of national rap, the study examines how Baco's music challenges the conventions of Brazilian popular song by preserving hip hop's critical stance while introducing themes such as love, affect, and vulnerability. The research draws on the concept of typicality (György Lukács), the analytical tools of song analysis (Luiz Tatit), and reflections on Black masculinity and affect (bell hooks) to argue that Baco's work occupies an aesthetic and political crossroads. His music offers updated strategies of resistance and self-expression for Black youth in Brazil, combining social critique, formal innovation, and emotional discourse to reimagine the role of the Black rapper in contemporary Brazilian popular music.

Keywords: Baco Exu do Blues; Brazilian rap; popular song; Black masculinity; love; social critique..

Sumário

INTRODUÇÃO.....	9
Primeiramente, O Rap É Canção?	15
CAPÍTULO 1 – O Movimento Hip Hop, O Rap E Suas Contribuições Em Território Nacional.....	32
1.1 O Movimento Hip Hop E A Constituição Da Velha Escola Do Rap Brasileiro	
33	
1.2 As Contribuições Das Mudanças Tecnológicas E Sociais Para A Formação Da Nova Escola Do Rap Brasileiro.....	50
CAPÍTULO 2 – A Tipicidade Presente Na Obra De Baco Exu Do Blues.....	71
2.1 A Categoria de Tipicidade de Lukács Adaptado Ao Rap Brasileiro	72
2.2 Baco Exu Do Blues Como Produto Das Encruzilhadas Sociais, Morais E Artísticas	
.....	84
CAPÍTULO 3 – “Quantas Vezes Você Já Foi Amado?”: Baco Exu Do Blues Subvertendo Amorosamente A Postura De Rapper Negro Inabalável.....	104
3.1 Influência Do Rap Na Construção De Imaginários Periféricos.....	106
3.2 “Cantar Sobre Amar Talvez Seja Mais Revolucionário”	144
REFERÊNCIAS	175

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o aspecto cançional das produções do rapper baiano Baco Exu do Blues, considerando as transformações ocorridas dentro do RAP brasileiro e seus reflexos na subjetividade e vida social das pessoas negras no Brasil. Ademais analisa a trajetória, as composições e o modo de produção do rapper. Partindo da contextualização histórica do surgimento do rap na década de 1980 e da análise de canções representativas, busca-se identificar de que maneira sua forma estética conseguiu reverberar uma organização do pensamento político de jovens negros periféricos desse período e como essas marcas permanecem na nova geração. Embora o rap tenha passado por profundas transformações, acompanhando as dinâmicas do capitalismo e as mudanças internas do movimento hip hop, o estudo procura identificar em que medida o gênero ainda mantém sua postura crítica e radical.

Como marco zero dessa encruzilhada, a partir do questionamento "o rap é canção?", busca-se compreender a construção da canção popular brasileira "tal como a conhecemos" e a posição ocupada pelo rap nesse processo. Para isso, valemo-nos da noção de "canção tal como a conhecemos", discutida por Luiz Tatit (2002) e expandida criticamente por Acauam Oliveira (2015) para, em seguida, problematizar o modo como o rap se insere ou se afasta dessa tradição. O capítulo também investiga de que modo o rap brasileiro se filia a uma linhagem estética negra do ao soul brasileiro das décadas de 1970 e 1980 — com nomes como Tim Maia, Cassiano, Toni Tornado e Sandra de Sá —, cuja proposta é de afirmação negra e promoção da autoestima. Ao recuperar essa linhagem, o rap brasileiro reposiciona a canção como campo de combate simbólico e performático. Assim, a pergunta "o rap é canção?" torna-se um ponto de partida para discutir não apenas aspectos técnicos ou formais, mas, sobretudo, disputas históricas e ideológicas sobre o que pode ou não compor a canção popular brasileira "tal como a conhecemos".

A partir dessa discussão indispensável para os estudos sobre canção, a primeira via da encruzilhada se apresenta na diferenciação da velha para nova escola do rap nacional. O recorte busca compreender como o rap — especialmente aquele produzido por artistas negros periféricos — se consolida como linguagem crítica da juventude urbana, mas também como caminho possível de mobilidade social. Nesse sentido, analisa-se a transição de um modelo de resistência avessa à lógica mercadológica, marcada por uma postura antissistêmica e engajada

(a velha escola), para um modelo mais híbrido e inserido nas estruturas de consumo e visibilidade midiática (a nova escola). Tal percurso é examinado à luz das mudanças tecnológicas e sociais que reconfiguram o acesso à produção, circulação e recepção da música, impactando diretamente a forma como o rap é produzido, compreendido e consumido no Brasil contemporâneo.

Pretende-se nesse capítulo verificar, na trajetória do rap brasileiro, como as letras e temáticas abordadas pela velha escola conseguem acompanhar a estética periférica brasileira, sem deixar de acompanhar a necessidade de um posicionamento mais intenso e afirmativo, reverberando em uma estratégia social de sobrevivência. Intenta-se também, aferir, a partir da flexibilização da relação do rap com a mídia e com o mercado fonográfico, além da inserção de novas vozes e temáticas mais passionais, durante a nova escola, se ainda há esse vínculo com a realidade.

Na segunda via da encruzilhada, parte do esforço de articular, de forma teórico-crítica, a produção musical de Baco Exu do Blues à luz da categoria de tipicidade, que como mencionado em “Introdução à uma estética Marxista”; “se apresenta como “uma categoria da vida, que deve desempenhar um reflexo crítico, embora não tão central na arte” (Lukács, 2018, p.27). Alicerçada nos princípios do materialismo histórico dialético, a noção de tipicidade permite compreender a obra de arte como reflexo aprofundado das contradições sociais de uma época, na medida em que configura personagens, situações e conflitos que, embora enraizados em uma experiência individual, expressam aspectos estruturais da realidade coletiva.

Assim, o objetivo do capítulo é investigar se, e de que modo, a obra de Baco pode ser considerada, nos termos lukacsianos, uma verdadeira obra de arte — comprometida com a revelação da totalidade social e não apenas com a subjetividade isolada. Além disso, busca-se aferir de que modo a estética de Baco ultrapassa um mero reflexo imediato do contexto, trabalhando a essência das contradições sociais que resultam da relação entre as classes e que estruturam, historicamente, o Brasil.

Para tanto, o capítulo retoma inicialmente a tradição crítica inaugurada no rap brasileiro pelos Racionais MC's e outros expoentes da velha escola, cuja poética que sempre esteve profundamente enraizada nas contradições da realidade periférica brasileira, desempenha também uma consolidação de uma narrativa tipificada da experiência negra periférica. Canções como “Capítulo 4, Versículo 3” (1997), “Negro Limitado” (1993) e “Estilo Cachorro” (2002)

são analisadas à luz da teoria lukacsiana por expressarem, através de figuras e situações que podem ser consideradas típicas ao apresentarem características e sujeitos socialmente determinados que emergem da realidade periférica brasileira como síntese de conflitos históricos: a pobreza, o racismo, a violência institucional e a repressão policial.

A partir dessa primeira apreciação, a categoria de tipicidade desenvolvida por Lukács (2018) será aplicada a Baco Exu do Blues, que, embora componha em um cenário estético distinto, retoma a tradição da denúncia social ao reconfigurar suas formas e temas. Para desenvolver tal argumento, organizou-se a análise das canções a partir de três eixos temáticos que se repetem ao longo da obra do artista e que, ao mesmo tempo, reverberam nas experiências da juventude negra periférica brasileira: o empreendedorismo periférico, a religiosidade afro-brasileira e a autoestima negra. Através de faixas como “En Tu Mira” (2017), “Capitães de Areia” (2017), “Bluesman” (2018) e “Preto e Prata” (2018), foram evidenciadas as tensões entre sujeito e estrutura, entre vivência e historicidade. As canções escolhidas servirão como objeto de análise para verificar se a dimensão tipificada da experiência negra e periférica se manifesta também na nova escola do rap brasileiro, mesmo sob novos arranjos discursivos e formais.

Ao mobilizar a categoria de tipicidade, o capítulo pretende contribuir para o debate sobre o lugar da canção crítica no campo da estética marxista, propondo uma leitura que reconhece o rap como forma legítima de arte comprometida com a realidade histórica, mesmo quando tensionada por dinâmicas mercadológicas e transformações culturais recentes.

Na última via da encruzilhada, este trabalho volta-se à maneira como a obra de Baco Exu do Blues, sobretudo no álbum *Quantas vezes você já foi amado?* (2022), propõe uma reconfiguração simbólica e discursiva das masculinidades negras no campo do rap brasileiro. A investigação parte do entendimento de que o rap é, historicamente, um espaço privilegiado de elaboração de representações sobre a juventude negra e periférica. No entanto, como gênero fundado sobre a potência da palavra e da performance, o rap também corre o risco de cristalizar imaginários excludentes e reforçar estereótipos, inclusive no tocante ao gênero e à afetividade. O capítulo se apoia nos estudos sobre masculinidades negras e, sobretudo, no pensamento de bell hooks (2021), para investigar de que maneira o discurso amoroso pode se tornar uma ferramenta crítica e política de desconstrução das estruturas do patriarcado e do racismo.

Utilizando os estudos da professora, escritora e ativista negra norte-americana bell hooks, refletiremos sobre a importância de novas possibilidades de masculinidades como

referência e a da utilização do amor como ferramenta política. Recuperar e “erguer a voz”, para hooks (2019), demonstra um ato de resistência e uma forma de reivindicar a própria identidade, permitindo que a existência física, afetiva e política e a forma que o indivíduo escolhe para manifestá-las sejam ouvidas, respeitadas e reconhecidas, viabilizando a autoria e domínio de suas narrativas.

A proposta analítica parte do contraste entre dois modelos representativos de masculinidade no rap brasileiro. De um lado, a postura do “rapper durão”, amplamente veiculada pela velha escola do rap nacional, é observada nas canções “Estilo Cachorro” (2002), dos Racionais MC’s, e “Estilo Vagabundo” (2002), de MV Bill e Kmilla CDD, nas quais a rigidez emocional e a dureza simbólica se configuram como respostas legítimas à violência sistêmica que atinge homens negros no Brasil. De outro, Baco Exu do Blues articula um deslocamento significativo nessa tradição, ao vocalizar sentimentos como insegurança, desejo, angústia e fragilidade em canções como “Autoestima” e “Lágrimas” (ambas de 2022), tensionando a norma da invulnerabilidade que historicamente constituiu o imaginário do homem negro dentro do rap.

A análise dessas faixas busca compreender como o rapper baiano reconstrói discursivamente a identidade masculina negra por meio de afetos, elaborando uma proposta estética que recoloca o amor, o cuidado e a escuta como práticas revolucionárias. O amor, aqui, é compreendido à luz da concepção de bell hooks (2021) como um ato político que resiste à desumanização e possibilita a reconstrução subjetiva de homens negros. O intuito, com essa terceira ferramenta analítica, é verificar em que medida o discurso do rap de Baco Exu do Blues cumpre ou desvia de um papel social significativo e se, tal como a velha escola do rap brasileiro, as canções da nova geração de rappers conseguem contribuirativamente na luta e resistência negra brasileira, de forma consciente e estratégica ou se há possíveis contradições embricadas na obra do cantor que o deslocam para fora da tradição cançional e ideológica do rap.

Com isso, almejamos investigar a hipótese de que o rapper baiano Baco Exu do Blues seja um ponto de encontro na encruzilhada desses conceitos, visto que apresenta características da velha e da nova escola que serão apresentadas no primeiro capítulo, além de elementos típicos em suas letras e nos samples inseridos que captam a essência da realidade que está inserido e assim possibilita agregar ao rap brasileiro com sua obra novas possibilidades de masculinidades negras e estratégias de resistência. Apesar de não se tratar de um profundo estudo sociológico, mas sim de uma análise das canções e da ponderação de sua relação com a

juventude negra e periférica do Brasil, a pesquisa considera esses aspectos fundamentais para verificar se há, de fato, uma ligação evidente entre o fenômeno canacional e o contexto social brasileiro.

O título desta dissertação, "Encruzilhadas Críticas na Obra de Baco Exu do Blues", foi escolhido por sua capacidade de sintetizar as múltiplas camadas de análise que se entrecruzam no estudo. A encruzilhada, enquanto metáfora cultural e política, representa o ponto de encontro e tensionamento entre afetividade, resistência, mercado e produção estética, que marcam a obra de Baco. A encruzilhada carrega uma forte carga simbólica nas culturas de matriz africana, nas religiões afro-brasileiras e na tradição cultural negra de resistência. Ela remete a um lugar de trocas, de trânsito entre mundos, de possibilidades — um espaço onde coexistem opostos e onde há uma abertura para o novo.

A encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminho. Exu, como dono da encruzilhada, é o primado ético que diz acerca de tudo que existe e pode vir a ser. Ele nos ensina a buscar uma constante e inacabada reflexão sobre os nossos atos. [...] Dono da porteira do mundo é ele a força vital a ser invocada para a tarefa miúda de riscar os pontos de descolonização. (Rufino, Luiz. 2019. p.9)

Na obra de Baco, essa simbologia aparece tanto explicitamente (com a referência a Exu em seu nome, orixá das encruzilhadas e da comunicação) quanto nas escolhas temáticas que ele faz: entre o afeto e a dor, o sucesso e o esvaziamento emocional, a resistência e a vulnerabilidade. O termo “críticas” no título aponta que a pesquisa não apenas descreve, mas analisa de forma aprofundada as tensões, contradições e questionamentos da sociedade brasileira, do rap nacional e do objeto principal, Baco Exu do Blues. Portanto, o título sintetiza tanto o conteúdo estético-político do corpus analisado quanto o caminho crítico-metodológico adotado, propondo ao leitor um transitar atento pelas zonas de tensão, transformação e reexistência que marcam a produção musical de Baco Exu do Blues.

O interesse em construir e delinear esses caminhos se dá por duas vias: pessoal e acadêmica. A primeira, surge de uma incessante curiosidade sobre a música e cultura brasileira, sendo o rap, trilha sonora de momentos subjetivos, significativos, estruturantes e revigorantes da minha trajetória. A segunda, pretende dar continuidade aos estudos sobre o cancionista baiano iniciados durante o trabalho de conclusão da graduação, buscando contribuir para o enriquecimento da fortuna crítica referente aos estudos do rap nacional e, principalmente, sobre Baco Exu do Blues.

Sendo assim, com o intuito de acompanhar os debates da academia sobre canção e principalmente sobre seu “fim”, retomaremos brevemente o que se entende como canção popular brasileira como ponto de partida para identificar como o rap dialoga com essa tradição.

Primeiramente, O Rap É Canção?

Para compreender o lugar que o rap brasileiro ocupa dentro da história da canção popular, é fundamental partir da definição do que se convencionou chamar de “canção tal como a conhecemos”. Essa expressão, presente em diversos estudos sobre música popular, remete principalmente ao formato que se consolidou a partir da década de 1920, com o surgimento do rádio no Brasil, e se transformou nas décadas seguintes com o samba, a bossa nova e a MPB.

Acauam Oliveira (2015), ao investigar o “fim da canção”, oferece um panorama histórico-conceitual valioso sobre como a canção popular brasileira foi sendo moldada. Segundo o autor, baseando-se nos conceitos de Luiz Tatit, três aspectos fundamentais caracterizam a especificidade da canção brasileira: a estabilização do modo de dizer do português brasileiro numa forma estética que equilibra fala e canto; a ausência de um saber institucionalizado para sua produção (o que garante sua penetração popular); e o impacto da indústria fonográfica, que permitiu a gravação e difusão da oralidade sem necessidade de mediação escrita.

Esse modelo de canção, que contempla o equilíbrio estético entre fala e canto, o conhecimento que atravessa o institucionalizado e a difusão além da forma escrita (Oliveira, 2015), está profundamente relacionado aos processos históricos e sociais que estruturaram a música popular brasileira no século XX. Para Oliveira (2015) estes aspectos se relacionam entre si de forma decisiva na construção da especificidade formal da canção brasileira a partir do

desenvolvimento de uma linguagem baseada no princípio de estabilização do modo de dizer do português brasileiro em uma forma estética que não perde de vista seu lastro entoativo. Uma melodia que não se realiza completamente enquanto tal, não deixa que a voz se torne apenas instrumento, localizando-se a meio caminho entre as dimensões prática e artística da linguagem. O amplo alcance da canção explica-se especialmente por essa capacidade de confundir-se com a própria língua, integrando nossos mecanismos psíquicos mais profundos, essencialmente constituídos pela linguagem. (Oliveira, 2015, p.2)

A popularização do rádio, na década de 1930, ampliou o público e proporcionou maior espaço de projeção para a canção popular no Brasil, trazendo avanços no campo da produção (Oliveira, 2015). Esse movimento fortaleceu a forma híbrida entre fala e canto, consolidando a canção como um espaço de enorme alcance afetivo e social. Ainda segundo Oliveira (2015), um segundo elemento central desse processo é o caráter não institucionalizado da produção cacial no Brasil. A produção da canção popular esteve, desde sua disseminação e maior

alcance com o desenvolvimento do rádio, mais ligada à prática e à oralidade do que ao domínio de conhecimentos institucionalizados, quer seja técnicos ou acadêmicos. É nesse sentido que Oliveira (2015, p. 2) aponta o segundo aspecto da canção popular brasileira:

a não-institucionalização do saber necessário para o domínio dos procedimentos destinados à confecção da canção, responsável por seu elevado grau de penetração e organicidade em um país marcado pelo profundo afastamento da sociedade do campo dos saberes formais, espaço de demarcação de privilégios. (Oliveira, 2015 p.2)

Esse aspecto é particularmente importante para entender por que o rap, ao emergir de contextos periféricos e marginalizados, consegue se apropriar de estratégias próprias de comunicação e de produção estética, mesmo operando à margem das grandes estruturas da indústria cultural tradicional. Essa dimensão tecnológica ganha ainda mais relevância na virada para os anos 2000, com o avanço das tecnologias digitais — tema que será retomado no segundo capítulo desta dissertação, ao tratarmos da nova escola do rap.

O terceiro elemento destacado por Oliveira é o impacto da indústria fonográfica que em seu desenvolvimento possibilitou a “gravação do registro oral diretamente, sem a necessidade de formas de mediação escritas” (Oliveira, 2015, p.2)

é preciso considerar o grau de desenvolvimento dos meios de produção da sociedade e o desenvolvimento da indústria fonográfica, responsável pela possibilidade de gravação do registro oral diretamente, sem a necessidade de formas de mediação escritas. (Oliveira, 2015, p.2)

Diante do exposto por Acauam Oliveira, baseado nos conceitos da forma cancional desenvolvidos por Luiz Tatit, compreendemos que a canção se apresenta como uma linguagem indissociável do princípio de estabilização entoativa, que se localiza entre a fala e o canto. A aproximação à fala promove um espaço próprio durante a audição onde, o que é cantado, se eleva aos níveis psíquicos através da melodia e dicção, e por atuar em um território com baixos níveis de incentivo e acesso ao saber institucional, como é o caso do Brasil, a canção toma grandes proporções e relevância, principalmente com o desenvolvimento do rádio na década de 30.

Em síntese, considerando a forma da canção desenvolvida durante essa década, o cancionista seria então “um malabarista a sustentar elementos díspares em um mesmo projeto entoativo” (Oliveira, 2015. p.3), sendo esses elementos a fala e melodia, código e mensagem, e afins, estando “situada entre as necessidades práticas e artísticas da linguagem” (Oliveira, 2015. p.3). Nas palavras do próprio Tatit, no universo desses malabaristas, “não importa tanto

o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica” (Tatit, 2002, p.9) sendo assim, o impacto maior para o ouvinte parte da construção melódica e é bem-sucedido quando harmonizado com a letra da canção.

A forma da canção disseminada na década de 30, é refletida no samba de Noel Rosa, que opta por deixar o modelo rítmico predominante para utilizar um modelo rítmico diferente¹, além de fazer a adoção de letras com refrão e segunda parte, utiliza uma “linguagem própria bem mais próxima da fala cotidiana do que dos rebuscamientos literários e melodias que mantém uma relação orgânica com a entoação cotidiana” (Oliveira, 2015). O samba de 30, representado na entoação de cancionistas que se destacaram como Noel Rosa e Wilson Baptista, se apresentam como o início de uma consolidação de um projeto no mínimo complicado de mestiçagem: é romanticamente travestido de “encontros culturais”, que apesar de estar ligado à tradição do samba produzido no fundo dos quintais, também apresenta uma neutralização de seus elementos percussivos para agradar ao público renomado do Estácio (Oliveira, 2015).

A forma híbrida e mestiça do samba vai confirmar o país (em sua própria constituição formal, mas também na eleição de temas como a mulata e o carnaval) enquanto lugar dos encontros e da mistura, sendo essa tradição cordial a própria marca da diferença brasileira. O samba e o país são, em todos esses aspectos e para todos os efeitos, frutos da miscigenação. A canção popular nesse sentido seria o lugar que insere uma fissura em nosso presente e nos revela a nós mesmos no futuro, caso sejamos capazes de transformar esse projeto estético em projeto democrático cordial. (Oliveira, 2015, p.3)

Esse projeto artístico ideológico é capaz de demonstrar a consciência que almeja constituir uma identidade nacional reconhecendo sua composição étnica, porém, sem reconhecer as desigualdades advindas da colonização, tampouco que o discurso de miscigenação oculta um processo cunhado sob a constante violência sexual contra mulheres negras. Já na década de 50, com o fortalecimento e grande alcance da Bossa Nova fortemente influenciada pelo jazz e pela música erudita, a forma da canção brasileira é modificada novamente. As mudanças de um formato para outro são perceptíveis especialmente, através de João Gilberto e Tom Jobim, tanto no canto e interpretações das canções, como nos aspectos

¹A diferenciação se dá a partir de maior adoção do paradigma do Estácio em oposição ao paradigma do tresillo, Aprofundando a comparação rítmica, Gabriela de Melo Machado analisa detalhadamente os elementos que diferem os formatos de percussão em seu artigo “Choro-sambado: reflexões sobre os aspectos rítmicos e suas repercussões melódicas”, reunindo e baseando-se nas percepções de Gehard Kubik, Mukuna Kazadi, Simha Arom, Carlos Sandroni e Tiago Oliveira Pinto entre outros para sustentar a afirmação.

melódicos, proporcionando assim a remodelação da canção que havia sido formatada durante a década de 30.

A Bossa Nova também se alinha ao projeto de uma democracia cordial, que buscava superar as desigualdades sociais sem confrontá-las diretamente. Ao contribuir para o endosso do mito da democracia racial, o gênero não rompe totalmente com a tradição ideológica já presente no samba de Noel Rosa — que, embora reconheça a composição étnica do povo brasileiro, ignora as estruturas melódicas dos sambas anteriores à era do rádio. A própria Bossa Nova revela essa ruptura estética ao priorizar instrumentos de corda em detrimento da percussão, distanciando-se das sonoridades do samba das baianas, como Tia Ciata, Ismael Silva ou mesmo Pixinguinha.

A modernidade que essa geração idealizava, havia de conter seu quê de brasiliade e reconhecimento de suas raízes, todavia o que havia de mais negro nessas raízes — a percussão — que acompanhou o samba no Brasil, não encontra um reconhecimento justo nessa idealização construída pela Bossa Nova. A Bossa Nova “remodela a canção formatada na década de 1930 na medida em que, sem romper com ela, a um só tempo a consagra como tradição e a utiliza como base de inovação estética” (Oliveira, 2015, p.4). Para Oliveira (2015) é nesse ponto que se concretiza no plano estético as aspirações políticas do projeto de modernização do país: . E é nesse ponto que os projetos de Chico Buarque e da MPB como um todo podem ser vistos enquanto desdobramento do gesto seminal de João Gilberto: trata-se de um projeto de modernização do país, sustentado pela crença na possibilidade de realização da perspectiva do nacional desenvolvimentismo, que via concretizado no plano estético suas aspirações políticas. A criação de um modelo de sociedade moderna em que estivessem inscritas as marcas da diferença brasileira, ancorada na tradição dos encontros culturais. A aposta de parte dessa geração é que, a partir dessa tradição (tal como formalizada pelos sambas de Noel), seria possível propor um salto civilizador em que o país se modernizaria, ao mesmo tempo sanando suas contradições internas e propondo as marcas da nossa especificidade para o mundo. Mesmo a tropicália - uma espécie de exposição dos absurdos e fantasmagorias contidas nesse projeto - mantém-se fiel à perspectiva em que o caminho para a canção\país passa por um modelo conciliatório de dissolução de fronteiras. (Oliveira, 2015, p.4)

Seguindo a tradição cancional, Chico Buarque e a MPB – que aqui será considerada como a música popular brasileira comercial e de grande prestígio a qual se refere o professor e compositor Carlos Sandroni (2004), no artigo “Adeus à MPB”² –, dão continuidade não só a essa ideologia conciliatória que reforça a desconsideração de uma herança escravocrata, mas também à prática de repaginar o formato da canção popular. Segundo Sandroni, a MPB surgiu num contexto de forte mobilização social e política, funcionando como uma espécie de “defesa

²Publicado no livro “Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira – Outras conversas sobre canção” organizado por Berenice Cavalcante, Heloisa Starling e José Eisenberg.

nacional” frente às ameaças culturais externas. Ele destaca que a expressão "música popular brasileira" passou a ocupar, a partir da década de 1960, um lugar central na construção de um ideal de povo brasileiro, especialmente urbano e politicamente engajado. Quanto à função da música popular brasileira no cenário nacional Sandroni (2004, p. 29) afirma que:

A expressão música popular brasileira cumpria, pois, se é que se pode dizer assim, certa função de “defesa nacional” (e nisso também ela ocupava lugar que pertencera ao folclore nas décadas anteriores). Nos anos finais da década, ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político-cultural: MPB. A concepção de uma “música-popular-brasileira”, marcada ideologicamente e cristalizada na sigla “MPB”, liga-se, a meu ver, a um momento da história da República em que a idéia de “povo brasileiro” — e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano — esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores.

A reflexão de Sandroni (2004) é importante porque evidencia como a MPB, em sua gênese, foi carregada de um projeto político que pretendia representar uma ideia universal de brasiliade. O projeto de identidade nacional esteve diretamente ligado aos ideais republicanos e às tensões políticas da época, sobretudo no contexto da ditadura militar. Nos anos 60 a MPB tornou-se quase um emblema de identificação político-cultural, muito em função de projetos como o CPC da UNE, a Revista Civilização Brasileira e o famoso show “Opinião”, que reuniu Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale. Sandroni (2004) observa:

É nesse momento que gostar de MPB, reconhecer-se na MPB passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção de “povo brasileiro”, em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos. (Do mesmo modo que nas décadas anteriores, gostar de folclore e reconhecer-se no folclore — mesmo à custa da transfiguração deste como na música de Villa-Lobos e na pregação de Mário de Andrade — era acreditar em outra versão do que era o povo.) Essa vinculação explica em grande parte a reação hostil que uma parcela do público de então teve ao tropicalismo. (Sandroni, 2004, p. 29).

Esse processo de cristalização da MPB enquanto projeto nacionalista e ideológico vinculado ao desenvolvimentismo fornece bases para compreender a resistência no reconhecimento de manifestações posteriores, como rap, como canção popular brasileira. Distante da pretensão de contribuir para o projeto elitista de desenvolvimento nacional, o rap, com seu discurso direto e sua estética de confronto, surge não apenas como uma nova forma de expressão musical, mas como um desafio a esse modelo conciliador e homogeneizador que a MPB havia encarnado. Enquanto a MPB construiu-se como um símbolo da identidade nacional mediada por setores da classe média e da elite intelectual urbana, o rap surge como a voz das periferias, denunciando as exclusões estruturais e as faláciais de um Brasil racialmente harmonioso. A leitura de Sandroni (2004) permite, portanto, compreender que as tensões entre rap e MPB não são apenas de ordem estética, mas também ideológica e política.

Seria insensato desconsiderar que a música popular brasileira surge enquanto classificação, durante a década de 60 e a instauração da ditadura militar, em uma conjuntura que impôs aos cancionistas a necessidade de disfarçarem toda e qualquer crítica ao país. É, contudo, igualmente inegável que a maneira como os conflitos internos são atravessados durante esse período também contribui para o adiamento da discussão sobre a parcela de brasileiros que vive sob um regime ditatorial desde 1500.

O negro no Brasil, entre africanos e descendentes, tem, a partir de 1800 sua importância étnica fortalecida quando, mesmo sob condições de exploração na realização das tarefas braçais a que era submetidos, buscavam a reconstrução da sua identidade (Tatit, 2004). A construção dessa identidade, sob nova condição, que se dava em meio a perdas e a partir da revitalização de práticas cotidianas, entidades espirituais, em concordância com Tatit (2004),

Ao mesmo tempo que perdiam alguns elos entre suas práticas cotidianas e as entidades espirituais invocadas pela dança, os negros revitalizavam seus batuques, unindo, nos poucos momentos de folga, religião e lazer. A retomada dos calundus africanos (ritmos e danças de natureza religiosa mesclados a vaticínios e curas) datam dessa época. A idolatria contida nesses rituais, seus efeitos ruidosos e hipnóticos, suas manifestações pagãs, que sempre importunaram os senhores, foram se tornando insuportáveis no momento em que setores da sociedade branca começaram a integrar as rodas de batuque e a participar diretamente das cerimônias. Não podendo mais frear umas das únicas formas de escape do cotidiano escravista, que já ganhara a força de quase um século de implantação, as autoridades brasileiras da época contentaram-se em separar rito social de rito religioso, tolerando o primeiro, mas coibindo duramente a prática do segundo. (Tatit, 2004, p. 21).

Ocupar a rua com manifestações artísticas não é uma prática que passa a ser criminalizada a partir do regime ditatorial ao qual o Brasil esteve submetido da década de 60 à década de 80. O processo de desumanização de pessoas negras durante a escravidão torna-se uma ferida que ainda sangra sob a historiografia do Brasil e escancara que há um interesse político no controle de corpos e certas manifestações culturais. A padronização dessa canção “tal como a conhecemos”, como classifica Chico Buarque, se dá em consonância ao viés político da sociedade: a desumanização do negro e suas práticas, entidades e costumes se dá em paralelo à construção de referências que não incorporem justamente as mesmas práticas, entidades e costumes enquanto referência e modelo.

Retomando o samba de Noel Rosa, é bem provável que sua referência enquanto modelo para a canção popular tenha se dado em razão da diluição de uma marcante característica que acompanha todas as criações negras no campo musical: o batuque. Nessa perspectiva ao se tornar a maior referência para a forma da canção popular, fazendo a negação do que aproxima

da musicalidade africana (dizimada pela diáspora), também se torna capaz de desqualificar como canção qualquer outra manifestação cancional que se alinhe a um ritmo e estética que estejam fora desse padrão, como demonstra a dificuldade enfrentada pelo rap e pelo funk em serem considerados como canção.

Ao aprofundar a discussão sobre os processos históricos de apagamento da negritude na música popular brasileira, é imprescindível considerar o papel que o samba desempenhou nesse percurso. A biografia de Xangô da Mangueira, “Xangô Da Mangueira: Recordações De Um Velho Batuqueiro” (Cotrim, Cotrim, Pacheco, 2005), organizada por Nei Lopes, oferece um panorama contundente sobre como o samba, mesmo sendo expressão direta da cultura negra, foi alvo de censura e de estratégias sistemáticas de branqueamento.

Nei Lopes, ao narrar os primeiros anos de vida de Olivério Ferreira, o Xangô da Mangueira, estabelece um paralelo entre a trajetória pessoal do sambista e a história social e racial do Brasil no início do século XX. Acompanhando a cronologia e citações de Darcy Ribeiro em sua obra “Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu” (1985), ao narrar a história de Xangô, Nei Lopes sintetiza como houve uma ordem política e social para o apagamento de negros no samba, na composição étnica da população e nas contribuições negras para a música e identidade brasileira. O autor destaca também que, já na década de 1920, havia um esforço político e intelectual explícito para reduzir a presença negra na cultura nacional. Lopes cita, por exemplo, o sociólogo Oliveira Viana, que, ao comentar os resultados do Censo de 1920, defendia abertamente o branqueamento da população brasileira. Vejamos:

No ano do nascimento do menino Olivério, o Brasil está sob estado de sítio, governado por Arthur Bernardes, que assumiria a presidência. Nesse ano, o conjunto Oito Batutas, de Donga e Pixinguinha, vai à Europa, sob protestos de grande parte da imprensa, que não admite ver o Brasil representado lá fora por um grupo de pretos e mestiços. Nesse mesmo 1923, o sociólogo Oliveira Viana publica uma introdução ao Recenseamento Geral do Brasil, versão de 1920, na qual afirma sua esperança no branqueamento progressivo da população, “através da imigração europeia, da redução oportuna do negro em virtude da alta mortalidade e baixa fertilidade, e da afortunada branqueação dos mestiços, através da miscigenação” – o que não se concretizou. Na contracorrente de todo esse racismo, em 1924 é fundada em São Paulo a Frente Negra Brasileira, com milhares de associados em todo o país. Em 1926, entretanto, a Sociedade Nacional de Agricultura promove um “inquérito nacional” no qual a opinião pública, manifesta-se contra a imigração de gente de cor e a favor da “importação” de brancos para melhorar a raça e a eficácia. (Cotrim, Cotrim, Pacheco, 2005.,p. 8-9)

Essa perspectiva abertamente separatista que visa embranquecer a composição étnica brasileira, ilustra como o apagamento da presença negra foi também uma política de Estado, apoiada por intelectuais e veículos de comunicação da época. Nei Lopes ainda pontua que o

preconceito racial não se restringia à demografia ou à política migratória, mas também afetava diretamente o campo da música popular. O exemplo da viagem dos Oito Batutas à Europa, liderados por Pixinguinha e Donga, é emblemático pois reforça o argumento de que o racismo estrutural também atravessava as práticas culturais e artísticas, definindo quem poderia ou não representar o Brasil internacionalmente.

A criminalização das práticas culturais de origem africana, como os batuques, a capoeira e, posteriormente, o próprio samba, fazem parte de um projeto mais amplo de controle social e simbólico.

No âmbito da música popular, no carnaval desse ano a censura age ferozmente contra os compositores. Isto, num momento em que a adoção das gravações elétricas começa a fomentar a indústria de discos; em que as estações de rádio aumentam sua potência; em que surgem no mercado receptores aperfeiçoados; em que, enfim, efetivamente começa a Era do Rádio.

Em 1928, o popular compositor Sinhô, lança com grande sucesso o samba *Jura*, na interpretação do estreante cantor Mário Reis. Mas, no refluxo da onda racista, no ano seguinte – em que, aliás, o cantor Almirante grava *Na Pavuna*, com acompanhamento típico dos sambas dos morros – reúne-se no Rio o 1º Congresso Brasileiro de Eugenia, em que se discute a conveniência ou não de proibir o ingresso de imigrantes japoneses ou negros, vencendo a tese racista. (Cotrim, Cotrim, Pacheco, 2005.p. 8-9)

A marginalização do negro na sociedade brasileira ao longo da história está intimamente ligada à também marginalização estética e política do rap no país, evidenciando que este processo não é um fenômeno isolado. Trata-se de uma continuidade histórica das estratégias de silenciamento e apagamento de manifestações culturais negras que não se enquadram nas normas de aceitabilidade da indústria cultural e das instituições de poder no Brasil. E não poderiam já que a canção popular brasileira, tal como a conhecemos, e a identidade nacional foram construídas sobre padrões excludentes, em uma garantia que elitismo cultural pudesse dar continuidade ao projeto de apagamento histórico, cultural e biológico orquestrado no país.

Ao trazer a trajetória de Xangô da Mangueira, Nei Lopes nos lembra que o rap vivencia hoje o prolongamento de um processo que já atingiu o samba em décadas anteriores e que se desdobra atualmente, mais explicitamente ainda sobre o funk. Reconhecer a perpetuação de um processo excludente entre a população negra brasileira e sua cultura e significados reforça a necessidade de problematizar a exclusão do rap – e também do funk – no debate sobre a canção popular brasileira e evidenciar o papel central que a raça desempenha nessa relação.

A partir do estabelecimento de um modelo ideal do que é a canção popular que se consolidou por mais de três décadas com apoio midiático, político e da indústria e com a

perspectiva de se alinhar ao mito da democracia racial, como apresentado por Nei Lopes, não é de se estranhar que o surgimento de ritmos como o rap e o funk seja recebido, no mínimo, com estranheza. É sintomático que um país constituído sob a insígnia da escravidão e articulado para a eugenia, como o Brasil, manifeste sua repulsa e consciência racista também no campo artístico e musical. Criações essencialmente negras que emergiram das periferias, durante a década de 90 com a reabertura política do país pós ditadura militar, representam no cenário nacional a tentativa de criar uma identidade também nacional, mas que desafia o *status quo*. É a partir da “canção tal como a conhecemos” sendo esta constituição da forma da canção popular apresentada superficialmente na sequência de transformações melódicas, políticas e estruturais que atravessaram as composições nacionais desde a década de 30, verifica-se que a musicalidade negra no Brasil vem sendo constantemente proibida ou desconsiderada musicalmente desde suas primeiras manifestações.

A perseguição e/ou marginalização da cultura e representações do povo negro nada mais são que formas de institucionalização do preconceito contra práticas afrobrasileiras, atuando como ferramentas de manutenção das classes sociais e de corpos dissidentes. É no sentido de relegar à margem que historicamente foram adotadas medidas para criminalizar representações culturais vinculadas as manifestações artísticas de pessoas negras. São exemplos a Lei da vadiagem³, a proibição da capoeira, e posteriormente das apresentações dos dançarinos de breaking na praça São Bento, em São Paulo, na década de 80 (Teperman, 2015). Atualmente, com a emergência e ampla disseminação do funk (que se populariza concomitantemente e tem forte relação com o rap), as práticas voltadas à marginalização e não reconhecimento artístico destas manifestações são evidenciadas na perseguição de MCs, que resultou na recente prisão do MC Poze do Rodo, em junho de 2025⁴.

³No início do século XX, o artigo 399 do Código Penal brasileiro cerceava a liberdade daquele que: “deixasse de exercitar profissão, ofício, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meio de subsistência e domicílio certo em que habite, prover à subsistência por meio de ocupação proibida por lei e manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes” (Brasil, [1890] 1923).

⁴Em nota publicada oficialmente intitulada “Criminalização seletiva, necropolítica e o cerco à cultura negra: o caso MC Poze do Rodo” a Associação Brasileira de Antropologia por meio de seu Comitê de Antropologia Negra, denunciou a prisão de MC Poze do Rodo como um exemplo de criminalização seletiva e necropolítica, apontando o racismo estrutural que marca o tratamento dado às expressões culturais negras e periféricas no Brasil, além do tratamento desigual dado a artistas periféricos em contraste com figuras brancas acusadas de crimes graves.

Não se pode considerar, então, que o rap represente o fim da canção popular moldada nos anos 1930 e remodelada nos anos 1950, uma vez que o gênero segue uma linha de força distinta — que não abandona a afirmação da negritude tanto na letra quanto na ..

Essa linha contrasta com a tradição cançional dominante, podendo ser melhor (ou mais comercialmente) compreendida a partir da soul music brasileira dos anos 1970. Da mesma forma, é improvável que essa tradição da canção popular — marcada pelo apagamento das contribuições negras à identidade musical brasileira — pudesse resultar em uma expressão tão contundente e não conciliatória como o rap.

Emergente nos anos 1980 então, o rap trilha um caminho próprio dentro da cultura musical brasileira, profundamente ligado à tradição negra representada por artistas como Tim Maia, Jorge Ben Jor e outros ícones dos bailes black, como os promovidos pela Chic Show, que propuseram novos formatos rítmicos para a canção popular. No caso de Ben Jor, a invenção do samba rock, transporta o samba de Noel Rosa para um lugar inimaginável, ao aglutinar os instrumentos clássicos do gênero — como o pandeiro e violão — à guitarra elétrica e metais. O grupo Racionais MC's, por exemplo, fundado na década de 90, bebe declaradamente dessa fonte, expressos na incorporação de *samples*⁵ de Jorge Ben Jor em suas composições, como em “Fim de Semana no Parque” (1993), que aglutina em sua melodia a da canção “Dumingaz” de Jorge (1975), ou mesmo a releitura de “Jorge da Capadócia” (1975), que inicia o disco “Sobrevivendo no Inferno” (1997).

O disco “Sobrevivendo no Inferno”, que desde a capa (composta por uma cruz, o nome do grupo e o salmo bíblico 23) carrega referências religiosas, ao mesmo tempo em que apresenta dados sobre a falta de acesso ao ensino superior, aumento da taxa de mortalidade e violência policial, bem como suas possíveis consequências. Trata-se de colocar a fé — enraizada em um país que foi colonialmente catequizado e por isso tão sensibilizado pelo cristianismo — não como promessa de paraíso ou crença cega, mas sim uma clara e estratégica consciência que atua como única ponte para o atravessamento para tantas violências e adversidades que acometem as

⁵Conforme Teperman(2015), samples são uma ferramenta do rap que incorporam um fragmento parcial ou total de uma melodia já existente, na que está sendo criada.

periferias brasileiras. Quando não há política pública, moradia digna, alimentação e segurança garantidas, a esperança se vê empurrada a repousar no sagrado como último recurso.

O grupo assume — conscientemente ou não — a estratégia de se posicionar como um pastor honesto, que recorre às passagens bíblicas voltadas a aliviar o espírito e renovar a esperança, em vez de se fixar nos pecados individuais com o intuito de condenar as almas. Sendo o grupo de rap mais bem-sucedido e respeitado do Brasil até hoje, desenvolve também um verdadeiro *modus operandi* de sobrevivência pautado no “papo reto” — discurso direto, sem rodeios — que não apenas orientou a forma de expressão adotada por outros rappers em suas produções, como também se consolidou como um modo político de viver e resistir no cotidiano das periferias.

A estratégia de se posicionar como um conselheiro entre os ouvintes também pode ser compreendida como um reflexo da influência da fase racional de Tim Maia, especialmente de seu projeto de “Imunização Racional” (1975) por meio do “Bom Senso” — referência que ressoa tanto nos samples utilizados pelo Racionais MC’s quanto em sua postura discursiva. Essa racionalidade já se faz presente nas primeiras produções do grupo, como em “Homem na Estrada”, do disco “Raio-X do Brasil” (1993), e está inscrita no próprio nome da banda, como os integrantes já destacaram em diversas entrevistas. O rebanho racional de fãs — composto por muito mais que os “50 mil manos” mencionados em “Capítulo 4, Versículo 3” — tornou-se um fenômeno incontornável da canção e da cultura brasileira, dada a dimensão que o grupo alcançou, inclusive em espaços que nunca almejou ocupar, como o título de Doutor Honoris Causa concedido pela Unicamp, em março de 2025.

Embora o Racionais tenha conquistado reconhecimento em diversas esferas ao longo dos anos — e apesar da racionalidade que atravessa as canções de inúmeros rappers brasileiros —, em 2004, dois anos após o lançamento de “Nada como um dia após o outro dia” (segundo disco de maior sucesso do grupo), Chico Buarque declarou, em entrevista à Folha de S.Paulo⁶, que as canções do século XXI “não acrescentam grande coisa ao que já foi feito”. A afirmação, feita sem aprofundamento, desconsidera o que o rap e o funk brasileiros representam parte da historicidade do país. Ignora ainda, a maneira como o rap se construiu desde a décadas de 1980,

⁶Chico Buarque, entrevista a Folha de S.Paulo, caderno Ilustrada, 26 de dezembro de 2004, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>, acesso em 24 jul. 2025.lim

carregando em seu DNA influências evidentes do soul brasileiro, como Sandra de Sá e Cassiano, e da malandragem crítica do samba, personificada na obra de Bezerra da Silva.

Após relatar seu incômodo em ficar revendo e falando sobre suas canções do passado, Chico Buarque dá razão a quem disse “que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado, tal é a quantidade de releituras, de compilações, de relançamentos, de gente cantando clássicos -e isso no mundo inteiro” (Buarque, 2004). As falas de Chico Buarque parecem apresentar até certo nível de desdém pela forma com que a indústria fonográfica vinha distribuindo e realocando suas canções em caixas e caixotes. Finaliza essa resposta ao questionamento da motivação para fazer uma revisão de sua obra e gravar uma série de entrevistas para a tv, dizendo que caso lançasse um disco novo, competiria consigo mesmo e provavelmente perderia.

Os questionamentos seguem a respeito das transformações cancionais que estavam acontecendo, e Chico Buarque de Hollanda mantém seu tom não muito favorável às inovações que atravessariam a canção no século XXI;

Folha - Você parece estar descrevendo um esgotamento histórico...
Chico - A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse hoje por isso parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito.

E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido.

Noel Rosa formatou essa música nos anos 30. Ela vigora até os anos 50 e aí vem a bossa nova, que remodela tudo -e pronto. Se você reparar, a própria bossa nova, o quanto é popular ainda hoje, travestida, disfarçada, transformada em drum'n'bass. Essa tendência de compilar e reciclar os antigos compositores de certa forma abafa o pessoal novo. Se as pessoas não querem ouvir as músicas novas dos velhos compositores, por que vão querer ouvir as músicas novas dos novos compositores? Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou. Estou dizendo tudo isso e pensando ao mesmo tempo que talvez seja uma certa defesa diante do desafio de continuar a compor. Tenho muitas dúvidas a respeito. Às vezes acordo com a tendência de acreditar nisso, outras não. (Buarque, 2004).

O rap, desde as suas primeiras produções brasileiras, adota a utilização de samples; fragmentos de outras canções que são inseridos de forma integral ou parcial na melodia de uma nova canção. A técnica, é de fato um recurso inovador no contexto da canção popular e, nesse aspecto, Chico tem toda razão em dizer que o rap não segue a linha criada pela bossa nova,

todavia não contempla o todo ao desconsiderar que o gênero inaugura uma linhagem própria, também de grande relevância para a canção brasileira.

Uma possível justificativa para esse equívoco inicia resposta dada por Chico ao ser perguntado especificamente sobre o rap:

Folha - E o rap? Sem abusar das relações mecânicas, parece que estamos diante de uma música que procura dar conta, ou que reage a uma nova configuração social, muito problemática.

Chico - Eu tenho pouco contato com o rap. Na verdade, ouço muito pouca música. O acervo já está completo. Acho difícil que alguma coisa que eu venha a ouvir vá me levar por outro caminho. Já tenho meu caminho mais ou menos traçado. Agora, à distância, eu acompanho e acho esse fenômeno do rap muito interessante. Não só o rap em si, mas o significado da periferia se manifestando. Tem uma novidade aí. Isso por toda a parte, mas no Brasil, que eu conheço melhor, mesmo as velhas canções de reivindicação social, as marchinhas de Carnaval meio ingênuas, aquela história de "lata d'água na cabeça" etc. e tal, normalmente isso era feito por gente de classe média.

O pessoal da periferia se manifestava quase sempre pelas escolas de samba, mas não havia essa temática social muito acentuada, essa quase violência nas letras e na forma que a gente vê no rap. Esse pessoal junta uma multidão. Tem algo aí. Eu não seria capaz de escrever um rap e nem acho que deveria. Isso me interessa muito, mas não como artista e criador. O que eu posso é refazer da melhor maneira possível o que já fiz. Não tenho como romper com isso. (Buarque, 2004)

A declaração “eu tenho pouco contato com o rap”, seguida da recusa de Chico Buarque em ouvir algo novo, revela que sua opinião parte de um lugar de distanciamento. Embora essa postura possa ser atribuída a uma simples falta de interesse em expandir seu repertório musical, ela também evidencia um obstáculo mais amplo: a dificuldade de o rap brasileiro da velha escola — que abarca as canções de rap entre as décadas de 1980 e 1990 — alcançar certas esferas de reconhecimento, justamente por sua escolha política de não dialogar com a grande mídia nem com as dinâmicas do mercado fonográfico. Diferentemente da tradição da Bossa Nova e da MPB que objetivava a universalização da experiência brasileira e uma amenização dos traços raciais e escravistas que constituíram a historiografia, o rap escancara as diferenças entre classes e raças que constituíram o país, e rompe com qualquer possibilidade de conciliação, incluindo gravadoras e emissoras de TV. Se constituindo uma canção dos excluídos e silenciados, evidencia que há um “nós” e “eles”, e que Chico e seus pares, por exemplo, se aproximam mais “deles” do que “da gente” nesse espectro. Ao discutir o lugar do rap na história da canção brasileira, é importante reconhecer que o gênero não apenas amplia as possibilidades temáticas e discursivas da tradição cançional, mas também provoca um deslocamento profundo em seu formato. Esse deslocamento, como aponta Acauam Oliveira (2015), envolve não apenas

aspectos formais, mas também ideológicos e sociais. Segundo o autor, o rap brasileiro surge como uma resposta crítica ao modelo conciliatório da canção brasileira forjado desde os anos 1930, especialmente nas matrizes do samba, da bossa nova e da MPB e afirma:

O rap brasileiro aposta na construção de uma identidade a partir da ruptura, da afirmação de uma comunidade negra que se desvincula do projeto de nação mestiça tal como concebida até então. Ele irá se reconhecer enquanto um gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem. (Oliveira. 2015. p.5)

Para Oliveira (2015), o rap não é uma continuidade natural do percurso percorrido pela canção “tal como a conhecemos”, mas uma ruptura, sem a pretensão de buscar a conciliação identitária, como fizeram o samba e a MPB em diferentes momentos, opta por uma estratégia de confronto direto com o projeto nacional excluente.

O rap não alcança – nem pretende – uma aceitabilidade imediata, e, nesse aspecto, o rap também não acompanha a tradição da canção tal como havíamos conhecido. Se posiciona, portanto, como um gênero de dissenso, onde o embate é mais importante do que a síntese. Ainda segundo Oliveira (2015), o rap rompe com um dos pilares centrais da canção brasileira: a ideia de que a canção é o lugar de constituição de uma identidade nacional harmônica, destacando que:

O que o rap vai revelar é a existência de outro movimento, mais velado e não celebrado, no interior mesmo do processo de valorização da miscigenação. Seu projeto civilizatório pressupõe a construção de um lugar de fala para a comunidade negra periférica, a se construir, que por sua vez só pode existir a partir do desenvolvimento de um mecanismo formal radicalmente distinto [...] podemos dizer que o rap desloca a canção brasileira de um dos seus principais pilares de sentido, fazendo com que esta deixe de atuar enquanto lugar privilegiado de constituição imaginária da nação. É como se o gênero tomasse forma a partir dos destroços desse projeto de formação do país, comprometendo-se radicalmente com aqueles que ficaram socialmente relegados às margens de um projeto de integração que nunca se completou, e agora parece ter sido abandonado” (Oliveira, 2015. p.5)

A ruptura formal do rap se dá tanto no conteúdo, a partir do dissenso com a canção voltada à criação identitária nacional em acordo com o projeto elitista, quanto na forma. O rap recusa a tradição melódico-entoativa, apostando em uma estética radicalmente entoativa, muitas vezes centrada no discurso falado, no ritmo das palavras e na força da oralidade. e propõe o deslocamento, na canção brasileira, para um campo que possibilita o debate sobre a constituição da identidade nacional a partir de pessoas e da musicalidade negra, silenciada até então. A partir de representações de seus semelhantes, o rap cria espaço para que vozes historicamente silenciadas ecoem e reivindiquem uma identidade nacional que as inclua — em

contraste com os destroços do projeto ideológico de nacionalismo que, ao longo do tempo, tem apagado as violências e consequências do período escravocrata. Esse projeto de nacionalismo empenhado em superar os traumas da historiografia brasileira, imbricado também nas estéticas da bossa nova e da MPB, colabora – conscientemente ou não – para construção da imagem de um Brasil harmônico e conciliado. Diferentemente de gêneros como o samba, o rap não parte da ideia de um país unificado pela supressão do trauma colonial, mas se constrói a partir da fratura, da denúncia e da recusa em esquecer aquilo a que o Brasil foi e continua sendo submetido.

O Brasil que dialoga com o rap se constitui justamente nas margens, na união dos esquecidos e busca interpelar os moradores das periferias brasileiras buscando entre eles uma essência comum.

A periferia enquanto sintoma do fracasso de nosso ciclo formativo irá organizar toda uma rede discursiva própria, que envolve não apenas o rap, mas inúmeras outras manifestações socioculturais como literatura, saraus, artes visuais, dança, artes plásticas, projetos pedagógicos etc. No caso específico do rap, a partir de um ponto de vista original (pretos pobres em atitude de revide e cobrança consolidam um sistema cultural próprio com autores, obras e público consumidor) desenvolvido pelos próprios sujeitos periféricos, serão rompidos alguns dos principais modelos de organização formal da canção brasileira até então. Ao invés da tradição melódico\entoativa, (forjada desde o início do século, e cujo “laboratório” privilegiado foi o samba), que pressupõe certo equilíbrio de opostos (melodia e entoação), investe-se em um modelo radicalmente entoativo que afirma a irreduzibilidade da voz do jovem negro da periferia, que não se presta a universalização da experiência nacional. Ao invés de um ponto de vista lírico de enunciação, calcado na crônica do cotidiano, um modelo épico que faz da multiplicidade das vozes dos cinquenta mil manos o seu ponto de força. Ao invés de apostar na dialética da malandragem e na tradição dos encontros culturais, a aposta na ruptura e na diferença radical entre classes e raça, entendendo a sociedade brasileira como campo de conflito radical.” (Oliveira, 2015. p.6)

Apesar de ter sua origem registrada nas periferias dos Estados Unidos, especificamente no bairro do Bronx, em 1973, o rap que se constitui no Brasil dialoga também com a tradição da embolada e com a malandragem do samba, já que possui características semelhantes quanto a importância e uso da palavra na constituição da canção, sem diminuir a relevância do ritmo adotado. O crítico José Ramos Tinhorão, concorda com essas origens, mas ao ser questionado

sobre Racionais e Marcelo D2, pela revista *Época*⁷ (no mesmo ano em que Chico concede entrevista à *Folha*), Tinhorão (2004) responde:

ÉPOCA - O rap não seria a recuperação das raízes africanas do Brasil por meio do protesto social?

Tinhorão - O rap é interessante porque marca a volta às origens do canto, ele representa a redenção da palavra enquanto música. O canto-chão, por exemplo, é o rap da Igreja Católica: surgiu com os padres rezando sem acompanhamento. Mas a música brasileira já tinha o seu rap, a embolada, antes de os garotões de Nova York a reinventarem.

ÉPOCA - Você não acha Marcelo D2 e Racionais genuinamente brasileiros?

Tinhorão - Eles macaqueiam os americanos, imitam até mesmo a roupa deles. Os rappers do Brasil são como os 'breganejos', que exploram a música texana. O fato é que não existe mais música brasileira e não vejo condição de aparecer nada interessante nos próximos anos. (Tinhorão, 2004)

Os debates sobre o “fim da canção” (Oliveira, 2015) que rondavam os estudiosos da canção popular brasileira durante 2004, que colocam o rap como esgotamento da canção popular, desconsideram a inovação que o gênero adiciona à canção popular, assim como a possibilidade de ter finalmente a canção popular se aproximando de uma identidade nacional que considera a verdadeira diversidade racial e social que constitui o Brasil até os dias atuais, ainda que de forma inconsciente. Para além de quem produz as canções de rap, também é relevante considerar as mudanças melódicas e de produção que acompanham a presença do gênero em território nacional.

O rap surge no cenário musical brasileiro trazendo para seu interior uma nova postura estética e ética, abrindo espaço para a emergência de temas, formas e personagens até então inéditos. Em certo sentido ele pode ser considerado como uma manifestação influente, sobre todo o campo da música popular, de uma poética e de um gênero que não é um desdobramento mais ou menos direto da linha criada pela conexão samba\bossa nova\MPB. A partir de um contexto social absolutamente adverso, o grupo foi capaz de produzir uma obra com elevado teor de qualidade, inteligência e posicionamento crítico, que só iremos encontrar na melhor produção intelectual do país. O feito torna-se ainda mais impressionante ao considerarmos que, pelas possibilidades reais que o país oferece, pelo modo como organizam-se suas instituições, um fenômeno como o Racionais jamais poderia existir. Temos assim o curioso caso de um Acontecimento (no sentido dado por Badiou de um ato que faz aparecer no mundo o que nele não existia) que modifica as coordenadas nas quais a música popular brasileira se reconhece e ressignifica todo o tecido sociocultural, mas que pela lógica da sociedade jamais deveria acontecer (Oliveira, 2015. p.1)

⁷“ Entrevista concedida por José Ramos Tinhorão à Revista *Época*, publicada em 16 de julho de 2004 (n. 322), sob o título “O rap salva a palavra”, na qual o historiador discute o papel do rap na preservação da linguagem popular e oralidade.

Considerando que o rap também representa uma inovação no campo da canção popular — ao ser produzido *a partir de um contexto social absolutamente adverso* —, é inevitável que sua forma, o público a que se dirige, os modos de produção, a duração das faixas e a linguagem empregada estejam diretamente alinhados a esse cenário. A dureza refletida tanto no ritmo fortemente marcado pela caixa (bateria e bumbo) clássica do boombap desenvolvido na velha escolha do rap, quanto nas temáticas abordadas, refletem de maneira visceral, aquilo que há de mais essencial na experiência periférica. Por isso, o rap é, sim, canção, mas não tal como havíamos conhecido, sob os moldes de Noel Rosa que acompanharam João Gilberto e a Bossa Nova, Chico Buarque e a MPB da década de 60.

A distinção entre erudito e popular é precisamente o que o pós-moderno global está deslocando. A hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele (Hall, Stuart. 2003, p. 339).

Com base na citação de Stuart Hall (2003), pode-se afirmar que a inserção do rap na tradição da canção brasileira não configura uma ruptura total com o que a antecede, mas sim uma reconfiguração dos parâmetros de pertencimento e valor cultural que regem o campo da música popular. O que está em jogo não é apenas a aceitação formal de um novo estilo, mas a redistribuição das forças simbólicas que sustentam o cânone musical brasileiro sob a insígnia da canção popular brasileira. Nesse sentido, ao reivindicar o rap como canção, este trabalho não ignora suas especificidades estéticas — como o predomínio da fala sobre o ritmo, a estrutura rítmica distinta e o tom narrativo contundente —, mas propõe a ampliação crítica do que se entende como canção popular brasileira.

CAPÍTULO 1 – O Movimento Hip Hop, O Rap E Suas Contribuições Em Território Nacional

Este capítulo apresenta as principais características estéticas da velha e da nova escola do rap nacional, destacando suas perspectivas e importância histórica e social. Este caminho parte da trajetória do movimento hip hop, compreendendo como os elementos do DJ e MC constituíram a canção rap nos Estados Unidos. Em território brasileiro, contudo, o que trouxe maior visibilidade ao movimento hip hop foi o elemento do break dance, com a figura de Nelson Triunfo. Ainda assim, é no rap — e, mais especificamente, nas produções da chamada velha escola — que se consolida um dos discursos mais potentes e críticos da música brasileira.

É importante destacar que os termos "velha escola" e "nova escola" não designam grupos homogêneos, mas abrangem uma multiplicidade de vozes, estéticas e propostas artísticas que refletem diferentes experiências sociais, políticas e culturais das periferias urbanas brasileiras. A velha escola é compreendida neste trabalho como o período entre o final dos anos 1980 e o final da década de 1990, manifestando a diversidade tanto nas temáticas — que vão da crítica incisiva à violência policial e ao racismo estrutural, como exemplificam as canções dos Racionais MC's, até abordagens mais descriptivas e nostálgicas da vida cotidiana, como em “Tempo Bom”, de Thaíde & DJ Hum — quanto nas escolhas estéticas, que incluem o uso da oralidade, as batalhas de rima, a cultura dos bailes e a produção independente. Além disso, é fundamental reconhecer as adaptações locais que o rap sofreu ao se consolidar no Brasil, desenvolvendo uma identidade própria que, mesmo dialogando com o hip hop estadunidense, expressa de forma singular a realidade social brasileira.

Ainda que o grupo de rap Racionais MC's seja tomado neste trabalho como um exemplo central para a análise da velha escola, é igualmente importante reconhecer que o grupo é um entre diversos atores que construíram o cenário do rap nacional nesse período. A análise da canção “Capítulo 4, Versículo 3”, do disco “Sobrevivendo no Inferno” (1997), servirá para ilustrar como a velha escola instaurou um modo de sobrevivência através da canção, ao mesmo tempo em que apontaremos possíveis limites e contradições dessa postura combativa.

Na sequência, o capítulo se debruçará sobre a nova escola do rap nacional, cuja configuração estética e discursiva foi profundamente impactada por transformações tecnológicas, políticas e sociais ocorridas no Brasil a partir dos anos 2000. A popularização da internet, o avanço das redes sociais, a democratização do acesso à produção musical digital e a

consolidação de novas plataformas de distribuição trouxeram consigo alterações significativas na forma, no conteúdo e na circulação das canções de rap. Nesse sentido, será apresentado um breve panorama dessas transformações, a partir de alguns trechos das canções “Eu te proponho” (2014) do Racionais MC’s, “Tributo a mulheres negras” (2001) do Rappin Hood em parceria com as rappers Lady Cris e Paola (do grupo Ritmologia), evidenciando que há uma reestruturação ideológica e cancional do rap brasileiro a partir dos anos 2000 e os governos progressistas de Lula e Dilma.

Como parte desse percurso, será analisada a canção “Sulícido” — parceria entre Baco Exu do Blues e o rapper Diomedes Chinaski —, que marcou não apenas a carreira de ambos os artistas, mas também representou um momento emblemático para o rap nacional, que passou a dar mais visibilidade para produções feitas fora do eixo comercial Rio-São Paulo. Essa análise nos ajudará a localizar Baco dentro da tradição cancional do rap brasileiro, evidenciando de que forma sua produção dialoga com estratégias estéticas herdadas da velha escola, ao mesmo tempo em que aponta para novas formas de construção identitária e discursiva, que caracterizam a nova geração de rappers no Brasil.

1.1 O Movimento Hip Hop E A Constituição Da Velha Escola Do Rap Brasileiro

O movimento hip hop, fundado em território estadunidense, mais especificamente no Bronx durante a década de 70, é uma das expressões musicalizadas das revoltas e dores – assim como o blues e soul norte americano – que atravessavam a trajetória e experiência negra em diáspora, demonstrando ser uma tentativa bem-sucedida de comunicação entre mazelas semelhantes. Sendo composto por 4 elementos – o grafite, o break dance, o DJ (disc jockey) e o MC (mestre de cerimônia) – e um elo entre todos eles que é o conhecimento⁸, o movimento hip hop se apresenta como uma oportunidade de lazer, cultura, segurança, emprego e uma comunidade para cidadãos que tinham como semelhança a miséria como reserva oferecida pelo Estado por serem imigrantes ou descendentes de escravizados.

Surgida nos anos 1970 no Bronx, periferia de Nova Iorque, a cena Hip Hop é constituída principalmente por negros americanos e imigrantes jamaicanos e hispânicos. A paisagem social que propulsiona o surgimento desta manifestação

⁸O quinto elemento do hip-hop, o conhecimento, foi conceituado por Afrika Bambaataa como essencial para a compreensão integral da cultura. Ele não se restringe à prática técnica dos demais elementos (MC, DJ, breakdance e grafite), mas envolve também o autoconhecimento e a consciência social e política que conectam e dão sentido à vivência hip-hop (Rose, 2016).

cultural é marcada por diversas contradições sociais, como a guerra do Vietnã, a crise econômica dos anos 1970 e a segregação racial. Têm papel fundamental nesse contexto os inúmeros projetos de reurbanização e limpeza social do bairro, que forçaram as populações negra e hispânica a viverem em uma paisagem em destroços. Os grupos não brancos, que vivenciavam cotidianamente aquela atmosfera de preconceito, discriminação e segregação socioespacial, encontravam no Hip Hop uma forma de lazer e, principalmente, de manifestação da sua realidade racializada (Müller, Costa, Lazzarotto, 2022. p.609)

Dessa forma, a violência, em suas múltiplas faces, foi um fator decisivo para que jovens como os jamaicanos Afrikaa Bambaataa, Kool Herc e sua irmã Cindy Campbell, começassem a desenvolver um movimento para amenizar as profundas lacunas deixadas no bem-estar social de sua comunidade. Em 11 de agosto de 1973, na avenida Sedgwick, 1520 no Bronx, os três jovens organizaram uma festa comunitária que ficaria registrada como o início do movimento hip hop, unindo, pela primeira vez, todos os pilares da cultura, apresentando Coke La Rock como o primeiro mestre de cerimônia e Kool Herc como o primeiro Dj da história (Postali, 2011).

A população jamaicana ofereceu aos grupos afro-estadunidenses uma nova forma de contestar o sistema social que também descontentava a população local. O jamaicano Kool Herc e seu parceiro Grand Master Flash, originário de Barbados, foram os primeiros responsáveis pela prática da música jamaicana nos Estados Unidos. No bairro do Bronx, em Nova York, os disc-jockeys (DJs) organizaram inúmeras festas onde trabalhavam com técnicas como os sounds systems, mixadores - aparelhos que unem os toca-discos e sincronizam os vinis e o scratch, movimento de discos no sentido antihorário, o que produz um som arranhado. A música de Kool Herc e Grand Master Flash contagiou o público, que desenvolveu maneiras diferenciadas de dançar. Durante as apresentações, os DJs falavam de acordo com o ritmo da música e ofereciam o microfone para os dançarinos participarem dos discursos. Os dançarinos, por sua vez, procuravam organizar frases rimadas relatando o cotidiano do Bronx. O modo de criar rimas improvisadas acompanhadas de um som combinado foi denominado freestyle e passou a ser uma das principais características da cultura musical que surgia no território norte-americano. (Postali, 2011. p.7)

A criação do movimento hip hop está profundamente ligada aos princípios dos Panteras Negras, inclusive visualmente, ao afirmar uma estética assumidamente negra, como posicionamento crítico, estético e político perante o separatismo estadunidense. Essa estética — expressa em símbolos como as jaquetas de couro estilizadas e os cabelos *black power* — encontrou no hip hop não apenas ressonância visual, mas também uma forma de ação política, inspirada por figuras como Martin Luther King Jr. Dessa forma, restaurar as comunidades negras por meio de uma conscientização coletiva voltada à proteção, promoção da autoestima e melhoria da qualidade de vida passou a ser um objetivo compartilhado entre o hip hop e os movimentos políticos negros. Diante do avanço do capitalismo e das ideologias racistas que o sustentam, o cenário tornou-se propício a um pacto entre consciência política e produção cultural, especialmente nas periferias desassistidas pelo Estado.

Nesse contexto, o sentimento de pertencer a uma identidade étnica, encontra-se associado no hip hop, politicamente, a uma abordagem crítico-emancipatória de diálogo com o espaço público, de se compreender parte de uma história e de se territorializar no espaço de forma representativa. A questão da negritude ressurge como tema central no hip hop para se pensar, criticar e enfrentar a exclusão social, o que tem levado, por consequência, à racialização da discussão (Martins. 2013, p. 261)

Os subempregos e até mesmo o tráfico de drogas, infelizmente sempre estiveram de portas abertas à população negra, diferentemente da possibilidade de ascender socialmente por outros caminhos. Sendo fundado em comunidades não consideradas em sua integridade pelas políticas sociais, com o objetivo de que suas reivindicações fossem consideradas e atendidas, o rap – que nasce a partir da junção do DJ, responsável pela melodia criada no jogo entre os vinis e do MC, o mestre da cerimônia que agitava o público das festas de bairro – adota a princípio uma postura indiscutivelmente combativa em uníssono aos movimentos negros sociais. Assim como nos Estados Unidos, no Brasil o Hip Hop tornou-se uma resposta à exclusão racial e social, sendo apropriado e ressignificado pelas juventudes periféricas. Nesse processo, figuras como Nelson Triunfo tiveram papel fundamental na difusão da cultura hip hop e do rap nacional, especialmente por meio do destaque ao break dance nas primeiras manifestações.

Em território nacional, o rap foi o elemento que ganhou mais notoriedade dentro das periferias brasileiras, sendo até hoje o mais significativo. Mas é evidente que os outros elementos também se desenvolveram, o que auxiliou o rap brasileiro a marcar seu espaço e receber maior aceitabilidade social. No fim da década de 70 e início dos anos 80, com o sucesso dos bailes blacks como os organizados pela Chic Show – assim como feito por Bambaataa e Kool Herc – e o crescimento de nomes como Tim Maia e Sandra de Sá, os dançarinos de break frequentemente poderiam ser vistos em canais abertos da televisão, seja nos concursos de dança, propagandas, aberturas de novela como “Partido Alto”, da Rede Globo ou videoclipes, como o de “Funk-se Quem Puder” (1983), de Gilberto Gil, ambas tendo como protagonista o dançarino pernambucano Nelson Triunfo.

Os movimentos ora robóticos, ora deslizantes haviam se tornado uma febre no Brasil, ganhando aderência de várias esferas sociais dada a popularização do break, permitindo assim que o hip hop ficasse um pouco mais palatável à elite brasileira. A aceitação, o interesse e popularidade foram tremendos que em 2024, o breaking dance foi uma das modalidades a serem disputadas nos jogos olímpicos sediados em Paris.

Todavia, o que escapava ao agrado dos holofotes da imprensa e publicidade, mas dominava todas as caixas de som da periferia, era a revolta e denúncia nas letras de rap, fato

que se consolida com o nível de relevância e popularização do grupo paulista Racionais MC's e seu imponente discurso de classe e raça, na década de 90. Com o país vivendo sob uma ditadura militar que durou de 1964 a 1985, a instauração de censura à imprensa e restrições instauradas pelo regime ditatorial impediram que manifestações culturais questionassem o *status quo* e a dominação militar.

Nesse contexto de repressão, a canção da MPB assumiu um papel importante como forma de resistência e expressão das vozes contrárias a esse regime ditatorial. Em paralelo, além das imposições do regime ditatorial, as periferias urbanas somatizavam ainda os problemas de falta de infraestrutura, serviços públicos precários e violência policial, escancarando ainda mais a desigualdade social. É nesse ambiente que o rap brasileiro é construído, trazendo consigo letras que refletiam a realidade das comunidades periféricas, abordando temas como racismo, desigualdade, violência e exclusão social, assim como feito no Bronx.

Embora os primeiros registros do rap no Brasil ainda estivessem fortemente imbricados com o funk e outras manifestações das periferias urbanas, é com a consolidação do gênero a partir de nomes como Racionais MC's, Faccão Central, Dexter e o grupo 509-E, e tantos outros que o rap assume com maior nitidez uma estética combativa, marcada pela denúncia das estruturas opressoras do sistema capitalista. Nesse contexto, as letras e instrumentos escolhidos para compor o ritmo da canção, passam a expressar a raiva alimentada por uma conjuntura política e social excludente com contundência, que transforma a sobrevivência em competição por condições mínimas de dignidade. Atento a essa realidade, o rap nacional alerta para essas e outras estratégias de separatismo e limpeza étnica que, silenciosamente e de forma bem-sucedida, seduzem e inebriam os jovens periféricos, fazendo a manutenção das classes de poder, de forma que a ascensão social não se torne possível.

A canção “Capítulo 4, versículo 3” do disco “Sobrevivendo no Inferno” (1997) dos Racionais Mc's, traz, além das estatísticas que compõem esse inferno a qual a periferia está submetida (como taxa de mortalidade, violência policial e falta de acesso ao ensino superior),

o vislumbre do futuro possível ao “Negro Limitado”⁹ que não tenta ir contra o sistema político e social que está inserido. Vejamos textualmente na letra da faixa:

... 60% dos jovens de periferia
Sem antecedentes criminais já sofreram violência policial
A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras
Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros
A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente!
[...] (Capítulo 4, versículo 3, 1997)

Primo Preto, o eu cançional que introduz a canção anuncia a desigualdade à qual a juventude negra estava submetida, impacta ainda mais seu ouvinte ao ser acompanhado por uma nota solitária de um piano, tocada ao final de cada informação. Em seguida, a interpolação dos samples de fragmentos das canções “Slippin’ Into Darkness” (1971), do grupo War e “Sneakin’ In The Back” (1974), de Tom Scott & The L.A. Express, criam a melodia que será base para o tom quase vilanesco de Mano Brown, principal vocalista do grupo Racionais MCs, nos primeiros versos pós introdução. A letra continua:

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar
Eu tô em cima, eu tô a fim, um, dois pra atirar
Eu sou bem pior do que você tá vendo
Preto aqui não tem dó, é 100% veneno
A primeira faz "bum" a segunda faz "tá"
Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição
Na queda ou na ascensão minha atitude vai além
E tenho disposição pro mal e pro bem
Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico
Juiz ou réu, um bandido do céu
Malandro ou otário, padre sanguinário
Franco atirador, se for necessário
Revolucionário, insano ou marginal
Antigo e moderno, imortal, fronteira do céu com o inferno
Astral imprevisível, como um ataque cardíaco no verso
Violentamente pacífico, verídico
Vim pra sabotar seu raciocínio
Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo
Pra mim ainda é pouco, Brown cachorro louco
Número um guia terrorista da periferia
Uni-duni-tê o que eu tenho pra você
Um rap venenoso ou uma rajada de pt
E a profecia se fez como previsto
1997 depois de Cristo
A fúria negra ressuscita outra vez

⁹“Negro limitado” é o nome de uma canção do grupo Racionais, que conscientiza a respeito de como o conhecimento é capaz de libertar a população jovem periférica, ao conscientizá-la a respeito das questões raciais que permeiam e influenciam o contexto brasileiro.

Racionais, capítulo quatro, versículo três
(Capítulo 4, versículo 3, 1997)

Apesar da relevância do ritmo, principalmente para um gênero musical como rap, priorizaremos a análise da letra e entoação da canção. Verifica-se que há um tom quase vilanesco pois ainda que o sujeito tenha “disposição pro mal e pro bem” a única arma verdadeiramente utilizada pelo eu cancionista é a palavra, sua maior munição, o que o torna “violentamente pacífico”. Declarar que há uma intenção ruim, sugestiona que a saída pode não se dar pela via da moral para recuperar o que é capaz de garantir seu bem-estar, além disso, comparar o poder do discurso à uma “rajada de pt” faz uma alusão ao potencial bélico que a juventude negra pode alcançar ao erguer sua voz. Os versos de Brown, assim como o título da canção e capa do disco, acompanham uma linguagem religiosa do quarto disco do Racionais, que reverbera durante toda a canção por meio de elementos como “anjo”, “bandido do céu”, “Cristo”, “ressuscita” transfiguram o estereótipo do favelado criminoso para um revolucionário que tem fé. Esse pastor de marginalizados, figurado no eu cançional, permite que o livre arbítrio seja exercido, mas deixa evidente quais são os caminhos possíveis a partir de cada escolha, seja do crime ou da recusa ao que o sistema impõe para a comunidade periférica.

On tem à noite eu vi na beira do asfalto
Tragando a morte, soprando a vida pro alto
Ó os cara só o pó, pele e osso
No fundo do poço, mó flagrante no bolso
Veja bem ninguém é mais que ninguém
Veja bem, veja bem e eles são nossos irmãos também
Mas de cocaína e crack, whisky e conhaque
Os mano morre rapidinho, sem lugar de destaque
Mas quem sou eu pra falar de quem cheira ou quem fuma?
Nem dá, nunca te dei porra nenhuma
Você fuma o que vem, entope o nariz
Bebe tudo que vê, faça o Diabo feliz
Você vai terminar tipo o outro mano lá
Que era um preto tipo A, ninguém tava numa
Mó estilo de calça Calvin Klein, tênis Puma, é
Um jeito humilde de ser, no trampo e no rolê
Curtia um Funk, jogava uma bola
Buscava a preta dele no portão da escola
Exemplo pra nós, mó moral, mó Ibope
Mas começou a colar com os branquinho do shopping (aí já era)
Ih, mano, outra vida, outro pique
Só mina de elite, balada, vários drinques
Puta de boutique, toda aquela porra
Sexo sem limite, Sodoma e Gomorra
Faz uns nove anos
Tem uns quinze dias atrás eu vi o mano
Cê tem que ver, pedindo cigarro pros tiozinho no ponto
Dente tudo zuado, bolso sem nenhum conto
O cara cheira mal, as tias sentem medo
Muito loco de sei lá o quê, logo cedo
Agora não oferece mais perigo

Viciado, doente, fudido, inofensivo
Um dia um PM negro veio me embaçar
E disse pra eu me pôr no meu lugar
Eu vejo um mano nessas condições, não dá
Será assim que eu deveria estar?
Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
Te oferece dinheiro, conversa com calma
Contamina seu caráter, rouba sua alma
Depois te joga na merda, sozinho
É, transforma um preto "tipo A" num neguinho
Minha palavra alivia sua dor, ilumina minha alma
Louvado seja o meu senhor
Que não deixa o mano aqui desandar, ah
E nem sentar o dedo em nenhum pilantra
Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei
(Capítulo 4, versículo 3, 1997)

O reconhecimento das motivações que arrastam a periferia para uma vida curta seja pela exposição à criminalidade ou ao uso de drogas, a partir de sua própria observação da realidade, é suficiente para constranger e impedir que o grupo acompanhe, incentive ou mesmo se coloque a favor da dinâmica capitalista que mostra o problema para conseguir mercantilizar a cura. O intuito aqui é aquilombar e não hierarquizar, unir e não separar, avançar e não retroceder. Usando do exemplo de um sujeito que era “preto tipo A”¹⁰; admirado por todos, bem-vestido, respeitado, mas que se perde no uso das drogas e no desejo de se afirmar pelo consumismo, perde seu prestígio e faz o “diabo” feliz, encarnado aqui nas instituições e figuras que fomentam o racismo e a violência sistêmica. Ao ser questionado por um policial, se utilizando da 1^a pessoa para narrar o ocorrido, Mano Brown consegue ecoar o pensamento para seu público; será que o único lugar possível para um jovem periférico é na escória humana?

A resposta que vem em seguida. Marcada pelo vocativo “irmão”, que reforça a preocupação cristã e comunitária com o ouvinte, o trecho seguinte explicita os mecanismos pelos quais a transformação de um “preto tipo A” em um “neguinho” se efetiva. A transformação motivada pelas influências fortalecidas “pelo rádio, jornal, revista e outdoor”, escancara como a publicidade, a propaganda e os grandes meios de comunicação colaboram para a construção de um imaginário social no qual o sujeito aceito, de maior prestígio, é aquele que se alinha aos interesses capitalistas das grandes marcas. Trata-se de uma estratégia eficiente de domesticação simbólica, que define quem pode ser visível e é desejável na lógica do

¹⁰“Preto tipo A” é abordado na música dos Racionais enquanto aquele que adotava no vestuário marcas de renome entre a elite aristocrata ao passo que mantinha personalidade humilde. Exemplo na comunidade em que está inserido por usufruir de objetos de desejos, atenção das mulheres mas

consumo (Capítulo 4, Versículo 3, 1997). Ocupar esse espaço, requer abdicar do que há de mais essencial na negritude.

Diante dessa realidade excludente, o discurso ressurge como instrumento de resistência — mas, nesse momento, trata-se de um discurso que se ancora nas regras e valores enunciados pela própria lei dos Racionais. Como observa Acauam Oliveira, o rap, sobretudo em suas primeiras formulações, assume um compromisso que vai além da representação estética, propondo-se como uma ética de sobrevivência e um projeto coletivo de afirmação da subjetividade negra;

Pois, em sua forma mais radical, a canção almeja que seu sucesso estético seja condicionado por sua dimensão ética. A palavra no rap quer instaurar uma normatividade, muito mais do que simplesmente “encantar”. O sucesso das canções não “deseja” ser avaliado apenas esteticamente — e nem por qualquer um pois guarda um traço ético decisivo com implicações formais que devem servir também aos objetivos de sobrevivência dos marginalizados, dependendo assim da capacidade de alcançar seu interlocutor e oferecer a ele uma alternativa concreta (o próprio rap), que escape ao plano do mero sucesso individual. As canções de grupos e artistas como Racionais Mc’s Sabotage, RZO, Facção Central, Pavilhão 9, Dexter, entre outros, não são apenas uma representação das condições de vida da periferia e um diagnóstico da falência do projeto nacional, mas um modelo de compromisso com a vida e valores dos marginalizados, cujo destino condiciona a qualidade da obra, quando esta é bem sucedida. Essa afirmação radical de compromisso, incorporado à forma, ocasiona uma verdadeira revolução nos parâmetros de organização estética da canção popular brasileira e, o que é mais importante, transforma radicalmente o modo como os pretos pobres de periferia constroem sua subjetividade, constituindo a si próprios enquanto sujeitos. (Oliveira, 2015. p.6-7)

Como aponta Oliveira (2015), essa “afirmação radical de compromisso” não é apenas temática, mas está incorporada à própria forma da canção, tornando-a uma ferramenta concreta de reorganização subjetiva e coletiva. O rap não se limita a representar ou denunciar: ele age, instrui, normatiza e propõe alternativas. A partir disso, comprehende-se que sua potência reside exatamente na fusão entre linguagem estética e urgência política — uma fusão que transforma a música em ato. Essa dimensão ética, que condiciona o valor da canção ao seu compromisso com os sujeitos marginalizados, redefine profundamente a função da música na periferia: ela deixa de ser mero entretenimento ou representação simbólica e passa a operar como instrumento de sobrevivência, conscientização e organização coletiva.

O rap brasileiro estabelece um compromisso radical com os valores da periferia, assumindo uma postura combativa frente à desumanização da população negra, herança do período escravocrata e de suas reformulações posteriores. A conexão entre manifestações culturais e movimentos políticos negros, que inicialmente surge por necessidade e, permanece

posteriormente, por consciência ideológica, torna-se um mecanismo fundamental de sobrevivência e afirmação identitária.

Esse processo de união e conscientização ganha força no Brasil na década de 1980, período que não coincidentemente vai de encontro com a criação e maturação do rap nacional. O rap (como grande parte dos estudos do ritmo e grande maioria dos integrantes do movimento acreditam, é a abreviação de ritmo e poesia, e) se mostra capaz de interligar as periferias das metrópoles mundiais com o mesmo propósito; reivindicar que a existência e tudo que permeia de forma objetiva e subjetiva a experiência negra reinserida em condições desiguais também merece ter seu espaço de discurso. Sobre isso, Ricardo Teperman (2015) em “Se Liga No Som: As transformações do rap no Brasil” identifica na discografia e postura do Racionais MC’s que,

Ao contestar a visão cordial e conciliatória que estrutura o mito da democracia racial brasileira, o grupo teria sido capaz de criar um campo de identificação não mais ancorado na imagem do pobre alegre e festivo, mas do preto, pobre e periférico que não aceita a subjugação e revida. As letras do Racionais atacam a perpetuação da desigualdade, o racismo, a violência policial e outras mazelas da sociedade brasileira. E o fazem assumindo um posicionamento claro numa estrutura de classes, em franca oposição ao que eles próprios entendem como classe dominante (Teperman. 2015. p. 78)

Esse apontamento é fundamental para a compreensão do impacto social e político que o rap brasileiro passou a ter no fim dos anos 1980. Não se tratava apenas de um novo estilo musical, mas de uma intervenção discursiva capaz de desestabilizar narrativas historicamente hegemônicas sobre a nação brasileira, sua constituição e seus déficits. Além disso, a fala de Teperman permite estabelecer um elo entre o que os Racionais MC’s iniciaram e os desdobramentos que serão aprofundados por artistas da nova escola, como Baco Exu do Blues.

Se os Racionais abriram caminho ao politizar de forma contundente as questões raciais e de classe, Exu do Blues, já na década de 2010, ampliou esse debate ao incluir outras camadas de discussão, como a desigualdade de oportunidades e visibilidade do nordeste brasileiro, intolerância religiosa, afetividade, a saúde mental e as novas formas de masculinidade negra. O movimento ganha maiores proporções ao abordar estas novas temáticas, frequentemente presentes na nova escola, visto ainda em composições de outros nomes como Djonga, Bk, Froid, Don L, entre outros. Apesar de endossarem essas novas camadas de discussão, foram, ainda, profundamente inspirados pelo tom combativo herdado pela velha escola do rap brasileiro.

Adotando a postura gângster das escadarias do Bronx, difundidas por nomes como Public Enemy, Tupac Shakur, Dr. Dre e Notorious Big e se misturando à malandragem brasileira da vida cotidiana (sem descartar o pensamento tático deixado pelos Panteras Negras e O Movimento Negro Unificado), o rap nacional da velha escola (Teperman, 2015) se consolida durante a reestruturação política do Brasil após o golpe de 64, acompanhando as mudanças políticas do país mencionadas anteriormente. Com os anos 80 e a abertura política pós-instalação da ditadura militar no país, o rap encontra precedentes e motivação para a politização de suas letras, personificado aqui nas composições do Racionais MC's como reflexo do movimento hip hop como um todo, que ganhou popularidade e interesse midiático nesse momento.

Na mesma década, passamos a seguir uma nova Constituição, em 1988, e, apesar de essa ser a mais inclusiva dentre as instituídas até hoje não contemplou um plano real e efetivo de reconstrução da dignidade dos povos escravizados. Sob a crença sistêmica no mito da democracia racial e total superação do período escravocrata, que implicou implicitamente em uma nova forma de separatismo. Apesar de haver maior organização política e liberdade de expressão, a redemocratização ocorre concomitantemente a massacres contra a população negra, pobre e principalmente, privada de liberdade (Teperman, 2015).

A década de 1990 se inicia balizada pelos desdobramentos da ditadura civil militar, com militâncias políticas ligadas ao sindicalismo ou às comunidades eclesiásticas e muito presente entre as periferias nas décadas de 70 e 80 enfraquecidas diante do regime (Teperman, 2015). A redemocratização, ainda sob os desdobramentos do período ditatorial, se dá em meio a episódios de violência policial, violência urbana, chacinas em presídios e igrejas, como os casos de Carandiru e Candelária, e ainda sob um cenário global de derrocada dos regimes comunistas e triunfo do mercado e das teologias da prosperidade (Teperman, 2015). Teperman (2015) aponta que

A redemocratização no Brasil nada teve de tranquila, contradizendo o discurso oficial dos militares e suas promessas de uma abertura “lenta, gradual e segura. (Teperman, 2015, p. 66)

O contexto escancara a contradição de um país que se pretendia democrático, mas que seguia naturalizando a violência sistemática contra populações negras, pobres e periféricas — especialmente aquelas privadas de liberdade. Diante do enfraquecimento da militância tradicional e da ascensão de discursos neoliberais e religiosos que anestesiavam o debate

político, emergiu a necessidade de novas formas de mobilização e expressão coletiva. O rap se consolida justamente neste vácuo de representatividade e proteção institucional como resposta estética e ética, disputando, ainda, acirradamente o lugar que antes fora somente ocupado por comunidades eclesiás de base e outros movimentos sociais.

O rap, definido como uma forma de manifestação artística e fundamentalmente contracultura de massa desde seu início, tem como objetivo declarado resgatar a autoestima de pessoas negras, legitimar e difundir as denúncias de uma comunidade constantemente violentada e o compromisso de se manter atento à realidade em que se insere, por meio da arte.

A preocupação com a possibilidade de transformações políticas e sociais a partir da canção influencia também o modo de produção, as construções melódicas, temáticas e críticas, mantendo a postura combativa contra o racismo e suas tecnologias até mesmo na forma de distribuição e divulgação das canções que o gênero adota. Assim, as canções que surgiram desse contexto sociopolítico eram compostas de uma ira ímpar, declarada tanto pelos versos críticos quanto perceptível nas batidas duras e bem marcadas (que acompanhavam as vozes dos MCs, se apresentando como o oposto do modelo musical mais consumido e estimado pelo Brasil até aquele momento: a MPB em sua vertente mais comercial e palatável à burguesia carioca).

No que diz respeito ao processo de produção e distribuição das canções de rap, mesmo com a crescente centralidade de veículos como o rádio e a televisão, sua circulação ocorre de forma majoritariamente independente — muitas vezes no boca-a-boca que conecta as vielas periféricas e fortalece os laços comunitários. Sendo um gênero profundamente vinculado ao cotidiano das periferias, tanto em suas temáticas quanto nas escolhas sonoras — como os *samples* de *black music* — e nos próprios espaços de performance, o rap opta por se distanciar da mídia tradicional e do mercado fonográfico. Essa decisão não é apenas uma questão logística, mas uma postura ideológica: recusar-se a se tornar mercadoria, a se submeter às exigências do mercado capitalista e, sobretudo, a romper o vínculo com as ruas.

Em concordância com Teperman (2015), esse afastamento dos meios hegemônicos de difusão revela não apenas uma limitação de acesso, mas uma escolha política coerente com os princípios do movimento:

Muito antes que o rap se tornasse um dos gêneros musicais mais lucrativos no mercado fonográfico norte-americano, a relação entre a cultura e mercado já gerava em alguns rappers um sentimento de ambiguidade. Ao mesmo tempo, o mercado possibilitava a disseminação de elementos que eles reconheciam como legítimos e desejáveis, havia

o termo, justificado, de que se perdesse o controle sobre a produção de significados. Essa tensão atravessa a história do Hip Hop e segue viva até hoje (Teperman, 2015. p. 25-26).

A relação de ambiguidade com o mercado fonográfico e o capitalismo em geral, atravessa geográfica e historicamente a trajetória do rap. Se por um lado, havia uma cobrança sobre a estética visual (cada vez mais ditada pelos rappers americanos) para reafirmar a cultura negra das periferias e fomentar a autoestima, e uma necessidade de espalhar as mensagens éticas acopladas às letras das canções, havia-se também o compromisso de manter-se distante dos objetos de desejo do consumo ditados pelas tendências de algumas marcas renomadas ou mesmo dos canais de tv, principalmente com a Rede Globo (Teperman, 2015). A concepção do grupo Racionais MC's seria de que, ao estar presente em programas de auditório em que não se viam representados, também não estariam representando seus pares marginalizados.

Inevitavelmente, a publicidade cumpre seu papel de seduzir e gerar desejo de consumo e há um agravante para pessoas negras e pobres, pois, especialmente durante os anos 2000, essa mesma publicidade contribui para a desumanização e estigmatização desses sujeitos ao raramente representá-los como protagonistas legítimos no acesso aos bens anunciados. A presença negra é, muitas vezes, limitada a estereótipos ou simplesmente apagada, reforçando a ideia de que certos corpos não pertencem ao universo do consumo formal.

Esse tensionamento entre desejo e exclusão reverbera nas periferias, onde o ato de afirmar a identidade por meio do vestuário ou de outros símbolos de status pode ser lido como afronta — e frequentemente associado à criminalidade. Em contextos de extrema desigualdade, o desejo de consumo inevitavelmente alcança a todos — mas, sem condições concretas de acesso, a criminalidade pode parecer, para muitos jovens periféricos, uma via mais acessível, rápida e viável para conquistar aquilo que simboliza status, pertencimento e afirmação identitária. Nesse aspecto, novamente o Racionais MC's oferta uma reflexão crítica a respeito na canção “Capítulo 4, Versículo 3” (1997), como observaremos na letra da canção:

Ser um preto tipo A custa caro, é foda
Foda é assistir a propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você
Playboy forgado de brinco, um trouxa
Roubado dentro do carro na avenida Rebouças
Correntinha das moça, as madame de bolsa
Dinheiro, não tive pai, não sou herdeiro
Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
Por menos de um real minha chance era pouca
Mas se eu fosse aquele moleque de touca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
De quebrada sem roupa, você e sua mina

Um, dois, nem me viu, já sumi na neblina
Mas não, permaneço vivo; prossigo a mística
Vinte e sete anos contrariando a estatística
Seu comercial de TV não me engana
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de cinquenta mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais, capítulo quatro, versículo três
(Capítulo 4, versículo 3, 1997)

O eu cançional aqui reconhece que há o desejo de pertencer socialmente ao grupo que é lido como o que possui maior valor por meio dos bens que possui, e que não alcançar essa possibilidade o causa revolta. Todavia, ainda que haja a possibilidade de adquirir esses bens por meios criminosos, justificada pela sua condição social miserável e pela ausência de bons exemplos, a malandragem de verdade é contrariar as estatísticas sobrevivendo longe da criminalidade e da prisão. Novamente com o tom de bom pastor, após a negação do que as tentações capitalistas e carnais, conduz o ouvinte que se identifica – sendo membro do rebanho de “cinquenta mil manos” – à recusa do estereótipo esperado de um negro favelado pelo imaginário social, por meio da identificação.

A recusa a símbolos da burguesia (status e fama, carro e grana) é coroada pela agressão verbal à mulher cuja cor dos olhos revela ascendência europeia e, por dedução, pertencimento às classes dominantes. A conclusão, citando um célebre verso de Belchior (cuja continuação é “sem dinheiro no bolso”), reforça o conteúdo de classe: os manos são muitos. [...] (Teperman. 2015. p. 79)

E complementa a análise da seguinte forma:

Não se trata apenas de um discurso presente na produção artística do grupo, mas também de um modo de ação ou inserção social - recusa renitente aos convites da grande mídia e aos contratos publicitários, fidelidade aos meios de produção (gravadoras, mídia, espaços de apresentação) de sua própria classe.

O Racionais construiu sua trajetória sem depender dos mecanismos “centrais” de produção. E, mesmo que isso não estivesse nos planos dos integrantes do grupo, acabou por tornar-se central no cenário da música brasileira. Ao longo dos últimos 25 anos, manter-se firme em uma posição de classe e ao mesmo tempo participar do mercado da música implicou lidar constantemente com as contradições de um conjunto complexo de escolhas e recusas. (Teperman. 2015. p. 81)

A seriedade do que se diz, se traduz não só na postura diante os meios de produção e difusão, mas também no campo melódico. Acompanhando as canções de rap da década de 80, grande parte das canções da velha escola do rap nacional, como a mencionada “Capítulo 4, Versículo 3” (1997) e outras como “Oitavo Anjo” (2000) do grupo 509-E e “Negro limitado” (1993) do Racionais MC’s, é possível observar a predominância do uso da tematização a qual

Tatit (2002) se refere, na contundência do ritmo tradicional do rap intitulado boom bap, sendo o ‘boom’ referência ao som do bumbo e o ‘bap’ ao da caixa, devido a maneira em que a bateria é altamente enfatizada.

A predominância de elementos menos suaves conduz a predominância da tematização na melodia, e quando somatizada às duras críticas ao sistema, e o tom de voz mais grave dos cancionistas mencionados, é capaz de provocar no ouvinte o tom imperativo de uma ordem. Conforme Tatit (2002), em sua obra “O cancionista: Composição de canções no Brasil” (2002), o processo melódico se dá pela seguinte maneira:

Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da tematização. A tematização melódica é um campo sonoro propício as tematizações linguísticas ou, mais precisamente, as construções dos personagens. [...] Enfim, a tendência à tematização, tanto melódica como linguística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (lingüística e melódica) de uma idéia. Cria -se, então, uma relação motivada entre tal idéia (natureza, baiana, samba, malandro) e o tema melódico erigido pela reiteração. Essa materialização (essa marca) já desempenhou inúmeras funções na cultura brasileira: marca de liberdade, marca de juventude, marca de malandragem, marca de brasiliade, marca de regionalismo, marca de revolta, marca de modernidade, marca de mercado, marca de novela. (Tatit, 2002, p. 22-23).

O Racionais, assim como 509-E, Atitude Femina e outros grupos de rap, ao construírem personagens e cenários periféricos por meio da segmentação rítmica, da marcação de acentos e da repetição de padrões melódicos e linguísticos, cria o que o autor chama de “materialização de uma ideia” (Tatit, 2002, p. 22-23). Nesse caso, a ideia tematizada é a experiência negra periférica, atravessada por violência, exclusão e resistência. As tensões internas da vivência racializada se transformam, como descreve Tatit (2002, p. 22-23), em “impulsos somáticos”, que dão corpo sonoro ao sentimento de revolta e denúncia social. Assim, o Racionais utiliza os recursos da linguagem cancional para construir uma marca estética característica, que funciona tanto como denúncia como afirmação identitária, consolidando sua voz como uma referência em grande parte das produções da velha escola do rap nacional de sobrevivência e força cultural, dentro e fora da indústria midiática.

Canções como “Negro Limitado” (1992), “Fim de Semana no Parque” (1993) e “Pânico na Zona Sul” (1989) exemplificam a tematização apontada por Tatit (2002), ao adotarem uma estética combativa que confronta os estereótipos midiáticos associados ao perigo e à marginalidade. Essa abordagem não apenas consolidou o Racionais MC’s como referência

incontornável no rap nacional, mas também transformou suas músicas em importantes estratégias de resistência e sobrevivência para a população negra brasileira.

Dessa forma, utilizando a linguagem própria do gênero musical, não se “vender para o sistema”, não agradar a “playboyzada”, manter o “papo reto” e construir uma autoestima elevada, tornaram-se valores quase que cristalizados dentro da velha escola do rap brasileiro. A escolha de trazer para canção a dureza da vida negra periférica, intenciona alcançar ouvintes que passam pela mesma realidade com o intuito de possibilitar a reflexão crítica sobre os perigos do capitalismo e despertar uma conscientização política e social;

Faça por você mesmo e não por mim
Mantenha distância de dinheiro fácil
De bebidas demais, policiais e coisas assim
Enfim, de modo eficaz
Racionais declaram guerra
Contra aqueles que querem ver os pretos na merda
E os manos que nos ouvem irão entender
Que a informação é uma grande arma
Mais poderosa que qualquer PT carregada
Roupas caras de etiqueta, não valem nada
Se comparadas a uma mente articulada
Contra os racistas otários é química perfeita
Inteligência, e um cruzado de direita
Será temido, e também respeitado
Um preto digno, e não um negro limitado
Negro Limitado (menos um vírus)
(Menos um vírus) escolha o seu caminho
(Negro limitado, 1993)

Nesse sentido, é importante considerar a leitura feita por Acauam Oliveira (2018), que aprofunda a dimensão ética, estética e política do rap dos Racionais MC's ao longo dos anos 1990 e 2000. O autor destaca como o grupo assume conscientemente o lugar da margem — não como uma posição de vitimização, mas como um ponto estratégico de enunciação e enfrentamento direto das estruturas de exclusão impostas pelo Estado brasileiro. Como afirma Oliveira:

Ao longo dos anos 90 até boa parte dos anos 2000, tanto os Racionais MC's quanto o rap brasileiro em geral irão reconhecer no destino do bandido e do marginal – naquilo que ele representa do grande Outro não integrável à ordem nacional – o segredo para a emancipação da periferia como um todo, uma vez que a produção do bandido preto pobre como “inumano” é condição de manutenção da normalidade social. A radicalidade do rap consiste também em reivindicar a inclusão desse sujeito cuja exclusão é a própria condição de existência do sistema, reconhecendo no dilema do detento e do marginal o destino de toda periferia enquanto avesso da civilização brasileira. Como afirma Gabriel Feltran, o crime nessas narrativas não é o oposto da lei e da ordem, mas o esteio normativo possível para a consolidação de uma comunidade mais justa. (Oliveira, 2018, p.35)

Esse primeiro trecho da citação destaca um dos pontos centrais da leitura de Oliveira: a construção do sujeito negro marginal como uma figura central na engrenagem de manutenção da ordem social capitalista e racista no Brasil. O reconhecimento dessa condição pelo rap não significa uma glorificação da violência ou da criminalidade, mas sim uma recusa em aceitar a desumanização como destino incontestável. O autor aprofunda a crítica ao evidenciar que o rap opera uma inversão simbólica: ao invés de reforçar a lógica que associa criminalidade à marginalidade social, o gênero revela que a exclusão desses sujeitos é, na verdade, condição de existência da própria ordem estatal. Ao trazer o marginal para o centro do discurso, o rap não apenas denuncia a violência estrutural, mas também redefine os termos da luta por justiça. Sendo assim:

A tarefa fundamental do rapper passa a ser, portanto, a de propor novas formas de sobrevivência aos sujeitos periféricos, posicionando-se ao lado do bandido (sem se confundir com ele) ao mesmo tempo em que se define enquanto marginal, ou seja, um sujeito destinado a morrer pelas mãos do Estado. Trata-se de, em conjunto com a comunidade periférica, construir um caminho de sobrevivência para todos os irmãos, bandidos inclusos, por meio da palavra tornada arma. Mais do que isso, o rap reconhece que apenas assumindo todas as complexas implicações desse lugar de marginalidade será possível para periferia construir espaços emancipatórios. Uma vez que o fundamento do Estado brasileiro é a transformação da violência em verdade por meio da atuação genocida da polícia, pode-se dizer que o projeto ético\estético do grupo consiste em negar um dos principais pilares que tornam possível a formação do país. Daí o elevado grau de periculosidade do grupo. Trata-se, enfim, de reconhecer no massacre do Carandiru a verdade maior do Estado brasileiro (assim como os filósofos frankfurtianos reconheciam em Auschwitz um laboratório para todo o projeto de civilização do Ocidente), e criar os meios necessários para evitar sua repetição. *Sobrevivendo no Inferno* é a imagem mais bem-acabada de uma sociedade genocida que se tornou humanamente inviável, e uma tentativa radical, esteticamente brilhante, de sobreviver a ela. (Oliveira, 2018, p.35-36)

Ao estabelecer o massacre do Carandiru como paradigma para a leitura da estrutura genocida do Estado brasileiro, Oliveira (2018) aproxima a produção dos Racionais MC's de um projeto estético radical de denúncia e de elaboração simbólica da violência histórica. A comparação com Auschwitz, nesse contexto, não busca traçar equivalências simplistas, mas evidenciar como determinadas experiências-limite expõem, de maneira brutal, a essência de projetos civilizatórios fundados na exclusão, na morte e na gestão necropolítica de populações racializadas. Ao se posicionarem ao lado do bandido — sem, no entanto, se confundirem com ele, como ressalta Oliveira —, os rappers assumem a tarefa de construir, junto à comunidade, formas de sobrevivência que partem do reconhecimento da marginalidade como um destino historicamente imposto ao coletivo periférico negro. Essa posição — simultaneamente ética, estética e política — configura um projeto de resistência que nega o pacto civilizatório sobre o qual se sustenta o Estado brasileiro, ancorado na atuação genocida de suas instituições de

segurança pública e na conversão cotidiana do racismo estrutural em verdade normativa. Nesse contexto, obras como *Sobrevivendo no Inferno* (1997) não apenas denunciam as ausências de políticas de assistência e proteção social, mas também escancaram as múltiplas formas de violência praticadas e legitimadas pelo próprio Estado. Mais do que uma denúncia, o disco apresenta uma alternativa simbólica e estética à lógica da morte: uma afirmação radical da vida e da possibilidade de existência negra nas margens.

A postura consolidada pelo Racionais MC's influenciou e acompanhou as produções de contemporâneos como Sabotage, GOG e MV Bill, reverberando por toda a velha escola do rap brasileiro e consolidando uma geração de artistas com compromisso ético, político e social. A aproximação com movimentos negros, como o Movimento Negro Unificado e o Instituto Geledés, ampliou ainda mais o papel do rap como instrumento de organização e mobilização popular, refletindo-se também na atuação direta de rappers como educadores sociais e lideranças políticas.

Um exemplo emblemático da articulação da periferia negra brasileira é a CUFA – Central Única das Favelas, fundada por Nega Gizza, MV Bill e o produtor Celso Athayde em 1999, que se tornou referência nacional e internacional nos campos político, social, esportivo e cultural. Esse compromisso social do rap brasileiro dialoga com iniciativas como a Zulu Nation, criada por Afrika Bambaataa no Bronx na década de 1970, que também utilizou os princípios do hip hop (paz, amor, união, lazer e progresso) como alicerce para transformação social. Em síntese, a velha escola busca construir “um contraponto à redução do rap a um produto de mercado, reforçando sua potencialidade como instrumento de transformação”, conforme Teperman (2015.p.11), para atuar onde o Estado se recusa à alcançar.

O uso frequente, apesar de não absoluto, de uma brutalidade maior na composição lírica das canções – além de ser espelho dos raps americanos, como os produzidos pelo grupo Public Enemy – exterioriza o contexto em que os grupos e rappers estavam inseridos. A mansidão não é compatível com a vida periférica que está constantemente submetida aos maiores níveis de desigualdade social e falta de acesso à uma condição digna de vida. Se esta condição gera ódio, que então seja manuseado contra quem o criou.

A velha escola do rap formata ideologicamente um exército de ouvintes conscientes da realidade crua da história e divisão de classes em território brasileiro. Entretanto, tratar somente das dores da negritude e periferia brasileira, além de não contemplar o todo, proporciona um

ambiente inflamável aos que utilizaram das canções para propagar o ódio às mulheres e pessoas LGBTs (ainda que houvesse presença de ambos na composição do público). Fugindo da concretização dos objetivos da velha escola, de restaurar a paz declarando guerra aos senhores, e alimentando uma postura masculina violenta, misógina, homofóbica esta tratativa acaba se alinhando, ainda que inconscientemente e de forma não intencional, à outras vias de preconceito.

No documentário “Racionais MC’s: Das Ruas de São Paulo para o Mundo” (Racionais, 2022), o próprio grupo narra como o sucesso trouxe não apenas reconhecimento, mas também uma série de consequências negativas, que vão desde acidentes automobilísticos, como o sofrido por Edi Rock, até episódios de violência extrema, incluindo um homicídio durante um show e o confronto generalizado entre público e polícia na Virada Cultural de 2007, no Vale do Anhangabaú.

Igualmente notável no documentário, narrado pelos próprios integrantes, é a presença de novos nomes do rap brasileiro, como o rapper mineiro Djonga, reconhecendo a grandeza e importância do grupo paulista, além da grande influência em suas próprias criações. Djonga, assim como Baco Exu do Blues, são representantes entre os vários rappers que dão continuidade ao legado construído na chamada nova escola do rap brasileiro, que emerge com outras formas melódicas, novas estratégias de produção e divulgação, mas sem romper por completo com a tradição ideológica forjada pela velha escola. Os representantes da nova escola carregam em suas composições traços de nomes como Racionais Mc’s, mas reorganiza seu modus operandi, com novidades que transitam para transformações temáticas e estéticas no rap nacional, atuando formação da Nova Escola do Rap Brasileiro tratada a seguir.

1.2 As Contribuições Das Mudanças Tecnológicas E Sociais Para A Formação Da Nova Escola Do Rap Brasileiro

A partir dos anos 2000, o rap nacional passou por uma série de transformações que alteraram de forma significativa sua produção, circulação e recepção. Essas mudanças resultam de um conjunto de fatores tecnológicos, sociais e políticos que reconfiguraram tanto a estética quanto o posicionamento ideológico das novas vozes que emergiram na cena do rap brasileiro. Sob um contexto nacional de governos progressistas, avanços na tecnologia e ampliação do acesso a manifestações culturais, o rap encontra espaço para incorporar em suas referências novas temáticas.

Do ponto de vista político, o país vivia o início de uma nova fase, marcada pela ascensão de governos de orientação progressista, com as gestões de Luiz Inácio Lula da Silva e, posteriormente, Dilma Rousseff. Durante esses mandatos, políticas públicas voltadas para a inclusão social, acesso e permanência em espaços que ainda eram distantes da periferia (não só geograficamente), como o sistema de cotas raciais no ensino superior, tiveram um impacto profundo na vida da população negra e periférica¹¹.

Essas ações contribuíram para o surgimento de uma nova geração de jovens que, ao acessar espaços historicamente negados, como as universidades, o que ampliou suas formas de expressão e politização, resultando inevitavelmente nas discussões sociais permeadas por discursos identitários e consequentemente nas manifestações e produções artísticas no rap brasileiro desse período. O rap brasileiro se expande e alcança jovens em todas as idades, níveis de formação e espaços sociais e políticos, alcançando também novas subjetividades e dando espaço a manifestações dos dilemas vivenciados no período.

O perfil aproximado dos MCs de batalha é de jovens entre 15 e 25 anos, cursando ou tendo concluído o ensino médio, em seguida conciliando pequenos trabalhos com a formação em nível superior (no geral em faculdades particulares) ou em nível técnico. É o suficiente para distingui-los dos integrantes do Racionais – nenhum deles concluiu o ensino médio. [...] a posição relativa do rap e dos rappers no campo da produção cultural no Brasil foi significativamente alterada, como parte das transformações pelas quais o país passou nesse período, suscitando novos dilemas, contradições e demandas para os músicos e consumidores dessa música. Assim, podemos assumir que a geração de rappers que surgiu no final da primeira década do milênio, com nomes como o paulistano Emicida e o cearense RAPadura, pra ficar apenas com dois, é “nova escola”, por oposição ao Racionais MC’s, que seria velha escola.(Teperman, 2015.p.124)

No campo tecnológico, a popularização da Internet, o barateamento de equipamentos de gravação e edição, além da expansão das redes sociais e das plataformas de streaming, alteraram as dinâmicas de produção e divulgação musical. Na nova escola, artistas passaram a ter acesso a ferramentas que lhes permitiram gravar, distribuir e promover suas músicas de forma independente, sem a intermediação de grandes gravadoras ou veículos tradicionais de mídia. Esse novo ambiente permitiu não apenas maior liberdade estética, mas também reafirma

¹¹ Segundo o Censo da Educação Superior 2022, realizado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), 108.616 estudantes ingressaram no ensino superior por meio de cotas apenas no último ano — número que evidencia a importância das políticas de ação afirmativa no cenário educacional brasileiro. Esse é o dado mais recente disponível até o momento.

em mesmo nível uma relação mais direta e horizontal com o público e um distanciamento desses veículos, reiterando a estratégia do Racionais e MV Bill, por exemplo.

Eles aprenderam com os erros e acertos de seus veteranos: ouviram o rap pesado dos anos 1990 e acompanharam a dificuldade que muitos rappers tiveram de viabilizar a carreira a longo prazo. A desenvoltura na administração de sua produção artística como “negócio”, marca da nova geração de rappers, é tributária do fato de os veteranos terem “patinado” em sua inserção no mercado da música (Teperman, 2015.p.124-126)

Enquanto nas décadas de 1980 e 1990 o rap brasileiro expressava de forma direta e combativa a dura realidade das periferias, excluídas do projeto de reconstrução nacional no período pós-ditadura militar, com a chegada dos anos 2000, especialmente durante os governos de Lula e Dilma, observa-se uma mudança significativa nesse cenário. As melhorias nos índices de pobreza e violência, resultantes de políticas públicas voltadas para a inclusão social — como a implementação das cotas raciais e sociais nas universidades —, somadas ao desenvolvimento tecnológico e ao maior acesso a equipamentos de produção musical, promoveram alterações substanciais nas formas de produção e nas temáticas abordadas pelos artistas da nova escola. Os fatores são diversos como mencionado; aparelhos de mixagem facilitam a incrementação da melodia com samples, maior facilidade na inserção da população negra nas universidades a partir da instituição de cotas, ou mesmo por trazer sentimentos que se apresentam no polo oposto ao ódio, que já acompanhava a primeira geração de rappers do Brasil, como menciona Rocha (2020), ao comentar os estudos de Ricardo Teperman (2015):

Ricardo Teperman (2015), sugere que o Racionais MC’s, na figura de Mano Brown, tem se afastado da posição revolucionária e adotado uma posição radical. As causas dessa mudança, segundo o autor, dizem respeito às transformações ocorridas no rap a partir de mudanças sociais consideráveis nos governos presidenciais de Lula (2003-2011) e Dilma (2012-2016), entre elas, “aumento do poder de consumo e a democratização do acesso à tecnologia e à educação” (Teperman, 2015 p.41). Desta forma, o Racionais MC’s estaria perdendo centralidade no movimento e abrindo espaço para uma “nova escola” personificada na figura de rappers como Emicida e Criolo. (Rocha, 2020, p.28)

As transformações tecnológicas e sociais impactaram até mesmo o Racionais MC’s em seu último disco lançado, “Cores e Valores” de 2014, que apesar de manter o compromisso ético estabelecido e reforçado por toda sua discografia, também se utiliza de ritmos clássicos de outros gêneros musicais como o soul em suas composições, e letras mais românticas como fica sintetizado no ritmo e explícito na letra da canção “Eu Te Proponho”, que será transcrita a seguir:

[Intro: Mano Brown]
Baby, eu te proponho

Meu jardim secreto, a casa do meu sonho
Matriz do meu lugar, onde você poderia largar
Sem lenda, sem fenda, eu tentei te levar
[Refrão: Mano Brown]
Vamos fugir desse lugar
Vamos fugir desse lugar
Vamos fugir desse lugar
Baby, desse lugar
[Verso 1: Mano Brown]
Dou a minha mão e confia em mim, eu
Quero te mostrar um mundo novo, só meu
Peço discrição por mais de mil motivos
Não por nada, um pouco possessivo, perdão
Algo que me orgulhe para que eu mergulhe
Nesse corpo absurdo, nesse porto inseguro
Eu posso ser seu escudo no claro ou no escuro
E é eterno enquanto dure e através do muro
E se moiar? E se o júri ter provas contra nós?
Tem além do horizonte, vida nova, outro ar
Vem, vem...
(Eu te proponho, 2014)

O eu cançional romântico, não havia encontrado espaço na discografia do Racionais até os anos 2010. Pelo contrário, as canções produzidas durante o período da velha escola do rap brasileiro, aqui exemplificado pelo Racionais MC's, frequentemente representavam as mulheres de forma degradante, hipersexualizada e desvalorizada, com exceção da figura materna, que ocupa um lugar de respeito e cuidado. A possibilidade de tematizar o afeto romântico, a vulnerabilidade emocional ou outras experiências que escapassesem da dor, da violência e da hostilidade era praticamente inexistente durante as décadas de 1980 e 1990, não só no rap como em toda sociedade brasileira.

Já na nova escola, observa-se uma ampliação significativa dessas narrativas, com a presença mais constante de discursos sobre o amor, a afetividade, a saúde mental e a construção de subjetividades mais complexas e plurais. Esse deslocamento de perspectiva ganha ainda mais relevância quando se considera o peso simbólico do Racionais MC's enquanto referência incontornável da velha escola, cuja postura e estética acabaram por ditar boa parte das diretrizes temáticas, estéticas e performáticas daquele momento.

Esse processo de abertura a outras formas de existência e expressão artística também está diretamente relacionado ao contexto político e social do Brasil no início dos anos 2000. A ascensão dos governos Lula e Dilma, com suas políticas públicas de inclusão social, o avanço das camadas populares ao ensino superior, a saída do Brasil do Mapa da Fome e o fortalecimento dos debates identitários ampliaram as possibilidades de representação no rap nacional. O discurso gangsta que dominava a velha escola começou a dividir espaço com vozes

e sonoridades dissidentes, refletindo a nova configuração social e afetiva que se afirmava nas periferias. Profundamente atrelado à vivência social, o rap demonstra-se atento e confiante nas mudanças políticas que atravessavam o país e a América Latina:

O ano de 2005 marcou uma mudança importante para a assistência social no Brasil. Como na maioria dos países latino-americanos, a área se beneficiou da janela de oportunidade aberta pela Maré Rosa, como foi chamada a ascensão ao poder das coalizões de esquerda ou centro-esquerda (Panizza 2006), modificando seu papel estratégico e a forma de operação em território nacional. Essas mudanças se iniciaram em 2004, com a aprovação da nova Política Nacional de Assistência Social (PNAS) e sua operacionalização por meio do Sistema Único de Assistência Social (SUAS), em 2005, que dotaram a AS de um novo sentido. Soma-se a isso a criação do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome (MDS) em 2004, responsável por integrar ações, serviços, benefícios socioassistenciais e ações de segurança alimentar e nutricional, antes dispersos em diferentes ministérios. Do ponto de vista da AS, o antigo modelo assistencialista e municipalista (praticado em grande parte do território brasileiro) cedeu espaço para a configuração em Sistema Orgânico, em que a articulação entre as três esferas de governo, a exemplo do Sistema Único de Saúde (SUS), constituiu-se como um elemento fundamental para a gestão e implementação. Com efeito, com o SUAS, estabeleceu-se a regulação e a organização em todo o território nacional das ações socioassistenciais, em que todos os entes federados têm responsabilidades no financiamento, implementação e controle da política de assistência social, com atribuições específicas estabelecidas nas Normas Operacionais Básicas. (Papi, 2024, p. 200)

Com a construção de novas possibilidades de futuro e com a consolidação de um país mais democrático e assistencialista, a periferia brasileira também experimenta avanços significativos nas suas condições de vida, o que inevitavelmente se reflete nas produções do rap nacional. O gênero, historicamente ligado à denúncia e à resistência, acompanha essas transformações, ainda que sem abrir mão de sua postura crítica. A desconfiança cultivada pela velha escola em relação à mídia, ao mercado fonográfico, à repressão policial e ao racismo estrutural permanece como um traço recorrente na nova geração de artistas. No entanto, as críticas e demandas da nova escola muitas vezes deslocam seu foco, voltando-se não apenas para as instituições tradicionais de poder, mas também para o próprio rap nacional, questionando padrões e estéticas anteriormente estabelecidos.

Movida pelo advento da internet e pelo impacto das políticas afirmativas implementadas no país, a nova escola começa a utilizar o rap como uma ferramenta de empreendedorismo periférico, ressignificando seus princípios estéticos e discursivos. Embora a postura combativa permaneça em muitos casos, há uma clara flexibilização de formatos e conteúdos, com uma crescente passionalização das canções. Essa transformação se expressa tanto na incorporação de outros ritmos à estrutura melódica do rap quanto na ampliação temática, que passa a incluir emoções, afetos e experiências íntimas.

Do ponto de vista musical, nota-se também o uso de recursos como o alongamento das vogais, a suavização das marcações rítmicas e a exploração de timbres mais melódicos, sinalizando um momento de reconfiguração estética e identitária dentro do gênero. Demonstra-se em produções mais recentes como “Nó na Orelha” (2011) de Criolo, “Amarelo” (2019) do rapper Emicida, e “Bluesman” e “Quantas Você Já Foi Amado?” do baiano Baco Exu do Blues, rastros dessa transformação cancional e geracional.

Conforme Tatit (2002), a passionalização melódica se dá pela seguinte estrutura:

Ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasmo). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo *passionalização*. [...] A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo. (Tatit, 2002, p. 22-23)

A flexibilização dos modelos no rap brasileiro também alcança o campo melódico, rompendo com a predominância da tematização direta e da oralidade mais rígida, características da velha escola, para dar lugar a composições mais inclinadas à passionalização da expressão musical (Tatit, 2002). A nova escola, que começa a se delinear no final da década de 1990 e se consolida ao longo dos anos 2000, é marcada inicialmente por artistas como Rappin Hood e Marcelo D2, que incorporam elementos de outros gêneros musicais — como o samba — ao modo de cantar rap, criando novas formas de entoação e construção melódica.

Já a partir da década de 2010, essa abertura estética e discursiva se expande ainda mais, acompanhando os avanços nas pautas identitárias e nas transformações sociais do país. Nomes como Flora Matos e Karol Conká ganham destaque como representantes femininas de uma cena que, historicamente, havia sido marcada pela invisibilização e pela marginalização de mulheres rappers, como Negra Li e Dina Di. Do mesmo modo, artistas LGBTQIA+, como Rico Dalasam, Jup do Bairro e Bixarte, começam a conquistar espaço e notoriedade, introduzindo tonalidades e temáticas que até então eram pouco exploradas no rap nacional, que, durante décadas, reproduziu discursos misóginos e homofóbicos.

Conforme Tatit (2002), desviar a melodia para o campo psíquico, influencia certa passividade para o ouvinte a partir da entoação do cantor. Sendo assim, o rap da nova

escola também fica mais passivo – não a ponto de tornar-se dócil, mas passivo – com o ingresso de formas de produção, ligações midiáticas e personalidades que nas primeiras décadas do gênero musical, evitaria qualquer contato. Rappin Hood, como mencionado, é um dos primeiros a manifestar esse interesse em reformular a perspectiva misógina dos rappers, como fica explícito na canção “Tributo às mulheres negras” em parceria com as rappers Lady Cris e Paola (do grupo Ritmologia), no disco “Sujeito Homem”(2001) que mantém o canto falado estruturante da velha escola, mas também se condensa ao reggae e samba. Na canção mencionada acima, o rapper não deixa de criticar a publicidade, tv e o capitalismo, ao valorizar categoricamente as mulheres negras, como veremos a seguir:

[Verso 1: Rappin' Hood]
Olho na capa da revista e ela não está lá
Sempre está executiva raramente é
Papel principal de novela só se for em sonho
Sempre ficou jogada em segundo plano
Sua pele escura espelha a consciência
Que a vida é dura para a mulher negra
Sociedade machista, com país racista
Ela colhe as migalhas do sistema fascista
Se mesmo assim deixa fluir do seu perfume
A rosa negra, deusa da beleza
Mulher de verdade, exemplo de luta
Com até mais dignidade que a lora burra
Do canto da cidade, de varias valetas
Jah, salve todas as mulheres pretas
(Essa menina mulher da pele preta)
Oh meu Deus, salve a mulher negra
[Refrão: Paola - Ritmologia]
Negra, preta, mulher brasileira, negra
(Não admira ser subjugada, passada pra trás)
Negra, preta, mulher brasileira, negra
(Existe direitos iguais, certo mano?)
[...]
[Verso 3: Lady Cris]
Ta tudo bem que eu sou mulher
Mas pode vim quem quiser
Não pago comédia, nem pago de mané
Já falei que sou mulher, guerreira de axé
Sem pose de bandida, Lady Cris fodida
Eu to fazendo minha parte nessa vida
Eu to querendo encontrar uma saída
Muitas vezes já estive aqui
Talvez, não sei, sei lá, perdida
Agora aqui vou fazendo minha rima
Com a força de Deus e de todos os meus
Eu to aqui, pra muitos quem diria
Mulheres pretas essa é minha sina
Mulheres pretas tem sucesso
Eu quero meu progresso
É toda mulherada, armando uma cilada
É nóiz, hã, na rampa de acesso
(Metro por metro)
Tente me provocar, podemos brigar

Tenho a força de Alá, as guerreiras de Sabá
(Tributo a Mulheres Negras, 2001)

A canção “Tributo a Mulheres Negras”, lançada por Rappin’ Hood no álbum Sujeito Homem (2001), representa uma das primeiras tentativas da cena do rap brasileiro de deslocar a imagem da mulher negra de um lugar de subalternidade para uma posição de protagonismo e resistência. Nesse sentido, ela atua como um marco simbólico ao estabelecer uma ponte clara entre a estética dura, combativa e masculinizada da velha escola e os primeiros sinais de abertura temática, discursiva e melódica que serão ampliados na nova escola.

Conforme observa Tatit (2002), o refrão da canção exemplifica o que ele denomina de “passionalização da canção”: uma melodia cantada que suaviza o discurso e amplia a abertura emocional ao ouvinte. A inserção da voz feminina nesse momento funciona não apenas como recurso estético, mas também como estratégia de legitimação simbólica do tema, reforçando o protagonismo da mulher negra dentro da narrativa do rap, em contraposição aos símbolos de referência da TV e publicidade popularmente conhecidos como as apresentadoras e cantoras Xuxa, Angélica e Eliana.

A canção ocupa, portanto, um lugar de transição importante. Embora já aponte para os primeiros gestos de flexibilização temática e discursiva típicos da nova escola, ainda se constrói sobre uma base estética fortemente ligada ao discurso direto, combativo e pedagógico, característico da velha escola. Esse é um período de pré-mudança, em que as discussões sobre raça, gênero e desigualdade social começavam a ganhar novos contornos tanto nas periferias quanto no campo artístico. Na narrativa da canção, Lady Cris assume a voz em primeira pessoa, posicionando-se como sujeito ativo e autônomo. Sua fala mistura elementos de resistência, autoestima e afirmação religiosa — como “guerreira de axé”, “a força de Alá” e “as guerreiras de Sabá” —, reforçando a pluralidade de referências culturais e espirituais presentes no discurso.

Rappin’ Hood, representante de uma geração que construiu sua trajetória no final dos anos 1990, aparece aqui como um elo entre a linguagem direta da velha escola e os primeiros ensaios de uma nova estética mais sensível às questões de identidade de gênero e interseccionalidade racial. Além disso, “Mulheres Negras” antecipa debates que ganhariam força a partir da década de 2010, com o surgimento de artistas como Karol Conká, Flora Matos e Tássia Reis — mulheres negras que passaram a ocupar o centro da cena com narrativas sobre afetividade, sexualidade e autoestima. Essas artistas abriram caminho para rappers

contemporâneas como Duquesa, MC Luanna, Tasha e Tracie, e Ebony, que contribuíram para o reconhecimento nacional e internacional do rap feminino brasileiro.

Sendo assim, teoriza-se sobre uma nova escola do rap brasileiro que surgiu nos anos finais da década de 90 e se estende para as duas décadas seguintes, flexibiliza não só as melodias, mas as pautas de revolta, reconhecendo que há novas pautas a serem reconhecidas e ouvidas, acompanhando também as transformações sociais que surgiram com os dois primeiros governos de Luís Inácio Lula da Silva. Dessa forma, outras minorias passam a se utilizar do rap como veículo de denúncia para contornar impossibilidades sistêmicas.

A crescente presença feminina, juntamente com a adesão de homens e mulheres indígenas e de membros da comunidade LGBTQIAP+ ao rap nacional, teve um impacto profundo nas produções do gênero, ampliando a diversidade de vozes e perspectivas representadas nas letras. Essa inclusão não apenas expôs a vivência de grupos minoritários historicamente marginalizados, mas também proporcionou uma oportunidade para que esses sujeitos, antes limitados em sua expressão dentro do gênero musical, passassem a expor também os discursos hegemônicos que perpassam o rap brasileiro e diluíssem a imagem estereotipada do rapper gângster única representação possível. No entanto, é importante notar que essa abertura no cenário do rap também permitiu que setores da burguesia, tradicionalmente alvo de críticas na velha escola, passassem a se apropriar do gênero como um veículo para expor suas próprias queixas e inquietações, enfraquecendo frequentemente, o caráter subversivo, contestatório e político, que era originalmente associado ao rap.

Tamanho nível de abertura do rap da nova escola, até mesmo Chico Buarque, que como mencionado, respondeu a Folha que não “seria capaz de escrever um rap e nem acho que deveria” (Buarque, 2004) e personificava visualmente a elite inimiga do rap brasileiro, ironicamente, o fez. Utilizando o ritmo, mas sem se atentar muito à métrica, cunhado da mesma intenção crítica e reformulando alguns versos da canção “Cálice” (1978), de Chico Buarque e Gilberto Gil, o rapper Criolo cria uma versão periférica do “cálice de vinho tinto de sangue” (Cálice, 1978). Em contraponto à realidade da ditadura de 64 que inspirava Chico, há a permanente ditadura que assombra Criolo, como na performance de 2010 disponibilizada no Youtube¹², em que parafraseia a canção de Chico Buarque e Gilberto Gil da seguinte maneira:

¹²Dsponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akZY0-6Rs0A> . Acesso em: 26 jun 2025.

Como ir pro trabalho sem levar um tiro
Voltar pra casa sem levar um tiro
Se as três da matina tem alguém que frita
E é capaz de tudo pra manter sua brisa

Os saraus tiveram que invadir os botecos
Pois biblioteca não era lugar de poesia
Biblioteca tinha que ter silêncio
E uma gente que se acha assim muito sabida

Há preconceito com o nordestino
Há preconceito com o homem negro
Há preconceito com o analfabeto
Mas não há preconceito se um dos três for rico, pai

A ditadura segue meu amigo Milton
A repressão segue meu amigo Chico
Me chamam Criolo e o meu berço é o rap
Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai

Afasta de mim a biqueira, pai
Afasta de mim as biate, pai
Afasta de mim a coqueine, pai
Pois na quebrada escorre sangue, pai

Apesar de declarações de Chico Buarque no sentido de não reconhecer a continuidade da canção em produções atuais, o que inclui o rap, dizer que o rap não traria continuação às canções já feitas em sua geração, a partir da releitura de Criolo de sua obra o mesmo não só reconhece legítima a releitura de Criolo, como também a alimenta com uma resposta à performance de Criolo que viralizou. Com a canção “Rap de Cálice” Chico incluiu na sua turnê de 2011 e no DVD que dela resultou a composição que deu resposta à música de Criolo. Vejamos a composição textual da canção:

Gosto de ouvir o rap
O rap da rapazeada
Um dia vi uma parada assim
No YouTube
E disse "quiuspariu!"
Parece o Cálice
Aquela cantiga antiga minha e do Gil
Era como se o camarada me dissesse
Bem-vindo ao clube, Chicão
Bem-vindo ao clube
Valeu, Criolo Doido
Evoé, jovem artista!
Palmas pro refrão doído do rapper paulista!

Pai, Afasta de mim a biqueira
Pai. Afasta de mim as biate
Afasta de mim a cocaine
Pois na quebrada escorre sangue
Pai, Afasta de mim esse cálice
Pai. Afasta de mim esse cálice
Afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

(Rap de Cálice, 2011)

Chico Buarque aparece diferente da entrevista dada a revista Folha em 2004, onde afirmou ter pouco contato. 7 anos depois, o carioca diz gostar de rap e que o gênero havia aberto as portas pro mesmo. Assim como Chico Buarque, outros grandes cancionistas da MPB eventualmente se renderam ao rap brasileiro, como Caetano Veloso na performance da canção “Haiti” no show de comemoração aos 10 anos do disco “Triunfo” do rapper Emicida, em 2018. O rap estabeleceu uma via de relação entre burguesia e periferia que se demonstrava amistosa para o público de ambos, levando as composições, antes completamente marginalizadas à periferia, à espaços de reconhecimento notório entre compositores da canção “tal como a conhecemos”. Em concordância com Teperman (2015, p. 146-147,) “essa inserção do rap na tradição da canção brasileira não é apenas um evento estético - já vimos que a música nunca é *apenas* som, Ela reverbera transformações sociais e políticas e diz respeito também às novas configurações dos meios de produção na música”.

Essa relação amistosa, contudo, não se estendeu à outros músicos e o desconforto em ver uma figura como Gabriel O Pensador – um jovem branco de classe média alta e graduação no ensino superior – se estende para grupos como Cacife Clandestino e Costa Gold entre 2015 e 2020, formados também por homens brancos e de classe alta mas que não tinham a preocupação ou mesmo compromisso com os valores do rap enquanto ferramenta de transformação social. Apesar de não alcançar tanto reconhecimento dentro dos tradicionais cancionistas do rap brasileiro, conquistaram o público. No caso do grupo Costa Gold, a popularidade entre o público se deu pela primeira formação ser politizada em um nível, ainda que mínimo.

A relação com o público, entretanto, não foi o suficiente para deixar de ser mal-visto e criticado internamente por não atender aos princípios e características da velha escola do rap nacional.

Em 2015 aconteceria o fato que mudaria totalmente a história do grupo. Adonai MC decidiu abandonar o Costa Gold para seguir carreira solo. E então Predella, Nog e DJ Cidy decidiram seguir em frente, mas mudando totalmente a identidade musical do grupo.

Se antes da saída de Adonai o Costa Gold era conhecido pelas letras politizadas e em tom de protesto, depois da saída deste, o grupo passou a ser conhecido por letras pesadas que traziam temáticas como ostentação, festas, bebidas, drogas, sexo e afins. Tudo cantado de maneira crua, recheado de um teor que muitas vezes chegava ao baixo calão. O novo estilo trouxe muitos fãs para o grupo, principalmente vindo de classes mais altas, identificados com as temáticas de “curtição” e ostentação. O grupo

chegou a estar entre os maiores cachês para show no rap nacional. Mas se por um lado a mudança trouxe fama, por outro, trouxe muito *hate* aos artistas. Grande parte do público do rap, principalmente aqueles que acreditavam na responsabilidade social do estilo, passaram a criticar fortemente o grupo, pelo teor de suas músicas e pelo que passavam em suas produções. O Costa Gold começou a ser tachado como deturpador do hip-hop e muitos passaram a acreditar que o que os artistas faziam não podia ser inserido na cultura do rap. (Santos, 2019, p.46-47)

A predominância burguesa na composição dos rappers no rap brasileiro a partir dos anos 2000, está diretamente ligada à facilidade de acesso a meios de difusão e publicidade, recursos historicamente concentrados nas mãos da elite. Esse grupo, com maior preparo e capital para investir em estratégias de visibilidade, acabou ocupando também um espaço que, em sua origem, buscava justamente resistir à lógica mercadológica do capitalismo. A crescente presença de artistas em programas de televisão, contratos com grandes gravadoras e outras formas de monetização — práticas das quais a velha escola do rap havia se afastado por princípio — contribuiu para o esvaziamento simbólico e político do gênero nesse período.

Ainda que o rap tenha permanecido ligado às ruas por meio das batalhas de rima, que cresceram exponencialmente durante essa década e mantiveram uma conexão direta com a realidade das periferias, é inegável que a rentabilidade e a expansão do gênero para públicos mais amplos só foram possíveis graças a certo grau de flexibilização de seus princípios originais. Essa ambivalência é fundamental para entender como, em diversos momentos de sua história, o rap acaba sendo capturado por interesses que suavizam seu teor crítico para torná-lo mais palatável às expectativas da classe média consumidora.

Essa inversão de protagonismo, na qual artistas brancos e discursos neutros passam a ocupar o centro da cena, fragiliza a força política do rap ao esvaziá-lo de seu conteúdo contestatório e reivindicação por melhores condições de vida para a periferia, já que o discurso não parte mais desse lugar. Trata-se de uma dinâmica que não se restringe ao Brasil e que revela como a legitimação massiva do gênero, muitas vezes, está condicionada à sua aceitação pelas camadas brancas da sociedade. Santos (2019) explicita a lógica de forma exemplar quando aponta que o rap, só se torna massivamente popular quando atinge as camadas brancas da sociedade. Casos como o de Gabriel O Pensador, no Brasil e de Vanilla Ice, nos EUA, corroboram essa afirmação. O segundo “boom” do rap no Brasil, aconteceu em nossa década atual, entre os anos de 2015 e 2016. Apesar de ter passado longe do ostracismo, com grandes artistas aparecendo e se consolidando antes desse período, como foi com Emicida e Criolo, o rap nacional não era a música da moda até então. Perdia por muito para estilos em ascensão como o funk e o sertanejo universitário, muitas vezes tendo que caminhar juntamente com outros estilos como o samba. Antes do estouro geral do rap na década, alguns grupos já tinham singles e faziam certo sucesso. Temos por exemplo, Costa Gold e Haikaiss que eram alguns dos grupos de rap mais conhecidos e monetizados no momento. Curiosamente, ambos formados em sua maioria por brancos e com letras sem cunho social, tendo sua fan base predominantemente composta de jovens de classe média. (Santos, 2019. p.23)

Nesse novo cenário, a partir de 2016, o rap passou a ocupar um espaço central no consumo musical brasileiro, alcançando tanto os jovens periféricos quanto os das classes médias urbanas. A presença do gênero se ampliou significativamente, marcando presença em rádios, programas de televisão e nas premiações *mainstream* promovidas por canais como a MTV e o Multishow. Essa visibilidade representava uma ruptura com a postura crítica da velha escola, que sempre desconfiou da mídia como instrumento de domesticação simbólica.

Os “cinquenta mil manos” (Capítulo 4, Versículo 3”, 1997) que historicamente acompanharam e se identificavam com o discurso radical e coletivo do Racionais MC’s viraram-se, então, diluídos na nova composição étnica e ideológica que o rap passava a apresentar. Embora ainda inseridos na dura realidade denunciada pelas gerações anteriores, muitos desses ouvintes passaram a perceber que o chamado “rap ostentação” — com sua ênfase em festas, drogas, individualismo e empreendedorismo — já não dava conta da complexidade da experiência periférica. Esse modelo de rap, embora lucrativo, deixou de representar a totalidade das demandas e dores da quebrada, funcionando mais como válvula de escape estética do que como ferramenta de transformação social.

O cenário político nacional do período, atravessado por um golpe parlamentar contra a primeira mulher a ser presidente do país, Dilma Rousseff¹³, adensou as necessidades vivenciadas no mundo dos cancionistas do rap brasileiro. Os desdobramentos do momento político levaram às letras de rap, que ainda carregavam seu caráter de denúncia, um debate cada vez mais politizado. O país desenvolvia grande polaridade política e a tensão refletiu nas canções, dada sua profunda ligação com a essência periférica e dinâmica social presentes no gênero musical.

À medida que o Brasil assistia ao avanço da extrema direita, representada por homens brancos, religiosos fundamentalistas e representantes das elites econômicas, o rap se posicionava como um dos poucos campos artísticos dispostos a confrontar abertamente o projeto que ameaçava os ganhos sociais conquistados durante os governos progressistas. A ameaça real de retrocessos nos direitos conquistados a duras penas por grupos historicamente marginalizados, dentro e fora do campo musical, impôs à nova escola do rap a necessidade de

¹³ Segundo análise de Ricardo Musse no ensaio “O golpe de 2016: ensaio sobre a crise brasileira” (2021), o governo Dilma Rousseff já enfrentava grave crise institucional desde 2015, sendo sistematicamente enfraquecido por setores do Congresso, do Judiciário, da Polícia Federal e da grande mídia — culminando em um golpe parlamentar-judicial que aprofundou a instabilidade política e social no país.

recuperar a brutalidade estética e a altivez da velha escola como forma de enfrentamento simbólico. O objetivo era claro: impedir que a estratégia burguesa de despolitização cultural se consolidasse também no rap brasileiro.

No bojo da crise política de 2017 — marcada pelo governo Temer, pelos sucessivos escândalos de corrupção e pelo crescimento da violência institucional —, emergiu uma nova cena do rap que restaurava sua potência crítica e lírica. Vozes como as de Djonga, Baco Exu do Blues e BK recolocam a negritude periférica no centro da narrativa cultural, reafirmando o rap como instrumento de resistência estética e memória política.

Nesse sentido, novas composições demonstraram a nova abordagem mais politizada, como é o caso de “Sulícido” (2016), de Baco Exu do Blues. A canção que merece e destaque pelo abalo que promoveu no rap da nova escola ao reivindicar que rappers nordestinos tivessem sua potência reconhecida, visto que a indústria e o público consumidor ainda estavam fortemente ligados às produções paulistas. Lima (2024) demonstra a importância das mudanças no rap nacional quando aponta que:

O fenômeno de Sulicídio não foi apenas uma questão de técnica ou temática, mas também de timing cultural e uma execução que uniu inovação com relevância. Isso evidencia que, embora a fórmula de confrontar diretamente as normativas da indústria e da sociedade possa gerar interesse, a singularidade e a conjuntura social em que essa estratégia é empregada são fatores determinantes para o alcance do sucesso desejado. Essas experiências também ressaltam a importância de criar novas formas de se fazer músicas e comunicação, do profundo entendimento das dinâmicas culturais que estão em jogo, além de um apelo emocional que possa mobilizar o público de forma igualmente poderosa. (Lima, 2024.p.57)

Produto da união de Diomédes Chinaski, rapper pernambucano com o rapper baiano Baco Exu do Blues, já previamente conhecido pelo seu projeto DDH – Direto do hospício, a canção é uma reivindicação pelo reconhecimento e valorização do rap nordestino. Baco afirma que em algumas entrevistas que não quis atingir diretamente os rappers mencionados, como Filipe Ret, Caio Nog, Dalsin e Don Cesão mas sim o público consumidor, que direcionava atenção somente aos rappers que tinham essas origens, ainda que o conteúdo que eles produzissem não tivessem tanta qualidade assim. Respondendo ao apresentador de televisão e jornalista Marcelo Tas no programa Provoca¹⁴, Baco conta-nos:

¹⁴ #PROVOCA. Entrevistado: Baco Exu do Blues. Entrevistador: Marcelo Tas. São Paulo: TV Cultura, 2019. Entrevista (vídeo, 26 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LyeqgF_kzYc. Acesso em: 25 maio 2023.

Meu problema não é com o Sudeste, é com a indústria musical. Os jornais, a tevê, tudo... a forma como vai bater as coisas está na “grande mídia”. Quando a grande mídia faz o favor de só falar sobre pessoas do sudeste e quando fala sobre o nordeste, fala de modo extremamente caricato, ou só música regional, faz parecer que só existe música regional no Nordeste. Era sobre isso a parada. Eu moro em São Paulo agora, as grandes empresas estão aqui. (...) a gente precisa estar aqui para fazer o dinheiro girar dentro da nossa produtora, junto com Léo que é meu sócio, porque a gente não tem ninguém nas nossas costas, manipulando a gente ou dando grana pra gente. A gente tem que tirar o dinheiro para fazer as coisas acontecerem. Por a gente se negar a ter um padrinho, um tubarão, a gente precisa estar aqui e fazer o nosso próprio rolê (Blues, 2019)

Apesar disso, as reações se dividiram; o alarme de Sulicidio (2016) alcançou não só os ouvidos adormecidos dos rappers do eixo RJ-SP, mas também de outras regiões – foi a partir de “Sulicidio” que nomes como o rapper mineiro Djonga, os brasilienses Froid e Don L (este por sua vez residente em Fortaleza) também passaram a ter mais espaço e reconhecimento para suas canções – o que possibilitou a diversificação das questões abordadas nas letras, e também o reconhecimento da potência do rap que não surgia nas periferias tradicionais, berço da velha escola do rap. Sobre Sulicidio (2016), Santos (2019, p. 23-24) afirma que:

Apesar de muita gente interpretar a atitude dos rappers nordestinos como oportunismo ou agressão gratuita, a mensagem do som foi captada em grande escala e isso mudou os rumos do rap nacional. Exu do Blues posteriormente viria a dizer em sua participação no cypher “Poetas no Topo 2”: “Rap tava tipo Michael Jackson, doente e branco / Mas não deixamos, nós o curamos[...] O movimento de reivindicação de espaço iniciado por Diomedes Chinaski e Baco Exu do Blues logo foi fortalecido por outras comunidades no rap. Negros, mulheres, periféricos, lgbt+, todos passaram a requerer seu lugar no estilo e a brigar pela visibilidade até então tão seletiva. O resultado dessa movimentação foi uma recuperação do caráter combativo do rap, colocando pautas atuais em evidência e dando notoriedade a novos rappers que traziam forte cunho ideológico e político em suas letras. A partir desse momento, diversos artistas explodiram e o rap se tornou o estilo musical em maior ascensão no país, conquistando um público diversificado, muito pelo alto número de artistas e grupos que emergiram, cada um com seu estilo e particularidade.

Todavia, as explícitas ofensas feitas em Sulicidio (2016) também tiveram grande impacto, provocando tentativas de resposta feitas pelo grupo Costa Gold e Nocivo Shomon que compuseram uma *diss* – nome atribuído às canções de rap que atacam diretamente alguém ou atuam como resposta ofensiva para outro rap – com o título “Sul tá vivo” e “Disscarrego”. A provocação é recebida por Diogo, nome de batismo do rapper Baco Exu do Blues, que em sua resposta afirma¹⁵, que; “Sulicidio não tem uma resposta. Sulicidio é um grito. e você não tem

¹⁵ A entrevista mencionada, que aponta a fala de Blues, foi dada o entrevistador Léo Cunha, no programa disponibilizado no Youtube, em 2016” intitulado “Ep.111-Baco Exu do Blues-Trocando ideia”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XiuNULSedD8> . Acesso em: 26 jul 2025.

como devolver um grito depois de dado, mano! Tá lá! Já foi!”. Os ecos desse grito são relevantes para o caminho que o rap da nova escola tomaria a partir daí;

“Há quem diga que não apenas o Nordeste foi “beneficiado” com Sulicídio, como também vários outros artistas de diversas partes do país que dentro da geração pós nova escola ainda batalhavam sem sucesso por visibilidade, desafiados pelo monopólio do gênero no Sudeste. [...]Nesse contexto, considerada por alguns até hoje, 2 anos depois, um divisor de águas no cenário do rap nacional. Sulicídio proporciona um leque de razões para se buscar entender o quanto importante foi, que nível o impacto da música alcançou, e o que teria conseguido conquistar a partir do que veio contestar no rap nacional.” (Santos, 2018, p.49)

A revolta escancarada não atingiu apenas os rappers mencionados na canção Sulicídio (2016). Em certo verso da canção, Baco faz uma rima transfóbica contra pessoas soropositivas, na intenção de atacar seus inimigos. E infelizmente, mais uma vez o rap recorre à homofobia para demonstrar-se viril e poderoso. Nesse caso, a resposta de Baco foi reiterar e se desculpar publicamente em todas as entrevistas que mencionavam o acontecimento que foi a canção publicada. Insuficiente, o rapper baiano retira a canção que já alcançava mais de 5 milhões de visualizações no Youtube e deixa de cantá-la em seus shows, mas justificando-se com o marco da canção na trajetória do rap nacional, disponibiliza na plataforma alguns anos depois, com as modificações na letra que julgava ser necessário.

De toda forma, os reflexos de Sulicídio desembocaram no alcance do objetivo inicial dos rappers nordestinos; ganhar a atenção do público consumidor para repensar a composição e ideologia que estavam envenenando o rap nacional, inclusive nas letras de raps posteriores. O verso de Rincon Sapiênci, na canção “Poetas no Topo 3.1 Prólogo” que reúne as vozes de Qualy, Rincon Sapiênci, Clara Lima, Liflow, Luccas Carlos, Xará, Drik Barbosa e Don L, sintetiza isso, vejamos:

[Rincon Sapiênci]
R.A.P, tava deprê
Não pegava um sol e nem transava
Tava longe do barraco e do apê
E na rua a resenha tava bem braba
Ele voltou, reapareceu
Seu nome tava numas boca bem paia
Tava pálido, agora já escureceu
Até parece que voltou de férias da praia
Há! SP sou lado leste, desafiei a vida, ela topou
Nem lembro de ter subido o Everest
Mas na escala do poeta tô no topo
Há! Rincon como Lebron
Arremesse o ódio, toco
Tô na moralzinha, na paz
Fazendo umas linha, soco
Verso vive e é sólido
E eu posso dizer que tenho quilos

É um apelo, não é modelo
Mas é referência do estilo
Professor, eu assimilo
Opressor, eu aniquilo
[...]
Madeirite, palafita
Debilita, não evite
Gueto tem que se habilitar
Pilotar o bonde, sem limite
Tudo nosso, tô de acordo
A elite querendo limitar
Quem tira o que é nosso, olho gordo
Quando falam de regime é militar
(Poetas no Topo 3.1 Prólogo, 2017)

Clara Lima, Don L, Baco Exu do Blues, Karol Conká, Duquesa, Tasha e Tracie, Xamã, Djonga, entre outros, são expoentes dessas novas vozes que não são produtos do eixo Rio – São Paulo, mas estão conduzindo o rap nacional a um ambiente que tem como base a receita deixada pela velha escola; denunciar e escancarar suas dores e abrir caminhos para repensá-las, debatê-las e solucionar de maneira coletiva. Ao serem os mestres dessa cerimônia, mulheres, nordestinos e outras figuras que por vezes até mesmo são alvo da ira estrutural dos próprios homens negros da velha escola, abalam a cena do rap nacional e a figura cristalizada do gângster, ao se inserir nesse território.

No aspecto social, com o avanço das redes sociais concomitantemente às transformações políticas e sociais vivenciadas no país o discurso feminista e a liberdade de gênero e sexualidade eram debates que se tornavam cada vez mais latentes e necessários em território nacional a partir da primeira década do século XXI. Durante o Governo de Michel Temer (2016-2018) o viés adotado foi de ataque a pautas consideradas progressistas e vinculadas à movimentos sociais, à exemplo as relacionadas aos direitos das mulheres, população negra, LGBTI+ (Peixoto et al., 2023). O favorecimento masculino e branco dentro do governo de Temer é evidenciado de forma clara na sua composição ministerial, composta totalmente por homens brancos, numa clara comunicação dos interesses assumidos pelo governo¹⁶. Além disso o governo atuou em uma reforma que se deu com evidente objetivo de ataque e desmonte dos direitos sociais

¹⁶Segundo matéria publicada pel jornalista da BBC João Fellet, a composição ministerial de Temer parece demonstrar que o "presidente Michel Temer desencoraja mulheres e minorias a buscar espaços na política brasileira", segundo fala de Jennifer Berdahl, professora da Universidade de British Columbia, no Canadá.

Um dos primeiros golpes contra os direitos das mulheres e de outros grupos populacionais deu-se pela reforma administrativa implementada por Temer, que extinguiu os Ministérios da Previdência Social, da Ciência e Tecnologia, entre outros. (Peixoto et al., 2023, p. 29).

O contexto político vivenciado no Brasil desde o golpe orquestrado para destituição da 1^a mulher presidente do Brasil, Dilma Rousseff, em 2016, o governo Bolsonaro (2018-2022) tem sua continuidade garantida e agudizada diante das políticas extremistas instauradas. Jair Bolsonaro, a partir de 2018, orquestra e representa o desmonte de toda liberdade conquistada por grupos minoritários nos governos progressistas de 2002 e 2006.

O que os rappers contemporâneos ao projeto político de desmonte de direitos vivenciam reflete diretamente em suas produções. As novas pautas, ou mesmo as já representadas, mas agora sob significados diferentes daqueles em tempos de governos progressistas, são adensadas por um contexto político de avanço da extrema direita, resultando em composições carregadas de significados e protestos, dando espaço as dores da geração. Com a escalada da violência simbólica e institucional, a canção periférica passou a buscar formas mais eficazes de entrar na disputa discursiva e polarizada que atravessava o país. É nesse contexto que se evidencia a necessidade de tensionar a relação com o público, transformando o rap em um canal legítimo de denúncia, diálogo e organização de luta.

A urgência de alcançar a atenção das classes que detém mais poder, junto a flexibilização e aderência à indústria fonográfica, transforma o rap como o meio possível para ser ouvido, dado o alcance e abertura que o gênero foi ganhando ao longo dos anos e transformações sociais. Todavia, já atravessados por outras dores, diversos rappers da nova escola como mencionado acima, também não deixam de se preocupar em incluir nessa estratégia de ascensão, o discurso de orientação e esclarecimento para seus semelhantes, visto que esses estariam muito mais abertos a modificar o sistema que estão incluídos, do que as autoridades do poder ou mesmo os ouvintes de rap que pertencem a classes mais abastadas, abdicarem da manutenção de seus privilégios.

É nesse movimento de dialogar mais com os que se identificam com o movimento hip hop e observando a realidade que se mostrava a sua frente, que o rap nacional passa também a

rimar e conduzir estratégias para sobrevivência. Tais estratégias estão voltadas à busca muito mais do autocuidado, restauração da autoestima e ancestralidade, diferentemente das estratégias traçadas pela velha escola, que demonstrava uma resiliência rígida, disposta a aguentar tudo sem sucumbir. As questões a qual esses indivíduos – jovens, negros, pobres e periféricos – estavam sujeitos a passar já tinham sido esclarecidas pela velha escola e nem sempre se demonstraram tão efetivas¹⁷, o desafio para a nova escola se apresenta como alternativa: manter o tom de denúncia do gênero e vislumbrar novas brechas nesse sistema, mantendo-se livre.

Dessa forma, a trajetória do rap brasileiro, conforme Mauricio Silva e Ricardo Teperman;

Desde os anos 1970 (quando o rap ainda se confundia com outros gêneros musicais (como o disco e o soul), passando pelos anos 1980 (quando a abertura política no Brasil dá margem à politização do rap) e pelos anos 1990 (quando o rap assume um forte discurso de classe e raça, sobretudo com a explosão do grupo Racionais MC's), até chegar aos anos 2000 (quando a tecnologia auxilia a disseminação do rap, refletindo a pluralidade identitária), são trinta anos de história, em que a posição do rap no cenário cultural brasileiro foi alterada significativamente. Seja com a incorporação de novidades estéticas e o alinhamento do rap à tradição da música popular brasileira, seja com a profissionalização das carreiras dos rappers e sua gestão como negócio (Silva, Teperman, 2016. p. 324-325).

O rap brasileiro, como discutido ao longo deste capítulo, emerge como um exemplo contundente das encruzilhadas que atravessam corpos diaspóricos historicamente incentivados a utilizar a voz como forma de resistência contra hegemônica. A afirmação de Sabotage — “o rap é compromisso, não é viagem” (Rap é compromisso, 2000) — sintetiza bem esse compromisso social e político que marca o gênero desde suas origens. No entanto, do ponto de vista geográfico, o rap também é, de fato, uma viagem: um movimento cultural que cruza fronteiras, conecta territórios e elabora uma nova cartografia das experiências periféricas. A trajetória do rap, desde suas primeiras produções, carrega uma força disruptiva que quebra o silêncio imposto aos sujeitos marginalizados, assumindo-se como uma linguagem intrinsecamente revolucionária.

Ao embarcar no navio do hip hop, o rap atravessou o Atlântico e transcendeu barreiras temporais e espaciais, tornando-se uma ponte simbólica entre tradições ancestrais e narrativas

¹⁷Como mencionado anteriormente, os episódios de violência generalizada que ocorreram em apresentações dos Racionais Mcs refletiam o sentimento de revolta com as condições que a periferia estava submetida sem, contudo, organizar maneiras efetivas de embate à tais condições.

contemporâneas. Esse trânsito permitiu que o gênero não apenas dialogasse com diferentes matrizes culturais, mas também promovesse transformações sociais significativas dentro das periferias brasileiras, seja por meio da representação estética, seja por iniciativas concretas de empreendedorismo cultural, fortalecidas ao longo da história do rap no país.

Ao analisarmos mais profundamente o papel do Racionais MC's, é possível perceber como o grupo desempenhou uma função quase pastoral, ocupando lugares essenciais na constituição subjetiva do sujeito periférico, sendo um ritmo disposto a dialogar diretamente com marginalizados. A estética e a postura adotadas pelo Racionais conferiram ao rap uma autoridade discursiva, transformando-o em um espaço legítimo de construção de sentido e identidade para a juventude periférica. Nesse contexto, Baco Exu do Blues e sua obra se inserem como continuidade e reinvenção desse legado.

Assim como tantos outros rappers brasileiros, Baco evidencia como o rap pode funcionar como uma poderosa ferramenta de discurso e ascensão social através da arte. Sua produção ressignifica a visão de si e do outro, ao mesmo tempo em que lança luz sobre as problemáticas brasileiras com uma abordagem profundamente enraizada na realidade em que está inserido. Os principais aspectos históricos, estéticos e políticos que atravessam o rap brasileiro aqui apresentados estabeleceram as bases necessárias para a análise aprofundada da obra de Baco Exu do Blues. Sua trajetória e produção artística, localizadas dentro da tradição cançional estabelecida pelo rap, sintetizam muitas das tensões, rupturas e permanências próprias das mudanças sociais e geracionais discutidas até aqui.

Baco Exu do Blues resgata, em meio a nova escola do rap brasileiro, a estratégia de utilizar um discurso inicialmente chocante para obter atenção a uma questão mais complexa; a raiva de Sulicidio (2016) não se direciona aos outros rappers mencionados. Estes são apenas os que se favorecem das desigualdades históricas. Da mesma forma, Baco e Diomédes Chisnaski são igualmente vítimas, ao se revelarem como parte lesada quando o quesito é oportunidades por serem nordestinos. O Nordeste brasileiro é constantemente alvo de xenofobia em representações midiáticas, desconsiderando a contribuição que adicionaram a construção e modernização, especialmente no que tange o eixo Rio – São Paulo.

O alcance de Blues entre a mídia e o público, contudo, não foi totalmente pacífico, já que ao passo que o artista conquistou exposição midiática foi também alvo de rotulações. Para parte do público a música de Exu do Blues sofreu mudanças de estilo ao longo de suas

produções que a colocaram como esvaziada e voltadas para pessoas “brancas e de classe média” (Santos, 2019, p. 31), considerada uma traição ao rap e contraditória até mesmo para o próprio Baco Exu do Blues, devido a seu discurso inicial, reforçado na obra Bluesman em 2018.

Baco Exu do Blues se destaca no cenário do rap nacional justamente por suas contradições. Reunindo características da nova e da velha escola, o rapper baiano resgata rimas de discurso direto — ainda que polêmicas — e, ao mesmo tempo, lança álbuns e composições que dialogam tanto com a estética inicial que o projetou quanto com produções que evidenciam sua vulnerabilidade. Essas últimas se manifestam em construções melódicas singulares, que combinam blues, rap, pagodão baiano e outras sonoridades assimiladas em suas vivências. Com esse percurso, Baco alcançou espaços de destaque na mídia tradicional, participou de programas de grande alcance na TV aberta, recebeu prêmios e demonstrou requinte musical, expresso em “diversos arranjos sonoros e letras cheias de referências e um alto teor lírico” (Santos, 2019).

Diante disso, o próximo capítulo se dedicará a compreender como o rap brasileiro, em especial na obra de Baco Exu do Blues, adquire maior densidade a partir da categoria de tipicidade formulada por Lukács (2010). A adoção dessa perspectiva teórica permite examinar de que forma o artista, a partir de uma experiência individual e de elementos concretos da realidade periférica baiana — que, em muitos aspectos, se aproxima de outras periferias do país —, elabora uma canção marcada por forte dimensão social e política. Assim, sua obra não apenas reflete contradições históricas do rap e da sociedade brasileira, como também mobiliza um coletivo por meio de sua subjetividade singular, reafirmando o papel da arte — sobretudo do rap brasileiro — enquanto espelho e instrumento da vida social das periferias do Brasil.

CAPÍTULO 2 – A Tipicidade Presente Na Obra De Baco Exu Do Blues

Para dar continuidade ao percurso teórico e histórico traçado anteriormente, o presente capítulo tem como percurso principal aprofundar a análise da obra de Baco Exu do Blues a partir dos pressupostos delineados para o realismo estético do crítico e filósofo húngaro Georgy Lukács, calcadas na percepção materialista histórica e dialética de Marx e Engels. Lukács e o materialismo histórico dialético permitem compreender a relação entre as canções de Baco e suas expressões, que não apenas se vinculam a experiências individuais, mas traduzem, de maneira artisticamente elaborada, situações sociais concretas vividas por sujeitos negros e periféricos no Brasil contemporâneo, bem como suas contradições.

A mobilização da categoria da tipicidade como conceito orientador foi utilizada como base para entendimento da maneira em que a produção de Baco articula elementos do particular, do singular e do universal, estabelecendo um diálogo entre sua trajetória individual e as experiências coletivas da juventude negra periférica. Mais do que simples relatos confessionais, suas músicas funcionam como sínteses artísticas de processos sociais amplos, expressando contradições, conflitos e afetos que atravessam uma coletividade. Para tanto se deu, após uma discussão sobre a persona cancional de Baco Exu do Blues e a fundamentação teórica no realismo estético de Lukács, a análise das canções propriamente ditas, buscando identificar, na materialidade estética de suas obras, as formulações específicas da realidade periférica brasileira.

Nesse sentido, será fundamental compreender em primeira instância a fundamentação teórica em torno da categoria de tipicidade, proposta por Gyorgy Lukács (2018) afim de estreitar a relação do rap brasileiro – enquanto produto artístico e a concepção do filósofo húngaro sobre o reflexo estético da realidade. Em seguida, será apresentada uma breve biografia de Baco Exu do Blues — figura que dá continuidade às transformações iniciadas pela nova escola do rap e pela canção “Sulícido” (2016), marco importante de inflexão no gênero — apresentada com o intuito de localizar sua perspectiva enquanto cancionista e sua estratégia de diálogo com a tradição da canção popular e com o processo histórico brasileiro. Essa contextualização permite a transição mais orgânica para a fundamentação teórica em torno da tipicidade, tal como proposta por György Lukács (2018).

Para alcançar o objetivo proposto, a análise das canções foi organizada a partir de um conjunto temático recorrente na obra de Baco Exu do Blues e igualmente significativo na

historiografia do Brasil: o empreendedorismo periférico, a religiosidade afro-brasileira e a elevação da autoestima. Para o primeiro aspecto, a canção *En Tu Mira* (2017) evidenciam a dialética da ascensão financeira por meio da arte. O segundo aspecto será analisado meio da canção “Capitães de Areia” (2017) e o terceiro aspecto, será apreendido a partir das canções “Bluesman” (2018), “Preto e Prata” (2018) e “BB King” (2018) a fim de aprofundar a análise da tipicidade, especialmente dentro dessa articulação com as fissuras desse processo histórico.

As reflexões fornecem um panorama que demonstra como, a partir de sua própria singularidade, Baco Exu do Blues consegue atingir a essência universal das vivências de jovens negros periféricos, grande parte de seu público ouvinte, ao articular, por meio da configuração estética de suas canções, as contradições históricas e sociais que marcam a trajetória da população negra no Brasil.

Diante disso, o rap não apenas reage ao presente, mas também resgata e reelabora um passado que permanece como ferida aberta na experiência periférica. Suas composições atualizam marcas históricas profundas, refletindo tanto o momento político vivido quanto as estruturas que o antecedem e o sustentam. Esse gesto artístico, ao mesmo tempo urgente e enraizado, revela como o rap opera como mediação entre o vivido e o pensado, entre a denúncia do agora e a memória coletiva.

2.1 A Categoria de Tipicidade de Lukács Adaptado Ao Rap Brasileiro

Para Lukács, a verdadeira criação artística não se limita à representação da realidade empírica, mas a transfigura, permitindo a apreensão sensível e concreta das contradições históricas e sociais. Através da particularidade do sujeito criador — ou seja, de sua experiência social, sensibilidade estética e visão de mundo — a obra de arte torna-se capaz de mediar do universal ao singular. É no enraizamento do artista na totalidade social e histórica que reside a autenticidade estética de sua produção. Segundo Lukács (2018, p.185).

a particularidade individual imediata revela-se como única realidade empírica, ao passo que todas as forças que tendem a elevá-la são convertidas em algo transcendente com relação ao sujeito, são convertidas em fetiches enquanto dever-ser, enquanto ser ideal ou ôntico, para não falar das renovadas transcendências religiosas ou mágicas. Tão somente uma concepção materialista da vida humana permite descobrir aqui uma dialética interna.

Diferentemente do trabalho alienado, cuja finalidade é mercantil, a arte nasce de uma necessidade humana profunda, articulando conteúdos objetivos com emoções, conflitos e

tensões subjetivas. Assim, ao estar comprometida com o processo histórico em que se insere, a obra de arte não apenas rememora fatos, mas a partir de uma elaboração crítica e estética, os reinscreve no presente, como marcas permanentes na subjetividade e na práxis social. Em sua obra “A Peculiaridade do Estético: Questões Preliminares e de Princípio (Volume 1)”, Lukács (2023) afirma que “A historicidade objetiva do ser e seu modo de manifestação especificamente delimitado na sociedade humana têm consequências importantes para a apreensão da peculiaridade fundamental do estético” (Lukács, 2023, p. 166).

O filósofo ainda acentua a diferença entre o reflexo científico da realidade, do reflexo estético:

A missão de nossas argumentações concretas será mostrar que o reflexo científico da realidade busca libertar-se de todas as determinações antropológicas, tanto sensíveis quanto intelectuais, e se esforça para retratar os objetos e suas relações como são em si, independentemente da consciência. O reflexo estético, por outro lado, parte do mundo humano e a ele se direciona. Isso não implica, como demonstraremos no devido momento, um simples subjetivismo. Pelo contrário, a objetividade dos objetos é preservada, mas de modo que contenha também todas as referências típicas da vida humana, manifestando-se de acordo com o estado de desenvolvimento, tanto interno quanto externo, da humanidade, que é um desenvolvimento social. Isso significa que toda configuração estética inclui e organiza dentro de si o *hic et nunc* histórico de sua gênese como um fator essencial de sua objetividade decisiva (Lukács, 2023, p. 166).

Nesse sentido, estar intrínseca e profundamente ligado com a realidade é uma característica que permeia tanto a estética marxista traçada por Lukács, como algumas obras do rap brasileiro. Na teoria lukacsiana, a captação da realidade não deve acontecer de forma estanque ou linear, considerando-se o resultado de um processo em contínuo movimento. Da mesma forma, ao respeitar a forma, o ritmo e progressão, a grande maioria das canções de rap não coloca a realidade de forma dada, buscando elaborar uma sequência crível para o ouvinte. Para isso, as contribuições históricas devem ser diluídas na narrativa, de forma que as interações dos elementos sociais sejam capazes de demonstrar, por si só, a complexidade e completude dos fenômenos históricos, sem prejudicar a autonomia da obra de arte. Diferentemente da subjetividade e objetividade, que só reproduzem uma realidade mecânica e reificada, o realismo estético, conforme delineado por Lukács, foge da imediatez dos fenômenos históricos, atendendo ao que há de mais essencial, contraditório, mutável e flexível na experiência humana.

Essa estratégia – que difere muito de uma receita pronta – de pinçar o que há de mais essencial na experiência humana, para expor uma realidade aos expectadores, sem deixar de reconhecer os fatores históricos que costuraram essa trajetória, se apresenta como um firme compromisso com a realidade, por mais fantasiosa que a obra de arte possa ser. Baseando-se

nas percepções de Marx e Engels¹⁸ para desenvolver conceitos sobre a estética a partir da literatura realista, o filósofo húngaro propõe que a criação artística deve refletir com fidelidade a realidade e fugir de uma percepção imediata da superfície do mundo exterior, além de também ser a “soma dos fenômenos eventuais, casuais e momentâneos” (Lukács, 2010, p.24) como menciona no capítulo “Introdução aos estudos estéticos de Marx e Engels” da obra “Cultura, arte e literatura: textos escolhidos Karl Marx e Friedrich Engels”

A verdadeira arte visa ao maior aprofundamento e à máxima abrangência na captação da vida em sua totalidade onicompreensiva. A verdadeira arte, portanto, sempre se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja, suprimindo os fenômenos ou contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. Por outro lado, esses momentos singulares não só contêm neles mesmos um movimento dialético, que os leva a se superarem continuamente, mas se acham em relação uns aos outros numa permanente ação e reação mútua, constituindo momentos de um processo que se reproduz sem interrupção. A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento.

Dado que, desse modo, a concepção dialética apreende, numa unidade universal móvel, o particular e o singular, é claro que essa concepção deve se manifestar de maneira peculiar nas formas fenomênicas específicas da arte. (Lukács, 2010, p.26)

Ainda que os conceitos de Lukács tenham sido direcionados para a literatura, o presente capítulo acompanha outras tentativas de utilizar a teoria lukacsiana a respeito da verdadeira obra de arte como ponte para análise cancial do rap. Edson da Silva, por exemplo, no artigo “Racionais MC’s Sob A Perspectiva Do Realismo Estético” (Silva, 2020), ao analisar as canções “Rapaz Comum”, “Eu tô ouvindo alguém me chamar” e “Diário de um detento” averigua que a obra do grupo plasma a particularidade e o microcosmo ficcional.

Sintetizando Lukács¹⁹, Edson menciona que “o realismo não deve ser entendido somente como uma escola literária do século XIX, mas como um procedimento estético marcado pela dialética entre a forma artística e vida social” (Silva, 2020, p.56). Em

¹⁸ Como o próprio Lukács afirma em “Introdução aos escritos de Marx e Engels”; “inicialmente, é importante saber que Marx e Engels nunca escreveram um livro ou um estudo orgânico sobre problemas literários no sentido estrito da palavra.” Logo, o que se utiliza para teoria lukacsiana, são anotações e conversas de Marx e Engels que podem fundamentar a perspectiva estética indissociável do processo histórico e sua dialética.

¹⁹ Silva (2020) se refere a tradução espanhola de Carlos Gerhard. Cidade do México Buenos Aires: Fondo de cultura econômica, 1966, da obra “Problemas del Realismo” de Gyorgy Lukács.

concordância com Silva (2020), o uso do fluxo narrativo que não acompanha necessariamente a melodia (podendo ser mais falado que cantado), a composição de personagens complexos e contraditórios, além da frequente inserção de diálogos sintetiza um conjunto de artefatos que transfiguram experiências e formas, tornam o procedimento realista bem sucedido nesse contexto cancial. O caráter meramente moralista, otimista ou mesmo ingênuo perante a realidade é deslocado abrindo espaço para uma canção marcada por composições fluidas, de aspectos mais complexos.

A representação típica difere da representação da média ao priorizar a essência da vida cotidiana e os efeitos das forças históricas decisivas que afetam a estrutura social no capitalismo, sem descartar também a superfície desses fenômenos. Segundo Lukács (2010), em concordância com as concepções de Engels a respeito do verdadeiro realismo, longe de ser uma generalização idealizante ou abstrata, o tipo é caracterizado,

pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições - as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época - se articulam em uma unidade viva. A representação da média, ao contrário, faz com que tais contradições, que são sempre o reflexo dos grandes problemas de uma época, apareçam necessariamente diluídas e enfraquecidas no estado de espírito e nas experiências de um homem medíocre, com o que são sacrificados os seus traços essenciais. Na representação do tipo, na criação artística típica, fundem-se o concreto e a lei, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento social universal. Portanto, é na representação típica, na descoberta de caracteres e situações típicas, que as mais importantes tendências da evolução social conseguem uma expressão artística apropriada. (Lukács, 2010, p.27)

O tipo, enquanto categoria estética, não se resume a uma mera representação isolada da realidade empírica, mas sim de uma síntese crítica, criativa e dialética, onde múltiplas tensões históricas e sociais se condensam em uma obra, capaz de refletir, de forma viva e contraditória, as forças que atravessam uma determinada época. A ideia de “unidade viva” é central para compreender como a produção artística não apenas descreve a realidade, mas a reorganiza de modo a revelar suas fissuras mais profundas (Lukács, 2010, p. 27). Lukács (2010) alerta para o risco de uma representação artística que se limite à superficialidade na construção de narrativas ou personagens sem densidade histórica e social, onde o artista acaba por apagar as contradições reais, esvaziando o potencial crítico da obra.

No contexto do rap, tal crítica pode ser associada a produções que optam por uma narrativa neutra ou distanciada das tensões sociais, perdendo, assim, sua potência de denúncia e transformação. Produções desse tipo são justamente o alvo de questionamento na canção

Sulicídio (2016), lançada por Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski em 2016, que problematiza a centralidade do eixo Sudeste na cena do rap nacional, ao reivindicar outras narrativas periféricas mas acabam demonstrando também como homens negros também reproduzem problemáticas históricas como o machismo e transfobia.

Seu Mc favorito fala muito na internet
Seu Mc favorito compra coca e paga com boquete
Fila da puta, respeita o Nordeste
Não é comendo traveco que se vira fenômeno (Ronaldo)
Alguém avisa pro Ret
Foda-se o Felp
Diretamente de Salvador
Tacando crack no ventilador
Exu do blues não é Kendrick, control
Assumo o controle do seu rap remoto
Vim pra plantar a desgraça, não pra tirar foto
Meu rap é pipoca, num é bloco
É os pivete bom, fazendo fita de moto
Sem perder o foco, rapá
Cês fazem rap para comer fã
Meu rap é agressivo
Mandei algumas fãs soropositivo pro seu camarim
Mcs depressivos e Escobar condomínio
Fazer o Sudeste falar mais meu nome do que Dalsin fala
Chefe, primo
Chefe, primo
Vai se foder para lá ou apenas se foder
Esses Mcs são tudo favela gourmet
Favela gourmet
Exu do blues é vilão
Baco capitão de areia
Mato sua banca sozinho
Mato que mato sua banca sozinho
Sua banca sozinho
Aprenda a diferença de One Direction pra Um Só Caminho
(Sulicidio, 2016)

A canção Sulicídio (2016) tensiona a cena do rap brasileiro ao desmascarar o esvaziamento político de narrativas que, ao buscarem aceitação no mercado e nas mídias, perdem a conexão com a realidade concreta da periferia. A obra se aproxima do que Lukács propõe como arte comprometida: ela tensiona o campo simbólico ao refletir, por meio da forma artística, as contradições sociais estruturais do país. Ainda que atravesse limitações ideológicas, como a permanência de discursos machistas e transfóbicos, Sulicídio (2016) busca resgatar e reforça o lugar do rap como uma arte dialética, marcada pela disputa de sentidos e pela busca de reconhecimento de sujeitos historicamente invisibilizados.

Ainda que a categoria da tipicidade tenha sido formulada prioritariamente para análises de longas narrativas literárias, seu princípio de mediação entre o individual e o universal permite que também sejam analisados, de forma produtiva, recortes de pequenas narrativas

líricas, como as encontradas nas canções de rap. Se para Lukács (1964. p.185), não se trata de técnica ou mesmo de uma receita pronta que o autor deve seguir, mas sim de um “ângulo de visão da realidade, da posição tomada diante dela”, torna-se viável e coerente propor que a análise do rap de Baco Exu do Blues também ocorra na esfera da crítica literária. De forma geral, a tipicidade então, confere a narrativa a habilidade de equilibrar a dinamicidade da vida ao apresentar elementos, que ao se relacionarem revelam o processo histórico a que estão submetidas.

Na teoria lukacsiana, a verdadeira obra de arte realiza a captação da essência dos fenômenos como o resultado de um processo em movimento, histórico e dialético, não podendo ser estanque ou linear. Dado que, para Gyorgy Lukács, ao retratar a realidade de forma fiel é preciso levar em consideração os efeitos das forças históricas decisivas para constituição do tecido social no capitalismo. Ao traçarmos um paralelo entre o rap brasileiro e a realidade social em que está inserido, torna-se visível que a formação da nação brasileira — marcada pela colonização portuguesa, a catequização católica e a escravização de povos africanos — produziu uma cisão racial e ideológica profunda, cujas marcas atravessam toda a historiografia nacional.

Essa lógica de exclusão não desapareceu com o fim formal da escravidão, mas se reformulou em novas tecnologias de controle e marginalização, perpetuando desigualdades raciais e sociais que alimentam o próprio funcionamento do capitalismo periférico brasileiro²⁰. A concessão de privilégios a determinados grupos, ao lado da negação de condições mínimas de vida a outros, é um traço estrutural desse processo de desenvolvimento histórico que se retroalimenta da desigualdade.

Reiterando os conceitos de Lukács, Celso Frederico em “A Arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács” (2013) , o típico é aquele que reúne singular e universal, ao expressar o “caráter social dos personagens e as tendências do processo histórico em cada momento determinado” (Frederico, 2013, p.108). A centralidade da categoria de tipicidade é retomada como elemento capaz de expressar o caráter social dos sujeitos e as tendências do processo

²⁰O capitalismo brasileiro, assim como outros países latino-americanos, se constituiu sobre bases específicas, sem participação de uma revolução burguesa clássica dada nos países de capitalismo central. Nesse sentido, no Brasil, as relações sociais são atravessadas por fatores distintos dos países de capitalismo central resultando em um capitalismo dependente, sem autonomia, que reproduz desigualdades internas e externas e, ainda, se apropria das estruturas coloniais internas nesse processo no estabelecimento das bases capitalistas nacionais.

histórico em momentos determinados. Para ele, a verdadeira arte é convocada a ir além da aparência imediata da realidade, revelando suas contradições internas e sua essência oculta. Nesse processo, a obra se torna expressão sensível da totalidade concreta, exigindo do artista um posicionamento diante das formas de desumanização impostas pelas estruturas sociais.

A Arte defronta-se com um desafio: o de refletir a realidade social, o mundo dos homens, como nesse contexto desumanizado, a arte defronta-se com um desafio: o de refletir a realidade social, o mundo dos homens, como uma totalidade viva formada pela unidade contraditória de essência e aparência. Esse desafio, segundo Lukács, leva o verdadeiro artista a desmascarar a impressão fantasmagórica, a aparência enquanto aparência, enquanto dissimulação da essência. Nesse momento, a arte espontaneamente entra em contradição com a ordem capitalista.

A arte verdadeira, portanto, promove uma ruptura na fetichização por conta de seu caráter humanização: ao refletir de forma sensível o destino dos homens, o romancista, por exemplo, põe em evidência (sob a forma épica, cômica ou trágica) a condição humana às voltas com os fatores sociais que bloqueiam as possibilidades de desenvolvimento humano. E, ao fazer isso, o escritor toma partido, defendendo apaixonadamente a humanitas ameaçada pelas formas desumanizadoras de opressão. (Frederico, 2013. p.91)

Dessa forma, a obra de arte, ao refletir criticamente a realidade social e suas contradições, pode se constituir como uma forma de resistência à lógica de desumanização promovida pelo capitalismo. Em diálogo com o pensamento de Lukács (2018) e Celso Frederico (2013), comprehende-se que a transfiguração estética da realidade não visa apenas reproduzi-la, mas revelar as tensões entre essência e aparência que atravessam o processo histórico. Conforme Lukács (2018, p.201):

Essa concepção expressa o fato estético essencial de que a obra de arte autêntica é partidária de cabo a rabo, em todos os seus poros, que os princípios de sua construção implicam tomadas de posição em face dos grandes problemas da vida, que o partidarismo não pode ser separado de sua objetividade estética.

No caso do rap brasileiro, observa-se esse reflexo crítico em diferentes expoentes, como Racionais MC's, MV Bill, Baco Exu do Blues e Djonga, que elaboram suas obras a partir de experiências individuais marcadas por determinantes sociais amplos. Embora as diferentes gerações de rappers reflitam, em suas produções, as transformações tecnológicas, ideológicas e sociais próprias de seus tempos, é nas semelhanças temáticas — como o enfrentamento ao racismo, à violência policial, à desigualdade estrutural nas periferias e o desejo por dignidade — que se revela a permanência de uma dinâmica histórica de exclusão e opressão no Brasil. Essa continuidade denuncia um processo de reformulação das desigualdades em âmbito nacional, que, ao serem atravessadas pela experiência periférica, encontram no rap brasileiro uma forma de expressão crítica e contundente.

O viés do gênero que adota politicamente a narrativa sobre realidade vivida pelos sujeitos marginalizados faz do rap não apenas um relato, mas uma denúncia cantada, cuja potência reside na articulação entre experiência individual e coletiva. Suas contradições ideológicas tornam o gênero uma unidade viva onde a “hipocrisia é um pilar da civilização” (Candido, 1970. p.84) como menciona Antonio Candido na “Dialética da Malandragem” (1970). Essa vinculação entre o vivido individualmente e o coletivo que contempla suas incongruências não apenas amplia o alcance do discurso poético, como também fortalece a dimensão ética da arte, revelando um compromisso com a humanização e com uma sociedade em constante movimento e reflexão.

Marcado por uma construção narrativa e por um firme compromisso ideológico com a periferia, um segmento expressivo do rap brasileiro, especialmente durante a fase da velha escola, desenvolveu um paradigma estético e cancional que passou a servir de referência para produções posteriores dentro do gênero. Esse modelo tem como princípio central a disseminação de uma consciência crítica a respeito dos processos históricos que submetem as periferias brasileiras a condições estruturais de desigualdade social. Nomes como Racionais MC’s e Dexter, entre outros, consolidaram uma forma de canção que, ao aliar linguagem direta e análise social, reflete a realidade de maneira profunda e complexa.

Essa estética dialoga diretamente com o que Lukács (2018) define como a função essencial da arte autêntica: revelar, por meio da forma estética, as contradições fundamentais da vida social. Embora não seja uma característica generalizada dentro do rap nacional, esse compromisso discursivo influenciou diversas produções que surgiram nas décadas seguintes. A construção de narrativas profundamente ancoradas na vida urbana cotidiana tornou-se uma estratégia recorrente entre esses artistas. O uso é perceptível desde as batalhas de improviso — em que os MCs exploram o contexto imediato para criar rimas que favoreçam a identificação do público — até as obras de rappers que priorizam um diálogo direto e horizontal com os ouvintes, ainda que a voz do MC assuma um papel de liderança na condução narrativa. Sobre os elementos narrativos contidos no rap, com base nos pressupostos e Lukács, Edson Silva elenca as seguintes características:

Numa narrativa ficcional escrita ou musicada, a construção da personagem é um elemento fundamental da unidade de sua particularidade estética. No entanto, a lógica da personagem ficção possui um estatuto distinto de uma pessoa, uma vez que a personagem ficcional está encerrada dentro do microcosmo estético a qual pertence., enquanto uma pessoa historicamente circunscrita, dentro das contingências da vida cotidiana, tudo na obra ficcional é necessário, cada elemento é parte de um todo,

enquanto a vida cotidiana é marcada pela contingência do devir histórico (Silva, 2020. p.58).

Essa afirmação é especialmente pertinente ao analisarmos o rap brasileiro, em que o sujeito lírico frequentemente assume contornos de personagem, funcionando como mediador entre a experiência individual e o contexto social mais amplo. No caso de Baco Exu do Blues, a construção dessa persona cancional é deliberada e carrega marcas de sua condição histórica e social enquanto homem negro periférico e do candomblé. Ainda segundo Silva (2020), há uma diferença estrutural entre a lógica que organiza a personagem ficcional e a vida cotidiana de sujeitos reais. Essa distinção reforça o entendimento de que, ao construir sua persona cancional, Baco não se limita a relatar eventos biográficos ou experiências imediatas, sua obra promove uma elaboração estética que reorganiza e condensa elementos da vida social em uma estrutura narrativa intencionalmente articulada. O que poderia, no cotidiano, parecer aleatório ou caótico, mas na canção ganha um sentido totalizante e representativo. Por fim, Silva (2010, p. 58) conclui:

Logo, uma narrativa realista compõe a particularidade das personagens de forma a condensar as situações reais vividas por pessoas historicamente definidas, trata-se de retirar o típico, o universal das experiências aparentemente aleatórias da vida social.

Essa perspectiva reforça a pertinência da categoria de tipicidade para a análise da obra de Baco Exu do Blues. O que está em jogo em suas canções não é a mera descrição de vivências pessoais, mas a construção de um personagem lírico que reúne, de forma esteticamente mediada, a experiência coletiva de jovens negros periféricos no Brasil. Trata-se de extrair, do singular, uma síntese que revela contradições estruturais, alcançando assim a dimensão universal da qual trata Lukács.

Antes de avançar para as especificidades da obra de Baco, é fundamental reconhecer que essa operação estética de síntese entre o individual e o social já se manifesta de forma contundente nas produções da velha escola do rap brasileiro, sobretudo nas letras dos Racionais MC's. Como já mencionado, o grupo paulistano Racionais MC's, ao captar e transmitir as vivências cotidianas das periferias, foi capaz de elaborar, por meio de seus personagens líricos, um quadro que articula não apenas a experiência local, mas questões estruturais que atravessam o tempo e o espaço — como o racismo, a falta de acesso à serviços e bens de consumo, a violência policial e suas múltiplas consequências.

Compreendendo que a constituição do Brasil enquanto nação é fruto de um longo período de colonização, catequização católica e escravidão de pessoas trazidas da África, não

fica difícil traçar a genealogia histórica que deixou como herança o sincretismo religioso, racismo estrutural e desigualdade social para a sociedade brasileira. Dentro desse cenário, a resposta das populações negras ao racismo e à marginalização foi, muitas vezes, construída por meio de estratégias de resistência simbólica e cultural, como a capoeira, o samba, o sincretismo ao qual o candomblé frequentemente está submetido, o funk, o rap, entre outros.

No artigo “Dialética da Malandragem” (1970) de Antonio Cândido explicita essa dinâmica que emerge como uma resposta tática às contradições sociais, restabelecendo uma nova ordem a partir da desordem vivida, própria das tensões e contradições do fluxo natural da realidade periférica no capitalismo. É nesse cenário que o rap brasileiro se estrutura enquanto forma de expressão estética e política.

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização das ideologias que a justificam, é pressupor a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco. (Cândido, 1970. p.84)

A escolha de temáticas, os modos de enunciação e as estratégias sonoras do gênero refletem, ainda que de maneira nem sempre consciente, uma percepção das forças históricas que impedem o pleno desenvolvimento de determinados grupos sociais. A atuação de instituições como a polícia militar, por exemplo, enquanto agente de controle social e manutenção do racismo estrutural, inflama uma postura combativa e uma sonoridade contundente, especialmente evidente no uso das caixas marcadas do boombap nas primeiras produções do rap nacional. Tal escolha estética funciona como um reflexo sonoro da tentativa de reequilibrar forças simbólicas, promovendo, por meio da arte, uma negação da desumanização historicamente imposta à população negra.

Essa desumanização não é recente. Ela remonta ao período escravocrata, quando corpos negros foram objetificados e mercantilizados, lógica que permanece, de forma reconfigurada, no capitalismo contemporâneo. E em países como o Brasil, onde as desigualdades estruturais herdadas da escravidão permanecem e se atualizam, essa lógica torna-se ainda mais perversa.

O rap, especialmente no contexto brasileiro, emerge e se desenvolve como uma voz das periferias, traduzindo, a partir de experiências individuais e coletivas, as múltiplas formas de opressão que compõem a realidade social. Contudo, ao fazer isso, o gênero transcende o relato de vivências particulares para alcançar a exposição de contradições sociais universais — como a pobreza, o racismo, a violência institucional, a exclusão social e a intolerância religiosa. Esse movimento, de partir do micro para atingir o macro, guarda estreita relação com o conceito de tipicidade em Lukács, como demonstrado. A obra de Baco Exu do Blues se insere de forma singular nesse percurso. Mais do que reforçar a denúncia social, suas canções oferecem uma elaboração estética sofisticada para ir além do que já foi retratado pela velha escola do rap nacional. Essa lógica de enfrentamento e reelaboração das dores históricas atravessa gerações, assumindo novas formas a cada contexto social.

No rap, se os agentes da velha escola lidavam diretamente com a violência urbana e o genocídio da juventude negra, os artistas da nova geração, como Baco Exu do Blues, expressam, em suas obras, outras facetas dessa ferida: um banzo geracional, que, mesmo em circunstâncias socioeconômicas menos precárias do que as enfrentadas pelos seus antecessores, carrega o peso acumulado de séculos de opressão e deslocamento afetivo. Luis Antônio de Oliveira Mendes aborda a questão em seu artigo “O banzo e outros males: o pátio dos negros escravos na Memória de Oliveira Mendes” (2007). Segundo o autor, o banzo pode ser compreendido como um ressentimento quase patológico causado por tudo o que poderia melancolizar os negros escravizados: “a saudade dos seus, e da sua pátria; o amor devido a alguém; a ingratidão e aleivosia que outro lhe fizera; a cogitação profunda sobre a perda da liberdade” (Mendes, 2007, p. 370).

Sendo o racismo uma ferramenta que se reinventa com o avanço da sociedade e do capitalismo, atuando estruturalmente no Brasil e contando com instituições públicas para a manutenção e permanência da desigualdade e desumanização de corpos racializados, o banzo acompanha gerações de pessoas negras. Geracionalmente a marca de angústias, necessidades e saudades nunca estão realmente ausentes, tampouco, as necessidades básicas humanas estão garantidas. Logo, a estratégia de subverter a ordem racista por meio da arte e cultura torna-se não apenas uma via de expressão, mas uma ponte concreta para a ascensão social, carregando em seu cerne uma urgência de sobrevivência diante de um contexto historicamente adverso.

É justamente nesse campo de tensão entre a herança histórica e a experiência contemporânea que a produção de Baco Exu do Blues se inscreve. Sua obra, ao retomar e

ressignificar elementos da tradição do rap e de outras expressões culturais negras, evidencia como a arte, sobretudo a música, permanece como uma das principais ferramentas de enfrentamento e transformação social para sujeitos negros no Brasil. Por isso, ao investigar a tipicidade em sua produção, torna-se imprescindível reconhecer que sua trajetória artística não é isolada, mas dialoga diretamente com uma longa linhagem de resistência estética refletida nas mais diversas formas de malandrear o cotidiano para alcançar a dignidade que se almeja.

Exemplo incontornável dessa tradição é o trabalho do Racionais MC's, cuja produção nos anos 1990 consolidou um modelo de construção lírica centrado na denúncia social e na exposição das contradições do cotidiano periférico. Sons do cotidiano violento, como garrafas quebrando e barulhos de tiro²¹, somados a testemunhos densos, como os que aparecem em "Diário de um Detento" (1997), são marcas estéticas que configuram o que Lukács conceituaria como a particularização de forças sociais em personagens e situações concretas.

O ódio contido nos versos do Racionais em canções como "Versículo 4, Capítulo 3" e "Diário de um detento" encontram eco nas produções de Baco Exu do Blues, não só pelos samples de canções do grupo paulista inclusas à construção melódica do baiano, mas também por se tratar de homens negros dissecando suas percepções de vida e das dinâmicas sociais enquanto jovens negros periféricos. No caso específico de Baco Exu do Blues, em canções como "Capitães de Areia", essa aproximação torna-se ainda mais evidente, uma vez que Baco se apoia em outras obras — a começar pelo título, que dialoga diretamente com o livro de Jorge Amado²² — para expandir o alcance de sua crítica. Nessas canções, a experiência individual se transforma em alegoria da coletividade, onde a raiva, o medo e a indignação são elaborados poeticamente como reflexo das pressões estruturais sofridas pela juventude negra e periferia brasileira.

Com a já mencionada atuação do Racionais MC's durante a década de 90, principalmente com os discos "Escolha o Seu Caminho" em 1992 e "Sobrevivendo No Inferno" em 1997, o rap passa a trazer uma intenção consciente de atuar como ponte de diálogo para a

²¹ Sou + você (2002)

²² Capitães de areia (1937) de Jorge Amado narra o cotidiano de um grupo de meninos de rua que vivem em um trapiche abandonado na cidade de Salvador, Bahia, e que sobrevivem por meio de pequenos furtos, enfrentando fome, violência policial, abandono social e marginalização. Com forte viés social e crítico, o livro evidencia as desigualdades estruturais brasileiras, denunciando a exclusão e criminalização da infância pobre. Por meio de personagens como Pedro Bala, Dora e Professor, Jorge Amado constrói um painel humano e afetivo da infância periférica, que resiste e se reinventa apesar da opressão.

juventude periférica. O estabelecimento do diálogo busca traçar uma clara estratégica de sobrevivência para quem, no mesmo período, vivia sob circunstâncias de vulnerabilidade que tornavam a vida criminosa presente nas periferias como caminho mais fácil para obter bens de consumo e status social.

Na estética realista do filósofo húngaro, a particularidade da tipicidade trata justamente de personagens e circunstâncias que representem na realidade figurada, as tendências e forças sociais que atravessam um determinado momento histórico. Dentro dessa perspectiva, a particularidade da tipicidade, desenvolvida por Lukács, oferece uma chave analítica potente para compreender como essas obras — tanto na velha quanto na nova geração do rap — figuram personagens e situações que, embora singulares, condensam as tendências sociais mais amplas de seu tempo. Baco não apenas tematiza as questões históricas que atravessam o Brasil, mas também as atualiza para o cenário contemporâneo, reconhecendo as forças estruturais bem como suas contradições, que moldam e atuam até mesmo o próprio rap, que durante sua velha geração se mostrou tão resistente às exigências de mercado.

2.2 Baco Exu Do Blues Como Produto Das Encruzilhadas Sociais, Morais E Artísticas

A partir dos anos 2000, com os avanços tecnológicos e a implementação de políticas públicas voltadas às camadas mais pobres, o rap se consolidou como uma via de ascensão social pelo empreendedorismo periférico. Foi nesse contexto que artistas como Diogo Álvaro Ferreira Moncorvo – conhecido como Baco Exu do Blues –, conseguiram alcançar reconhecimento nacional e internacional por meio da música. Nascido na periferia de Salvador em 11 de janeiro de 1995 e criado em Alagoinhas até os sete anos, ele conquistou seu espaço, ainda que enfrentando grande resistência no início de sua carreira, seguindo o caminho traçado por grupos como os Racionais MC's e outros expoentes do rap nacional.

A semelhança que atravessa gerações, tanto de cantores quanto de público, assim como o sucesso de ambos (em maior ou menor dimensão), é reflexo não só da identificação do público com a composição das canções e contextos escolhidos para serem representados no ritmo e poesia do rap brasileiro, mas também com a tentativa de suprir necessidades humanas básicas, principalmente em comunidades desassistidas pelo Estado.

A criação de Baco e sua trajetória na infância e adolescência estão intimamente ligadas as referências que o cantor escolhe para compor suas perspectivas cantoriais e as

circunstâncias de estar na capital baiana ou no interior do estado, movimentando forças diferentes na obra do cantor. Por um lado, a infância com um pai reconhecido em todo estado da Bahia, o primeiro mestre de Tai Chi Chuan da Bahia e um famoso curandeiro, concedeu-lhe a percepção de ser descendente de uma linhagem importante. Por outro, a adolescência em Salvador, na casa de sua mãe – professora de língua portuguesa da rede pública de ensino de Salvador – alimentou o imaginário de Diogo com referências literárias que colocam o cantor “entre o Machado de Assis e de Xangô” como menciona na sua canção *Esú* (2017) do disco de mesmo nome.

Após o sucesso de *Sulicídio*²³, o disco “*Esú*” (2017) foi o primeiro trabalho de Baco Exu do Blues produzido em estúdio, buscando revelar justamente como a personalidade plena de espiritualidade coabita em harmonia em referências do cinema, literatura e outras artes, sem deixar de lado o som e a vivência adquirida nas vielas de Salvador. Ser reconhecido como foi, a partir da canção feita em parceria com Diomedes Chinaski, já era um objetivo alimentado por Baco Exu do Blues desde a infância. Somado a isso, o baiano passa a querer ser ouvido e compreendido a partir das batalhas de rima da capital baiana, onde o cantor ainda era um assíduo MC²⁴.

Baco Exu do Blues enfrentou alguns obstáculos para ser respeitado na cena *underground* baiana do rap, mas a própria língua foi o maior obstáculo a ser vencido. Os problemas de dicção do rapper se tornaram motivo de chacota e constante ponto de ataque nas batalhas de rima, o que fez Baco se dedicar integralmente a seu desenvolvimento lírico, escrevendo inúmeras canções por dia e as recitando para que não falhasse perante o público. A

²³ Assim como feito em *Sulicidio* (2016) Baco Exu do Blues lançou, de forma independente, o ep *OLDMONKEY* (2016), disponibilizado em seu canal oficial no YouTube — uma estratégia característica da nova escola do rap brasileiro, que explora as plataformas digitais como meio de difusão direta. O EP reúne as faixas *Serra Leoa*, *Faixa Preta*, *RXPJXZZ*, *Oração à Vitória* e *999*. A canção *Oração à Vitória* (2016) foi posteriormente retirada do ar por conta da ausência de autorização para o uso do sample de *Tudo Que Você Podia Ser* (1972), de Milton Nascimento. Já a faixa *999* deu nome ao selo fundado por Baco, consolidando outra tática recorrente entre artistas da nova geração: a criação de selos próprios como forma de autonomia e monetização. A *999* também passou a ser responsável pelo agenciamento de novos nomes da cena, como *Virus*, *Celo Dut*, *Young Piva*, *Muse Maya*, entre outros.

²⁴ Apesar da sigla MC ser uma abreviação para a função de mestre de cerimônia, definida na velha escola por serem as pessoas responsáveis por agitar o público das festas e apresentar as atrações, na nova escola do rap nacional, principalmente pela sigla ter sido apropriada pelo funk, passa-se a consolidar no contexto das batalhas de rima a imagem de MC atrelada de forma mais profunda aos participantes que estão duelando e não mais a quem organiza as apresentações.

dedicação e comprometimento com o próprio potencial atuou como força motriz para que o artista estivesse repleto de conteúdo e preparo para alcançar grandes posições, como o fez. Por outro lado, a constante zombaria a respeito de sua dicção, peso e religião contribuíram para a construção de um posicionamento combativo e violento que acompanhou Baco em suas primeiras produções.

Buscando entender melhor a desigualdade que o artista tanto mencionou em “Sulícido”, a canção que o tornou conhecido no rap brasileiro pelo ódio contido nas rimas, Mano Brown questiona Baco sobre a canção durante o podcast Mano a Mano (MANO, 2023), deixando claro que não se intimidou, principalmente pelo fato de, apesar de ser paulista, também possuir uma herança baiana. Baco então confessa;

“Baco Exu do Blues: Era direcionado pra galera que tava no auge da minha geração, naquele momento.

Mano Brown: imaginei.

Baco Exu do Blues: Eu tava fodido de dinheiro mesmo e tava desesperado. Tava pra desistir do rap antes de soltar aquela música.

Mano Brown: O que você via de errado? Com essa rapaziada da sua geração?

Baco Exu do Blues: Tava pra aceitar um emprego de garçom e aí eu dormi revoltado e acordei no outro dia falando assim; vê, esses maluco tão falando as mesmas coisas, sobre as mesmas paradas, tá ligado? Os cara só falam sobre maconha, mulher e os caras só falam disso... A maioria desses caras são brancos, quando a gente olha pro mainstream da parada de 10 pessoas, eram 8 brancos e os 2 pretos, [estavam] fazendo dinheiro com esses 8 brancos. Eu me negava a aceitar isso. Só que eu não tinha força também pra lutar contra aquilo.

E aí eu só pensei, na minha cabeça, eu tenho certeza que eu rimo ou tão bem ou melhor que a maioria desses caras e eu tenho pelo menos 10 amigos que rimam tão bem ou melhor que esses caras (MANO, 2023).

Apesar de iniciar a pergunta em um tom descontraído, Mano Brown recupera a seriedade e partindo de seu conhecimento sobre rap nordestino, reflete sobre como a Bahia – especificamente, os rappers baianos – enfrentam problemas de produção, divulgação e consumo para se colocar e permanecer relevantes diante da indústria fonográfica, ainda mais quando não se trata de axé music, quanto mais no caso de vertentes mais periféricas como é o caso do pagodão baiano, o que Baco faz questão de apontar desde o início da entrevista. Mano Brown, apesar de concordar em muito com o que Baco apresenta como dificuldade para se colocar no

mercado, segue questionando o baiano sobre quem são os alvos da diss²⁵ que tornou o nome Exu do Blues conhecido no berço do rap brasileiro que ele havia atacado contundentemente: a região sudeste.

Mano Brown: O que você acha que atrapalhava seu progresso?

Baco Exu do Blues: Acho que era justamente essa parada de olhar e ver tudo centralizado. E a ideia da música era de fato um desafio, não era nada pessoal a ninguém. Muita gente acha que tinha uma pessoalidade, mas eu falo, “vei, eu era um moleque em Salvador. Nunca tinha nem visto esses caras na minha frente”

Mano Brown: pô mano, mas será que precisava dessa raiva toda?

Baco Exu do Blues: Eu só tinha acesso à minha ira, a raiva. A raiva vem desse lugar de entender o privilégio, tá ligado? Acho que da mesma forma... Nós três fazemos música, e uma música que combate algo e uma das coisas que a gente combate é o privilégio. Acho que dentro do movimento que justamente luta contra privilégios, a gente tava vivendo uma fase que o privilégio tava escancarado e normalizado.

Mano Brown: Eu acho o rap bem contraditório nessa parte... (MANO, 2023).

O rap, enquanto um movimento, apesar da forte carga ideológica evidente também atende a característica de ser, por vezes, contraditório ao refletir a vida moldada pelas forças hegemônicas do Capital. A construção de um projeto social transfigurado pela arte como estratégia de sobrevivência no capitalismo periférico alimentou uma estética combativa que acompanha o rap brasileiro também na nova escola, todavia, esta flexibiliza em mesmo nível, musicalidade e discurso para se tornar mais comercialmente atrativo para outros públicos ao longo dos anos. O *mainstream*, além de adaptar o rap ao formato canção por meio da fusão com gêneros mais comerciais, como o pop, ou pela popularização de vertentes mais acústicas, também abriu espaço para uma maior flexibilização identitária e ideológica. O incômodo que esse deslocamento causa em parte do público — especialmente aquele que ainda associa o rap exclusivamente à estética dura, crua e militante das origens do gênero é tão real quanto a parte de seu público que abraça com todo vigor suas contradições. Com isso, novos artistas, muitas vezes vindos de contextos sociais distintos e sem a mesma base ideológica, passaram a ocupar esse cenário. Baco Exu do Blues é um expoente de tal fenômeno, como menciona Santos (2019, p.31):

O rapper baiano se destacou por rimas cruas e agressivas, sendo direto em suas explanações, mesmo que estas fossem bem polêmicas. Mas após alcançar um bom público no rap, Baco lançou dois álbuns e algumas músicas avulsas em que apresentou

²⁵ Diss é o nome atribuído às canções de rap que tem como propósito atacar outra pessoa

uma “pegada” musical totalmente diferente daquela que o colocou em evidência no país. Os álbuns “Esú” e “Bluesman” foram lançados com um alto nível de requinte musical, apresentando diversos arranjos sonoros, e letras cheias de referências e um alto teor lírico. Os trabalhos renderam a Baco diversas críticas positivas e prêmios, além de grande exposição midiática, com o cantor chegando a se apresentar no programa Encontro, da Rede Globo, que é apresentado por Fátima Bernardes. Mas, se por esse lado, a mudança do estilo musical de Baco Exu do Blues foi positiva, por outro, ela se tornou a razão de um grande descontentamento por certa parte do público. A música de Baco foi rotulada de música para pessoas “brancas e de classe média”, tratando os lançamentos do artista como uma espécie de traição ao rap.

Essa tensão evidenciada por Santos (2019) revela, mais uma vez, o quanto o rap carrega em seu cerne disputas simbólicas sobre pertencimento, autenticidade e representatividade ao transitar por sonoridades mais sofisticadas, referências múltiplas e novas narrativas ao longo de suas produções. Fundado e alimentado por comunidades negras e declaradamente antirracista, o rap sempre se preocupou em oferecer caminhos alternativos de ascensão financeira que não passassem pelo tráfico de drogas — uma estratégia violenta e sistematicamente aplicada que, embora muito acessível, fomenta a morte diária de jovens negros de baixa renda. Diante desse histórico, o incentivo ao uso de drogas dentro do próprio rap, especialmente em um momento de maior visibilidade comercial, é no mínimo contraditório. Outro aspecto central é que, por muito tempo, o mito da democracia racial não encontrou espaço para reverberar dentro do rap, justamente por sua postura combativa e de denúncia. No entanto, com a crescente mercantilização do gênero e sua abertura a outras identidades atraídas pela rentabilidade em ascensão a partir dos anos 2000, essa barreira começou a se dissolver. São essas características que inflamam Baco Exu do Blues em Sulicidio (2016).

Todavia, conforme Frantz Fanon em sua obra *Mascáras Brancas, Peles Negras* (2008), a expectativa desumanizadora que acomete um homem negro na realização de seu trabalho opera estrategicamente nos mais diversos campos de atuação:

Os pretos são selvagens, estúpidos, analfabetos. Mas eu sabia que, no meu caso, essas afirmações eram falsas. Havia um mito do negro que era preciso, antes de mais nada, demolir. Não estávamos mais no tempo em que as pessoas se impressionavam diante de um padre preto. Tínhamos médicos, professores, estadistas... Sim, mas em todos esses casos algo de insólito persistia. “Nós temos um professor de história senegalês. Ele é muito inteligente... Nossa médico é um negro. Ele é muito cordial”. Era o professor negro, o médico negro; eu, que começava a fraquejar, tremia ao menor alarme. Sabia, por exemplo, que se um médico negro cometesse um erro, era o seu fim e o dos outros que o seguiriam. Na verdade, o que é que se pode esperar de um médico preto? Desde que tudo corresse bem, punham-no nas nuvens, mas atenção, nada de bobagens, por preço nenhum! O médico negro não saberá jamais a que ponto sua posição está próxima do descrédito. Repito, eu estava murado: nem minhas atitudes polidas, nem meus conhecimentos literários, nem meu domínio da teoria dos quanta obtinham indulto. (Fanon, 2008. p.107)

A reflexão de Fanon (2008) escancara a condição paradoxal vivida por sujeitos negros em espaços de prestígio social ou intelectual: mesmo quando alcançam posições legitimadas pela lógica meritocrática, continuam sendo lidos como exceções, nunca como representantes legítimos de suas comunidades ou da normalidade profissional. Essa expectativa desumanizadora, impregnada no imaginário coletivo, impõe uma vigilância constante sobre o corpo negro, que precisa provar o tempo todo sua competência, sob pena de não apenas falhar individualmente, mas de comprometer toda uma coletividade. Essa lógica opera tanto no campo profissional quanto no artístico — e não é diferente no rap. O rapper negro, especialmente aquele que ascende ao *mainstream*²⁶, como Baco Exu do Blues, é constantemente tensionado entre as expectativas do mercado, a validação das elites culturais e o compromisso com a periferia da qual emerge. Assim, como no exemplo citado por Fanon, qualquer desvio, ousadia estética ou erro é julgado com uma severidade desproporcional, como se estivesse representando não apenas a si mesmo, mas o destino de todo um grupo social historicamente marginalizado.

O capitalismo, enquanto força que nos empurra constantemente para o consumo e a submissão ao trabalho — sob a promessa de que a meritocracia e o empreendedorismo individual seriam capazes de superar desigualdades históricas — coopta o rap seguindo a lógica de apropriação das esferas objetivas e subjetivas da vida. Esse processo opera de maneira perversa: ao mesmo tempo que amplia o alcance do gênero e possibilita a mobilidade social, esvazia seu potencial crítico quando, ao ser seduzido pela propaganda, se reduz e propõe uma diluição do senso coletivo. O empreendedorismo periférico, muitas vezes exaltado como conquista, também carrega as marcas dessa contradição: trata-se de uma tentativa de sobrevivência dentro de um sistema que, estruturalmente, sempre negou condições mínimas de dignidade a esses corpos. Este mesmo sistema, contudo, se apropria do sucesso alcançado e opera sobre ele sob novas formas de opressão.

O cantor Baco Exu do Blues está envolvido nesta contradição enquanto fruto e meio, mas também enquanto síntese. Suas composições evidenciam aspectos do grande alcance midiático, levando à popularização e à ascensão social dentro deste sistema capitalista. Exu do

²⁶ Mainstream, segundo o dicionário online Priberam, confere a característica de pertencimento a uma corrente ideológica ou cultural dominante, convencional ou mais divulgada. Neste trabalho e considerando a aplicação do conceito entre o movimento do rap brasileiro entende-se por *mainstream* canções comercialmente populares. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/mainstream>. Acesso em: 28 jul 2025.

Blues, contudo, não nega esta lógica e a incorporação do seu sucesso nos desdobramentos dessa popularização, ao contrário: se apresenta como um grande expoente dessa dicotomia em seus dois primeiros discos produzidos em estúdio, como veremos a seguir.

O disco de estreia de Baco, intitulado “Esú” (2017) traz um eu cançional que está em transição entre o anonimato e a fama. Apesar de enebriado pelo reconhecimento conquistado após “Sulícido” (2016) e fortalecido pelo movimento de ocupação e recuperação do rap brasileiro²⁷ o rapper baiano reconhece que, por não estar familiarizado, passa a viver em desequilíbrio com seus valores e sua psique. Estes aspectos ficam explícitos na letra de ”En Tu Mira“ (2017):

Baco, cadê o ano lírico e o CD do ano?
Eles tão me cobrando, eu tô trabalhando
Minha mulher brigando. Meu amor, eu te amo!
Se você tem nome de Deus, por que erra tanto?
Por que eu ainda canto?
Seus irmãos estão te odiando
Sua família, você tá largando
Por que grita tanto?
Deus tá dormindo, vai acabar acordando
Por que você fala tanto de Deus? É porque eu sou humano
O público não entendeu
Por que você fala tanto de Deus? É porque sou um, mano
Compra uma arma, quanto tá o cano? Eu tô comprando
O Deus que habita em mim, eu tô libertando
O flash está me cegando, o álcool está me matando
Minha raiva está me matando
Sua expectativa em mim, está me matando
Homem não chora, foda-se, eu tô chorando
Onde eu guardei o cano?
Hoje, ele encosta no meu ouvido e fala "Te amo"
Porra, eu te amo
Isso é um pedido de socorro
Você está aplaudindo
Eu tô me matando, porra
Eu tô me matando, porra
Eu tô me matando
Você tá aplaudindo e eu tô me matando
Eu tô me matando
(En tu mira, 2017)

A letra da música, carregada de expressão de vulnerabilidade, reflexões sobre pressão social e do público em um artista negro e jovem do cenário contemporâneo, pode ser

²⁷ Refere-se aqui ao movimento endossado por cancionistas como o mineiro Djonga, o brasiliense Froid e outros nomes com grande aceitação do público, resgatando características marcantes da velha escola.

interpretada como uma configuração do peso emocional e psíquico que acompanha a busca por sucesso e reconhecimento dentro de um sistema capitalista.

O ano de 2017 foi batizado como ano lírico dentro do rap brasileiro por Baco Exu do Blues e outros rappers contemporâneos a ele, como Djonga, Froid e BK, por prometerem conduzir o rap de volta ao caminho traçado pela velha escola; um gênero musical declaradamente antirracista, combativo e com protagonismo negro. A intenção se tornou realidade, mas trouxe para Baco cobranças que o conduziram para uma autodestruição íntima comum ao cotidiano de milhares de jovens brasileiros; a violência, o uso desregrado de álcool e outras drogas e a depressão. O tom confessional do artista por meio do eu cançional, neste caso, alcança certa universalidade ao revelar as pressões externas e internas a qual está submetido, dando um grande destaque dado às dificuldades de preservar seu bem-estar emocional e integridade física diante das exigências do trabalho, um processo próprio do capitalismo e agravado pelo racismo.

No capitalismo, o talento artístico se torna também uma mercadoria. O artista negro, então, é pressionado a "vender sua arte" para ganhar espaço, ao mesmo tempo em que é constantemente desumanizado ou reduzido à sua utilidade de consumo para da indústria. Essa alienação e fetichização, somadas à institucionalização da escassez de espaços de valorização genuína da arte negra, cria um vínculo nocivo entre o artista e o mercado, onde o trabalho artístico deixa de ser uma manifestação da liberdade criativa para se tornar um produto que precisa ser constantemente consumido e validado. Com sua lógica de lucro e produção incessante, o capitalismo gera uma cultura de exploração em que artistas como os expoentes do rap se veem reféns de uma engrenagem que exige produção constante, entrega de si e de sua imagem, tendendo a reduzir a complexidade e a subjetividade da experiência humana a números e métricas de sucesso, como vendas e visualizações.

É evidente que há muitos homens negros no mundo ganhando dinheiro por meios legítimos e ilegítimos e que ainda estão presos a dor da masculinidade patriarcal.[...] Daí que homens negros que venceram no mainstream muitas vezes sintam que suas vidas são vazias e sem sentido. Eles podem chegar a ser tão nihilistas quanto seus irmãos negros pobres e desprivilegiados. Uns e outros eventualmente recorrem ao vício como forma de aliviar a dor (hooks. 2022, p.85)

"En tu mira" (2017) expressa não apenas a luta pela sobrevivência dentro do sistema capitalista, mas também a percepção de que o sucesso e a visibilidade de um artista negro, como Exu do Blues, são frequentemente mediados pela pressão do olhar externo – uma pressão que muitas vezes é racista e excludente. O olhar do outro, representado pela "mira", é uma metáfora

para o julgamento e para a ansiedade gerada por esse constante escrutínio. A canção reflete um conflito interno onde o artista se vê entre a necessidade de agradar e as dificuldades de manter sua integridade pessoal e emocional. A sensação de estar à mercê de expectativas externas leva à exaustão, ao estresse e à insegurança, todos sintomas comuns de sobrecarga mental. Nesse caso, o *mainstrem* transforma o artista não apenas em um criador, mas também em um empresário que para se manter relevante no mercado, precisa vender a si mesmo – sua criatividade, saúde mental e física, e valores pessoais.

Com sabedoria, homens negros radicais entenderam e entendem que o patriarcado supremacista branco capitalista imperialista é um sistema inter-relacionado de dominação que nunca empoderará de maneira plena os homens negros. (hooks. 2022, p.35)

Na canção “En Tu Mira”, Baco Exu do Blues se aproxima da tipicidade mesmo trabalhando com uma narrativa curta e condensada. Conflitos familiares, atritos com amigos e a frustração consigo mesmo se articulam à menção direta ao desejo de autoextermínio, compondo um quadro lírico em que o sofrimento individual revela marcas concretas das condições sociais que historicamente atravessam os sujeitos negros no Brasil²⁸. O eu lírico não apresenta sua dor como fruto exclusivo de uma interioridade isolada, mas como resultado de pressões externas, estruturais e, muitas vezes, invisibilizadas pela lógica meritocrática e individualizante que rege a sociedade capitalista contemporânea.

A opção por tematizar a própria vulnerabilidade emocional, sem desconsiderar o pano de fundo histórico que a produz, distancia Baco de uma estética alienada ou meramente confessional. A produção artística, nesses termos, assume uma função crítica, recusando a lógica da mercantilização da dor que tanto tem sido explorada nas indústrias culturais. Para a estética marxista, essa capacidade de conectar o drama individual às contradições sociais é condição fundamental para que a arte cumpra um papel transformador e socialmente relevante. Não se trata de escolher entre a expressão individual ou a análise estrutural, mas de compreender que ambas são indissociáveis dentro de um projeto estético comprometido com a totalidade social. É nesse sentido que Lukács (2010, p.32) afirma:

Engels explica aqui claramente de que modo a tendência se concilia com a arte e ajuda o artista a produzir as maiores criações; mas isso só ocorre quando a tendência brotar

²⁸ Dados do Ministério da Saúde indicam que, entre 2012 e 2016, a taxa de suicídio entre jovens negros do sexo masculino cresceu cerca de 20%, passando de 8,98 para 10,75 por 100 mil habitantes, sendo superior à de jovens brancos no mesmo período (Brasil, 2018)

organicamente da essência artística da obra, da representação artística, ou seja - de acordo com o que dissemos antes - da realidade mesma, da qual a arte constitui o reflexo dialético. Ora, quais são as tendências fundamentais diante das quais os autênticos criadores de obras literárias devem assumir posição? São as grandes questões do progresso do gênero humano. Nenhum grande escritor pode permanecer indiferente diante delas; e, sem tomar apaixonadamente posição em face de tais questões, não será possível criar tipos autênticos, com o que não terá lugar o verdadeiro realismo. Sem essa tomada de posição, o escritor jamais poderá distinguir entre o essencial e o não essencial. Do ponto de vista da totalidade do desenvolvimento social, a possibilidade de efetuar uma distinção justa é vedada àquele que não se entusiasma pelo progresso, que não detesta a reação, que não ama o bem e não repele o mal.

A partir dessa perspectiva, fica evidente que o mérito estético de “En Tu Mira” não reside apenas na coragem de expor a dor, mas na capacidade de estruturá-la de modo crítico e socialmente situado. Baco não se limita a transformar seu sofrimento em mercadoria consumível dentro da lógica de mercado; ao contrário, insere-o em uma narrativa que tensiona o espectador a reconhecer que as emoções descritas são também produto das contradições históricas de um país profundamente desigual e racista, e que ele pode estar contribuindo – ainda que inconscientemente – para o fortalecimento dessas violências estruturais e estruturantes. Sua produção, portanto, escapa da armadilha de uma estética autocomplacente, reafirmando um compromisso com a denúncia das forças que produzem e perpetuam esse sofrimento.

Baco Exu do Blues, embora inserido nas dinâmicas do mercado fonográfico, expõe criticamente os efeitos do sistema capitalista sobre sua subjetividade. Em versos como “Sua expectativa em mim, está me matando. Homem não chora. Foda-se, eu tô chorando”, ele rompe com o silenciamento emocional imposto aos homens negros, assumindo publicamente sua vulnerabilidade — ainda que isso represente o risco de perder o reconhecimento arduamente conquistado no rap ou, de forma mais extrema, a própria vida. Nesse aspecto, Baco Exu do Blues também atende as exigências da estética marxista pois conforme Lukács (2010), os filósofos,

Marx e Engels exigiam dos escritores do seu tempo, por conseguinte, que - através da caracterização dos seus personagens - eles tomassem apaixonadamente posição contra os efeitos perniciosos e envilecedores da divisão capitalista do trabalho e colhessem o homem na sua essência e na sua totalidade. E exatamente porque percebiam na maior parte dos seus contemporâneos a falta dessa aspiração à integralidade, do anseio pela totalidade, a orientação para o essencial, e à essência, consideravam-nos epígonos sem importância. (Lukács, 2010, p.21)

Ao construir um sujeito lírico atravessado por dilemas éticos, emocionais e materiais, Baco demonstra justamente essa orientação para o essencial e para a totalidade que Lukács

considera fundamental. Seu eu lírico não é unidimensional, mas uma síntese viva de contradições que refletem as tensões sociais do seu tempo: um sujeito simultaneamente divino e pagão, bruto e vulnerável, ambicioso e pressionado. Essa complexidade de camadas se materializa também na própria biografia do artista, cujas experiências afetivas e formativas são marcadas por um trânsito entre diferentes universos simbólicos.

O desenvolvimento de sua espiritualidade com o pai negro e de seu repertório intelectual com a mãe branca, por exemplo, tornam Baco uma síntese viva de saberes e contradições: ocidentais e orientais, populares e eruditos, periféricos e universais. Somada a essa trajetória, a vivência nas periferias de Salvador — a cidade mais negra fora da África — acrescenta densidade antropológica, histórica e geográfica à sua produção artística. Tal experiência amplia ainda mais a capacidade de Baco de criar um repertório lírico que, ao mesmo tempo em que carrega sua singularidade, encontra eco na trajetória de milhares de outros jovens negros e periféricos no Brasil. Sua genealogia identitária, marcada pela mistura, pela opressão e pela resistência, dialoga profundamente com a formação histórica do próprio Brasil, tornando sua obra então um reflexo estético dialético das forças sociais que continuam em disputa no país.

Em “Capitães de Areia” (2017), Baco Exu do Blues não apenas revela suas referências literárias e cancionais, mas também evidencia sua percepção crítica da realidade vivida no Nordeste, especialmente em Salvador, sem, no entanto, perder de vista os processos históricos e sociais que atravessam o território nacional como um todo. A escolha de nomear a canção com o título de um clássico do conterrâneo Jorge Amado não é aleatória. Ao estabelecer esse diálogo intertextual, Baco recupera, de maneira consciente, uma tradição de denúncia social que na obra de Amado expõe as contradições vividas pela juventude marginalizada nas ruas de Salvador. Na obra literária, a narrativa — situada na capital baiana — apresenta as vivências de um grupo de meninos de rua liderados por Pedro Bala, personagem que também será mencionado diretamente na canção de Baco. Assim como os protagonistas do romance de Amado, o eu lírico de Baco cria um vínculo com sujeitos periféricos que resistem às condições materiais de opressão, convertendo suas dores em afeto e solidariedade coletiva. Essa ligação se reflete na própria relação que o rapper estabelece com seu público, apelidado de “facção carinhosa”, expressão que sintetiza a intensidade e o respeito com que seus fãs o acompanham, tal como os Capitães de Areia seguiam Pedro Bala.

Além da referência literária, a dimensão musical da canção também carrega uma carga simbólica densa. Baco utiliza como base melódica o sample de “Monólogo ao Pé do Ouvido”

(1994), de Chico Science e Nação Zumbi, grupo que, a partir do movimento manguebeat, revolucionou a canção brasileira ao combinar crítica social, regionalidade e experimentação estética. O uso desse sample, iniciado logo após a narração introdutória de Dona Odete do Coco, transcende o mero recurso estético: estabelece uma ponte direta entre diferentes gerações de artistas que, cada um a seu modo, construíram formas de resistência sonora a partir das margens. Além disso, a escolha desse fragmento específico do Nação Zumbi conecta a canção de Baco a um imaginário de luta de classes que costura a trajetória nordestina no Brasil.

A menção indireta ao cangaço e à ideia de “Banditismo por uma Questão de Classe” — como tematizado por Chico Science e Nação Zumbi em 1994 — reforça a construção de um sujeito lírico que, ao representar sua realidade, dialoga com uma linhagem de resistência histórica. Lampião e Galeguinho do Coque, figuras evocadas por Science e pelo movimento manguebeat, aparecem como símbolos de coragem e insubordinação frente à desigualdade estrutural. Baco, ao retomar essas camadas de referência, reafirma a continuidade dessa tradição de insurgência estética e política, ressignificando o legado de sua região para o cenário da canção brasileira contemporânea. Vejamos:

[Intro: Dona Edite do Coco]

“Antigamente não existia forró, não existia som pro pessoal dançar
Hoje agora tudo é som, antigamente era só zabumba, pife

A outra tradição que tinha era concertina nos casamento'
Cumé? Violão, tocador de viola

Era isso que existia...”

[Baco Exu do Blues]

Hey, hey!

Hey, hey! Hey hey! Hey

Facção Carinhosa! Hey Hey!

[Refrão: Baco Exu do Blues]

Somos homens e mulheres livres [6x]

Homens, homens e mulheres livres!

Homens, homens e mulheres livres!

[Verso 1: Baco Exu do Blues, Xarope MC & ambos]

Carrego comigo coragem de Erê [4x]

Carrego comigo coragem, dinheiro e bala

Palavras de Pedro Bala, palavra de Pedro Bala

Carrego comigo coragem, dinheiro e bala

Palavras de Pedro Bala, palavra de Pedro Bala

Carrego comigo coragem, dinheiro e bala

Palavras de Pedro Bala, palavra de Pedro Bala

Carrego comigo coragem, dinheiro e bala

Dinheiro e bala

Macu-Macu-Macu-Macu-Macunaíma, ayy

Macu-Macu-Macu-Macu-Macunaíma, yeah

Vi os prédios subindo, a mata acabando

Aproveitei e arranhei o céu, aproveitei e arranhei o céu
Vi minha raça sumindo, vocês nos matando
Aproveitei e levei todos pro céu, aproveitei e levei todos pro céu
(Capitães de areia, 2017)

Apesar da canção ter pouco mais que 3 minutos, o rapper se utiliza de referências para estendê-la em sua simbologia. Baco Exu do Blues, que faz referência ao candomblé desde seu nome, no trecho “carrego comigo a coragem de Erê / carrego comigo coragem, dinheiro e bala / palavras de Pedro Bala”. No trecho invoca a força dos Erês, orixás que possuem características associadas a alegria infante e portanto, recebe doces como oferenda – o que justifica a bala que o eu cancionista diz carregar consigo. Todavia, o termo ‘bala’ também pode ter outras duas interpretações nesse contexto: munição de uma arma e como gíria atribuída à pílula de ecstasy.

A segunda menção do termo bala durante a canção, atua como composição do vulgo Pedro Bala, personagem da obra de Jorge Amado, e logo em seguida é aproveitado a persona de outro herói sem nenhum caráter, clássico da literatura brasileira; Macunaíma (1928), obra de Mario de Andrade, para reforçar a ideia de uma moral questionável. Finalizando o trecho, o eu cancionista se alinha a populações que foram dizimadas, assim como a flora, devido a colonização no primeiro caso e a industrialização, no segundo. Sendo assim elementos literários e contextos históricos diversos estão intrínsecos na curta narrativa e melodia, mas certamente o segundo verso da canção é o que condensa mais referências propriamente típicas, como teoriza Lukács (2010).

A continuidade da canção “Capitães de areia” (2017) continua a exposição de sentimentos e situações contraditórias:

[Verso 2]
As vozes dos bêbados, risadas, gritos
Garrafa quebrando, as droga', os conflitos
As luzes da cidade, batuque, tiro
Gemidos, briga, é um caos tão bonito
As vozes dos bêbados, risadas, gritos
Garrafa quebrando, as droga', os conflitos
As luzes da cidade, batuque, tiro
Gemidos, briga, é um caos tão bonito

Eu tô brindando e assistindo
Um homofóbico xenófobo apanhando de um gay nordestino
Eu tô rindo
Vendo uma mãe solteira espancando o PM que matou seu filho
Me olho no espelho, vejo caos sorrindo
O karma sorrindo

Eu nasci no dia que viram a raiva parindo
Eu nasci no dia que viram a raiva parindo, ah
(Capitães de Areia, 2017)

Baco inicia o verso constituindo um cenário e se integra a ele como narrador observador em primeira instância, ao elencar elementos cotidianos, mas logo em seguida, ao dizer “eu tô brindando e assistindo” deixa a função de observar para participar do caos retratado. A justaposição entre elementos de festivos (risadas, batuques, gemidos) e destruição (garrafas quebrando, droga, briga, tiro) cria uma imagem caótica, mas profundamente reveladora de um espaço em que a vida se afirma apesar das adversidades, o que traz a motivação para a celebração com um brinde e alegria. Com a mesma intensidade festiva, totalmente adaptado ao caos e violência do contexto suburbano, o eu cancionista se diverte ao ver personagens marginalizados se vingarem.

Ao criar um cenário imaginário de vingança, depois de validar caminhos contrários à moral para consegui-la, Baco Exu do Blues consegue propor a subversão da lógica hegemônica e o vislumbre de um cenário onde os personagens típicos atuam com igualdade de força. Mães solteiras que perdem seus filhos para o abuso de poder policial e a população LGBT+, apesar da forte onda identitária que acompanhou a oposição contra o avanço da extrema direita no Brasil desde 2016, são alvos constantes das barbáries que assolam o país diariamente. Nos últimos versos do segundo, o discurso que poderia recair sobre o cancionista como uma apologia a violência, Baco se apoia no contexto histórico novamente para justificar seu ódio, que demonstra ser proporcional ao ataque recebido previamente. O cancionista parece, ainda, assumir a postura de embate violento em uma clara tentativa de assumir seu posicionamento e se diferenciar daqueles que mantém um discurso mentiroso para conquistar poder. Vejamos:

Onde cidadãos de bem queimam terreiros
E espancam mulheres, odeiam os pretos
Odeiam o gueto, matam por dinheiro
Eu sou caos, eu sou vilão
(Capitães de areia, 2017)

O recente avanço da extrema direita no Brasil é fruto de uma grande adesão popular a um discurso político que tem como valores a preservação de ideologias conservadoras, fundamentalmente religiosas (embasadas pelo cristianismo), que ameaçam a liberdade e garantia de direitos conseguida ao longo dos governos de esquerda. A expressão "cidadãos de bem" remete à retórica utilizada por setores conservadores da sociedade brasileira para justificar práticas de exclusão e violência, constantemente disfarçadas de moralidade. Em 2017, ano de lançamento da canção o Brasil vivia uma crescente polarização política, com discursos que exaltavam valores conservadores enquanto reforçavam preconceitos e a repressão a minorias.

Ao expor o racismo, a misoginia e a intolerância religiosa escondidos sob essa fachada moral, Baco revela as contradições profundas de uma sociedade que se autoproclama bondosa, enquanto perpetua violências estruturais. O ato de "queimar terreiros", por exemplo, é uma referência direta à intolerância contra religiões de matriz africana, simbolizando um ataque à identidade cultural e à espiritualidade de populações negras.²⁹ Essa denúncia alinha-se a particularidade de tipicidade lukacsiana, pois transcende o caso individual para revelar uma dinâmica estrutural: a violência simbólica e material exercida pelas elites e pelos setores dominantes contra as classes subalternas e minorias. Nesse contexto, o eu cançional assume a identidade que lhe foi imposta pelas estruturas de poder, mas a ressignifica como forma de resistência. Essa autoproclamação confronta a ideia de que o caos e a criminalização são inerentes às populações marginalizadas, mostrando que essa narrativa é construída pela sociedade dominante para justificar a opressão.

O cenário dominado pelo caos é, então, reflexo de uma ordem social que exclui, discrimina e oprime, enquanto o "vilão" representa o papel atribuído às minorias – jovens negros, periféricos, adeptos das religiões afro-brasileiras – como inimigos da ordem social burguesa. Porém, ao se apropriar desses símbolos, o eu cançional transfigura o discurso dominante e transforma o caos em potência criativa, sendo então o vilão, o protagonista de sua própria história.

Lukács (2010) destaca que a arte típica deve revelar as contradições essenciais de sua época. Nesse caso, Baco captura essa tensão entre marginalização e resistência, mostrando como os mesmos elementos usados para desumanizar os oprimidos podem ser ferramentas para reconstruir identidades e resistir. Conforme Celso Frederico (2013, p. 107), a arte típica não se limita a reproduzir a realidade tal como ela é, mas propõe uma leitura crítica e emancipatória dessa mesma realidade, algo que fica mais explícito no segundo disco de Baco Exu do Blues.

Intitulado Bluesman (2018), o segundo disco do rapper baiano busca propor novas narrativas para a identidade negra, a partir da autoestima e valorização de toda cultura produzida

²⁹ Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, as religiões de matriz africana (como umbanda e candomblé) passaram a representar cerca de 1% da população brasileira no Censo Demográfico de 2022, o equivalente a aproximadamente 1,85 milhão de pessoas, indicando um crescimento em relação ao censo anterior, de 2010. Apesar disso, o Disque 100 registrou, em 2024, 3.853 denúncias de intolerância religiosa, sendo a maior parte delas direcionadas a praticantes dessas tradições: 234 contra adeptos da umbanda e 214 contra o candomblé, evidenciando o racismo religioso ainda presente na sociedade brasileira.

por mãos negras. O disco, que conta com uma produção de audiovisual premiada com o Grand Prix em Cannes³⁰, não se atem somente as canções, apresentando um conceito solidificado também em vídeo.

Disponibilizado no Youtube o filme oficial de Bluesman³¹ (BLUES, 2018) apresenta como personagem a figura e conceito do bluesman, que é sintetizado na canção “B. B King” da seguinte forma:

O que é ser um Bluesman?
É ser o inverso do que os outros pensam
É ser contra a corrente
Ser a própria força, a sua própria raiz
É saber que nunca fomos uma reprodução automática
Da imagem submissa que foi criada por eles
Foda-se a imagem que vocês criaram
Não sou legível, não sou entendível
Sou meu próprio Deus, meu próprio santo
Meu próprio poeta
Me olhe como uma tela preta, de um único pintor
Só eu posso fazer minha arte
Só eu posso me descrever
Vocês não têm esse direito
Não sou obrigado a ser o que vocês esperam
Somos muito mais
Se você não se enquadrar ao que esperam
Você é um Bluesman
(B.B King, 2018)

No filme de 8 minutos, o protagonista que personifica a figura do bluesman, vivido por Kelson Succi, transita por cenários que mesclam violência, opressão e beleza, ressaltando a contradição da experiência negra no Brasil contemporâneo com os atravessamentos da herança escravocrata. O conceito de tipicidade segundo Lukács (2010) é evidente na forma como o personagem não se apresenta apenas como um indivíduo, mas sim um tipo médio social, representando uma experiência coletiva de resistência e superação. Como afirma Frederico (2013, p. 107), “esses personagens além de sua ineliminável singularidade, concentram também certas tendências universais próprias do desenvolvimento histórico”. Em Bluesman, o protagonista ao estar correndo reproduz uma cena recorrente nas produções visuais como filmes e novelas brasileiras que alimentam um imaginário coletivo racista de que um jovem negro é

³⁰ O projeto audiovisual de Bluesman (BLUES, 2018) foi premiado na categoria de “Entertainment For Music” onde disputava com Beyoncé e Jay Z, e Childish Gambino, grandes artistas no cenário musical internacional e com canções fortemente prestigiadas pela industria “APESHIT” (2018) e “This is America”(2018), respectivamente.

³¹ BLUES, Baco Exu do. Bluesman (Filme Oficial). Youtube, 23 de novembro de 2018. 8min15s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw>. Acesso em: 29 jul 2025.

potencialmente violento e criminoso ao estar correndo de algo/algum. Todavia, ao longo da jornada do personagem, o encontro com outras pessoas negras, a passagem por espaços religiosos e constante estado de alegria apesar da correria, encaminha a narrativa para um final feliz, em que o bluesman está somente atrasado para um ensaio de músicos. A quebra de expectativa possibilita o observador a questionar também, o que ele esperava ver como motivação para a corrida do jovem negro: uma nova perspectiva ou já comercial e imageticamente difundido?

A frase "Se você não se enquadra ao que esperam, você é um Bluesman" na canção "B. B King" (2018) reforça a ideia de que o Bluesman é aquele que rompe com a lógica de subordinação, expectativas e estatísticas que são, no mínimo, desfavoráveis para pessoas negras, desafiando as tendências sociais e os lugares de estagnação impostos à essa população que é maioria no Brasil. Esse fator também é reforçado na produção audiovisual Bluesman (BLUES, 2018), a partir da referência a canção Preto e Prata, que teve seu conceito descrito durante a cena do filme em que o personagem de Hilton Cobra, ao representar um ourives, explica:

A prata é um metal com poder de reflexão muito elevado. Do latim *argentum*, significa brilhante. Nossa pele é de prata. Ela reflete luz. Um brilho tão intenso que eu me pergunto: "por que o ouro é tão querido, e a prata subvalorizada?" Alguns não de responder que é pela prata ser encontrada com mais facilidade...Reflita. O Brasil tem uma população de negros maior que a de brancos. Temos menos valor por ser maioria? A ironia da maioria virar minoria... A prata é um metal puro!

Eu realmente não entendo essa necessidade da procura do ouro. (BLUES, 2018).

Alinhado a esse conceito, porém em dissonância com a sequência de cenas em que as pessoas negras estão felizes, seguras e se divertem com um cotidiano tranquilo, o curta segue com um trecho da canção de mesmo nome do disco e do projeto audiovisual, "Bluesman" (2018), em que Baco escancara a estereótipos racistas que são comumente representados nas produções brasileiras e reforçam um imaginário preconceituoso da seguinte forma:

Eles querem um preto com arma pra cima
Num clipe na favela, gritando cocaína
Querem que nossa pele seja a pele do crime
Que Pantera Negra só seja um filme
Eu sou a porra do Mississipi em chama
Eles têm medo pra caralho de um próximo Obama
Racista, filha da puta, aqui ninguém te ama
Jerusalém que se foda, eu tô à procura de Wakanda
Ha!
(Bluesman, 2018)

No curta, a narrativa visual além de evidenciar o imaginário brasileiro com essa mensagem, possibilita também a reformulação dessa perspectiva ao mostrar personagens negros em situações de vulnerabilidade e força, explorando sua singularidade e humanidade para propor novas narrativas e possibilidades de existência. Dessa forma, essa representação não apenas ilustra o contexto social: cumpre o papel da verdadeira expressão artística. Ao passo que revela as contradições históricas do capitalismo brasileiro, especialmente em relação às populações periféricas e racializadas, não perde seu caráter artístico de reformular uma realidade já conhecida e estagnada.

O blues, constantemente mencionado ao longo da obra, vai além de influenciar apenas a sonoridade do álbum, marcada pela introdução da guitarra no rap de Baco Exu do Blues. O gênero é utilizado como um conceito e um convite para resgatar a autoria negra, revelando o verdadeiro conhecimento – distinto daquele filtrado pela branquitude e disseminado de forma hegemônica. Essa abordagem promove uma nova percepção da população negra e reforça sua autoestima ao destacar a importância das criações culturais negras em sua autenticidade. Nas cenas iniciais do curta (BLUES, 2018), enquanto os personagens de Kelson Succi e Hilton Cobra recriam uma imagem semelhante ao quadro “A criação de Adão” (1512), de Michelangelo, Baco utiliza seguinte narração que compõe os versos da canção Bluesman (2018) para conceber o blues como forma de superação e resistência negra pela arte que foi demonizada pela hegemonia branca e apropriada em seguida:

Eu sou o primeiro ritmo a formar pretos ricos
O primeiro ritmo que tornou pretos livres
Anel no dedo em cada um dos cinco
Vento na minha cara, eu me sinto vivo
A partir de agora, considero tudo blues
O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues
O funk é blues, o soul é blues
Eu sou Exu do Blues
Tudo que quando era preto, era do demônio
E depois virou branco e foi aceito
Eu vou chamar de Blues
É isso, entenda, Jesus é blues
Falei mesmo!
(BLUES; Bluesman, 2018)

Assim, o Bluesman de Baco Exu do Blues não apenas se apropria da figura histórica do blues norte-americano, que passou por uma demonização popular principalmente na figura

contraditória de Robert Johnson³² mas expande para outras criações artísticas, além de ressignificar e transfigurar esse processo violentamente racista para um contexto brasileiro, oferecendo uma nova narrativa onde o negro se coloca como protagonista de sua própria história. Essa construção dialética entre o particular e o universal, entre o indivíduo e a coletividade, de um personagem que sintetiza inúmeras referências faz do curta-metragem uma verdadeira manifestação da obra de arte típica, capaz de reunir conflitos e as esperanças dentro e fora das produções visuais que representam pessoas negras brasileiras.

O disco “Bluesman” (2018) e as canções “Preto e Prata” e “BB King”, lançadas no mesmo ano, marcam um momento de afirmação estética e subjetiva para Baco Exu do Blues. A autonomia artística e a elevação da autoestima expressas nesses trabalhos projetaram o artista nacional e internacionalmente como uma figura original e versátil. Nas estruturas melódicas dessas faixas, Baco mantém um canto mais falado, descomprometido com o ritmo tradicional, mas intensamente alinhado a uma mensagem ideológica — traço característico do rap. Ainda assim, o artista ousa ao incorporar instrumentos e ritmos que, embora tenham em comum com o rap a origem negra e o caráter de resistência, não pertencem a esse campo musical de forma direta. É o caso da presença da guitarra típica do blues ou do sample da canção “Kiriê” (1976), de Georgette da Mocidade em “Minotauro de Borges” (2018).

Apesar do que foi exposto acima ser apenas um recorte da obra de Baco Exu do Blues, com ênfase em canções que apresentam a categoria da tipicidade cunhada por Lukács (2010) com maior evidência, a potência criativa do rapper baiano transcende o papel de mero entretenimento para se afirmar como uma potente ferramenta de reflexão social. A estratégia de abordagem possibilita que os ouvintes tenham acesso a novas perspectivas sobre as complexas realidades enfrentadas pela população negra, ampliando o entendimento acerca da origem das desigualdades sociais, culturais e raciais no Brasil. É, também, um reflexo de outras partes do mundo, universalizando a vivência negra sem deixar de lado suas particularidades.

³² No artigo “O blues e o diabo: um encontro na encruzilhada” de Felipe Cittolin Abal e Gerson Luís Trombetta, além de evidenciar a constante demonização por parte da sociedade religiosa, racista e oligárquica nos Estados Unidos durante a década de 20, os autores apresentam a história misteriosa de Robert Johnson. Segundo as lendas, Robert era um músico de blues razoável até que deixou sua cidade, passou a vagar pelo Delta do Mississippi e retornou como um bluesman sem igual anos depois. O mito é que Robert teria feito um pacto com o diabo numa encruzilhada, durante suas andanças.

Além disso, o artista promove o fortalecimento da autoestima e o reconhecimento do valor das criações culturais negras, oferecendo, tanto para a comunidade negra quanto para o público em geral, uma visão mais crítica e profunda das estruturas sociais vigentes e a possibilidade de reconstruir a perspectiva de pessoas negras por uma lente antirracista. Em suma, o trabalho de Baco Exu do Blues reafirma o papel transformador da arte, demonstrando como o rap, ao combinar autenticidade poética e reflexão crítica, pode contribuir para a construção de um imaginário social mais justo e plural, onde a narrativa negra encontra espaço para ser ouvida, valorizada e ressignificada. Baco Exu do Blues realiza esse processo com maestria não só por sua estética artística, mas principalmente por ser um ponto de confluência entre ataques xenofóbicos, religiosos e racistas. Todavia, o rapper baiano não se posiciona somente como vítima consciente do que o ataca, suas canções justamente se apresentam como proposição de uma reelaboração dessa realidade ao se colocar como protagonista ativo da historiografia brasileira.

No próximo capítulo, veremos como essa ressignificação de narrativas é importante para a sobrevivência da população negra, especialmente quando se trata de homens negros, grupo significativo na composição de ouvintes do rap brasileiro.

CAPÍTULO 3 – “Quantas Vezes Você Já Foi Amado?”: Baco Exu Do Blues Subvertendo Amorosamente A Postura De Rapper Negro Inabalável

Sangue, vidas inglórias, abandono, miséria, ódio
Sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo
Misture bem essa química
Pronto, eis um novo detento
(Diário de um detento, 1997)

Após discutir, no capítulo anterior, como a tipicidade se manifesta na produção lírica e estética de Baco Exu do Blues, sobretudo em sua relação com a tradição do rap e a dinâmica social brasileira, este terceiro capítulo busca aprofundar a análise em torno de uma dimensão fundamental de sua obra: a reconstrução de subjetividades de homens negros e reconfigurações identitárias. O objetivo do capítulo é analisar a relevância estética dessa produção artística no contexto das vivências da população negra no Brasil sob a ótica do feminismo negro e dos estudos de masculinidades. A abordagem segue a partir dos conceitos sobre amor e autoestima tecidos pela filósofa bell hooks nas obras “Tudo sobre o amor: novas perspectivas” (2021) e “A gente é da hora: homens negros e masculinidade” (2022), além de se apoiar nos escritos dos filósofos Frantz Fanon (2008), para compreender os atravessamentos da experiência negra. Considerando suas percepções nos impactos da cultura popular na construção de identidades masculinas e relacionamentos entre homens e mulheres.

Como ponto de partida, é necessário reconhecer que, frequentemente, o rap da velha escola reproduziu — de forma consciente ou não — posturas machistas e misóginas, tanto em suas canções quanto na construção de uma consciência coletiva masculina fortemente marcada pela negação da vulnerabilidade. Mantendo o grupo Racionais MC's como principal referência dessa geração, a análise partirá da canção “Estilo Cachorro” (2002) como exemplo de como o machismo no rap emerge como resposta às múltiplas formas de violência a que homens negros foram historicamente submetidos — ora como agentes, ora como vítimas. Modelos de masculinidade inabalável tornaram-se, assim, parâmetro para gerações de ouvintes, glorificando uma dureza que, em certo ponto, se revela problemática: além de reforçar a objetificação das mulheres também invalida a possibilidade de expressão da dor e da fragilidade masculina.

Não por acaso, o Racionais MC's foi escolhido como objeto-síntese do modelo de masculinidade predominante no rap da chamada “velha escola”: um modelo baseado na dureza emocional, na liderança moral da comunidade, na vigilância das condutas e na rejeição à fragilidade. A questão se manifesta nas composições dos Racionais MC's sob um caráter

paradigmático: em vez de tomar toda a produção da geração anterior como homogênea — o que seria reducionista —, a análise das canções de um grupo específico que condensa, com clareza e profundidade, os elementos centrais de uma ética masculina forjada na brutalidade emergente da experiência negra periférica brasileira exemplificam o proposto.

Vale destacar, ainda, que a análise aqui realizada se concentra prioritariamente nas letras das canções — no texto poético e em sua densidade discursiva — mais do que em sua realização musical, permitindo uma leitura mais próxima das estratégias líricas e simbólicas de construção desse sujeito. Como afirma Oliveira (2013) no artigo “O Evangelho Marginal do Racionais MC’s”, o sermão recitado pelo Racionais no disco “Sobrevivendo no Inferno” (1997) alcançou os rappers da mesma geração e a periferia, ao se mostrar como um exemplar consciente da realidade em que se insere, considerando sempre suas contradições e evidenciando a raiz de sua motivação.

A força do grupo, além de despertar o interesse dos mais diversos ouvintes, também configurou uma postura exigente e inabalável tida como parâmetro a ser seguido dentro (e fora) do rap nacional, perante o mercado fonográfico e programas de tv, a violência, ao racismo e até mesmo suas ambições e concepções sociais. “Sobrevivendo no Inferno” (1997) é a cristalização de uma bíblia marginal que possui também seus mandamentos, suas crônicas de bençãos e maldições, seus pecados capitais e uma postura ideológica e estética que se alinha a essa moral constituída a partir da desordem social.

Constrói-se, sobretudo na figura de Mano Brown, a imagem de um homem forjado pela dureza da vida na periferia, que resiste às tentações e adversidades impostas ao sujeito negro e pobre no Brasil, mesmo que isso lhe custe a própria vida ou inviabilize sua ascensão social. Esse ideal de masculinidade, que se recusa a demonstrar fragilidade ou ceder aos apelos do sistema, consolidou-se como referência ética e estética para toda uma geração. As implicações que impulsionam a construção desse sujeito — principalmente a partir da perspectiva externa — estão aqui descritas inicialmente para contextualizar o que leva o discurso e figura desenvolvida pelo Racionais ganhar tanto valor dentro e fora do rap brasileiro.

Em contraponto a essa abordagem, as canções Lágrimas (2022) e Autoestima (2022), de Baco Exu do Blues, endossam a proposta de um outro modelo de masculinidade que passa pelo autoquestionamento e pela investigação emocional como caminhos para a superação de traumas, muitos deles agravados ou diretamente causados pelo racismo estrutural. Essas

composições não apenas oferecem novas formas de elaboração subjetiva, mas também refletem as mudanças internas pelas quais o rap brasileiro tem passado, motivadas por debates cada vez mais amplos acerca de raça, gênero e discussões políticas que atravessam o país.

3.1 Influência Do Rap Na Construção De Imaginários Periféricos

O antropólogo Osmundo Pinho (2004), em seu artigo “Qual a identidade do homem negro?”, afirma quanto a imagem construída no imaginário social brasileiro, que o homem negro “é visto fundamentalmente como um corpo para-o-trabalho e corpo sexuado, fragmentado em pele, marcas corporais de raça, músculos e o sexo, genitalizado como o pênis, símbolo plus de sexualidade, que serve de fetiche ao olhar branco” (Pinho, 2004, p.64). Em consonância, Frantz Fanon (2008) corrobora para o entendimento de como a percepção do outro implica no comportamento adotado, principalmente na presença de brancos.

O judeu só não é amado a partir do momento em que é detectado. Mas comigo tudo toma um aspecto novo. Nenhuma chance me é oferecida. Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da “idéia” que os outros fazem de mim, mas da minha aparição. Chego lentamente ao mundo, habituado a não aparecer de repente. Caminho rastejando. Desde já os olhares brancos, os únicos verdadeiros, me dissecam. Estou fixado. Tendo ajustado o microscópio, eles realizam, objetivamente, cortes na minha realidade. Sou traído. Sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um homem novo que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero. Um preto! Deslizo pelos cantos, captando com minhas longas antenas os axiomas espalhados pela superfície das coisas, – a roupa do preto cheira a preto – os dentes do preto são brancos – os pés do preto são grandes – o largo peito do preto, – deslizo pelos cantos, permaneço silencioso, aspiro ao anonimato, ao esquecimento. Vejam, aceito tudo, desde que passe despercebido! (Fanon, 2008, p.108)

Apesar de geograficamente distinta, a experiência de Frantz Fanon, apreende a experiência de outros negros em diáspora. No Brasil, o corpo masculino negro também foi sistematicamente desumanizado e reduzido a categorias funcionalistas, sendo ora interpretado como força de trabalho bruta, ora como objeto de hipersexualização. Essa construção social, profundamente enraizada nas estruturas de poder colonial e escravista se desdobrou em um imaginário que, até hoje, atravessa as experiências cotidianas de homens negros, restringindo suas possibilidades de existência para além da força física e da virilidade sexual. Tais processos de objetificação não apenas invisibilizam dimensões subjetivas, como a afetividade e a vulnerabilidade, mas também reforçam expectativas de desempenho que operam tanto na esfera social quanto nas dinâmicas afetivas e íntimas.

Baco desafia esse olhar fetichizante, criando, por meio de sua obra, novas possibilidades de representação para a masculinidade negra dentro da canção popular brasileira como um todo,

mas com especial intensidade no campo do rap. A humanização desse corpo historicamente violentado e geneticamente hipersexualizado, promovida por Baco através de um gênero que sempre utilizou o discurso como ferramenta de diálogo com as periferias do capitalismo, revela-se uma estratégia estética e política de caráter antirracista. A produção estética de Baco Exu do Blues tensiona e problematiza essas representações historicamente cristalizadas ao construir um eu lírico que transita entre a dor e o desejo, a vulnerabilidade e a força, o artista rompe com a tradição que restringe o homem negro a um corpo-função.

No entanto, trata-se de uma ferramenta complexa. Ao mesmo tempo em que promove a elevação da autoestima e a construção de uma narrativa de resistência aos efeitos do racismo estrutural, o rap — e mesmo a obra de Baco em alguns momentos — também corre o risco de romantizar formas nocivas de performar o masculino. A contradição presente nessa relação expõe ainda mais o homem negro à vulnerabilidade física e emocional evidenciando o que Lukács (2018) esclarece quando aponta que

a particularidade como categoria específica do campo estético é, negativamente, a renúncia a reproduzir a totalidade extensiva da realidade; e, positivamente, a representação de uma “parcela” da realidade, representação que – reproduzindo a sua totalidade intensiva e a direção do seu movimento – clarifica a realidade através de um determinado e essencial ponto de vista. A propriedade específica desta “parcela” de realidade consiste em que nela as determinações essenciais da integridade da vida (na medida em que podem se encontrar em geral numa tal moldura determinada) expressam-se em sua verdadeira essencialidade, em sua justa proporcionalidade, em sua contraditoriedade, em seu movimento e em sua perspectiva reais. Por isto, e apenas por isto, a obra de arte pode e deve ser uma totalidade concluída, uma formação autônoma. (A moldura que circunscreve o quadro exprime este fato com clareza imediata.) Este ser-concluída-em-simesma, portanto, em primeiro lugar, é uma questão de conteúdo; é a essência do reflexo estético da realidade do ponto de vista do conteúdo. (Lukács, 2018, 244)

Trata-se de um paradoxo que não pode ser ignorado: enquanto afirma a força e a dignidade desses sujeitos, a própria estética do rap, forjada em contextos de sobrevivência e enfrentamento, pode, por vezes, reforçar ideais de masculinidade que dificultam a expressão plena de afetos e fragilidades. Sem desconsiderar a importância de se posicionar frontalmente contra a lógica genocida do Estado, o rap assume o risco e o peso simbólico de falar desde a margem — e não apesar dela. Esse posicionamento traz ao rap a herança das suas contradições, próprias dessa realidade, como um letramento insuficiente perante pautas identitárias que, apesar de já serem conhecidas e consolidadas em ambientes elitizados como a academia, ainda encontra certa resistência com menores índices de escolaridade. A trajetória de Baco Exu do Blues evidencia de forma exemplar esses deslocamentos e contradições, como veremos nas análises que seguem.

O entretenimento, enquanto uma das engrenagens centrais da indústria cultural, exerce um papel estratégico na sustentação e renovação do sistema capitalista. Ele atua não apenas por meio da oferta incessante de produtos, mas sobretudo pela produção contínua de desejos. Publicidade, cinema, música e cultura pop, em geral, não apenas indicam comportamentos e gostos socialmente aceitos, como também operam ativamente na construção de um imaginário coletivo pautado por valores hegemônicos. Nesse contexto, a cultura *mainstream*³³ — característica de pertencimento a uma corrente ideológica ou cultural dominante, convencional ou mais divulgada — ultrapassa a mera reprodução de estilos: ela cria necessidades e consolida padrões que associam juventude, beleza e acúmulo de bens materiais à ideia de sucesso e realização pessoal.

Nesse processo, manifestações culturais que poderiam funcionar como formas de contestação ou resistência acabam, por vezes, sendo absorvidas e ressignificadas por essa lógica mercadológica, convertendo-se em meros produtos comercialmente aceitáveis. A rebeldia se transforma em estética, e a potência crítica pode ser diluída em fórmulas vendáveis. Mais do que isso, como observa Guy Debord (2003), o espetáculo é capaz de induzir modos de comportamento, performance e existência. Na obra *A sociedade do espetáculo* (2003), o autor argumenta que até mesmo experiências subjetivas e afetivas, como o lazer, a intimidade ou o sentimento de pertencimento, tornam-se passíveis de mercantilização, contribuindo para a reprodução e perpetuação do sistema capitalista.

O espetáculo é o momento em que a mercadoria chega à ocupação total da vida social. Tudo isso é perfeitamente visível com relação à mercadoria, pois nada mais se vê senão ela: o mundo visível é o seu mundo. A produção econômica moderna estende a sua ditadura extensiva e intensivamente. Até mesmo nos lugares menos industrializados, o seu reino já se faz presente com algumas mercadorias-vedetas, com a dominação imperialista comandando o desenvolvimento da produtividade. Nestas zonas avançadas, o espaço social é invadido por uma sobreposição contínua de camadas geológicas de mercadorias. Neste ponto da «segunda revolução industrial», o consumo alienado torna-se para as massas um dever suplementar à produção alienada. É todo o trabalho vendido de uma sociedade, que se torna globalmente mercadoria total, cujo ciclo deve prosseguir. (Debord, 2003, p.24)

Não há mais uma separação clara entre o que é produto e o que é experiência cotidiana: o próprio espaço social é recoberto por sucessivas camadas de mercadorias, transformando o mundo objetivo em um grande palco para a circulação de bens. Debord (2003) reforça que o

³³ A aplicação do conceito entre o movimento do rap brasileiro entende-se como *mainstream* canções comercialmente difundidas e consumidas por grande parte do mercado ouvinte. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/mainstream>. Acesso em: 28 jul 2025.

consumo não é uma escolha livre, mas uma imposição social que se torna quase um dever moral: produzir e consumir são apresentados como funções complementares e inescapáveis dentro da lógica de acumulação de capital. Essa dinâmica afeta, inclusive, os processos de produção artística e musical, incluindo o rap, que passa a operar sob os mesmos imperativos de produtividade e comercialização. Debord (2003) então recupera a relação entre exploração e lazer, apontando:

Embora na fase primitiva da acumulação capitalista «a economia política não visse no proletário senão o operário» que deveria receber o mínimo indispensável para a conservação da sua força de trabalho, sem nunca ser considerado «nos seus lazeres, na sua humanidade», esta posição de ideias da classe dominante inverte-se assim que o grau de abundância atingido na produção das mercadorias exige um excedente de colaboração do operário. Este operário, completamente desprezado diante de todas as modalidades de organização e vigilância da produção, vê a si mesmo, a cada dia, do lado de fora, mas é aparentemente tratado como uma grande pessoa, com uma delicadeza obsequiosa, sob o disfarce do consumidor. (Debord, 2003, p.33-34).

Essa inversão descrita por Debord (2003) é fundamental para compreender o lugar que o entretenimento ocupa nas sociedades contemporâneas. Não basta mais explorar o trabalhador apenas em sua força de trabalho; é preciso capturar e monetizar também sua criatividade, tempo livre, seus afetos, suas subjetividades e afins. O lazer e a cultura se tornam, eles próprios, ferramentas de controle ideológico e de perpetuação da lógica capitalista.

Então o humanismo da mercadoria toma a cargo os «lazer e humanidade» do trabalhador, muito simplesmente porque a economia política pode e deve dominar, agora, também estas esferas, enquanto economia política. Assim, «a negação da humanidade» é agora a negação da totalidade da existência humana. O espetáculo é uma permanente guerra do ópio para confundir bem com mercadoria; satisfação com sobrevivência, regulando tudo segundo as suas próprias leis. Se o consumo da sobrevivência é algo que deve crescer sempre, é porque a privação nunca deve ser contida. E se ele não é contido, nem estancado, é porque ele não está para além da privação, é a própria privação enriquecida. (Debord, 2003, p.24-26)

É de interesse do capitalismo que muitas pessoas se apoiem no consumo desenfreado de bens e serviços valorizados no mercado para se sentirem valorizados ou mesmo pertencentes ao que é concedido prestígio a esse sistema de dominação por meio da cultura pop como retroalimentação da acumulação capitalista. Guy Debord (2003) oferece uma chave importante para pensar como o rap — incluindo a obra de Baco Exu do Blues — se insere nesse circuito contraditório. Se por um lado o gênero nasce como forma de autoestima, resistência e denúncia, por outro, ao ser absorvido pelas estruturas do *mainstream*, corre grande risco de operar dentro dessa lógica de esvaziamento de discursos, diluição de potencial criativo, e até mesmo espetacularização da dor, reforçando justamente as estruturas que busca denunciar.

Em consonância, Douglas e Isherwood (2009) argumentam, em “O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo”, que os bens de consumo não podem ser compreendidos apenas como objetos materiais ou como simples resultado de escolhas individuais: eles são artefatos culturais que contribuem diretamente para a manutenção e retroalimentação das desigualdades sociais. Isso porque

A escolha dos bens cria continuamente certos padrões de discriminação, superando ou reforçando outros. Os bens são, portanto, a parte visível da cultura. São arranjados em perspectivas e hierarquias que podem dar espaço para a variedade total de discriminações de que a mente humana é capaz. As perspectivas não são fixas, nem são aleatoriamente arranjadas como um caleidoscópio. Em última análise, suas estruturas são ancoradas nos propósitos sociais humanos. [...] A atividade de consumo é a produção conjunta, com os outros consumidores, de um universo de valores. O consumo usa os bens para tornar firme e visível um conjunto particular de julgamentos nos processos fluidos de classificar pessoas e eventos. (Douglas, Isherwood, 2009 p.115).

Dessa forma, o consumo opera não apenas como um ato econômico, mas como um marcador social potente, capaz de classificar, hierarquizar e cristalizar desigualdades historicamente produzidas. Longe de ser uma escolha meramente individual, configura-se como uma imposição social que atravessa todas as classes. Seja para o rico ou para o pobre, a lógica capitalista determina que o valor social do indivíduo passa, necessariamente, por sua capacidade de consumir.

Enquanto as camadas economicamente privilegiadas acessam bens e serviços de forma relativamente garantida, para a população pobre esse acesso é, estruturalmente, inviabilizado. Dados do IBGE (2022) comprovam o exposto: estudos realizados pelo IBGE demonstram acesso desigual de distintos grupos populacionais mesmo que muitos destes acessos sejam legalmente garantidos enquanto direitos. Em relação ao mercado de trabalho e as taxas de desocupação e subutilização³⁴, indicaram maiores números entre as pessoas pretas ou pardas “independentemente do nível de instrução considerado” (IBGE, 2022, p. 3). Ainda sobre as relações dentro do mercado de trabalho, “o recorte por nível de instrução e hora trabalhada torna a percepção da desigualdade ainda mais nítida” (IBGE, 2022, p. 4), isso porque “em 2021 o rendimento médio de pessoas ocupadas brancas atingiu R\$ 19,0 por hora, os valores para pretas (R\$ 10,9) ou pardas (R\$11,3) foram significativamente inferiores” (IBGE, 2022, p. 4).

³⁴ Segundo IBGE (2022) a taxa de desocupação representa a proporção de pessoas desocupadas sobre a força de trabalho e a taxa de subutilização indica os desocupados, os subocupados por insuficiência de horas e pessoas que potencialmente poderiam estar na força de trabalho.

O estudo do IBGE (2022), quando feita a análise do perfil distributivo do rendimento de todas as fontes evidenciou semelhança entre a renda do trabalho, apontando que, em 2021, “o rendimento médio domiciliar *per capita* da população branca (R\$ 1866) era quase duas vezes o verificado para a população preta (R\$ 965) e parda (R\$ 945). A população negra, preta e parda apresentou, também, percentual superior quando comparada à população branca: “a taxa de pobreza das pessoas brancas era de 18,6%, ao passo que entre as pessoas pretas o percentual foi de 34,5% e, entre as pardas 38,4%” (IBGE, 2022, p. 6).

As desigualdades de rendimento se desdobram nas condições de moradia e patrimônio levando a, em 2021, desigualdades por cor e raça expressas no acesso a serviços de saneamento, residência em domicílio próprio (e condições estruturais destes domicílios³⁵). Ainda segundo o estudo do IBGE (2022, p. 7)

Outra dimensão importante do patrimônio das famílias diz respeito à posse de bens duráveis. Além da comodidade, a posse de alguns bens duráveis impacta a capacidade dos moradores de gerir seu tempo e de se comunicar, sendo importante para diversas atividades cotidianas. Com apenas uma exceção (as motocicletas), para todos os bens analisados, as pessoas brancas apresentaram maior proporção de presença do bem em seus domicílios que as pessoas pretas ou pardas. As pessoas de cor ou raça branca também apresentavam em média maior quantidades dos bens em proporção ao número de moradores do domicílio: 10,2% das pessoas brancas residiam em domicílios com um ou mais automóvel por adultos, proporção que era de apenas 2,7% entre as pessoas pretas e 3,5% entre as pessoas pardas.

Os limites entre a população negra perpassam, ainda, esferas que vão além do consumo, refletindo a exclusão para além de fatores econômicos. Beatriz Gusmão e Claudia Ferreira (Gusmão, Ferreira, 2024) no artigo “Consumo e cidadania: uma análise sobre o nicho de mercado para a população negra a partir do Baco Exu do Blues” (2024), sintetizam que esses dados são produto da conexão direta entre o legado escravista e a atual configuração de pobreza estrutural, apontam que a exclusão da população negra vai muito além da dimensão econômica. Trata-se de uma exclusão política, social e simbólica, continuamente reafirmada pela estrutura de um Estado que naturaliza a desigualdade de acesso a direitos constitucionais, como a uma educação de qualidade ou trabalhos dignos.

Para além do cenário científico favorável ao preconceito de raças, após o fim do sistema escravocrata, que durou em torno de 380 anos no Brasil, as pessoas negras se viram sem trabalho, sem moradia, sem acesso à educação e sem qualquer perspectiva de vida. Essas pessoas foram se fixando em regiões periféricas e tentando sobreviver

³⁵ Segundo o estudo realizado pelo IBGE (2022) os domicílios próprios da população preta ou parda tinham cerca de um cômodo a menos que o verificado em relação à população branca” (IBGE, 2022, p.7).

a partir de trabalhos considerados subhumanos, como em Jessé Souza (2012): trabalhos domésticos, trabalhos braçais, prostituição. Até para as tarefas da agricultura, na qual essas pessoas já atuavam, elas foram sendo substituídas pelos brancos europeus que fugiam das guerras e tinham incentivo do governo brasileiro para migrarem. Logo, não foi o acaso que resultou nos povos africanos escravizados e nos indígenas invadidos e expropriados pelos europeus nas nações colonizadas na América Latina, entre elas o Brasil. Essa situação tem se reproduzido socialmente sob condições de pobreza estrutural deixando a população negra à margem, isso porque, pelos fatores históricos citados anteriormente, pessoas negras têm menos acesso à educação e ficam direcionadas à trabalhos mal remunerados, consequentemente sem acesso ou com difícil acesso, a bens e serviços individuais e coletivos. Essa realidade apresenta que tal população ainda vivencia o domínio do poder do branco que foi politicamente construída e que está presente em todos os espaços de poder e de prestígio social. (Gusmão. Ferreira. 2024. p.3)

Diante dos dados e das restrições impostas por um sistema historicamente excludente, a criminalidade pode surgir, para parte da juventude negra e periférica, como uma via concreta — ainda que arriscada e precária — para acessar aquilo que a sociedade frequentemente associa à dignidade e ao pertencimento: o consumo de bens simbólicos de valor social. Roupas de marca, celulares, carros e festas, são apresentados não só como objetos de desejo, mas também marcadores de inclusão simbólica e reconhecimento social. Nesse contexto, a busca por tais bens não se resume a uma aspiração por status, mas expressa uma tentativa de afirmação subjetiva em um cenário que sistematicamente nega o valor e a humanidade de determinados corpos.

É importante destacar que essa busca não é homogênea nem inevitável, mas parte de um campo de escolhas profundamente condicionado pela desigualdade histórica e pela ausência de garantias estatais de mobilidade social. A precarização de oportunidades, o abandono por parte das políticas públicas e a desvalorização de trajetórias negras no espaço institucional contribuem para que, inevitavelmente a criminalidade se apresente como uma alternativa concreta — ainda que violenta, arriscada e precária — de ascensão ou visibilidade social. Conforme hooks (2022, p.35)

Neste momento esse sistema está linchando simbolicamente massas de homens negros, sufocando a vida deles, ao lhes tornar quase impossível o aprendizado de habilidades básicas de leitura e escrita na infância; ao promover o vício como sistema de livre-iniciativa que trabalha para fornecer riqueza inédita para poucos e um consolo breve da dor coletiva para muitos; ao submetê-los ao desemprego generalizado e à continua atração psicológica a comportamentos masculinos patriarcais que acarretam riscos de morte. Qualquer um que afirme estar preocupado com o destino dos homens negros nos Estados Unidos mas que não fala sobre a necessidade de eles radicalizarem sua consciência para desafiar o patriarcado, se quiserem sobreviver e florescer, está em consonância com o sistema que insiste em manter os homens negros em seu lugar, psicologicamente isolados, bloqueados.

A desigualdade social, o encarceramento em massa e a violência institucional não são consequências isoladas desse processo, mas expressões de uma engrenagem que, ao mesmo tempo em que dificulta o acesso legítimo aos meios de vida digna, penaliza brutalmente os caminhos que emergem da escassez. Compreender essa dinâmica exige recusar leituras moralistas e reconhecer que a exclusão da população negra é resultado de um projeto histórico de subalternização que ainda opera em muitas frentes da sociedade brasileira.

Esse processo de construção de uma identidade disposta a tudo, que seduz jovens negros periféricos atua como resposta direta à violência estrutural, como reconhecido pelo próprio Mano Brown, em entrevista concedida ao *Le Monde Diplomatique Brasil*³⁶, na qual o rapper reflete sobre os efeitos subjetivos da violência estatal na formação psíquica dessa comunidade. Ao falar ao falar sobre o funcionamento do crime organizado e descaso político com as populações marginalizadas, Mano Brown (BROWN, 2018) explica que a motivação para se filiar a uma facção criminosa se dá para:

“Mano Brown: ...Se proteger e pra sobreviver, irmão. Cê’ pega um cara que é abandonado, sem família, sem ninguém e dá um nome pra ele, uma sigla pra ele defender, uma família pra ele defender e defender ele, ele não valoriza o cara? Status? Status é um slogan. O cara te da família, te da proteção, te dá honra e te dá motivo pra viver, isso é status? Status é uma palavra chula perto disso. Status é um nome que o branco inventou pra foder com o preto. Não é status que a gente quer, a gente quer sobreviver, negão.

Entrevistador: Em São Paulo, depois que o PCC pegou mais força realmente caiu muito a taxa de homicídio...

Mano Brown: PCC controlou os homicídios em São Paulo mas eu posso ser morto por falar isso. O sistema é falho. O sistema depende da violência pra sobreviver, é diferente do PCC, onde a violência faz eles perder dinheiro. Eles precisam da paz pra ganhar, o sistema precisa da guerra, pra vender arma, vender bala, vender munição, pra empregar mais gente na polícia, pra fazer mais cadeia, pra superfaturar mais, pra ganhar... Isso que gera, gera tudo. Bezerra da Silva me falou assim antes de um show: Brown, cadeia é que nem show, tem que tá lotado pra dar dinheiro.” (BROWN, 2018).

Essa declaração evidencia como a masculinidade negra periférica, muitas vezes, é forjada sob a pressão de uma lógica de sobrevivência que transforma o ódio do Estado e a insensibilidade emocional da vida cotidiana em mecanismos de defesa. Mano Brown, nascido e criado no Capão Redondo em São Paulo durante a década de 70, fala de uma realidade que, apesar lhe ser muito familiar, não o seduziu. Ao reconhecer que inevitavelmente esse caminho

³⁶ “Mano Brown: um sobrevivente do inferno” (2018). Entrevista concedida por Mano Brown ao *Le Monde Diplomatique Brasil*, dezembro de 2017. *Le Monde Diplomatique Brasil*, publicado em 27 fev. 2018. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/um-sobrevivente-do-inferno/>. Acesso em: 24 jul. 2025.

o levaria a morte ou cadeia, juntamente com o Racionais MC's, Mano Brown constituiu e espalhou a mensagem de que havia uma possibilidade de escolha diante de si – não enquanto artista, mas sim como um jovem negro brasileiro e periférico – e de seus semelhantes, decidindo propor uma via alternativa para esse destino falido e violento, herdado de um extenso período escravocrata que vem se reformulando enquanto costura a história do Brasil.

Audre Lorde (2020), em seu artigo “A Transformação do silêncio em linguagem e ação” incita as vozes oprimidas de grupo minoritários a utilizar o discurso a seu favor e impedir que o silêncio de pessoas marginalizadas seja mais uma ferramenta de submissão.

a máquina vai tratar de nos triturar de qualquer maneira, tenhamos falado ou não. Podemos nos sentar num canto e emudecer para sempre enquanto nossas irmãs e nossas iguais são desprezadas, enquanto nossos filhos são deformados e destruídos, enquanto nossa terra está sendo envenenada, podemos ficar quietas em nossos cantos seguros, caladas como se engarrafadas, e ainda assim seguiremos tendo medo.(Lorde, 2020, p.50-51)

Na canção “Capítulo 4, Versículo 3” (1997), o grupo Racionais MC's concretiza uma leitura crítica que se alinha, a seu modo, a reflexões como as de Audre Lorde (2019) sobre a importância de se apropriar da autoria de sua própria narrativa, e denuncia de estruturas opressoras. O grupo alerta, em linguagem direta e poética, para as artimanhas de um sistema midiático que utiliza veículos como a publicidade, o jornalismo e a cultura de massa para induzir não só o consumo desenfreado, como incitar a ocupação do sujeito nessa busca ou alimentação do desejo sobre um objete, inferindo na alienação dos sujeitos periféricos. Nos versos:

Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
Te oferece dinheiro, conversa com calma
Contamina seu caráter, rouba sua alma
... Depois te joga na merda, sozinho
É, transforma um preto tipo A num neguinho
Minha palavra alivia sua dor
Ilumina minha alma, louvado seja o meu Senhor
... Que não deixa o mano aqui desandar
E nem sentar o dedo em nenhum pilantra
Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei
Racionais, Capítulo 4, Versículo 3
... Aleluia
Aleluia
(Capítulo 4, Versículo 3, 1997)

Nos versos, a figura do “demônio” funciona como uma poderosa metáfora do sistema capitalista que atinge o sujeito negro por diversas vias simbólicas e materiais. Longe de uma entidade metafísica tradicional, o “demônio” aqui é o próprio sistema capitalista e racista, que

age de forma sutil, insidiosa e sorrateira mostrando como a dominação se infiltra no cotidiano por meio da mídia, da publicidade e do consumo. Esses canais são os vetores de uma ideologia que condiciona subjetividades, molda desejos e naturaliza desigualdades.

Aqui, o vocativo “irmão” estreita laços, demonstrando-se afetivamente confiável enquanto denuncia como essa estrutura seduz e coopta, prometendo ascensão social e bem-estar, mas impondo, em troca, a perda de identidade e a alienação. O verso “transforma um preto tipo A num neguinho” expõe com contundência a desumanização que persiste mesmo diante de conquistas sociais, pois o racismo opera em uma camada que transcende a categoria de classe. Diante disso e de todos os termos estarem no masculino, fica-se evidente que há um direcionamento no discurso do Racionais. Há também o alerta a esse destinatário: ao homem negro é oferecida a ilusão de pertencimento, mas apenas sob o preço de se desfigurar cultural e espiritualmente. Condiciona-se essa existência construída, sua subjetividade, estilo de vida e objetos de desejo novamente ao senhor da casa grande, detentor dos meios de produção.

O verso final da canção — “minha palavra alivia sua dor / ilumina minha alma, louvado seja o meu senhor” — desloca o discurso da crítica para a potência da comunhão por meio da religião hegemônica cristã. A palavra — aqui poética, musical e política — torna-se instrumento de cura e de salvação, a partir do tom profético e pastoral que acompanha toda canção. O termo “minha palavra” no singular, reduz o alívio e saída ao combate consciente contra essa expectativa de alienação a respeito de raça e classe, e consequentemente a dominação desses corpos e mentes racializadas. Ao invocar “meu Senhor”, o rapper desperta o imaginário coletivo fundado na catequização cristã, mas também sinaliza em seguida que seus pecados, assim como sua moral, estão calcados na realidade em que se insere e não na moral bíblica. Diferente da religiosidade imposta historicamente como instrumento de dominação, essa espiritualidade é reapropriada como fonte de luz, dignidade e reconstrução real perante essa opressão sistemática.

A respeito da mesma canção, Walter Garcia (2013), no artigo “Elementos para a crítica estética do Racionais MC’s (1990-2006)”, ressalta como Mano Brown, ao apresentar um eu cancional ambíguo (sádico/anjo, juiz/réu, violentamente pacífico, afins) mas que se situa constantemente ao lado dos oprimidos, abre duas possibilidade para o ouvinte, “ou identificar-se com o rapper, o que no limite levaria a combater a opressão; ou sentir-se ameaçado, o que no limite levaria a combater o rap”(Garcia, 2013, p.97). Na canção mencionada, Garcia (2013) identifica quatro motivos que levam a recusa da vida criminosa, sendo eles:

permanecer vivo, o que além de ser razoável é também respeitar um preceito religioso; haver ultrapassado o fascínio da forma-mercadoria; contar com o apoio de seus “mãos”, que não são poucos; e firmar-se como “efeito colateral”, portanto não desejado, do sistema que a mídia difundiu em estatísticas, propagandas e canções (Garcia, 2013, p.99)

A partir dessa análise, Garcia (2013) amplia o diálogo entre o rap e a literatura brasileira, observando como ambos, ao alcançarem a tipicidade de Lukács (2010) — isto é, ao refletirem as grandes contradições históricas de maneira esteticamente mediada — evidenciam a centralidade do dinheiro na experiência moderna. Essa perspectiva transcende o campo da canção brasileira, justamente por se tratar de algo intrínseco a formação dessa nação. De Machado de Assis, passando por José Lins do Rego e Guimarães Rosa, até Lima Barreto, há um deslocamento simbólico que substitui a fé, o afeto ou os laços comunitários pelo valor de troca, expondo um processo de modernização do capitalismo que redefine o lugar do sujeito no mundo. Nas palavras de Garcia (2013, p. 84):

não acreditar em Deus é acreditar no dinheiro, e acreditar no dinheiro é mudar-se para a cidade. Sabe-se que a substituição do respeito e do temor religioso pela mera relação monetária, a transformação da dignidade pessoal em valor de troca, a submissão do campo aos grandes centros urbanos fazem parte do processo de modernização do capitalismo. Assim, podemos tanto aproximar as duas obras quanto estender a pesquisa em direção a outros períodos históricos que marcaram esse processo no Brasil. P. ex., o impulso industrial e o crescimento urbano durante a década de 1930 parecem se depositar na máxima “Dinheiro valia mais do que Deus”, incluída em Usina, de José Lins do Rego (1982, p. 84), romance publicado em 1936. Dez anos mais tarde, publicou-se Sagarana, de João Guimarães Rosa. Seu conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, vinculado ao mundo sertanejo, aproveita um dito mais piedoso: “— Fala com Nhô Augusto que sol de cima é dinheiro!...” (Rosa, 1982, p. 330). Já o período da Primeira República deixou-nos o comentário “Ah! meu caro, dinheiro é mais forte que amor”, no diálogo que enforma a crônica de Machado de Assis de 18/12/1892. Talvez a constelação se amplie para além do razoável. Ou talvez não, pois a crônica aborda “o célebre encilhamento” (Machado de Assis, 1996). De todo modo, cite-se ainda uma passagem de Recordações do escrivão Isaías Caminha, de Lima Barreto, cuja 2a edição, revista e aumentada, é de 1917: ao descrever o tempo em que, recém chegado da província, conheceu a solidão e o desamparo na capital do país, Isaías relembra que, naqueles dias, deu “alma ao dinheiro” (Lima Barreto, 1976, p. 55-56). (Garcia, 2013.p.84)

Na linguagem do Racionais, a relação típica com o dinheiro na periferia do capitalismo em contraponto com a escolha de manter sua dignidade pessoal ao negar se submeter a modernização desse mesmo sistema, fica descrita na canção “Genesis” (1997) do disco “Sobrevivendo no inferno”, vejamos:

Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor
O homem me deu a favela, o crack, a trairagem, as arma, as bebida, as puta
Eu?! Eu tenho uma Bíblia velha, uma pistola automática e um sentimento de revolta
Eu tô tentando sobreviver no inferno
(Genesis, 1997)

Nos versos, em contraposição a deus se encontra o homem. Dessa forma, na concepção cristã, o homem seria então o antagonista de deus, ou seja, o diabo (já mencionado como demônio anteriormente). A etimologia a palavra “diabo” apresenta como significado “o que dá temor; o que desune, caluniador”, ou seja, o diabo é o que divide (Noguera, 2022 p.87) ou melhor, o dinheiro é o que divide. Em um país profundamente fundamentado no cristianismo, essa metáfora construída pelo Racionais desperta um imaginário coletivo onde o mal não é apenas uma força abstrata, externa e invisível, mas sim algo que seduz, corrompe e subjuga por meio de ações cotidianas. O “demônio” que “fode tudo ao seu redor” e apresenta vícios e desvirtudes materializa um sistema que promete ascensão, mas ao mesmo tempo coisifica e descarta o indivíduo negro, transformando-o de “preto tipo A”, espelho para sua comunidade, em um “neguinho”, que sucumbiu à armadilha racista de contribuir para estatísticas desfavoráveis (Capítulo 4, versículo 3, 1997).

O rap, especialmente na obra dos Racionais MC's, consolidou-se como ferramenta estética de denúncia social e como espaço simbólico de elaboração coletiva da experiência periférica. Muitas vezes funcionando como o único palanque possível para a reivindicação de direitos e a denúncia de condições subumanas de vida, o grupo estruturou uma linguagem que não apenas descreve a realidade, mas propõe uma ética de sobrevivência. Um dos elementos mais marcantes dessa poética é o diálogo com o campo religioso — em especial com a tradição cristã popular — que confere às canções um tom pastoral. Os coros, o vocabulário sagrado e a própria organização temática do disco “Sobrevivendo no Inferno” (1997) atribuem ao ouvinte a posição de fiel rebanho, enquanto o rapper assume, cada vez mais, a função de guia espiritual da comunidade. Acauam Oliveira (2018), no artigo “O evangelho marginal dos Racionais MC's”, descreve essa transformação simbólica com precisão ao observar que:

Em *Sobrevivendo no Inferno*, a figura do *professor autoritário* dos primeiros discos cede lugar a postura do *pastor-marginal*, aquele que almeja “conseguir a paz de forma violenta” portando uma “bíblia velha, uma pistola automática e um sentimento de revolta”. Ao contrário do professor, de olhar distanciado e senhor da verdade, o pastor-marginal acolhe e guia seus irmãos pelo vale das sombras a partir da palavra divina, construída coletivamente por toda comunidade de irmãos. Enquanto o objetivo do professor é transmitir a sua verdade, o pastor deseja salvar a alma dos irmãos desgarrados, livrando-os das mãos do demônio, mais próximo e mais destrutivo do que se imagina: “Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor! \ Pelo rádio, jornal, revista e outdoor \ Te oferece dinheiro, conversa com calma \ Contamina seu caráter, rouba sua alma \ Depois te joga na merda sozinho! \ É, transforma um preto tipo A num neguinho”. O discurso é de aceitação e acolhimento, mas também de rigor, pois a salvação da alma depende de que o sujeito se comprometa a andar pelo certo. (Oliveira, 2018. P.31, grifos do autor)

Essa “palavra” de que trata Oliveira (2018) ultrapassa a ideia de denúncia para se tornar um instrumento de edificação ética e simbólica. Não é mais dirigida ao Estado ou à sociedade hegemônica, mas à própria comunidade periférica. Ela funda uma “teologia da sobrevivência” (2018, p. 32), na qual a sabedoria popular ganha estatuto de mandamento. Conforme Oliveira (2018):

A mudança de linguagem do “professor autoritário” para a do “pastor-marginal” transforma também a função dessa palavra, portadora de uma verdadeira teologia da sobrevivência. Uma palavra de salvação que não mais se dirige ao Estado ou a qualquer outra instância externa à própria comunidade. Ela é caminho de salvação, desde que aquele que a escute compreenda e aceite os caminhos do proceder periférico. Seu objetivo maior é formar os sujeitos para construção de uma ética comunitária que os permita viver a vida loka sem desandar, permanecendo vivos. Em termos gerais, isso significa que as canções de *Sobrevivendo no Inferno* não pretendem ser interpretadas como mera narrativa (mais ou menos como não faz sentido ler um manual de guerrilha como mero entretenimento durante uma guerra, ou imaginar um evangélico fazendo uma leitura puramente ficional da bíblia). O texto almeja partilhar uma sabedoria construída coletivamente pela periferia, integrando-a à vivência dos sujeitos. (Oliveira, 2018, p.31, grifos do autor)

Esse deslocamento de posição não é meramente retórico, mas implica uma reformulação profunda na função da palavra poética. Enquanto o “professor” ocupa o lugar do saber formal e verticalizado, o “pastor-marginal” fala desde dentro da comunidade, reconhecendo suas dores, contradições e necessidades. Essa “palavra” de que trata Oliveira (2018) ultrapassa a ideia de denúncia para se tornar um instrumento de edificação ética e simbólica. Não é mais dirigida ao Estado ou à sociedade hegemônica, mas à própria comunidade periférica. Ela funda uma “teologia da sobrevivência” (Oliveira, 2018, p.32), na qual a sabedoria popular ganha estatuto de mandamento.

Essa perspectiva reforça o lugar singular ocupado por “Sobrevivendo no Inferno” (1997) na história do rap nacional. Sua força está não apenas na contundência lírica ou na denúncia política, mas na elaboração de um código moral — simultaneamente religioso, ético e poético — que passa a orientar além da produção estética e ideológica da geração seguinte, a vida cotidiana nas periferias brasileiras. A estratégia obteve tamanho êxito que ressoa em “Nada Como Um Dia Após O Outro Dia” (2002) e demonstra que, não é exagero dizer que a atuação do Racionais MC’s, enquanto maior e mais influente grupo de rap brasileiro, amplamente respeitado por milhares de ouvintes projetou um símbolo quase messiânico para os mais de “50 mil manos (Capítulo 4, Versículo 3”, 1997). que os acompanhavam e se multiplicaram ao longo dos anos. A figura do “homem firme” — íntegro, leal, implacável diante da opressão — foi naturalizada como parâmetro a ser seguido não só no rap, mas também no cotidiano periférico.

Ao mencionar como “o mundo branco não esclarecido – que permanece empenhado em perpetuar e manter os estereótipos racistas” (hooks, 2022, p.75) estaria muito mais satisfeito se figuras como o lutador negro Muhammad Ali se contentasse com o mundo do esporte, sem adotar um posicionamento combativamente político, reduzindo-o a sua força bruta desprovida de inteligência afiada e sagacidade crítica, a filósofa bell hooks (2022) afirma que,

Quando os homens negros não conseguiram alcançar o mundo dos esportes, eles olharam para o mundo da música como um espaço de possibilidade, um espaço onde a masculinidade alternativa poderia ser expressa. De fato, a cultura musical do blues e do já teve suas raízes na busca do homem negro por uma vocação que exigiria criatividade e daria sentido ao seu trabalho (hooks. 2022, p.75-76)

O comprometimento do trabalho realizado pelo rap da velha escola, que resistia às exigências da indústria, do moralismo burguês e da exigência midiática, estabeleceu um estilo de “bom malandro” (Estilo Cachorro, 2002) como inspiração, munido de seu código de conduta e avesso à submissão. Essa construção simbólica pode ser observada de forma exemplar nos versos da canção “Estilo Cachorro” (2002), do Racionais MC’s, que será analisada a seguir.

Conheço um cara que é da noite, da madrugada
Que curte várias fitas, várias baladas
Ele gosta de viver, viajar
Sem medo de morrer, sem medo de arriscar
Não atira no escuro, um cara ligeiro
Faz um corre aqui, ali, sempre atrás de dinheiro
(Ah, jogar pra perder, parceiro, não é comigo, oh)
“Esse cara é bandido”, ân ân, objetiv
Um bom malandro, conquistador
Tem naipe de artista, pique de jogador
Impressiona no estilo de patife
Roupa de shopping, artigo de grife
Sempre na estica, cabelo escovinha
Montado numa 900 azul, novinha
Anel de ouro combinando com as correntes
Relógio caro, é claro, de marca quente
Anda só no sossego, sem muita pressa
Relaxa a mente, se não estressa
No momento que interessa, ele já tem
(Uma Kawasaki), e liberdade meu bem
(Estilo Cachorro, 2002)

Nos versos da canção “Estilo Cachorro” (2002), o eu lírico apresenta um personagem típico do universo urbano periférico: um *bon vivant* que ostenta bens de consumo, circula pelas madrugadas com segurança e se movimenta livremente, sem medo da polícia ou das regras da sociedade. Trata-se de um “bom malandro”, figura ambígua que reúne atributos valorizados tanto pela lógica do capital quanto pela cultura popular negra: veste roupas de grife, possui uma moto potente, anda com joias, mas também carrega o charme do artista, a habilidade do jogador e a irreverência do patife.

Nesse jogo de imagens, o personagem adquire valor simbólico por meio daquilo que ostenta — mas, acima de tudo, por aquilo que representa: o ideal de liberdade. Liberdade aqui não como um conceito abstrato, mas como o maior objeto de desejo histórico da população negra desde o início do tráfico transatlântico de escravizados. A construção desse arquétipo é intencionalmente sedutora. Ao projetar um modelo de masculinidade que domina o espaço, os códigos sociais e o próprio corpo como símbolo, a canção oferece uma alternativa de poder simbólico dentro de um contexto de exclusão. O sujeito, mesmo à margem, encontra formas de afirmação através do estilo, da performance e da posse de bens que sinalizam status.

Nesse sentido, o rap — enquanto forma de canção que prioriza o discurso sobre a melodia — intensifica o impacto dessa representação. Como aponta Luiz Tatit (2002) em “A dicção do cantor”, a canção brasileira oscila entre diferentes estratégias de entoação: a tematização, em que o canto se aproxima da fala e sugere uma ação ou prática cotidiana; a passionalização, que estende as vogais e mobiliza emoções por meio da fala; e a figurativização, que ocorre quando a melodia projeta figuras de sentido ou atitudes típicas da oralidade. A canção “Estilo Cachorro” (2002) se aproxima fortemente da tematização e da figurativização em seu ritmo e entonação. Sua construção entoativa sugere um modo de viver, agir e se posicionar no mundo. Cada verso carrega gestos de afirmação — a sabedoria estratégica, a ousadia, a ostentação — que organizam uma performance tipificada da masculinidade periférica.

A comunicação no rap brasileiro da velha escola, especialmente na obra dos Racionais MC’s, é marcada por um esforço consciente de tornar a palavra falada mais eficaz e direta, o que se alinha ao conceito de figurativização enunciativa proposto por Luiz Tatit (2007). Para o autor, esse recurso ocorre quando a melodia de uma canção se aproxima das leis entoativas do discurso coloquial, facilitando a identificação do ouvinte com o conteúdo verbal. Nas palavras de Tatit (2007, p.158):

Para o cantor, ao contrário, a influência das leis entoativas que regem o discurso coloquial é um acontecimento desejável, pois garante ao ouvinte uma rápida, ou até automática, conversão intersemiótica, do sistema da canção para o sistema da língua natural. Mais do que isso, o cantor geralmente adota voluntária ou involuntariamente - a estratégia persuasiva de estabelecer equivalências entre os dois sistemas, para tornar mais fluente sua comunicação com o ouvinte. E o que chamamos de figurativização enunciativa.

O maior grupo da velha escola, que atuou como uma figura paterna³⁷ e pastoral, principalmente nos discos "Sobrevivendo No Inferno" (1997) e "Nada Como Um Dia Após O Outro" (2002) apresenta construções melódicas e líricas que tendem mais à figurativização, atendendo o intuito de impactar e apresentar com seriedade um modelo antirracista de sobrevivência diante do racismo e desigualdades do Brasil, de forma com que o ouvinte repense sua posição social independentemente de classe ou cor³⁸ a partir de uma construção artística que remete ao diálogo constantemente. Nos primeiros anos do rap brasileiro, a cadência rítmica se estruturava predominantemente sobre a ênfase consonantal, priorizando uma segmentação articulada da fala.

Esse modelo melódico, caracterizado por um fraseado rápido, não obediente ao ritmo percussivo, reforça a resistência e a urgência da mensagem, enfatizando um discurso de sobrevivência e embate constante com a realidade opressora por meio dessa entonação que induz a ação do "fazer". Essa construção melódica voltada à eficácia comunicativa e à performatividade da palavra ganha sustentação no estudo de Marcelo Segreto (2017), que analisa detalhadamente a relação entre o ritmo da base musical e a entoação vocal no rap dos Racionais MC's. Segundo o autor, os andamentos das canções do grupo localizam-se, predominantemente, entre 73 e 96 batimentos por minuto, faixa que contribui para uma subdivisão rítmica estável das sílabas. Essa regularidade permite que o MC articule quatro sílabas por unidade de tempo, o que facilita a clareza da mensagem e a sua recepção pelo ouvinte:

³⁷ No artigo "Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo" , Maria Rita Kehl (2003) propõe uma leitura do grupo Racionais MC's, que destaca sua atuação como uma figura simbólica de autoridade nas periferias paulistas. Em um contexto marcado pela ausência do pai real — muitas vezes morto, preso ou emocionalmente ausente —, os Racionais se colocam como uma espécie de paternidade substituta, assumindo a responsabilidade de orientar, advertir e proteger seus ouvintes. Através de letras que muitas vezes adotam o tom de sermão, os rappers constroem uma fala ética e dura, que busca preservar a juventude negra das armadilhas sociais que levam à morte precoce ou ao encarceramento. "A ausência do pai real é preenchida pelo discurso do rap que, muitas vezes, tem mesmo um tom de advertência, de sermão", escreve Kehl (2003, p. 113), indicando que a voz dos Racionais atua como um discurso de autoridade moral, forjado a partir da experiência vivida nas margens.

³⁸ Apesar de ocupar uma posição social distante daquela da periferia retratada pelos Racionais MC's — sendo branca, psicanalista e integrante da classe média intelectual paulistana —, Maria Rita Kehl não se exime da interpelação crítica dirigida por eles ao público que representa. Em um dos trechos mais contundentes de seu artigo, ela admite que, se há algum sujeito excluído pelo discurso do grupo, é ela mesma: "Se eles excluem alguém, sou eu, é você, consumidor de classe média [...]" (Kehl, 2003, p. 112). Esse reconhecimento marca uma escuta ética, consciente da barreira simbólica erguida entre o "nós" da periferia e o "nós" da elite, e reafirma que o rap dos Racionais não se oferece como espetáculo domesticável para o consumo cultural dos que estão "do outro lado" — ao contrário, mantém uma posição de confronto e recusa, reafirmando a dissidência como princípio.

podemos verificar que os andamentos das canções estão localizados predominantemente entre 73 e 96 batimentos por minuto. Supomos que essa restrição em relação ao andamento favorece a uniformidade observada na subdivisão rítmica da letra. Ou seja, essa faixa restrita de velocidade do pulso faz com que o MC naturalmente tenda a entoar a letra de modo que as subdivisões das sílabas sejam predominantemente quatro por unidade de tempo. Essa configuração, por sua vez, parece ser ideal para se cantar o rap de maneira “eficaz”. Expliquemos. Se o andamento da base for muito rápido, a compreensão do texto pode se perder, o que será prontamente rejeitado por cantores que tanto prezam a comunicação com o ouvinte. Por outro lado, se o arranjo for demasiadamente lento, o caráter mais incisivo do canto pode ficar comprometido: o texto passaria a ser emitido com duração mais alongada do que o desejável para o tipo de mensagem transmitida pelos rappers (Segreto, 2017, p. 16).

Esse ajuste fino entre pulsação e discurso revela o compromisso estético dos Racionais com a eficiência comunicativa: a palavra precisa atingir, mobilizar e convocar. Por isso, como destaca Segreto (2017), os DJs frequentemente ajustam a velocidade das bases sampleadas — muitas vezes retiradas da soul music norte-americana das décadas de 1960 e 1970 — para torná-las compatíveis com a cadência do rapper. Um exemplo claro ocorre na faixa “Pânico na Zona Sul”, onde o DJ KL Jay utiliza como base a música “Mind Power” (1973) de James Brown, originalmente com 104 bpm, e a reduz para 96 bpm na versão dos Racionais. Situação semelhante é observada em “Tempos Difíceis”, cuja base vem de “Papa Don’t Take No Mess”, também de James Brown, diminuída de 97 bpm para 89 bpm.

Ao diminuir a velocidade da canção, a frequência geral da faixa também se alterou para o grave. É relevante constatar a coexistência das tendências musicais e entoativas ligadas a essa característica do rap. Isto é, se, por um lado, as bases rítmicas procedem do repertório da soul music (com padrões rítmicos bem regulares de músicas ligadas à dança), por outro, a sua velocidade é alterada para favorecer a entoação do texto cantado pelo rapper (Segreto, 2017, p. 16).

Walter Garcia (2003) dialoga com o exposto por Marcelo Segreto (2017) na análise cançional ao apresentar que, mesmo que a melodia tradicional esteja ausente, o rap constrói sua musicalidade por meio de figuras sonoras — entoação, rima, aliteração, ritmo — e da figura vocal (timbre, intensidade, região da voz), que intensificam a expressividade da mensagem. Essa construção rítmico-vocal, característica central do rap, permite que a crítica social não se apresente como um discurso frio ou meramente informativo, mas como uma experiência sensível e politicamente mobilizadora que é diluída ou enfatizada pela entonação do rapper e/ou velocidade da melodia.

O “modo de dizer” do rapper se aproxima da fala cotidiana da periferia e, por isso, torna-se crível: é o corpo, inserido nesse contexto, que fala, e não apenas a razão analítica. Dessa forma, o rap mobiliza não apenas o entendimento racional, mas também a escuta afetiva e

sensorial, fundindo linguagem, ritmo e emoção para comunicar a experiência vivida de quem canta — e de quem ouve. É esse vínculo profundo entre forma e conteúdo, entre corpo e discurso, que transforma o rap em ato político e estético — e que fundamenta sua potência dentro da tradição da canção brasileira, mesmo desafiando os critérios melódicos convencionais. Dessa forma, Garcia (2003, p.59) afirma que

se o propósito do Racionais é passar uma mensagem crítica por meio da letra, a figurativização é o recurso mais adequado para isso. E o rap é o estilo de canção no qual esse recurso é mais essencial, pois a melodia do rap se constrói apenas pelo ritmo, enquanto as notas musicais são substituídas pela sonoridade da letra (entoação, rimas, assonâncias, aliterações) e pelo timbre do rapper (o timbre sugere a altura da emissão de acordo com o fundo musical). Fundamentalmente, o jogo rítmico entre a voz e o acompanhamento é a garantia de que cantar rap não é o mesmo que declamar um poema sobre um fundo musical: o rap quer passar uma ideia sem deixar de envolver todo o corpo do ouvinte

Marcelo Segreto (2017) também toca nesse ponto ao mencionar que a diminuição do bpm altera até a frequência das bases para o grave, o que pode ser interpretado como uma busca por uma densidade emocional e corporal mais profunda³⁹ — uma espécie de “peso” sonoro que espelha a gravidade social das mensagens. Ao ritmar a denúncia, o rap torna sua mensagem mais acessível, mais potente e mais verdadeira. E tudo isso só é possível porque há uma engenharia estética pensada, tanto pelos DJs quanto pelos MCs, que assegura que a palavra seja ouvida e sentida.

por vezes, o MC estabiliza notas musicais ou altera a região de frequência e que esse fenômeno pode corresponder a uma tensividade exigida pelo conteúdo da própria letra. É quando o canto situado em região mais aguda nos dá indício de uma fala exasperada, de uma emissão mais intensa e agressiva. Como comentamos acima, pudemos igualmente demonstrar que a força política do rap se encontra na sua específica linguagem cancional e que o processo figurativo, por sua proximidade em relação ao registro da língua oral, mostra-se como o mais adequado ou natural para a transmissão das mensagens dos MC's. A desigualdade social estimula a contestação e esse questionamento é mais eficiente quando realizado por meio da figurativização. A proximidade com a fala garante o seu efeito de verdade, e, consequentemente, a força de sua denúncia. Além disso, vimos o quanto esse processo cancional se relaciona a aspectos tão característicos do hip hop. Por um lado, proporciona a aproximação entre o artista e o público, que dividem o mesmo registro de voz. Por outro, entre o compositor e o intérprete, já que a predominância figurativa, ao explicitar um modo de dizer (a dicção de cada MC), produz uma individualidade

³⁹ O artigo de Maria Rita Kehl, “RADICAIS, RACIAIS, RACIONAIS a grande fratria do rap na periferia de São Paulo” (2013) se aproxima dessa leitura ao destacar como o rap dos Racionais MC's deliberadamente impede a fruição fácil e corporal típica de outros gêneros dançantes. Ela observa que “não se dança o rap dos Racionais. É preciso escutar, prestar atenção, pensar” (KEHL, 2003, p. 110), e que sua pulsão “prende o corpo, como quem o impede de balançar” (idem). Tal escolha estética, consonante com a observação de Segreto sobre a densidade emocional produzida pela ênfase no grave e pela redução do bpm, revela uma estratégia consciente de interdição do entretenimento vazio, em favor de uma experiência de escuta tensa, concentrada e politicamente mobilizadora. O corpo não é abandonado — mas é convocado a sentir de outra forma: com peso, dor e lucidez.

verbal e esse modo de entoar muitas vezes constitui a própria composição (Segreto, 2017, p.33).

Essa forma de construção melódica e performática — centrada na contundência do discurso e no enfrentamento direto das opressões — dialoga com a lógica da masculinidade negra forjada como mecanismo de defesa. Dentro de um contexto social marcado pela violência estrutural e pelo racismo institucionalizado, a dureza, a frieza e a resistência tornam-se atributos valorizados e até mesmo necessários para garantir a sobrevivência física e simbólica do homem negro. No caso do Racionais MC's, essa postura se cristaliza de modo emblemático na figura de Mano Brown: o jovem negro periférico que, para ser respeitado, precisou se mostrar impenetrável, forte, e por vezes, até mesmo potencialmente violento

À medida que o grupo conquista reconhecimento nacional, constrói-se também um imaginário coletivo em torno desse tipo de masculinidade bruta, que acaba se tornando um modelo de conduta — não apenas artístico, mas existencial — para muitos jovens negros. Essa performance da virilidade, embora crítica e politizada, se inscreve em uma longa tradição de estereótipos que o racismo cultivou e perpetuou sobre o corpo negro.

Rolf Ribeiro de Souza (2009), ao discutir as representações midiáticas do homem negro no Brasil, identifica três tipos recorrentes: o “Neguinho”, submisso e infantilizado; o “Negão”, viril, ameaçador e hipersexualizado; e o “fiel escudeiro”, híbrido dos dois anteriores, que assume o papel de serviçal fiel ao branco, mesmo contra seus iguais:

Uma outra representação é a do Negão, ele é o oposto do Neguinho na sua preocupação com a virilidade, ele seria fisicamente forte e dotado com uma excepcional capacidade sexual. Ele é a ameaça ao homem branco por seu apetite sexual insaciável e pela sua diabólica sensualidade, irresistível para a mulher branca [...]. Temos ainda o fiel escudeiro de homens e mulheres brancos, ele é um híbrido destas duas representações, pois ele tem os atributos físicos do Negão, mas é submisso e assexuado como o tio Barnabé [Neguinho]. Embora pouco visível, esta representação é quase onipresente, pois ela está sempre trás [sic] de homens e mulheres brancos, protegendo-os até mesmo de outros negros, aquele que faz o trabalho sujo, estando disposto inclusive a sacrificar sua própria vida pelos seus chefes e senhores. (Souza, 2009, p.104-106).

Ao rejeitar a figura do “Neguinho submisso”, o rap da velha escola, coerente com sua ideologia antirracista e combativa, frequentemente recorre — ainda que de forma estratégica — à performance do “Negão”: um arquétipo associado à força física, virilidade e capacidade de enfrentamento. Essa representação extrapola as letras e se inscreve na maneira como os corpos negros são codificados e encenados na cultura popular, como se observa no romance Cidade de Deus (1997), de Paulo Lins, e em sua adaptação cinematográfica de 2002. Nessa

obra, a juventude negra periférica é retratada majoritariamente sob as lentes da violência, da sexualização e da criminalidade, ainda que com diversidade de personagens.

Se, por um lado, essa representação evidencia a multiplicidade de sujeitos, buscando sensibilizar o público para as histórias individuais que compõem os altos índices de violência nas periferias brasileiras — aqui exemplificadas pela comunidade da Cidade de Deus, no Rio de Janeiro — e contribuir para o fortalecimento da autoestima de sujeitos historicamente marginalizados, por outro, ela também pode reforçar estigmas. Muitas vezes, essas imagens reduzem os personagens a figuras ameaçadoras, destituídas de compaixão e até mesmo de humanidade, independentemente de ocuparem o lugar de vítima ou algoz.

Trata-se de uma armadilha histórica e simbólica: ao recorrer a códigos valorizados socialmente — como força, dureza e enfrentamento — como forma de defesa contra a desumanização, o homem negro pode acabar sendo novamente associado a imagens de ameaça e marginalidade. Esse movimento é muitas vezes reforçado por representações midiáticas que, ainda que busquem visibilidade ou reconhecimento, tendem a privilegiar narrativas centradas na violência, eclipsando outras dimensões possíveis ou mesmo fundamentais para reelaboração da experiência negra brasileira, como o afeto, a vulnerabilidade, o cuidado, a ancestralidade e a potência.

O homem negro, ao se proteger da desumanização utilizando os códigos que a sociedade respeita — a força, a dureza, o medo —, acaba sendo reafirmado em um lugar simbólico de marginalidade. Conforme afirma hooks (2022) em sua obra “A gente é da hora: homens negros e masculinidades”,

Raros são os homens negros que recusam tal categorização, pois o preço da visibilidade no mundo contemporâneo da supremacia branca é que a identidade masculina negra seja definida em relação ao estereótipo seja incorporando-o, seja buscando outro. [...] Estereótipos negativos sobre a natureza da masculinidade negra continuam a se sobrepor às identidades que os homens negros possam criar para si próprios. [...] Enquanto os homens negros fossem considerados selvagens incapazes de se colocar acima de sua natureza animal, eles poderiam ser vistos como uma ameaça fácil de ser contida (hooks. 2022, p.33)

Esse ciclo produz o que se poderia chamar de uma profecia autorrealizável da criminalização: vistos como perigosos, os jovens negros são mais abordados pela polícia, têm menos oportunidades no mercado de trabalho e acabam mais expostos à vulnerabilidade social. Essa realidade se intensifica por uma cultura midiática que, majoritariamente, oferece imagens negativas da juventude negra e muito raramente abre espaço para narrativas que a humanizem,

ampliem suas dimensões subjetivas ou valorizem suas experiências de afeto, cuidado e reconstrução identitária.

Ainda que tenha sido uma estratégia eficaz para conquistar respeito em uma sociedade profundamente racista, a construção da figura do homem negro como “durão”, forjado na resistência e na frieza emocional, também colaborou para reforçar estereótipos desumanizantes. Essa representação é refletida também na vivência de Frantz Fanon narrada na obra “Máscaras brancas, peles Negras” (2008)

rejeitava qualquer infecção afetiva. Queria ser homem, nada mais do que um homem. Alguns me associavam aos meus ancestrais escravizados, linchados: decidi assumir. (Fanon, 2008. p.106)

. A estética adotada por Mano Brown e pelo Racionais MC's, especialmente em seus primeiros álbuns, acabou sendo lida por setores da mídia e da sociedade como a confirmação de um perfil agressivo e ameaçador, esvaziando as camadas mais complexas e humanas do sujeito negro. Essa percepção, baseada em estereótipos raciais, foi denunciada pelo próprio Brown em entrevista ao jornal francês *Le Monde Diplomatique* (2018). Na ocasião, ele comentou como a recepção pública de sua figura artística foi distorcida por caricaturas midiáticas racistas que o retratavam como burro, agressivo e misógino — mesmo que essa leitura reducionista não refletisse sua trajetória ou intenção e como o disco Boogie Naipe, que tem uma melodia mais dançante, se aproximando ao soul brasileiro dos anos 70, foi capaz de apresentar ao público, uma outra versão de si mesmo.

Entrevistador: Boogie naipe quebrou um pouco o perfil que fizeram de você?

Mano Brown: Os caras fizeram uma caricatura fácil de usar. Não posso deixar me usar. Os caras fizeram uns três, quatro personagens meus na televisão. Todos tinham o mesmo perfil: burro, ignorante, falando as mesmas coisas. O cara burro que fala coisas engraçadas. Eles põem um bigodinho, às vezes põem um preto ou um branco, sempre bravo, pondo ritmo na cadeia, ofendendo as minas no auditório... E sempre essa visão clássica do ignorante. Interessante a visão deles sobre mim. Isso tem um tom de racismo também. O tempo todo o tempero das piadas é o racismo, seja contra judeu, japonês, baiano, com nós [negros], gordo.

Entrevistador: Você falou que construíram essa imagem de você como o cara que ofende as mulheres. E é muito presente nas suas músicas a forma como você retrata as mulheres...

Mano Brown: Qual é?

Entrevistador: A vadia, a mentirosa, a falsa...

Mano Brown: Mas isso tem vinte anos...

Entrevistador: Mas sua visão mudou?

Mano Brown: Mas na época... “vadia”? Em que momento?

Entrevistador: “Vadia, mentirosa, nunca vi, deu mó faia, espírito do mal, cão, de buceta e saia” trecho de “Vida loka – Parte I”).

Mano Brown: Ai... [risos] Verdade. Pesado. Mas mudou, né? Engraçado ver as mulheres pedindo essa música. As minas chegam e pedem “Estilo cachorro” ..., mas tem que pedir perdão e seguir em frente. Mudei minha visão, não por conveniência, mas porque realmente mudei meu pensamento. Não vale a pena falar essas coisas só para rimar. Ali era só para rimar. Na verdade, nunca tive ódio a mulher nenhuma. É que, naquele momento, uma mulher quase causou minha morte, então foi algo extremo... peço perdão por isso. A linguagem de hoje mudou e tenho total respeito pelas mulheres e tudo que elas representam. Na verdade, três partes de mim é mulher: minha mãe, uma filha e a mãe da minha filha. O mínimo que eu posso fazer é pedir perdão e seguir. (Mano Brown, 2018)

Esse reconhecimento é importante não apenas para pensar a trajetória e evolução do artista, mas também para compreender os limites da velha escola do rap nacional em relação às questões de gênero e afetividade. Embora a postura combativa e resistente adotada por grupos como Racionais MC's e nomes como MV Bill tenha sido fundamental para o enfrentamento ao racismo estrutural, essa mesma postura se estendeu a outras dimensões da vida, especialmente às relações interpessoais, onde a dureza também se impôs como escudo contra a vulnerabilidade.

Canções como “Mulheres Vulgares” (1990), “Estilo Cachorro” (2002), do Racionais, e “Estilo Vagabundo” (2006) de MV Bill em parceria com sua irmã Kmila CDD, expressam essa resistência afetiva por meio de narrativas marcadas por ofensas, desconfiança e misoginia. Em “Estilo Cachorro” (2002), mencionada por Brown como uma música que ele evita cantar atualmente, o tratamento hostil às mulheres surge como uma forma de reafirmar a invulnerabilidade do eu lírico, que não se permite sentir ou se fragilizar perante o amor.

Esse recorte é especialmente relevante para a análise de Baco Exu do Blues, uma vez que o cantor da nova geração não apenas se distancia dessa lógica de resistência agressiva, como propõe um novo modelo de masculinidade negra — mais ambígua, vulnerável e autocritica. A comparação entre os dois momentos da história do rap brasileiro — o da velha escola, representada pelos Racionais, e o da nova escola, com Baco — permite observar como os sentidos de força, afeto, dor e dignidade vêm sendo reconfigurados. A análise da canção “Estilo Cachorro” (2002) abaixo tem por objetivo apresentar essa primeira face da masculinidade construída pela velha escola do rap nacional, atentando-se sobretudo à letra das canções.

Conhece várias gatas, tipos diferentes

As pretas, as brancas, as frias, as quentes
Loira tingida, preta sensual
Índia do Amazonas até flor oriental
Tem boa fama, no meio das vadias
Daquelas modelo que descansa durante o dia, tá ligado?
Tem seus critérios, tem sua lei
Montou naquela garupa já foi, que eu sei
No Motel ou em casa? (ah vamos na sua)
De Caranga no Drive-in, no H.O ou a luz da Lua
Segundas intenções, elementar
As camisinha tão no bolso e a maldade no olhar (é lógico)
Sabe chegar, sim, sabe sair
Sabe ser notado e cogitado aonde ir
Pra conseguir aquilo o que sempre quer
Utiliza a mesma arma que você, mulher
Mulher e dinheiro o dinheiro e mulher
Quanto mais você tem, muito mais você quer
Mesmo que isso um dia traga problema
Viver na solidão, ladrão, não vale a pena
Mulher e dinheiro o dinheiro e mulher
Sem os dois eu não vivo, qual dos dois você quer?
Mesmo que isso um dia traga problema
Ir pra cama sozinho, não vira esquema
(Estilo Cachorro, 2002)

O mesmo personagem bem-visto e quisto por todos nos primeiros versos da canção, e que se apresenta o modelo ideal de masculinidade almejada, reforça o tratamento degradante das mulheres. Essa figura masculina idealizada revela, de forma explícita, uma visão profundamente degradante e mercantilizada das mulheres. Expressões como "loira tingida", "preta sensual", "índia do amazonas" e "flor oriental" não só reforçam preconceitos e estereótipos como também objetificam corpos femininos, além de sugerir um senso de consumo e descartabilidade. Versos como "Mulher e dinheiro, o dinheiro e mulher. Quanto mais você tem, muito mais você quer" reforçam uma relação mercantilizada, evidenciando como o capitalismo atravessa as relações pessoais, ao ponto em que mulheres e dinheiro se tornam intercambiáveis na busca de status e satisfação para essa masculinidade que se prova através da sexualidade.

A misoginia no Brasil, de acordo com essa leitura, não é apenas uma questão individual, mas um reflexo das condições sociais, econômicas e culturais. A escolha vocabular e a forma como esses corpos são elencados refletem uma lógica de posse e descartabilidade, marcada por exotismo, dominação e classificação. Trata-se de uma objetificação racializada, onde a mulher é valorizada por sua função erótica e sua diferença é convertida em fetiche. Isso fica ainda mais evidente na associação recorrente entre "mulher" e "dinheiro": ambos são apresentados como bens desejáveis, acumuláveis e equivalentes, reforçando o modo como o capitalismo atravessa as relações afetivas e sexuais, convertendo-as em relações de poder, posse e status.

Versos como “Utiliza a mesma arma que você, mulher” ainda revelam um duplo deslocamento de responsabilidade, atribuindo à mulher a manipulação do desejo e a suposta perversidade do jogo afetivo. Já o refrão — “Mulher e dinheiro, o dinheiro e mulher / Sem os dois eu não vivo, qual dos dois você quer?” — explicita ainda o enredamento entre prazer, poder e masculinidade hegemônica, onde a identidade do sujeito é construída a partir daquilo que ele possui e domina, e não daquilo que sente ou compartilha. Essa misoginia não deve ser lida apenas como escolha estilística ou expressão isolada de um sujeito, mas como sintoma de uma sociedade estruturalmente marcada pela violência de gênero. No Brasil, país em que os índices de feminicídio, assédio e desigualdade entre os sexos permanecem alarmantes, tais discursos ajudam a normalizar e banalizar o desrespeito à vida e à dignidade das mulheres, perpetuando imaginários em que a brutalidade é estetizada e o afeto é visto como fraqueza. No trecho seguinte da canção “Estilo Cachorro” (2002), aprofundam-se os elementos que reforçam essa descartabilidade das mulheres e relações amorosas, sobre os quais nos debruçaremos a seguir

Segunda a Patrícia, terça a Marcela
Quarta a Raissa, quinta a Daniela
Sexta a Elisângela, sábado a Rosângela
E domingo?
É matinê, 16, o nome é Ângela
Tenho uma agenda com dezenas de telefones
Uma lista de características, e os nomes
Qual é a fonte parceiro?
Ah, isso não é segredo
Colo de moto, tá ligado, tenho dinheiro
As cachorras ficam tudo ouriçada quando eu chego
Eu ponho pânico, peço Champanhe no gelo
Aquele balde prateado, em cima da mesa
Dá o clima da noite, uma caixa de surpresa
Fico ali olhando, sentado, filmando
Só maldade pra lá e pra cá, desfilando
Elas fazem de tudo pra chamar sua atenção
Para, taca na cara, na pretensão
Cola de calça apertada, boca de sino
De blusa decotada, perfumada e sorrindo
Me pede um isqueiro e oferece um cigarro
(Oi, você tem fogo?)
Oh, mas é claro
Qual é o seu nome?
(Meu nome é Viviane, mas pra você sou Vi, tá aqui meu telefone)
5892, esse prefixo é lá da Sul
Prazer meu nome é Paulo aí, vulgo Ice Blue
De que lugar que você é?
(Moro no Vaz de Lima, conhece Maracá?)
(Então, ali por cima)
Isso até rima coincidência, na pista
Vai montar na minha garupa e a sela vista
Mulher e dinheiro o dinheiro e mulher
Quanto mais você tem, muito mais você quer

Mesmo que isso um dia traga problema
Viver sem ninguém não tem esquema
Mulher e dinheiro o dinheiro e mulher
Sem os dois eu não vivo, qual dos dois você quer?
Mesmo que isso um dia traga problema
Viver na solidão, não vale a pena
(Estilo Cachorro, 2002)

A letra de "Estilo Cachorro" (2002) detalha uma rotina de encontros casuais com diferentes mulheres, destacando a rotatividade e o caráter efêmero dessas relações. Nomes femininos são listados quase como itens em um inventário, evidenciando uma lógica de consumo em que as mulheres se tornam intercambiáveis e desprovidas de subjetividade. A letra também apresenta um paradoxo: o vazio emocional resultante dessa lógica consumista. No verso "Viver na solidão, não vale a pena" é revelado não só certa faceta de insatisfação e solidão, sugerindo que o caminho traçado pelo personagem, embora repleto de conquistas superficiais, leva a uma ausência de sentido e conexão real. Como também reconhece um evitamento de se sentir solitário tão grande, a ponto de assumir todos os riscos que essa volatilidade possa oferecer.

Mesmo que lhe traga algum problema, evidencia-se a necessidade de não se perceber sozinho. Ainda assim, o protagonista que atende ao estereótipo do "Negão", "um preto tipo A", não se permite ser vulnerável e vivenciar uma relação de forma estável, sincera e saudável. Além de reforçar a descartabilidade de mulheres e relações conjugais durante toda canção, que tem duração de 6 minutos e 17 segundos, os últimos versos da canção destinam-se ainda a condenar a escolha de ser um "bom rapaz", o "neguinho vulnerável", vejamos:

Viu uns e outros aí, bom rapaz
Abre o coração e sofre demais
Conversa com os pais ali no sofá da sala
Ouve e dar razão enquanto ela fala, e fala
Cai no canto da sereia
Vê que ele é firmão igual um prego na areia
Prego, jogou o ego dentro de um buraco
Um Bon vivant jamais mostra o ponto fraco
Pergunte a Sansão quem foi Dalila
Ouça o sangue-bom Martinho da Vila
De vários amores, de todas as cores
De vários tamanhos, de vários sabores
Quanto mais tem, mais vem, se tem, maravilha
PMG, morango e baunilha
Não é por nada, sem debate, sem intriga
(Minha cara) é um chocolate, (hum, é o que liga)
Mas 'cabou, 'cabou, sem tchau, nem bilhete
Cê quase se mata por amor ao sorvete
E ele tava em punga
Pra levá-la no trampo lá na Barra Funda
10 graus, cinco da manhã, sem problema

Se ela não morasse em Diadema
Pontual como o Big Ben, quatro ano assim
Nem Shakespeare imaginaria o fim
Te trocou por um vadio, sem vergonha
Que guenta até a mãe quando acaba a maconha
E ela diz que é feliz, que ele é cabuloso, sim
Pisa pra caraio', moscão pegajoso
Mulher finge bem, casar é negócio
Cê vê quem é quem só depois do divorcio
Hei, hei, neném, de amor eu não morro
Vocês consagraram o estilo cachorro
(Estilo Cachorro, 2002)

A imagem do "bom rapaz" que "sofre demais" e se vê preso em uma relação em que o investimento emocional não é correspondido reflete uma construção de masculinidade frágil e, ao mesmo tempo, ressentida. A expressão "cai no canto da sereia" alude à mitologia, onde as sereias encantavam marinheiros para levá-los à perdição, outro mito que coloca as mulheres em condições de enfeitiçamento e persuasão. Esse paralelo reforça a ideia de que o personagem masculino foi iludido, alimentando a narrativa de desconfiança e o mito de que as mulheres são manipuladoras ou traiçoeiras. A metáfora "igual um prego na areia" reforça a fragilidade e a instabilidade emocional do homem que se entrega completamente.

A letra da canção sugere que, ao demonstrar seu "ponto fraco", o personagem se coloca em uma posição de vulnerabilidade, onde, na lógica da masculinidade negra tóxica que foi naturalizada e endossada dentro do rap brasileiro durante a velha escola, é percebida como sinônimo de fraqueza. Esse discurso fortalece a ideia de que o homem deve ser sempre firme, invulnerável e desconfiado, perpetuando um ciclo de distanciamento emocional e superficialidade nas relações. O trecho "Mulher finge bem, casar é negócio. Cê vê quem é quem só depois do divórcio" revela a desconfiança em relação às intenções femininas, sugerindo que o casamento é apenas uma estratégia para benefício próprio, enfraquecendo o senso de comunidade que era um princípio declarado do rap nacional e internacional. Conforme hooks (2022, p.61-62)

Quando os homens negros começaram a adotar completamente a masculinidade patriarcal em nome do "poder negro", o movimento histórico de elevação racial enraizado na não violência e na igualdade de gênero foi implacavelmente enfraquecido. Se por um lado a perspectiva não convencional da masculinidade proporcionou aos homens negros uma base alternativa para a construção de uma autoestima saudável, de outro a adoção da masculinidade patriarcal significava que a maioria dos homens negros contra a norma seria formada por sub-homens fracassados, incapazes de realizar o ideal. Tal pensamento teve como consequência graves distúrbios psicológicos e doenças. Tragicamente, os homens negros como um todo começaram, nesse ponto a história de nossa nação, a culpar as mulheres negras por seu destino. Essa acusação acendeu as chamas de uma guerra de gênero tão intensa que praticamente consumiu a memória histórica de mulheres e homens negros que

trabalhavam juntos pela libertação, criando amor na família e na comunidade. Ela praticamente destruiu, a ponto de deixá-la irreconhecível, a representação de um homem negro alternativo em busca de liberdade para si mesmo e seus entes queridos, um homem negro rebelde, ansioso por criar e se

Essa visão pessimista e generalizada das mulheres perpetua a ideia de que os relacionamentos são campos minados, onde o homem deve estar sempre alerta para não ser enganado. Na canção “Estilo Vagabundo 1” (2006) de MV Bill e sua irmã Kmilla CDD, ao performarem uma discussão de casal, revela-se a tipicidade das relações românticas heterossexuais entre pessoas negras, marcadas pela constante ameaça de que as dinâmicas de poder estruturadas pelo capitalismo — como o controle, a desconfiança e a dominação — contaminem a intimidade e afetem a qualidade dos vínculos interpessoais.

[MV Bill] Eu só quero saber porque você tá gritando
Chamando atenção de quem passa, me envergonhando
Mulher que não respeita, meu coração não aceita
Eu tento te agradar e você sempre faz desfeita
Pra ver se tu endireita, vou te deixar no sereno
Agora vai ter que provar do seu próprio veneno
Teu mundo é pequeno, pra tá dando show de graça
Me xinga agora, depois não me abraça

[Kmilla CDD] Quem é você pra falar de respeito
Se a resposta do bagulho fica toda no meu peito?
Pra mim tu não tem jeito, você não me merece
Me abandona e depois não quer que eu cobre (sem estresse)
Eu não consigo, você com a sua marrinha de bandido
Arruma tempo pra tudo, menos pra ficar comigo
Não ligo, sua hora vai chegar
Depois que eu abandonar, não vem me procurar

[MV Bill] (eu não)
[Kmilla CDD] você não passa de um vacilão
[MV Bill] quem?
[Kmilla CDD] eu não sou palhaça de ninguém
[MV Bill] (nem eu)

[MV Bill] Se for guerra, você perdeu
Tá afim de acreditar nos outros, problema seu
Suas amigas que ficam me queimando na sua mente
Ficam cheias de foguinho quando você tá ausente

[Kmilla CDD] Não queira ser inocente
Você não é criança
Se elas tão com intimidade
É que você deu confiança
Não sou mina do tipo que gosta quando apanha
Se eu der bola na suas costas
Vou passar como piranha

[MV Bill] Lá vem você de novo com esse assunto
Se isola e não se esforça
Pra tentar entender meu mundo, estilo vagabundo
(Estilo Vagabundo 1, 2006)

Na canção “Estilo Vagabundo 1” (2006), o casal evidencia uma relação permeada por desconfiança, agressividade e falta de comunicação efetiva. O eu lírico masculino expressa ameaças, ressentimento e acusações, como em "Se for guerra, você perdeu. Tá a fim de acreditar nos outros, problema é seu", enquanto a voz feminina responde com indignação e denúncia: "Não sou mina do tipo que gosta quando apanha. Se eu der bola nas suas costas vou passar como piranha" revelando uma possível agressão, crível pela entonação de ambos e também como a vingança não teria o mesmo efeito quando realizada por uma mulher. Essa troca revela uma dinâmica de poder desigual, onde o homem tenta controlar e desvalorizar a mulher, refletindo uma masculinidade tóxica que perpetua a violência simbólica e, potencialmente, física contra a mulher. Assim, o que se apresenta como uma performance de força, controle e frieza emocional é, na verdade, expressão de uma masculinidade ferida, que ao buscar proteção perante a possibilidade de estar vulnerável acaba por reiterar padrões opressores que atingem especialmente as mulheres negras, historicamente responsabilizadas, silenciadas e penalizadas dentro dessa dinâmica capitalista de poder.

Homens se apropriam de alguns argumentos do feminismo e os usam em prol de renomear as violências cometidas por eles e outros homens, impondo uma cruzada de (o)pressão psicológica, fazendo com que muitas mulheres desconfiem de sua própria capacidade de compreender e se manifestar diante da violência ocorrida. (2021, p.15)

O impacto dessa narrativa vai além da música. Em uma sociedade onde o racismo estrutural já posiciona o homem negro em uma constante necessidade de provar seu valor, essa masculinidade tóxica funciona como uma armadura. No entanto, ao invés de libertar, essa armadura aprisiona, criando barreiras emocionais e reforçando comportamentos que podem levar à solidão, violência ou marginalização. Em “tudo sobre o amor: novas perspectivas”, bell hooks (2021) oferece uma análise profunda sobre o amor e sua importância na construção de relações saudáveis e na transformação social. A autora explora como o amor, entendido como um conjunto de elementos (carinho, afeição, reconhecimento, respeito, compromisso e confiança, assim como honestidade e comunicação aberta), uma ação e uma escolha, que pode servir como uma ferramenta poderosa contra a opressão e a desumanização, especialmente para comunidades marginalizadas.

hooks (2021) explicita esse processo psíquico e adoecedor que nos impede de acessar essa forma de amor saudável para todos os envolvidos. A manipulação, característica herdada do processo colonizador, deixa como herança o interesse de mentir para demonstrar superioridade. Dessa forma, hooks analisa como essa postura intransigente – demonstrada nas

canções acima – sabota as relações pessoais e a superação de problemas de gênero, da seguinte maneira:

Quando aprendemos a usar a linguagem, ainda meninos, aprendemos muito rapidamente como nos esconder por meio dela. Aprendemos a “dominar” a linguagem para que possamos controlar o mundo à nossa volta [...] Embora aprendamos a culpar os outros por nossa infelicidade e sofrimento nos relacionamentos, também sabemos, em algum nível não dito, como nossa masculinidade tem sido limitada e ferida, conforme entramos em contato com a dor e a mágoa de percebermos o quanto parecemos sentir tão pouco em relação a qualquer coisa [...].

O distanciamento dos sentimentos torna mais fácil para os homens mentir porque eles geralmente estão em um estado de transe, utilizando as estratégias de sobrevivência voltadas para a afirmação da masculinidade que aprenderam quando crianças. Essa inabilidade para se conectar com os outros carrega consigo uma inabilidade para assumir responsabilidade por causar dor. A negação é mais evidente em casos nos quais os homens tentam justificar a extrema violência contra quem tem menos poder, em geral mulheres, sugerindo que são eles as verdadeiras vítimas.

Independentemente da intensidade da dissimulação masculina, muitos homens, em seu íntimo, se veem como as vítimas do desamor. Como todo mundo, eles aprenderam na infância a acreditar que o amor estaria presente em sua vida. Ainda que tantos meninos sejam ensinados a se comportar como se o amor não importasse, em seu coração, anseiam por ele. Esse anseio não se dissiparia simplesmente porque eles se tornam homens. Mentir, como uma forma de encenação, é um dos modos como articulam a raiva constante diante da promessa não cumprida de amor. Ao abraçarem o patriarcado, precisam abandonar ativamente o desejo de amar.

A masculinidade patriarcal exige que meninos e homens não só se vejam como mais poderosos e superiores às mulheres, mas que façam o que for preciso para manter sua posição de controle. Esse é um dos motivos pelos quais homens, bem mais do que mulheres, usam a mentira como modo de ganhar poder nos relacionamentos. (02 p.91-92)

Nesse jogo tenso entre desejo de afeto e incapacidade de senti-lo plenamente, a masculinidade patriarcal revela sua estrutura defensiva e contraditória: ao mesmo tempo em que deseja amor, precisa negá-lo para manter a aparência de força. Como nos mostra hooks (2021), mentir – ou performar uma virilidade autossuficiente – torna-se, então, uma forma de lidar com a promessa não cumprida de amor e humanização, ao custo da perpetuação da violência simbólica e física sobre quem ocupa posições de menor poder, sobretudo as mulheres negras. Homens negros são frequentemente empurrados para os extremos da virilidade ou da criminalização, com poucas possibilidades de representação saudável na mídia. Quando associamos essa construção ao cenário socioeconômico e racial brasileiro, a música ganha uma camada ainda mais crítica. Essa falta de modelos positivos agrava a perpetuação de comportamentos que podem contribuir para o encarceramento, a violência doméstica, lares disfuncionais ou a dificuldade em estabelecer relacionamentos saudáveis.

A construção dessa masculinidade está ligada diretamente ao racismo e ao período escravocrata mas também representação do homem negro nas mídias tradicionais, como a televisão, o cinema e até mesmo em outros gêneros musicais. Historicamente, o homem negro foi frequentemente retratado em papéis de violência, criminalidade ou hipersexualização. Na televisão, personagens negros eram (e muitas vezes ainda são) representados como bandidos ou servis, reforçando estereótipos que alimentam o racismo estrutural. No cinema, a narrativa do "negro perigoso" ou do "malandro" também prevaleceu por muito tempo auxiliando a estratégia de manter negros como representante da força de trabalho, símbolo de virilidade ou periculosidade. No artigo "Negro(a)s na mídia brasileira: estereótipos e discriminação ao longo da formação social brasileira", de Bruna da Paixão Santana, Everton Melo da Silva e Yanne Angelim, oferecem uma crítica pertinente. Os autores destacam como os meios de comunicação perpetuam estereótipos que associam homens negros à criminalidade e à hipersexualização, contribuindo para a marginalização e discriminação dessa população.

O(a)s negro(a)s foram calado(a)s pela sua condição de objeto de trabalho no período escravocrata. Permaneceram sem voz no auge dos processos político--econômicos que colocaram na ordem do dia a abolição. O silenciamento se manteve durante todo o século XX e continua nos dias de hoje, em que são retratado(a)s sempre sob o ponto de vista daqueles que procuraram e insistem em escamotear a realidade do povo negro brasileiro. Mesmo com as conquistas atuais que resultam das lutas dos movimentos negros, a população negra ainda é sub-representada na grande mídia, em que permanece uma exceção à regra geral da invisibilidade, quando o assunto é o protagonismo. É importante ressaltar que o que está em questão não é apenas a crítica à forma negativa como o(a)s negro(a)s têm sido representado(a)s, mas sim o que está na base dessa representação. Obviamente que o reforço de estereótipos com conotações pejorativas e a invisibilidade serviram e servem para reforçar o "lugar" do(a) negro(a) na sociedade brasileira. Porém, a simples troca de uma imagem negativa por uma positiva não irá mudar a realidade da maioria da população do país. Como afirmam Vaz e Tavares (2003, p.17): "a reparação histórica em relação aos negros e à sua imagem não deverá partir somente da grande mídia, mas sim, de toda a sociedade.". Mais que isso, é preciso um esforço constante para desvelar fundamentalmente o que sustenta essa representação e sua funcionalidade à manutenção das relações sociais na contemporaneidade. Afinal, o racismo foi e continua sendo um elemento central à confirmação das desigualdades sociais que caracterizam o capitalismo no Brasil. Neste sentido, combater o racismo implica ao mesmo tempo lutar contra o capitalismo. (Santana, da Silva, Angelim, 2019, p.64)

Essa análise evidencia como a construção da masculinidade negra na mídia brasileira está diretamente ligada à perpetuação de estereótipos negativos, limitando as possibilidades de representações saudáveis e contribuindo para a manutenção de desigualdades sociais e raciais. No caso da literatura brasileira, em "A trajetória do negro na literatura brasileira", de Domício Proença Filho (2004), o autor apresenta uma reflexão crítica sobre como a literatura tem historicamente retratado o negro. O autor destaca que, ao longo do processo literário brasileiro,

os negros foram frequentemente representados por estereótipos que reforçam visões preconceituosas, seja de forma explícita ou velada.

O negro ou o mestiço de negro erotizado, sensualíssimo, objeto sexual, é uma presença que vem desde a Rita Baiana, do citado *O cortiço*, e mesmo do mulato Firmo, do mesmo romance, passa pelos poemas de Jorge de Lima, como "Nega Fulô", suaviza-se nos *Poemas da negra* (1929), de Mário de Andrade e ganha especial destaque na configuração das mulatas de Jorge Amado. A propósito, a ficção do excepcional romancista baiano contribui fortemente para a visão simpática e valorizadora de inúmeros traços da presença das manifestações ligadas ao negro na cultura brasileira, embora não consiga escapar das armadilhas do estereótipo. Basta recordar o caso do ingênuo e simples Jubiaíba, do romance do mesmo nome, lançado em 1955, e da infantilizada e instintiva Gabriela, de *Gabriela, cravo e canela* (1958), para só citar dois exemplos. A seu favor, o fato de que, na esteira da tradição do romance realista do século passado no país, a maioria de suas estórias inserem-se no espaço da literatura-espelho e, no caso, refletem muito do comportamento brasileiro em relação às mulheres que privilegia. [...] A prevalência da visão estereotipada permanece dominante, aliás, na literatura brasileira contemporânea, pelo menos até os anos de 1960, quando começam a surgir, paralelamente, textos compromissados com a real dimensão da etnia. (Proença Filho, 2004, p.166, grifos do autor)

Proença Filho (2004) destaca como a literatura, ainda que por vezes pretendesse valorizar manifestações culturais negras, frequentemente recorria a figuras estigmatizadas — como a mulata sensual, o negro infantilizado ou o exilado — que perpetuam uma visão reducionista e subalterna da população negra. Essa fixidez estereotipada, conforme analisa Bhabha (1998), não apenas limita as possibilidades de representação, como sustenta a estrutura colonial por meio da repetição de imagens dicotômicas e hierarquizadas. No artigo "O estereótipo e a representação do negro na literatura brasileira do século XIX: entre fissuras e cristalizações de discursos", de Ferreira, Roque e Taufer (2023), os autores analisam como a literatura do século XIX consolidou modelos que cristalizam personagens negros como devassos, infantis e desprovidos de agência histórica. Ferreira, Roque e Taufer (2023) retomam e dialogam com Proença Filho (2004), ao enfatizar como o discurso dominante autoriza certas percepções e silencia outras, definindo quem pode falar e a partir de qual lugar. Sendo assim, somente quando o negro se vê a partir dele mesmo, consegue apontar com propriedade as dores e delícias de se ser.

Em síntese dos dois artigos; o que transforma a percepção acerca do negro na literatura brasileira e lhe confere uma representação para além da subserviência e/ou lascividade, é a autoria negra a partir da década de 60. As representações do povo negro amplamente disseminadas no século XIX e naturalizadas ao longo do tempo não apenas moldaram a percepção social do sujeito negro, como também coloca também a literatura brasileira como mais um dispositivo cultural, simbólico de controle, apagamento e exclusão. Ao evidenciar a

urgência de desvelar os fundamentos ideológicos que sustentam essas imagens e insistem na sua repetição, diversos autores contemporâneos propõem um deslocamento crítico do cânone literário, reivindicando a centralidade de novas narrativas que reconheçam a agência histórica e subjetiva da população negra. As obras de escritores negros e negras não apenas resgatam experiências marginalizadas, como também instauram rupturas no tecido canônico, ao dar visibilidade a discursos que desafiam os estereótipos construídos historicamente. Em romances como “O avesso da pele” de Jeferson Tenório (2020), “Histórias para ninar gente grande” de Conceição Evaristo (2022), e a reunião de contos de “Homens pretos (não) choram”, de Stefano Volp (2022), apresenta-se a masculinidade negra em sua complexidade, afastando-se das imagens unidimensionais e violentas tradicionalmente atribuídas ao homem negro. Essas narrativas, ao problematizarem as formas de ser e estar no mundo dos sujeitos negros, atendem à proposta crítica de reposicionar o homem negro fora dos moldes racistas e machistas reiterados pela literatura hegemônica que se basta pela reprodução automática de estereótipos raciais.

No campo da canção brasileira, especialmente antes da ascensão de vozes críticas no rap, a representação do negro nas canções muitas vezes caía no reforço de estigmas racistas encobertos pela malandragem ou displicência com as questões morais, trabalhistas e afetivas como é evidente no samba “Mulheres” (1995) conhecido popularmente pela interpretação de Martinho da Vila, que inclusive é mencionada na canção “Estilo cachorro” (2002) do Racionais como exemplo de masculinidade. Souza (2017), analisa a canção “La vem o Negão” (1993) do grupo Cravo e Canela, destacando como a música popular brasileira tem historicamente reforçado imagens hipersexualizadas e animalizadas do homem negro. Souza (2017) argumenta em seu artigo que tais representações não são meras coincidências, mas sim produtos de um “controle representativo” que impõe ao corpo negro uma identidade estereotipada, perpetuando a ideia do “negão” como figura libidinosa e grotesca.

É necessário atentar para o espaço social em que se dá esse encontro na música: do encontro sexual, da diversão, do prazer e da recreação. Esses são os espaços para o encontro com o negão. Que pode ser em diversos lugares “Na praia, na rua, no supermercado / Na feira é a maior curtição” o entretenimento e a alegria são garantidos. É o mundo da ludicidade e da festa, um lugar que a ideologia brasileira das relações raciais contempla o homem negro (e a mulher negra também). Portanto, a música reitera os estereótipos sobre os homens negros ao generalizar e essencializar representações sociais seculares, servindo-se de um tom cômico e recreativo, que é uma estratégia discursiva muito recorrente na mídia como um todo, com piadas e brincadeiras que buscam naturalizar e reafirmar as hierarquias sociais. Ao mesmo tempo tensiona as representações sociais do “típico casal inter-racial” reivindicado pelo cânone, deslocando o espaço de invisibilidade do homem negro nessa esfera, para aquele que é cobiçado pelas mulheres brancas, ainda que dentro de certos espaços de

sociabilidade previstos pela ideologia racial brasileira. Essa ambiguidade é fundamental para compreender as imbricações entre desejos, estereótipos e liberdade. Tão somente assenhoreando-se de suas representações e revertendo-as em seu próprio interesse é que o homem negro poderá se afirmar enquanto agente de seu próprio corpo e subjetividade, empreendimento que faz em movimentos sociais, coletivos, pré-vestibulares comunitários, institutos, no cotidiano, etc (Souza, 2017.p.10)

Percebe-se tanto na canção analisada por Souza (2017), quanto nos versos da canção “Estilo Cachorro” (2002) do Racionais (dois expoentes de gêneros musicais majoritariamente composto por cantores negros), os mesmos mecanismos de estereotipação hipersexualizada e violenta do homem negro, demonstrando que essa perspectiva é tão enraizada que os próprios homens negros a adotam também. Todavia, no caso do rap, a entonação escolhida frequentemente pelo gênero confere uma quase imposição da verdade do rapper, que se torna crível a partir da sequência narrativa. Enquanto a cultura hegemônica branca constrói imagens do homem negro a partir de uma ótica desumanizada, hipersexualizada e violenta que reforça o imaginário do negro como um sujeito animalesco, perigoso e sexualmente ameaçador, a canção dos Racionais se apropria desse mesmo estereótipo para reproduzi-lo e tencioná-lo dentro do contexto da masculinidade negra periférica, como produto final do sistema em que se insere. No refrão e nas falas da música “Estilo Cachorro” (2002), por exemplo, é possível perceber a performatização de uma masculinidade rude, marcada pela dureza emocional, sexualidade agressiva e negação da vulnerabilidade — traços que dialogam com o “negão” hipersexualizado e brutal do estereótipo que Souza (2017) critica. A grande diferença é que, no rap, o Racionais a encena como consequência de um contexto social desumanizante, e não como um dado natural ou folclórico, beirando o humor como é feito no samba.

A letra de “Estilo Cachorro” (2002) reflete esses estereótipos ao apresentar o personagem que usa o poder aquisitivo de procedência misteriosa, como forma de validar sua masculinidade e conquistar *status*. Essa lógica está associada a uma resposta direta ao racismo, onde o consumo, o dinheiro e o controle sobre as mulheres se tornam ferramentas para obter respeito em uma sociedade que historicamente nega humanidade e valor ao homem negro. Essa construção de identidade pode ser compreendida também como um mecanismo de defesa, onde a busca por *status* e poder tenta compensar uma sociedade que o desumaniza e marginaliza. Essa lógica não é meramente fruto de escolhas individuais, mas configura-se uma resposta histórica e social ao racismo estrutural, onde o consumo ostentatório, o dinheiro e o controle sobre as mulheres se tornam ferramentas simbólicas para obter respeito e reconhecimento em uma sociedade que tradicionalmente nega ao homem negro o direito à dignidade e ao valor humano. Para a feminista bell hooks;

Embora vivamos em contato com o próximo, em nossa sociedade inúmeras pessoas se sentem alienadas, excluídas, sozinhas. Isolamento e solidão são causas centrais da depressão e do desespero. São, também, o resultado da vida numa cultura em que as coisas recebem mais importância que as pessoas. O materialismo cria um mundo de narcisismo, no qual o foco da vida é apenas comprar e consumir. Em uma cultura narcísica, o amor não pode desabrochar. A emergência da cultura do “eu” é consequência direta da incapacidade de nosso país de pôr em prática, de fato, a visão de democracia enunciada em nossa Constituição e na Declaração de Direitos. Abandonados na cultura do “eu”, consumimos e consumimos, sem pensar nos outros. A ganância e a exploração se tornam a norma quando uma ética de dominação prevalece. Elas trazem consigo alienação e falta de amor. Uma intensa ausência emocional e espiritual em nossa vida é o terreno perfeito para o cultivo da avareza material e do consumo desenfreado. Em um mundo sem amor, o desejo de conexão pode ser substituído pelo desejo de possuir. Ao passo que as necessidades emocionais são difíceis — frequentemente, impossíveis — de satisfazer, os desejos materiais são mais fáceis de atender. Nossa nação caiu na armadilha do narcisismo patológico, na esteira de guerras que traziam recompensas econômicas enquanto enfraqueciam a visão de liberdade e justiça que é essencial para sustentar a democracia. (hooks, 2022. p.139-140)

hooks (2021) evidencia como a ausência de amor e conexão, agravada pela lógica do “eu”, compromete os ideais democráticos e enfraquece o senso de comunidade. O amor, nesse contexto, é apresentado não apenas como um sentimento, mas como um princípio ético capaz de restaurar vínculos e promover a resistência à lógica da dominação. Ao substituir o desejo de vínculo pelo desejo de posse, a sociedade se afasta da possibilidade de cura emocional e justiça social. Ainda assim, a construção dessa identidade masculina, por mais controversa que seja, jamais deve deixar de ser percebida também como um mecanismo de sobrevivência em contextos de extrema exclusão social e reprodução dos padrões hegemônicos de masculinidades na tentativa de ser humano na percepção social.

Não se trata, portanto, de registrar a falha ou o desvio moral de um indivíduo, mas de representar o efeito concreto das dinâmicas raciais e econômicas que forjam subjetividades atravessadas pela violência. Essa configuração do personagem, realizada no rap, ao invés de apenas reproduzir a misoginia ou o consumismo de maneira acrítica, torna-se um dispositivo crítico no interior do rap com o passar dos anos e amadurecimento do gênero musical. No disco “Histórias Da Minha Área” (2020), por exemplo, em canções como “Não sei Rezar”, “Todo Errado” e “Procuro Alguém” o rapper Djonga, não só reconhece as dificuldades de equilibrar a vontade de praticar o amor e a de reproduzir a violência aprendida e submetida, como revela que essa dinâmica interfere até mesmo na criação e percepção de sua filha, Iolanda. Este reconhecimento acaba tornando sua própria história em um reflexo social de um país que revela uma grande disparidade entre homens e mulheres, por meio do eu cançional que se apoia fortemente na figurativização.

Na canção “Amr Sinto Falta da Nssa Ksa” (2020), por exemplo, subverte-se a idealização a respeito de que sucesso, fama, dinheiro e artigos de luxo dão conta de suprir o espaço e tempo de seus vínculos afetivos genuínos. O personagem expõe de forma dicotômica a dor e o medo de perder relações significativas em meio à correria do sucesso, que são seu maior valor, ao mesmo tempo em que, por saber a chance de chegar aonde chegou e conseguir permanecer eram mínimas, então tende-se a fazer o que for preciso. Assim, Djonga revela, mesmo sem resolvê-las, as contradições profundas que atravessam a subjetividade negra masculina na sociedade brasileira — dividida entre empoderamento individual, exigência de performance e ausência de espaço legítimo para a fragilidade.

Amor, sinto falta da nossa casa
Mas logo eles me esquecem, ninguém é novidade pra sempre
Esse é meu assalto a banco
E, no momento, eu tô em direção ao cofre com o gerente
Só queria tá com você
Usando mais a língua que Sikêra Júnior
Meu medo é que essa correria te tire de mim
Por você eu juro, nega, que eu volto a andar no Uno
Se bem que... Não me deram nada de mão beijada
Agora que virou, querem beijar minha mão
É o talento de Marlon Brando ou respeito de Corleone
Que me fez virar Poderoso Chefão?
Segurando o nó na garganta
Pra não fazer dilúvio na cena
Evitando falar de problemas pessoais
Pra que consumam porque é bom, pô, e nunca por pena
Aos 25, tudo na mão, deixei a família bem
Como que não emociona?
'Cê chega a querer pular de bungee jump sem corda
Só pra ver se o capacete funciona
Perguntam como
Não é o que eu canto, é como eu canto
Eu como o canto, eu vivo isso 24 hora'
Tem coragem de abdicar e não demonstrar fraqueza
Tipo esses papo de que homem não chora
Eu juro que eu jogo com tudo e não me contundo
E só me contento em te ver sorrir
É o nosso sustento, busca no fundo
Que eu faço girar o mundo

(Amr Sinto Falta da Nssa Ksa” (2020)

A recusa em falar sobre “problemas pessoais” para evitar que a arte seja consumida “por pena” demonstra consciência sobre o mercado da dor — que transforma traumas negros em fetiche —, mas ao mesmo tempo evidencia o modo como o próprio artista internaliza essa lógica, silenciando suas vulnerabilidades. Isso revela não apenas resistência, mas também uma forma de auto violência emocional que a masculinidade negra muitas vezes exige: performar força para sobreviver, mesmo quando se tem “tudo na mão”. A ambivalência desse retrato —

ora de empoderamento ilusório, ora de autossabotagem — transforma essa forma de canção em um espelho das contradições sociais e pessoais. O mesmo ocorre na canção “Amanhecer” (2022) do rapper BK descrita a seguir. A canção ilustra a transformação que vem sendo trabalhada pela nova escola, proporcionando uma transformação musical: de canções centradas em ostentação, violência e egoísmo para abordagens que valorizam a introspecção, a saúde mental e os afetos cotidianos.

Já deixei minha peça de canto
Já pedi pra todos os santos
Amanhecer numa casa de campo, ouvindo Djavan
Correndo atrás de ti feito um cigano

Fingir por um segundo que tá tudo ótimo
Os canceladores não querem que eu seja o próximo
Fingir por um segundo que a minha mente não é uma bomba-relógio
Lembrar que eu faço por amor até na força do ódio, yeah
Vida louca não me domina
Eu não vou me pôr em risco na próxima esquina
Me livrei da guerra, mesmo sendo o maior vício
Mas se na porta for ela, ainda estou pronto igual no início
Não é tentar nem desistir, é só deixar fluir
Igual o sangue na minhas veias e o mar batendo na areia
Impossível de controlar igual essa moça
É a natureza das coisas

E no final, meu sonho é igual
Família, churrasco no quintal
Vê meu time na final
Agradecendo a vida, longe dos funeral
E fé pra isso

(Amanhecer, 2022)

O termo “peça” é uma gíria para armas de fogo, e abaixar as armas ou pelo menos não direcionar os alvos para própria comunidade, é uma proposta que vem sendo apresentada com frequência na nova geração do rap nacional. BK deixa de lado o discurso de invencibilidade, ou pelo menos finge, para que consiga descansar. A estratégia de “ fingir que tá tudo ótimo”, de não ser dominado pela vida loka (que em outro momento foi apresentada pelo Racionais) dá lugar à expressão de um desejo simples de paz, bem estar e vínculos fortes com sua comunidade — o churrasco em família, o jogo do time — mostrando que o rap contemporâneo se abre cada vez mais para narrativas de vulnerabilidade, autocuidado e esperança, sem abandonar sua força crítica, deixando claro também os elementos do cotidiano que colocam essa qualidade de vida em cheque.

O rap contemporâneo expande seu escopo narrativo para abranger a complexidade das vidas periféricas. Não se trata mais apenas de ostentar bens materiais ou narrar conflitos

urbanos, dado que o contato geracional também proporcionou a capacidade dos novos rappers perceberem antecipadamente as problemáticas da ascensão social por meio da arte. Mas também de dar voz às cicatrizes emocionais que muitos artistas, e seus ouvintes, carregam, com o intuito de se curar e interromper o ciclo de violência que o racismo proporciona. Essa mudança temática reflete movimentos sociais mais amplos, nos quais saúde mental e empatia ganham destaque.

Em vez de esconder suas ansiedades e traumas sob a capa da invulnerabilidade, o rapper assume suas feridas como parte legítima de sua trajetória, oferecendo ao público uma narrativa na qual a superação está ligada à aceitação da própria humanidade. Assim, o rap oferece aos seus ouvintes não apenas uma história a ser glorificada ou seguida cegamente, mas também uma oportunidade de reflexão sobre como determinadas formas de resistência podem, inadvertidamente, reproduzir as mesmas formas de opressão, enfraquecimento de laços e interesse no controle de certos corpos, dentro das próprias comunidades negras.

As masculinidades negras rappers, principalmente com a emergência do Gangsta Rap no fim da década de 1980, provocaram um grande impacto não somente na cultura artística e musical negra, como também nas relações de gênero e sexualidade marcadas pelas questões raciais nas comunidades negras estadunidenses. Estereotipadas enquanto tipos de masculinidades nocivas e tóxicas, interconectadas e influenciadas por outros tipos de masculinidades negras marcadas pela vulnerabilidade, criminalidade, exploração sexual de mulheres e obsessão pela ascensão social meteórica e pelo poder, as masculinidades rappers tornaram-se grandes inimigas das políticas de ativismo e militância negra mais conservadoras e, principalmente, alvo de árduas críticas do Feminismo Negro. Além de propagarem modelos de masculinidade que podem influenciar homens negros a adotarem estilos de vida de extrema deterioração e risco social, o Gangsta Rap reflete construções específicas de gênero e sexualidade e como as relações inter-gêneros, bem como suas possíveis dissidências, são construídas e estabelecidas nas comunidades negras, presentes nos discursos da música Rap e em sua produção audiovisual de videoclipes. (Dos Santos, 2019. p.17)

Essa representação não se limita à canção, mas também atravessa outras formas de expressão artística no Brasil, como a literatura, o cinema e a televisão, onde o homem negro foi historicamente retratado como “força braçal desprovida de inteligência” — uma imagem evocada no trecho final da canção “B. B. King” (2018) de Baco Exu do Blues, mas também vem repensando seu modo de ser, estar e agir no mundo. A nova geração do rap brasileiro, representada aqui principalmente pelo rapper baiano Baco Exu do Blues, traz uma guinada significativa na abordagem da masculinidade e das relações afetivas em contraste com a velha escola do rap, como é possível observar em canções do Racionais MC’s, por exemplo. No terceiro disco produzido em estúdio de Baco Exu do Blues, intitulado “Quantas Vezes Você Já

“Foi Amado?” (2022), o rapper propõe uma ruptura com esse modelo ao construir uma narrativa mais vulnerável, sensível e reflexiva.

Ao priorizar temas como o amor, o autocuidado e o afeto, o artista busca subverter a lógica da hipermasculinidade, abrindo espaço para que homens negros possam expressar suas emoções sem receio de julgamento. Em vez de reproduzir estereótipos de distanciamento emocional e objetificação, Baco transforma a vulnerabilidade em potência, oferecendo ao público uma alternativa mais saudável e plural de masculinidade negra. Conforme hooks (2021, p 123-124);

Despertar para o amor só pode acontecer se nos desapegarmos da obsessão pelo poder e pela dominação. Culturalmente, todas as esferas da vida estadunidense — política, religião, locais de trabalho, ambientes domésticos, relações íntimas — deveriam e poderiam ter como base uma ética amorosa. Os valores que sustentam uma cultura e sua ética moldam e influenciam a forma como falamos e agimos. Uma ética amorosa pressupõe que todos têm o direito de ser livres, de viver bem e plenamente. Para trazer a ética amorosa para todas as dimensões de nossa vida, nossa sociedade precisaria abraçar a mudança. No final de *A arte de amar*, Erich Fromm afirma que “importantes e radicais mudanças em nossa estrutura social são necessárias, para que o amor se torne um fenômeno social, e não um fenômeno altamente individualista e marginal”. Indivíduos que escolhem amar podem alterar e alteram a própria vida para honrar a primazia da ética amorosa. Nós fazemos isso ao escolher trabalhar com indivíduos que admiramos e respeitamos; ao nos comprometermos a nos entregar inteiramente em nossos relacionamentos; ao abraçar uma visão global em que vemos nossa vida e nosso destino como intimamente ligados aos de todas as outras pessoas do planeta.

O compromisso com uma ética amorosa transforma nossa vida ao nos oferecer um conjunto diferente de valores pelos quais viver. Em grande e em pequena escala, fazemos escolhas baseadas na crença de que a honestidade, a franqueza e a integridade pessoal precisam ser expressas nas decisões públicas e privadas.

A autora defende que todas as esferas sociais poderiam ser reconfiguradas a partir dessa ética, desde que se aceite a necessidade de mudanças profundas nas estruturas culturais e sociais. Ao citar Fromm, hooks (2021) reforça que o amor não deve ser um fenômeno isolado e individualista, mas um princípio organizador da vida em sociedade. Assim, o compromisso com o amor se torna um ato político, capaz de redefinir as prioridades éticas e promover uma vida mais justa e interdependente. Como se verá na análise das canções “Autoestima e Lágrimas” (2022), Baco incorpora questões de saúde mental de forma sensível e direta, acompanhando uma tendência que se fortaleceu no rap brasileiro contemporâneo, como também se nota além dos trabalhos já mencionados, no disco “AmarElo” (2019), de Emicida.

Para o público em geral, isso ajuda a desconstruir estereótipos arraigados e a promover uma visão mais diversa e justa da população negra no Brasil. Dessa forma, a evolução melódica e diversificação de perspectivas nas temáticas abordadas pelo rap não é apenas uma questão de

atender a um público *mainstream* – a qual o Racionais se recusava se submeter, apesar de estar inserido no circuito fonográfico – mas um reflexo das transformações sociais e culturais que atravessam a experiência negra. A flexibilização da estrutura musical acompanha um movimento de revisão das relações pessoais e de gênero dentro da própria comunidade negra, permitindo novas leituras sobre amor, dor e identidade. Bem como tornar o ambiente do rap nacional mais confortável, atrativo e seguro para mulheres – que ganham cada vez mais força dentro do gênero musical e têm uma participação primordial nessa flexibilização geracional.

Sendo assim, o rap contemporâneo se consolida como um espaço de ressignificação da masculinidade e fortalecimento étnico e comunitário, onde a força não está apenas na resistência, mas também na capacidade de sentir, se conectar e se transformar, a partir da crítica observação da realidade. Em síntese, enquanto a geração anterior do rap cumpriu um papel importante ao denunciar a realidade dura das periferias e o impacto do racismo, a nova geração busca constantemente ampliar essa narrativa, adicionando camadas de afeto, autocuidado e autoconhecimento para que continue havendo avanço. Com *Quantas Vezes Você Já Foi Amado?* (2022), Baco Exu do Blues se confirma como um dos grandes expoentes dessa transformação, oferecendo novas perspectivas e possibilidades para a construção de um futuro mais saudável e humano para o rap brasileiro e jovens negros de forma geral.

3.2 “Cantar Sobre Amar Talvez Seja Mais Revolucionário”

Fugir do roteiro é o que eu quero
Ser submisso e servir não combina comigo
Calma...respira.
Por que me olha com ódio se eu sou tão lindo?
Ando tentando não ser agressivo
(Inimigos, 2022)

Baco não apenas narra a raiva; ele a encarna, a sente no corpo, o que ecoa na crítica de Frantz Fanon (2008) na obra “Pele Negra, Máscaras Brancas”, ao falar da interiorização do olhar do outro como gerador de alienação e sofrimento psíquico. Ao expor a recusa ao “roteiro” imposto pelo imaginário social hegemônico — que exige uma submissão que abarca virilidade, frieza e contenção emocional — escancara a violência simbólica que estrutura a masculinidade negra por trás disso. Para além do dito popular de que "homem não chora" e da expectativa de que homens negros correspondam ao estigma da virilidade extrema, da insensibilidade e até da violência, o machismo que os atravessa e impõe certa performance está profundamente enraizado na herança escravocrata. Para além do senso comum que ainda reproduz o dito

“homem não chora”, o machismo que atravessa os corpos negros se ancora em uma herança escravocrata perversa.

Como lembra bell hooks (2021), durante o regime escravocrata, a repressão dos sentimentos era frequentemente a única alternativa à morte. Esse passado instituiu um padrão de masculinidade calcado na repressão afetiva como mecanismo de sobrevivência, que segue atuando subjetiva e socialmente até hoje. Se utilizando dos discursos que permeiam o feminismo negro, Claudio Patrício (2019) no artigo “A Dor Invisível: Reflexões Sobre O Sofrimento Do Homem Negro Numa Sociedade Patriarcal E Racista”, aprofunda essa leitura ao afirmar que a ausência de espaço para sentir tem gerado não apenas sofrimento psíquico, mas também autossabotagem, risco e silencioso extermínio emocional.

Ao aprofundar a discussão sobre os impactos subjetivos da masculinidade forjada sob o racismo estrutural, Claudio Patrício (2019) destaca como a negação dos afetos, historicamente adotada como estratégia de sobrevivência, tem provocado um silencioso colapso emocional entre homens negros. Essa repressão, longe de proteger, mina a possibilidade de construção de vínculos saudáveis consigo e com os outros, gerando autossabotagem, adoecimento psíquico e práticas autodestrutivas. Muitas vezes, a dor psíquica encontra válvula de escape em comportamentos de risco, vícios e isolamento, mascarando pedidos de ajuda que raramente são reconhecidos. Nesse sentido, a invisibilização do sofrimento emocional de homens negros configura uma forma de extermínio simbólico, sustentada pela ausência de afeto, pertencimento e reconhecimento em uma sociedade que insiste em lhes negar a humanidade.

Na dualidade de ser vítima e algoz no atual sistema patriarcal capitalista branco, os homens negros vivenciam essa dualidade também subjetivamente. Ao terem seus comportamentos confrontados pelas feministas negras, eles precisam dar respostas a suas companheiras ao mesmo tempo, em que precisam entender o que se passam consigo. E as artes, especialmente a música, tem sido uma das formas encontradas por eles para refletir e ressignificar suas vivências e suas identidades. (Patrício, 2019, p.12-13)

O processo é duplo: ao mesmo tempo em que os homens negros são vitimados por um sistema que os nega, também são cobrados a se responsabilizar pelos danos que suas práticas — muitas vezes internalizadas pela opressão — causam às mulheres negras. Estão, como afirma Patrício (2019) entre o lugar de vítima e de algoz, pressionados a dar respostas às exigências do mundo ao seu redor e, simultaneamente, a si mesmos. É nesse ponto de ruptura que a música aparece como possibilidade de elaboração. Como linguagem historicamente periférica, o rap oferece aos homens negros um canal de expressão para nomear dores, reconstruir afetos e

reimaginar suas subjetividades. E entre os nomes mais significativos dessa virada está Baco Exu do Blues.

Baco emerge como figura disruptiva ao propor uma masculinidade negra que rompe com os pilares da dureza e do silenciamento emocional. Conhecido inicialmente por sua postura agressiva e confrontadora — especialmente na controversa canção “Sulicídio” (2016), onde se destacam versos com teor misógino e transfóbico —, o rapper baiano passa a expressar, em sua trajetória posterior, camadas mais complexas de si: a dor, a fragilidade, o medo, o desejo. Em *Esú* (2017), seu álbum de estreia, a raiva ainda é central, mas já se manifesta como sintoma e clamor por cura. A canção “En Tu Mira” (2017), acompanhada por um videoclipe denso, revela um sujeito em desequilíbrio, afetado pelas cobranças de sua ascensão. Não é apenas a raiva que se evidencia, mas o colapso: o peso de sustentar uma imagem forte, a angústia de corresponder às expectativas de um mundo que explora, consome e descarta e principalmente quais as implicações desse processo em um corpo já marcado pelas insígnias do racismo.

No seu segundo disco, *Bluesman* (2018), canções como “Queima minha pele” e “Me Desculpa Jay-Z”, em uma audição despretensiosa parece posicionar o amor e a vulnerabilidade como armas de resistência, confrontando os modelos tradicionais de masculinidade negra alicerçados na frieza emocional e na dominação. Todavia, em suas próprias redes sociais e entrevistas, o rapper diz que tais letras correspondem na verdade ao seu processo de adoecimento psíquico, sendo a primeira canção, interpretada em parceria com o cantor Tim Bernardes, sobre um surto bipolar e a segunda, sobre o transtorno de ansiedade. Em entrevista à revista *Vice*⁴⁰, Baco conta um pouco do processo de criação do disco e, mesmo assumindo que o segundo disco possui um ar mais sentimental, ainda se trata de um amor em contextos brutais.

Os quatro sentimentos cavados por Baco — o amor, a perda, a dor e a conquista — estão condensados nas músicas de *Bluesman*, que parece muito mais sentimental e recheado de love songs do que foi *Esú* — cuja única representante, “Te Amo Disgraça”, se tornou a música mais conhecida do rapper. “Eu não podia fazer um álbum chamado *Bluesman* e deixar os sentimentos de fora”, pondera Baco. “E eu digo sentimento de diversas formas: algumas pessoas podem ouvir só como love songs, mas as love songs desse disco têm contextos sociais que são bem brutais. Se você

⁴⁰ Entrevista concedida a Amanda Cavalcanti na *Vice Brasil* em que Baco Exu do Blues comenta as inspirações para o álbum *Bluesman*, como sentimento de perda, amor e dor, e referências ao blues. *Baco Exu do Blues fala das inspirações que fizeram Bluesman*. *Vice*, 23 nov. 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/baco-exu-do-blues-fala-das-inspiracoes-que-fizeram-bluesman/>. Acesso em: 29 jul. 2025.

olhar, elas são bem mais sobre a fragilidade do homem negro do que sobre o amor de fato. (BLUES, 2018)

Baco, portanto, não idealiza o afeto: ele o expõe como um campo de conflito, dor e sobrevivência. Em sua poética, o amor não é um refúgio harmonioso, mas um terreno instável onde o sujeito negro é desafiado a se reconstruir a partir das ruínas emocionais deixadas pela violência estrutural. Ao transformar a dor em matéria artística, o rapper baiano confere forma àquilo que bell hooks (2022) define como prisão emocional dos homens negros, marcada pela repressão dos sentimentos, pelo silenciamento afetivo e pela imposição de uma masculinidade invulnerável. No entanto, Baco não se limita a diagnosticar o trauma: ele propõe, ainda que de maneira tensionada e por vezes ambígua, que o amor — quando compreendido como uma prática ética, política e coletiva — pode operar como força insurgente contra as lógicas de desumanização que atravessam a experiência negra. O amor, na concepção de hooks (2021)

Desde seus primeiros trabalhos, Baco Exu do Blues assume um papel político em suas composições, ao tornar visível o que geralmente é silenciado: a dimensão emocional do homem negro em um contexto de brutalidade estrutural. Mas é seu terceiro disco de estúdio, Quantas Vezes Você Já Foi Amado? (2022), que se apresenta como a consolidação e aprofundamento na temática amorosa na vivência de um jovem negro no Brasil. No disco, o artista investe numa performance mais introspectiva, revelando fragilidades, desejos de afeto e sua constante luta por uma saúde mental enquanto jovem negro que alcançou o sonhado “topo”. O próprio título do disco já denuncia a centralidade do amor — sobretudo o amor-próprio — como eixo de uma nova masculinidade negra possível. Em canções como “Autoestima” (2022) e “Lágrimas” (2022), Baco constrói um eu lírico que escapa da virilidade rígida associada ao modelo tradicional de masculinidade negra. Ele chora, duvida, sofre e pede cuidado — não como concessão ou fraqueza, mas como afirmação de sua humanidade. A partir do recurso da figurativização, já explorado pela velha escola do rap e teorizado por Luiz Tatit, o rapper articula linguagem e entoação para conferir materialidade sonora a esses afetos, aproximando a experiência estética da experiência vivida. Assim, a dor se torna escuta, e a escuta, possibilidade de transformação.

Se o título do disco já convida o ouvinte a uma reflexão sobre si, Baco a aprofunda nos primeiros segundos da primeira faixa do disco, intitulada “Sinto tanta raiva...” (2022), na qual o rapper sintetiza em um verso a problemática de estar constantemente motivado a sentir ódio, ainda que queira amar. Ao dizer “eu sinto tanta raiva que amar parece errado”, Baco expressa a dificuldade de conciliar sentimentos de raiva e amor, refletindo sobre como a repressão

emocional, muitas vezes internalizada por homens negros, pode dificultar a expressão do afeto. A escolha estética da produção musical, marcada por uma ambiência densa, quase claustrofóbica – figurada pelo suspiro e pelo ritmo acelerado de um jazz – reforça essa tensão interna, criando uma sensação de sufocamento emocional. A entoação de Baco Exu do Blues nos versos seguintes a saudação à Exu, que não acompanha o ritmo exato do beat minimalista, coloca a melodia como plano de fundo para um convite a identificação e da elaboração coletiva sobre como as feridas do racismo respingam na subjetividade de pessoas negras até os dias atuais:

Me perguntam, mas não tenho resposta
Jovem demais pra ser representante de algo
Você se parece comigo, por que me veem como alvo?
A internet lembra minha cidade: guerra de bairros
Negros fazendo outros negros serem cancelados
Cantamos sobre o que acontece, vejo que poucos mudaram
Quantas vezes você já foi amado?
Cantar sobre amar talvez seja mais revolucionário
Sobre os amigos que matariam por mim
Ou sobre o sonho de um carro
Nossa gente vencer tem que deixar de ser raro
Nem se a polícia me pedir para parar eu paro
Me recordo dos meus ancestrais, todos continuaram
Me culparam sobre crimes que não cometi e isso é tão errado
Pensei em desistir, mas me acostumei com o peso de ser odiado
Só porque venci, querem que eu me sinta culpado
Tudo bem, sempre fui maltratado
Ter autoestima sendo como eu se tornou pecado
Exu do Blues é vilão, um jovem inconsequente surtado
(Sinto tanta raiva..., 2022)

Baco expressa de maneira contundente a tensão entre a conquista do sucesso e a culpa que lhe é imposta por uma sociedade que historicamente marginaliza e desumaniza o homem negro. Ao declarar em “Autoestima” (2022): “só porque venci querem que eu me sinta culpado / tudo bem, sempre fui maltratado”, o rapper denuncia não apenas a pressão psicológica que acompanha a ascensão social de sujeitos negros oriundos da periferia, mas também uma lógica coletiva de condenação simbólica: o triunfo do negro, quando ocorre, deve ser acompanhado de culpa, submissão ou silêncio. O sucesso não é interpretado como merecimento ou mérito, mas como afronta.

Essa lógica colonial ainda opera com força no imaginário social brasileiro, como se o negro que rompe com o lugar da marginalização devesse, obrigatoriamente, pedir desculpas por ter chegado aonde chegou. Casos como o do rapper MC Poze do Rodo ilustram bem esse mecanismo de punição simbólica (e literal) da autoestima negra. Em 2024, Poze foi preso de forma abrupta e humilhante, no meio de um show, diante de milhares de pessoas — sem

flagrante, sem acusação clara, apenas a reafirmação do controle policial sobre corpos negros que ousam ocupar espaços de prestígio. No ano seguinte, em 2025, o artista foi novamente detido, desta vez por “apologia ao crime”, após declarações públicas sobre sua vivência na favela e as escolhas que precisou fazer para sobreviver. Em ambos os episódios, o recado é claro: o homem negro, periférico, que conseguiu driblar as inúmeras e sistemáticas formas de genocídio da população negra, mesmo quando alcança projeção nacional, continua sendo percebido como ameaça, e seu discurso é sistematicamente criminalizado para que se interrompa o ciclo inevitável onde esse indivíduo se torna exemplo para milhares.

A autoestima, nesses casos, é interpretada como insolência. E, num país cuja formação está profundamente marcada pela lógica da catequização cristã, essa insolência é lida como um pecado. O homem negro, para ser tolerado, precisa manter uma postura de gratidão, humildade excessiva e submissão — uma repetição do lugar de servo diante do senhor. Ao reivindicar o direito de se amar, de se orgulhar de si e de narrar sua própria história, com sua própria linguagem, Baco (assim como Poze) desafia diretamente esse pacto não verbalizado da branquitude brasileira como teoriza Cida Bento (2011)⁴¹, que tenta conter, punir ou silenciar qualquer expressão de liberdade negra que ultrapasse os limites da tolerância moral dessa elite conservadora que tem grande influência sobre os mecanismos institucionais.

Quando Baco desloca o foco para problemáticas internas às próprias comunidades negras, revelando a tensão entre a solidariedade racial e a reprodução de violências dentro do próprio grupo, é uma afirmação que o racismo também se manifesta entre semelhantes — inclusive nos espaços virtuais —, o rapper denuncia como a lógica da dominação se infiltra nas relações interpessoais, promovendo o auto-ódio e a desconfiança coletiva. Nesse processo, o personagem emerge como figura complexa, simultaneamente vítima e agente, atravessado por contradições que evidenciam o quanto o racismo estrutural fere não apenas de fora para dentro, mas também de dentro para fora. No entanto, ao afirmar “meus ancestrais, todos continuaram”, o rapper aponta para uma linha de reconhecimento da força ancestral deixada pelos escravizados, e militantes do movimento negro como exemplo de continuidade e resistência,

⁴¹ O conceito de *pacto narcísico da branquitude* foi desenvolvido por Cida Bento para descrever o modo como pessoas brancas, mesmo inconscientemente, atuam em rede para manter seus privilégios raciais. Trata-se de um acordo implícito de preservação de poder, que silencia, invisibiliza e deslegitima a presença e a ascensão de pessoas negras em espaços historicamente ocupados pela branquitude. Segundo a autora, esse pacto se manifesta tanto em instituições quanto nas relações cotidianas, promovendo uma manutenção sistemática das desigualdades raciais.

que se tornaram potências políticas fundamentais para a construção de um futuro mais digno. Nesse sentido, Baco incorpora a filosofia iorubá contida no provérbio “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje”, ressignificando a raiva como energia ancestral, mas também como ponto de partida para a cura.

As guerras de bairros são um objeto que possui a mesma concretude da concepção homogênea de “nossa gente”, possibilitando que ouvinte e intérprete transitem entre agente e paciente de uma dinâmica social racista, mas que se unifica no verso “ter autoestima sendo como eu se tornou pecado”. Colocar-se como espelho, identifica que, a força dessa autorrepresentação típica reside justamente no reconhecimento de que, independentemente de classe, gênero ou orientação sexual, corpos negros seguem sendo tratados como menos valia na periferia do capitalismo. Essa ideia é reforçada no pré refrão da canção:

Chega perto, vou contar um segredo
Se acostume a ver preto e dinheiro
São só notas, baby, não fique com medo
Fiz milhões, continuei negro (Surpreendente!)
Vença, vença, vença, vença mermo
Lingerie da Prada, prata e cristais finos
É minha preta mermo, é minha preta memo, é minha preta memo

[Refrão]
Meu time só ganha, nunca perdemos
Nós é sem destino, o mundo é pequeno(4x)
Demais pra nós, demais pra nós
Pequeno demais pra nós
(Sinto tanta raiva..., 2022)

Os objetos de marcas famosas, bem como joias e o próprio dinheiro, apesar de serem alvo de desejo e indicação de poder, perdem o valor num contexto em que isso não garante a obtenção de prestígio social. Ainda que sujeitos periféricos alcancem lugar de prestígio, principalmente no rap e no funk, vemos artistas serem criminalizados, como mais um indicativo de que o racismo também permeia as classes mais abastardadas. Na canção, fica explícito que, mesmo com conquistas materiais e reconhecimento, a identidade racial continua sendo um marcador que o coloca enquanto homem negro em posição de alteridade e suspeição. Caso contrário, não seriam comuns os casos de criminalização de gêneros musicais e outras criações fundamentalmente negras e periféricas⁴².

⁴² A criminalização do rap e do funk no Brasil é a continuidade histórica de um processo de repressão a expressões culturais negras, iniciado com o samba no início do século XX. Assim como o samba foi associado à marginalidade, à vadiagem e à criminalidade, o rap e o funk também foram (e ainda são) estigmatizados por setores

A repetição em certos trechos da canção, não é meramente artística, mas uma tentativa de imprimir, para si e para os outros a credibilidade em imagem de uma mulher preta com artigos de luxo, uma comunidade unida e de que, o mundo que endossa a submissão de pessoas negras, é pequeno demais para a grandeza delas. “Sinto Tanta Raiva...” (2022) então, não é apenas uma introdução, é um manifesto ao mesmo tempo emocional e político. Um convite à escuta empática de uma masculinidade negra que reflete sobre si mesma, assume suas contradições e busca se reconstruir junto à sua comunidade.

Essa reconstrução se dá por meio de uma perspectiva afetiva das questões raciais, sem que isso diminua o valor artístico da obra. Na canção “Mulheres Grandes” (2022), por exemplo, Baco Exu do Blues se utiliza bastante de uma linguagem conotativa para expressar essas contradições da experiência social. A utilização do termo “grande” pode fazer uma menção não só ao tamanho, mas também servir para enaltecer a potência das mulheres negras, deslocando o centro do desejo e da valorização do exótico⁴³ para o natural. Da mesma maneira, o termo “demais” também poderia remeter a algo que está além do esperado, como também a algo insustentável. A grandeza da mulher – suas emoções, seus desejos, sua presença – torna-se “demais” não porque de fato o seja, mas porque o sujeito masculino não se sente digno de acolhê-la, projetando sobre ela o medo de abandono, o autoengano, a desconfiança e até mesmo uma hipervalorização que as prejudica.

Mulheres grandes demais
Com desejos gigantes
Não servem pra ser amantes

[Verso 2]
Não, não, não, não
Não acredito em você, não é pessoal
Não acredito em mim, como acreditar em alguém?

da sociedade e do Estado, sendo frequentemente relacionados à violência, ao tráfico de drogas e à desordem social. Essa lógica de controle e silenciamento atinge principalmente jovens negros e periféricos, reproduzindo o racismo estrutural e a seletividade penal que marcam a história das políticas de segurança pública no Brasil.

⁴³Sara Baartman, é uma mulher sul-africana khoisan (grupo étnico da África Austral), que foi levada à Europa no século XIX e exibida como atração de circo sob o nome de *Vénus Hotentote*. Seu corpo, especialmente seus quadris e nádegas, foi fetichizado e objetificado por colonizadores e cientistas europeus, que propagaram a ideia de um corpo animalizado e que, portanto, pode ser violentado de diversas formas. Sara foi explorada tanto fisicamente quanto simbolicamente — transformada em espetáculo e, após sua morte, seu corpo ainda foi violentado: seus restos mortais e órgãos genitais foram mantidos em exibição no Museu do Homem em Paris até 1974, sendo repatriados à África do Sul apenas em 2002. A música de Baco, ao expor esse tipo de relação, não endossa esse imaginário, mas o problematiza, mostrando como até mesmo o homem negro, afetado pela lógica colonial e patriarcal, pode reproduzir a rejeição e o medo diante da grandeza das mulheres negras.

Não, não, não, não
Claro que eu não faço por mal
'Cê diz que sou especial, mas eu não me sinto assim
Diz que eu sou lindo, mas parece mentira
Diz que é minha, mas parece mentira
Eu fujo do que me procura, bê
Sirenes, serenatas, essa grandeza é demais pra mim
(Mulheres Grandes, 2022)

O segundo verso aprofunda essa ambiguidade, porém, aprofunda e traz o conflito para o campo da reflexão a respeito de si mesmo. A partir da figurativização, o personagem aqui demonstra estar imerso pela insegurança e pelo medo de se entregar ao afeto, como produto da insegurança e medo que o racismo projeta em homens negros desde muito cedo: “Não acredito em mim, como acreditar em alguém?”. Há aqui uma sobreposição entre a recusa ao amor recebido e a ausência de autoestima, numa dinâmica que ecoa o que bell hooks aponta como o impacto do narcisismo, da dominação e da falta de ética amorosa nas relações interpessoais. A mesma ambiguidade reaparece no título da canção “Imortais e Fatais 2” (2022), provando que o rapper se utiliza da ambiguidade para gerar camadas de significados em suas canções. O mesmo intuito também está presente no uso do sample de *Tempo de Amor*, conhecida na voz de Baden Powell e Vinícius de Moraes, que adiciona mais intenção e reforça a ideia central do disco, vejamos:

Ah, bem melhor seria poder viver em paz
Sem ter que sofrer...

Vivemos do ódio, não ligamos mais pra nada
Morte aos inimigos, nossa alma tá lavada
Se passar da linha, eu juro, nem Jesus salva
Aqui nós troca bala e dá troco na porrada
Amo todos meus guerreiros, sem medo da farda
Cortando os nossos, vivemos pela espada
Paredão batendo, tem de sobra, bunda e arma
Quem vive na margem não se afoga nessa água
Não escolhi meu sobrenome, me chame no vulgo
Nós que tá na pista, tá de bicho, tá de puto
A prata pesada e Puma no meu conjunto
Se não é selvagem, não faz parte do meu culto

Isso é sobre carinho, afeto, crença ou a falta disso tudo
É sobre todos que viveram sozinhos
E quando foram amados não sabiam o que fazer
Onde sua religião estava na escravidão?
Sou artesão do meu próprio caminho
Vítima da falta de abraço do mundo

(Ah, bem melhor seria poder viver em paz
Sem ter que sofrer
Sem ter que chorar
Sem ter...)
(*Imortais e Fatais 2*, 2022),

“Imortais e Fatais 2” (2022) surge como uma espécie de retorno ao próprio passado artístico do rapper, revisitando temas já abordados na faixa “Imortais e Fatais”, do álbum Esú (2017), mas sob uma nova ótica, mais madura, reflexiva e emocionalmente complexa. Enquanto na primeira canção Baco mergulhava na afirmação de sua identidade e desejo, com versos que exaltavam poder, desejo carnal e fúria acumulada, em “Imortais e Fatais 2” (2022) há um tom mais resignado e existencial, sem perder a contundência, nem mesmo deixar de demonstrar que está pronto para enfrentar o que for necessário. A construção rítmica desacelerada e densa contribui para essa atmosfera introspectiva, marcada por beats mais espaçados, harmonias melancólicas e vocalizações que oscilam entre a raiva contida e a vulnerabilidade escancarada. A repetição do título entre as duas faixas não é fortuita: ela evidencia o amadurecimento da persona artística de Baco, que agora reavalia suas dores e conquistas sob a lente do afeto e da ancestralidade, e não apenas da virilidade performática.

Se em Esú (2017) a “imortalidade” parecia aludir a uma resistência bruta, quase bélica, se alinhando a estética da velha escola do rap e suas primeiras produções, a segunda versão inclusa no disco *QVVJFA?* (2022) se transforma em permanência emocional, em memória que atravessa o tempo e carrega a dor dos que vieram antes. Dessa forma, a imortalidade e a fatalidade nas canções do rapper demonstram a força de um povo que, apesar de ser alvo de um genocídio que atravessa a história brasileira, se reinventa e resiste.

Nesse sentido, a canção explicita uma inflexão importante na trajetória de Baco Exu do Blues: ao longo dos anos, sua lírica evolui de um confrontamento externo — marcado pelo grito, pela raiva e pela denúncia direta — para uma elaboração interna, introspectiva e mais complexa. A contraposição entre o Baco de 2017 e o de 2022 mostra como o rapper evolui do confrontamento externo à elaboração interna, compondo um retrato mais complexo da masculinidade negra, onde a força já não se resume ao domínio sobre o outro, mas à coragem de sentir, lembrar e, sobretudo, amar. A masculinidade negra que se projeta em “QVVJFA?” já não se define apenas pela capacidade de dominar ou resistir fisicamente, mas pela ousadia de sentir, lembrar e amar em um mundo que constantemente nega essas dimensões ao homem negro.

Ao fazer esse deslocamento temático e sonoro, e ao mesmo tempo manter estratégias musicais já conhecidas e bastante utilizada na velha escola do rap brasileiro, Baco não apenas reafirma sua relevância dentro da nova geração, como também a expande a outros públicos, ao adicionar camadas de significação por meio de samples de outras canções da música popular

brasileira, além de contribuir de maneira singular para o debate sobre saúde mental, afetividade e identidade racial no país por meio da tipicidade de suas canções. Dessa forma, a tipicidade das canções de Baco Exu do Blues não está apenas em sua capacidade de representar o particular que se torna universal, mas na forma como encarna as contradições, dores e desejos de um sujeito histórico que insiste em existir, amar e lembrar num país que continuamente tenta apagar sua existência.

Síndrome de Estocolmo pela violência
Moro no sorriso da incerteza
Esses olhos não enxergam com clareza
Vítima da minha grandezza
Abri minha própria empresa, latifundiário
Comprando terreno nas cabeças que me odeiam
Eu escolho quem senta na mesa
Dividindo o pão e todo mal que me rodeia
Sem padrão de beleza
Minha cidade tem meu rosto, minha pele
O ódio é o próprio espelho, é fictício
Morremos pelos nossos, como cosplay de Cristo
Nessas ruas, a inveja é o pior vício
Pólvora nas esquinas, pensamento de presa
Existe um motivo do mar vir depois da areia
Ninguém entra nessa festa, ela já tá cheia
Notas de cem nos pés dessa gostosa é o novo tipo de sereia
Alguns caras com medo, com a mão cheia
Quem tem o futuro agredido não tem medo de cadeia
Minha pele é diferente, ela não é feia
Se ama minha cultura, por que me odeia?
(Imortais e fatais 2, 2022)

A abertura do segundo verso de “Imortais e fatais 2” (2022), “síndrome de Estocolmo pela violência” já anuncia a ambivalência de ser um homem negro na realidade brasileira — a naturalização da dor e o apego compulsivo ao que fere e ao que pode ferir, a estar tão submetido a violências que essa se torna a única forma conhecida de tratamento, reproduzida então dentro de todas suas relações. Essa violência, somada a um estigma desumanizador a qual os homens negros são expostos cotidianamente faz com que o sujeito e sua subjetividades não sejam de fato observados. O trecho “sem padrão de beleza / minha cidade tem meu rosto, minha pele” ressoa ainda como um grito de afirmação racial, territorial e estética, que ao mesmo tempo recusa o padrão hegemônico de branquitude e reafirma Salvador como cidade mais negra fora da África. Essa crítica dialoga com o último trecho do verso: “se ama minha cultura, por que me odeia?” — um questionamento direto à apropriação cultural que fetichiza, consome e lucra com a produção negra (como por exemplo a camarotização do carnaval de Salvador), ao mesmo tempo em que rejeita, violenta e marginaliza os sujeitos que a criam. É nesse ponto que ressoa

a análise de Frantz Fanon sobre a experiência negra sob o olhar branco na obra Peles Pretas, Máscaras Brancas (2008) que deixa o indivíduo sem saídas alternativas a desumanização

A vergonha. A vergonha e o desprezo de si. A náusea. Quando me amam, dizem que o fazem apesar da minha cor. Quando me detestam, acrescentam que não é pela minha cor... Aqui ou ali, sou prisioneiro do círculo infernal (Fanon, 2008, p.109)

Essa experiência de aprisionamento emocional e simbólico é aprofundada no verso “morremos pelos nossos como cosplay de Cristo”. A imagem do sacrifício ganha aqui uma dimensão crítica: Baco recorre à figura do mártir cristão para ironizar a romantização da morte de homens negros, como se fossem escolhidos para sofrer por todos. Mas sua morte não é sagrada, tampouco redentora — é consequência de um genocídio sistêmico, histórico e deliberado. Ainda assim, o rapper contrapõe a brutalidade com uma potência de resistência: “meus ancestrais, todos continuaram” desafiando a humanidade do símbolo cristão. “Imortais e Fatais 2” (2022) amplia a proposta já anunciada em “Sinto Tanta Raiva”: (2022) não basta denunciar a violência externa, é preciso olhar para dentro e compreender como ela molda os afetos e corrói os vínculos, para traçar uma contra estratégia. Claudio Patrício (2019), ao discutir o sofrimento dos homens negros numa sociedade racista e patriarcal, afirma que:

“Quando homens negros sofrem, todos nós sentimos dor”. E essas dores só serão superadas com ações coletivas da própria população negra.

Os homens negros enfrentam continuamente uma tensão racial que, por meio da manifestação do racismo, tem o potencial de minar sua identidade e sua saúde mental. As relações estabelecidas a partir da lógica patriarcal e racista fazem com que eles possam adotar comportamentos estigmatizados tais como: criminosos em potencial ou se permitindo ser objetificados sexualmente, visando apenas a atender as expectativas que se tem em relação a eles. Vivendo em uma sociedade onde o racismo estrutural é uma realidade, os homens negros estão fadados a enfrentar desigualdades e injustiças que afetam sua vida em diversos aspectos, incluindo oportunidades de trabalho, educação e saúde.

Baco Exu do Blues ao se questionar quem roubou sua autoestima denuncia todas essas desigualdades e injustiças vivenciadas pelos homens negros. Utilizando-se da arte como um instrumento de protesto e de denúncia, ele não apenas dá voz àqueles que foram historicamente silenciados, mas também desafia a invisibilidade que muitos enfrentaram ao longo da história. Ao sentir, experienciar e externalizar suas emoções, Baco está convocando outros homens negros a desafiar as imposições da masculinidade patriarcal que determina que eles renunciem à capacidade de sentir (hooks, 2022) e, em última instância, de amar (Patrício, 2019, p.16-17)

Baco Exu do Blues, que é um homem negro, grande e musculoso, se vê como refém do próprio corpo já que visualmente, essas características tendem a apresentar um homem que é potencialmente violento ou mero objeto sexual. Fator que constantemente colocou a população negra em um lugar de animalização, precisando, sob essa ótica racista, ser domesticado por meio da escravidão ou espetacularização (como visto principalmente nas mulheres negras,

tratadas por mulatas) ou recluso, precisando ser contido em prisões. Ao revisitar o próprio passado artístico e emocional, Baco costura os fios entre raiva, ancestralidade e afeto, operando uma experiência de reflexão em seus ouvintes. Com a participação de Vinícius de Moraes, a faixa mistura poesia e música para transpor a reflexão e diferentes gerações e perspectivas. O mesmo acontece na canção “Lágrimas” (2022) que utiliza com grande harmonização e coerência samples da canção de Gal Costa, “Lágrimas Negras” (1974). A faixa destaca principalmente a dificuldade em se demonstrar vulnerável depois de vivenciar apenas a experiência de precisar ser reativo e violento diante do racismo.

[Intro: Gal Costa]
Lágrimas negras caem, saem, saem
Lágrimas negras caem, saem, saem

[Verso 1: Baco Exu do Blues]
Essa festa está boa, mas quero ir embora
Tudo é muito melhor quando estamos a sós
Me encontra lá fora, me encontra lá fora
Eu quero te explicar tudo, mas nunca é a hora
É que me ensinaram a
Não ter medo de bater, de apanhar, ser baleado ou atirar
(Lágrimas, 2022)

A colaboração com Gal Costa — ícone da música popular brasileira — evoca uma dicção espiritual, quase ritualística, que sugere uma liberação emocional contida no banzo geracional, ecoando a dor histórica do povo negro. A repetição de “lágrimas negras caem, saem, saem” constrói uma poderosa articulação entre as canções que reforçam uma repressão afetiva rompida pela vulnerabilidade, perspectiva central para se compreender o projeto estético e político de Baco Exu do Blues no campo das masculinidades negras. O rapper reitera seu desconforto, remetendo ao mal-estar de performar socialmente uma persona endurecida, distante, insensível, muitas vezes imposta aos homens negros como escudo contra a violência sistêmica. O desejo de intimidade e de “explicar tudo” nunca se concretiza, pois há consciente ou inconscientemente, uma histórica dificuldade de verbalizar sentimentos ao performar uma masculinidade formada sob o silêncio afetivo e a repressão emocional. Sob esse viés, a subjetividade masculina negra é construída a partir da resistência física, da violência e da constante exposição ao risco.

O perigo mora em minha memória
Cássia, eu sou poeta, mas não aprendi a amar

[Refrão 1: Baco Exu do Blues]
É que tudo que eu ouvi sobre esse tal amor me assusta
Ê-ê, tudo que eu ouvi sobre esse tal amor me assusta

[Ponte: Gal Costa]
Beleza são coisas acesas por dentro
Beleza são coisas acesas por dentro
(Lágrimas, 2022)

Como analisa bell hooks (2021), há uma expectativa social de que o homem negro seja duro, impenetrável, forjado na dor — um padrão herdado da brutalidade colonial que, em paralelo, para Fanon, (2008) trata-se do ato de aprisionar o sujeito em um “círculo infernal” de desumanização. Assim, o “perigo mora em minha memória” condensa a marca desse trauma; uma herança de sobrevivência que distancia o afeto e a construção de vínculos seguros e reitera seus efeitos. Ao citar um trecho da canção “Malandragem” (1994) conhecida popularmente pela interpretação de Cássia Eller –, “eu sou poeta, mas não aprendi a amar”, é possível inferir que nem mesmo com a ascensão social, a compreensão de suas vivências e da agência racista no Brasil, ainda é difícil exercer a capacidade de amar e internalizar que pode ser amado. O entendimento do personagem fica evidente no verso a seguir:

[Verso 2: Baco Exu do Blues]
Eu sei, tudo que tenho que fazer
Mas me sinto inseguro, não sei bem por quê
Eu gosto de rir, quando você sorri
Eu gosto de quando você me faz dançar
De cara fechada; pro mundo, nunca pra ti
Te mostro além do meu ego e da minha marra
Tocar outros corpos não é igual a te tocar
Eu sinto que, com você, eu tenho que me entregar
Amor, o mundo sempre foi tão cruel comigo
Pra mim, é tão difícil ter que confiar
Pra mim, é tão difícil ter que confiar

[Refrão 2: Baco Exu do Blues]
Eu tenho medo, eu tenho medo
Não conte pra ninguém, é meu segredo
Eu tenho medo, eu tenho medo
Não conte pra ninguém, é meu segredo

[Saída: Baco Exu do Blues & Gal Costa]
Lágrimas negras caem, saem, saem
Lágrimas negras caem, saem, saem
Dói. Dói. Dói. Dói...
(Lágrimas, 2022)

Baco rompe com a expectativa social que associa masculinidade à estabilidade emocional inabalável e à autoridade afetiva – traços frequentemente exigidos dos homens negros e amplamente reforçados pela imagem tradicional do rapper forjada pela velha escola do rap. Ao admitir sua insegurança afetiva, o eu lírico se humaniza e revela as marcas de uma trajetória atravessada por exclusão, silenciamento e violência racial. A construção lírica opera um deslocamento significativo: da virilidade como armadura à vulnerabilidade como

possibilidade de cura. O movimento interno da canção expressa o desejo de entrega e conexão, mas também a tensão provocada pelos traumas acumulados em um mundo estruturalmente hostil. A repetição do verso “eu tenho medo, eu tenho medo / não conte pra ninguém, é meu segredo” explicita como a masculinidade negra é submetida a uma dupla interdição: não pode demonstrar fraqueza nem pode pedir ajuda — o que bell hooks (2021) define como a prisão emocional imposta pelo patriarcado e reforçada pelo racismo estrutural. Ao transformar esse tabu em matéria poética, Baco inaugura, na canção popular, um espaço ainda utópico em que a masculinidade se reinventa: longe do controle, da dureza e da contenção, e mais próxima da escuta, da fragilidade e da palavra compartilhada. Nesse gesto, sua lírica não apenas revisita a própria história, mas convoca o ouvinte a repensar coletivamente o que significa amar, ser amado e permitir-se sentir. Esse processo de reconstrução é possibilitado, em parte, pela figurativização que Luiz Tatit (2002) descreve como uma entoação que se aproxima da oralidade cotidiana e que, no rap, carrega um forte teor de performatividade discursiva.

Nesse sentido, o discurso que cobra autenticidade do artista negro – como se a ida ao *mainstream* fosse, por si só, uma traição de classe ou identidade – é, em si, mais um mecanismo de controle simbólico. Ao reforçar a ideia de que artistas oriundos das periferias devem permanecer à margem para serem considerados verdadeiros, esse discurso ignora que alcançar visibilidade, renda e estabilidade também é uma forma legítima de resistência. Além disso, impõe a esses artistas uma série de pressões contraditórias: representar toda uma coletividade, atender às demandas do mercado, corresponder às expectativas do público e, ainda, não se desviar de um suposto “lugar de origem”. Essa cobrança pode produzir o que Marc Augé (1992) chamaría de *não-lugar*: uma posição de deslocamento subjetivo e simbólico em que o artista negro é constantemente questionado sobre sua legitimidade, independentemente de onde estejam.

Baco materializa esse conflito com intensidade na canção “Autoestima” (2022), ao se mover entre o eu e o nós, entre a dor íntima e a crítica coletiva. A alternância entre singular e plural nos versos da canção permite tanto uma leitura autobiográfica quanto uma generalização que toca as experiências de muitos outros sujeitos negros. Como veremos a seguir, esse movimento lírico expressa não apenas a dor de ser visto como exceção ou produto, mas também o desejo de se afirmar plenamente como sujeito digno de amor, afeto e pertencimento.

[Verso 1]
Tantas dores que eu tentei esconder
Queria tudo, me disseram: "Isso não é pra você"

Julgamentos nos fizeram perder
Livre demais pra quem não é, conseguir entender
Usamos drogas pra esconder nossa dor
Diamantes nas correntes pra ofuscar nossa dor
Cravejamos o sorriso, não vão ver nossa dor
Pago dez mil nesse tênis, tô pisando na dor
Essa roupa é cara, foda-se, compra, quero esconder minha dor
Esse carro é caro, foda-se, compra, eu quero fugir da minha dor
Nada disso consegue me tirar essa dor
Estando onde tô, não sinto direito de sentir essa dor
(Autoestima, 2022)

A canção “Autoestima” (2022) articula uma narrativa poderosa sobre as cicatrizes emocionais deixadas pelo racismo estrutural, sobretudo nos corpos e subjetividades de homens negros. Já no primeiro verso, a linha “Tantas dores que eu tentei esconder / Queria tudo, me disseram: ‘isso não é pra você’” ecoa como o lamento de gerações que tiveram negado o direito ao pertencimento — seja ao consumo, ao bem-estar ou ao afeto. “Isso” pode ser tudo aquilo que configura dignidade: acesso à educação, moradia, lazer, reconhecimento, amor. Em um país que historicamente expulsou seus descendentes escravizados para as margens da sociedade, o recado é claro: existe um limite simbólico para o que os corpos negros podem desejar. A linha “Julgamentos nos fizeram perder” amplifica essa denúncia: seja nos tribunais que condenam injustamente, nas revistas seletivas em shoppings, nas abordagens policiais, nos olhares de suspeita nos espaços de prestígio, ou ainda no autojulgamento internalizado, forjado pela constante negação de valor e reconhecimento.

Esse acúmulo de rejeições é mascarado, então, por uma estética da ostentação que Baco desmonta com crueza. Nos versos “Diamantes nas correntes pra ofuscar nossa dor / Pago dez mil nesse tênis, tô pisando na dor”, o luxo não é mais apenas símbolo de poder: é armadura, é tentativa de fuga, é ritual de invisibilização da ferida. A performance do consumo funciona como disfarce da precariedade emocional – mas não como cura.

[Verso 2]
Foda, na festa da Vogue teve tanto estilo
Ocupo dedos com anéis pra não puxar gatilhos
Eu não te amo, disgraca!
Furo nas minhas roupas
Não importa a marca
Fazendo mais bens que um papa
Me chama de papi
Motor da Benz nova abafando seu gemido
Foram vinte e cinco anos pra eu me achar lindo
Sempre tive o mesmo rosto
A moda que mudou de gosto
E agora querem que eu entenda
Seu afeto repentino

[Refrão]

Eu só tô tentando achar, a autoestima, que roubaram de mim
Que roubaram de mim, que roubaram de mim
Eu só tô tentando achar, a autoestima, que roubaram de mim
Que roubaram de mim, que roubaram de mim
(Autoestima, 2022)

A pressão de estar “na festa da Vogue” carrega um peso ambíguo: por um lado, a conquista de ocupar espaços de prestígio antes negados a corpos negros; por outro, a consciência de que o acesso ao luxo e à visibilidade não significa a cura das marcas emocionais deixadas pelo racismo estrutural. O verso "Ocupo dedos com anéis pra não puxar gatilhos" pode sugerir um compromisso afetivo, simbolizado por uma aliança que funciona como uma tentativa de se apegar a algo precioso para se afastar do gatilho emocional, como também pode-se inferir que o uso de adornos, joias, bens de valor, indicam uma posição social alcançada que impede o personagem de ser seduzido pela criminalidade. Nesse jogo de sentidos, Baco tensiona materialidade e afetividade, exibicionismo e fragilidade emocional, reafirmando as contradições que marcam a construção da masculinidade negra periférica e a ascensão social. Baco também questiona a superficialidade das novas formas de reconhecimento social e afetivo: “Foram vinte e cinco anos pra eu me achar lindo. Sempre tive o mesmo rosto. A moda que mudou de gosto”. Nesse trecho, ele ironiza a repentina valorização de traços e estéticas negras por parte da sociedade e da indústria da moda, deixando explícito que o problema nunca esteve em sua aparência, mas sim na forma como ela foi sistematicamente desvalorizada. Essa mudança de “gosto da moda” escancara como o afeto social por corpos negros muitas vezes é construído por interesses de mercado, modismos ou performances de diversidade.

O refrão, repetido como um mantra: “Eu só tô tentando achar a autoestima que roubaram de mim”, sintetiza a ferida estrutural: não se trata de uma insegurança pessoal, mas de uma perda coletiva, de um apagamento deliberado promovido por um sistema que lucra com a inferiorização da população negra. A autoestima, aqui, é a metáfora central de um processo de desumanização que começa com a escravidão, se perpetua nas exclusões contemporâneas e se reproduz até mesmo nos momentos de conquista. Baco revela que, para o homem negro, até a vitória carrega culpa, cobrança e solidão. A canção — situada entre a confissão íntima e a crítica estrutural — torna-se um espaço onde dor, beleza e denúncia coexistem. Ao transformar sua vivência em arte, ele não apenas rompe com o silêncio histórico que ronda os afetos masculinos negros, como convoca o ouvinte a reconhecer e a refletir sobre os mecanismos que perpetuam a negação do amor, do cuidado e da dignidade a tantos.

.Quando Baco afirma “Eu só tô tentando achar / A autoestima que roubaram de mim / Foram vinte e cinco anos pra eu me achar lindo, aproxima sua escrita de uma “literacura da ferida colonial”, processo de resistência interessado em superar a dor, ou seja, transformar o paradigma da dor “pela afirmação do direito ao devaneio” (nascimento, 2018, p. 21). A escrita de suas letras implica em processo que expulsa o que está sentido, traçando rotas para a cura. Não quer abordar seus temas de um “jeito um pouco mais bonito, um pouco mais garboso, [porque] talvez não funcione pra mim, já não vira uma música, não é um desabafo suficiente para eu dizer que se transformou em algo que eu sinta de verdade”

Baco fala em sua música, “primeiro o que preciso falar na terapia”. A ideia, contudo, é não cair na armadilha do estereótipo da resistência constante que congela a escrita no frame da denúncia (mais óbvia) do racismo. A resistência se dá por meio de uma literatura negra, “espaço da experimentação, da criatividade, do inusitado/inesperado, visionário, (afro)futurista” (nascimento, p. 24), à despeito “dos traumas que o racismo cria. (...) Todos os filmes que eu vi na minha adolescência, o cara legal, o marido legal, o namorado legal não eram parecido comigo. Todas as novelas que eu vi na minha vida, o protagonista não era parecido comigo” (Fernandes, . 2023. p.20)

Baco rompe com o silêncio e com as expectativas hegemônicas de uma masculinidade negra invulnerável, criando espaço para uma afetividade crítica e politizada. Sua música conduz o ouvinte a reconhecer as estruturas de opressão e as contradições sociais que atravessam os sujeitos negros, sem renunciar à elaboração estética. O uso de jogos de palavras, uma linguagem predominantemente conotativa, que possibilita diversas interpretações, aliado a um ritmo mais lento, que proporciona uma “digestão” maior do que está sendo cantado e à inserção de samples cuidadosamente escolhidos, amplia o alcance e as camadas de interpretações das canções, que deixam de ser apenas confissões individuais para se tornarem reflexões coletivas. Nesse sentido, um dos principais méritos de Baco Exu do Blues é a construção de uma masculinidade complexa, que expõe os mecanismos de autodefesa – como o materialismo, o machismo e a evasão emocional – ao mesmo tempo em que denuncia os custos psíquicos e afetivos dessas posturas.

Ao desmontar a imagem do homem negro impenetrável e emocionalmente inacessível, Baco Exu do Blues traz à tona um sofrimento historicamente silenciado, além de expressar de forma legítima o desejo por afeto e pertencimento — elementos profundamente marcados pelas heranças do regime escravocrata brasileiro. Embora tal dor não seja exclusiva dos homens negros, a escolha de torná-la audível e visível, especialmente no interior do rap, representa tanto um gesto de recusa às idealizações sociais impostas à masculinidade quanto uma contribuição valiosa para o letramento coletivo dos ouvintes do gênero. Nesse sentido, Baco transforma um tabu — o sofrimento psíquico do homem negro — em matéria artística e política. E não se trata aqui de um enfraquecimento da força presente nas produções do rap nacional, mas da sua ressignificação: ao reconhecer que a brutalidade esperada socialmente reafirma estereótipos

racistas, o artista propõe uma nova ética de resistência. Não corresponder ao modelo de masculinidade violenta, ensinada, exigida e até reproduzida dentro do próprio rap, passa a ser, em si, um ato insurgente de afirmação subjetiva, de reconfiguração estética e de questionamento das estruturas de gênero e raça que sustentam o sistema.

Diante dessas múltiplas camadas de significados, é possível afirmar que a obra de Baco se consolida como ponto de convergência entre estética e política, subjetividade e estrutura social. Partindo de experiências pessoais atravessadas pelo reconhecimento das violências sistêmicas, seu trabalho pode ser lido através da categoria lukacsiana de tipicidade, pois apresenta, por meio do microcosmo de sua trajetória, as contradições estruturais vividas na periferia do capitalismo. Baco constrói uma poética que evidencia o custo psíquico e afetivo da constante negação da humanidade negra, ao mesmo tempo em que transforma essa dor em potência criadora.

Sua lírica performa a tensão entre o desejo de ser reconhecido, os traumas acumulados e a luta permanente para reinventar a própria identidade diante de um mundo que insiste em impor limites à existência negra. Seu alcance expressivo — mais de 5 milhões de ouvintes mensais no Spotify e 1,82 milhão de inscritos em seu canal do YouTube — é ampliado justamente pela escolha de uma forma estética híbrida, que mistura gêneros musicais e que alcança públicos diversos, e pela entoação passional que, como aponta Luiz Tatit (2001), potencializa a força emocional e comunicativa da canção, como uma contra estratégia perante o racismo e o machismo enraizados na colonização de corpos racializados que funda o país e, frequentemente, se atualiza para que essa realidade não mude, mas apenas troque sua forma de atuar.

Ao fazer isso, a obra dialética de Baco Exu do Blues suscita questionamentos a partir de suas construções líricas e rítmicas sobre seu estar no mundo enquanto sujeito negro e artista, o que pode ser considerado ou não rap, os limites do gênero musical com a indústria, a sexualização de corpos negros e tantas outras pautas, frutíferas para quem gosta ou não do rapper baiano. Sendo assim, Baco Exu do Blues não apenas desafia os enquadramentos da indústria fonográfica ou os moldes da velha escola do rap, mas também se inscreve em um projeto político mais amplo de afirmação das subjetividades negras contemporâneas.

Tal projeto encontra ressonância em outras vozes do rap nacional, como Djonga, BK e Emicida, bem como nos desdobramentos mais recentes da trajetória do grupo Racionais MC's

— especialmente no disco solo *Boogie Naipe* de Mano Brown e no podcast *Mano a Mano*, em que temas como terapia, paternidade, relações interpessoais e novas formas de masculinidade são abertamente debatidos. Seja pelas canções em colaborações com nomes da MPB comercial, frequentemente atrelada a elite não racializada brasileira como feito em *Quantas Vezes Você Já Foi Amado?* (2022) ou visibilizando a presença de artistas como Liniker e Gloria Groove, também dentro do rap brasileiro, Baco Exu do Blues reformula a imagem e sonoridade do que pode ser compreendido como rap no Brasil. Ao problematizar o afeto, o consumo, a saúde mental e os modelos de masculinidade, Baco Exu do Blues faz da canção não apenas um instrumento de denúncia, mas elaboração simbólica e, sobretudo, reconstrução coletiva dos sentidos da experiência negra no Brasil contemporâneo.

É fato que as produções recentes de Baco geram novos questionamentos e problemáticas, como a hiperssexualização de corpos negros enquanto estratégia de capitalização pela indústria ou uma individualidade exacerbada. Nesse sentido, trabalhos como seu último disco intitulado *Fetiche* (2024) evidenciam um movimento de esvaziamento de pautas que, em seus primeiros álbuns, conferiam densidade estética e política ao rapper. A ênfase excessiva em narrativas sobre sexo e na constante sexualização da própria vida sugere não apenas um esgotamento temático dentro de sua discografia, mas também uma diluição da potência crítica que antes o distinguiu no cenário musical. Se, por um lado, tais escolhas podem ser interpretadas como tentativas de ampliar o alcance comercial, por outro, revelam a tensão entre arte e mercado, resultando em uma produção que, ao reiterar imagens já saturadas, enfraquece a capacidade de provocar debates sociais mais complexos. Todavia, reconhece-se que a densidade e a complexidade dessa problemática poderão ser mais bem desenvolvidas em pesquisas futuras, cabendo ainda ao tempo — e às próximas produções do rapper baiano — indicar se tal direcionamento representa apenas uma fase ou se se consolida como uma nova estética em sua obra.

CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como objetivo central investigar a obra de Baco Exu do Blues sob a perspectiva da crítica literária, compreendendo a canção como uma forma artística, em sua densidade estética, ética e política, categorias indissociáveis do rap brasileiro como gênero musical e movimento social. Ao propor um diálogo entre os estudos sobre a canção popular brasileira, o conceito de tipicidade de György Lukács (2010) e os aportes do feminismo negro, especialmente a partir da obra de bell hooks (2021; 2022), a pesquisa procurou demonstrar como a produção do rapper baiano tensiona as estruturas da experiência musical brasileira e propõe novas formas de representação e existência para o sujeito negro na contemporaneidade.

Desde a introdução, delinearam-se as bússolas conceituais que nortearam o percurso analítico: (1) a teoria da canção — representada por Luiz Tatit e Acauam Oliveira — nos ofereceu instrumentos para compreender a tradição do rap brasileiro e como a voz entoada estrutura sentidos e gestos no corpo da obra, sem deixar de lado quais os contextos sociais que provocaram as transformações intrínsecas do gênero, com o objetivo de distinguir velha e nova escola e localizar Baco Exu do Blues nessa linha de força; (2) a categoria da tipicidade, formulada por Lukács (2010), forneceu a base para compreender como, por mais que ajam distinções entre as gerações de rap no Brasil, tanto a velha escola — como visto no Racionais — como a nova escola a partir da obra de Baco, operam mediações entre o singular e o universal, tornando-se uma síntese viva das contradições sociais que atravessam o Brasil; e (3) os escritos de bell hooks(2021; 2022) sobre amor e da subjetividade negra permitiu abordar as dimensões afetivas e políticas da masculinidade negra a partir de uma perspectiva crítica e transformadora que é concretizada principalmente no último disco do rapper baiano.

Cada uma dessas abordagens foi incorporada de modo estratégico e complementar ao longo dos capítulos. Tatit (2002, 2007) e Oliveira (2013; 2018) são fundamentais para pensar a linguagem da canção em sua materialidade específica — entre fala e canto, razão e emoção — revelando como a melodia, o ritmo e a dicção constroem modos de dizer que carregam significados sociais. Lukács (2010) por sua vez, foi essencial para pensar o rap como narrativa típica, capaz de expressar artisticamente contradições históricas de um modo estético que supera o imediato. Já bell hooks (2021; 2022), em consonância com Frantz Fanon (2008) foram a chave ética e afetiva da análise: suas concepções a respeito da experiência de homens negros, reforçam a importância de vislumbrar o amor como prática política e cura, também no rap brasileiro.

Para compreender o lugar do rap – e de Baco Exu do Blues – dentro da história da canção popular brasileira, foi necessário revisitar, inicialmente, o conceito de “canção tal como a conhecemos”. Evidenciando como, desde a década de 1920, a música popular brasileira foi mobilizada como instrumento de construção de uma identidade nacional, vinculada a um projeto político que buscava representar um “povo brasileiro” urbano, politicamente engajado e conciliatório. No entanto, esse mesmo processo de consolidação da canção popular brasileira tal como a conhecemos também estabeleceu filtros estéticos e ideológicos que resultaram na marginalização de manifestações culturais negras, que não se adequavam ao projeto hegemônico de identidade nacional.

Ao aprofundarmos essa reflexão, analisamos o samba como um exemplo histórico desses processos de exclusão. Com base na biografia de Xangô da Mangueira, organizada por Nei Lopes (2005), foi possível evidenciar que essa exclusão da cultura negra não é recente: o samba, apesar de sua centralidade na identidade nacional, enfrentou processos de criminalização, controle institucional e embranquecimento estético. Apesar de sua origem afro-brasileira e de seu papel fundamental na cultura nacional, o samba atravessou, ao longo do século XX, processos de criminalização, controle institucional e embranquecimento estético.

Conforme argumentado por Acauam Oliveira (2015), o rap não busca síntese, mas dissenso. Ao se posicionar como um gênero musical que rompe com a promessa de integração racial promovida por outras vertentes da música popular, o rap introduz um novo paradigma na história da canção brasileira: o da denúncia direta, da insurgência formal e da construção de um lugar de fala para sujeitos historicamente silenciados. Assim, longe de representar o “fim da canção”, como sugerem alguns críticos, o rap atualiza e expande seu campo de ação, oferecendo novas possibilidades de pertencimento, escuta e transformação social.

Com base nas análises desenvolvidas ao longo de “Primeiramente, o rap é canção?”, torna-se evidente que o rap brasileiro desafia a estrutura hegemônica da canção popular ao tensionar não apenas sua forma, mas sobretudo sua função política e simbólica. Enquanto a canção tradicional — herdeira da bossa nova, da MPB e do samba urbano — foi frequentemente instrumentalizada para sustentar o mito da democracia racial e da conciliação nacional, o rap apresenta-se como força disruptiva, forjando uma nova gramática musical fundada no confronto, na denúncia e na visibilização das experiências negras e periféricas. Ao se filiar a uma linhagem marginalizada da música negra brasileira, como o soul e o funk dos anos 1970, o rap atualiza o papel crítico da canção, recusando-se a ser domesticado pelos moldes da canção

popular brasileira, os interesses midiáticos e a burguesia brasileira. Assim, longe de representar o “fim da canção”, como sugerem alguns críticos, o rap atualiza e expande seu campo de ação, oferecendo novas possibilidades de pertencimento, escuta e transformação social.

As tensões históricas, ao passo que não desqualificam o rap enquanto canção e são papel chave na apreensão da historicidade em torno do seu aspecto canacional, nos levam a compreensão do papel disruptivo do gênero dentro da tradição da canção brasileira. Nesse cenário destaca-se a trajetória dos Racionais MC’s, que, embasado na leitura de Teperman (2015), concretiza a intenção de romper com a canção brasileira que alimenta o mito da democracia racial. Centralizando o debate sobre o racismo estrutural, o rap não apenas ocupou um lugar de enfrentamento discursivo, mas também passou a atuar como uma linguagem de ruptura estética dentro da música popular brasileira.

Para fundamentar esse percurso, foi traçado a partir dessa constatação da relevância do rap brasileiro para a tradição canacional, um panorama histórico do rap, desde sua origem nos Estados Unidos até sua chegada e ressignificação no Brasil, destacando como ele se apropriou de elementos da cultura periférica para desenvolver uma linguagem estética própria. Essa linguagem, pautada pelo discurso direto e pela construção de narrativas identitárias negras, foi consolidada pela atuação de grupos como os Racionais MC’s, cuja contribuição foi fundamental para a inserção definitiva do rap no debate sobre a canção popular brasileira. A partir dos apontamentos de Acauam Oliveira (2018;2021) e Luiz Tatit (2002;2007) refletimos sobre como o grupo foi decisivo para se estabelecer como voz e instrumento de resistência da periferia, introduzindo um discurso direto e combativo sobre o racismo, a violência e as contradições sociais brasileiras.

O capítulo demonstrou que compreender a trajetória do rap no Brasil exige reconhecer sua vinculação com o movimento hip hop enquanto prática cultural transgressora, profundamente enraizada nas vivências das juventudes negras das periferias urbanas. A construção da chamada velha escola do rap, em diálogo direto com o contexto de violência policial, racismo estrutural e exclusão social, marcou a canção rap como uma das principais formas de elaboração simbólica da experiência periférica.

Ao acompanhar as transformações tecnológicas e sociais das últimas décadas, o rap brasileiro passou a incorporar novas estratégias de circulação, linguagem e visibilidade, abrindo espaço para o surgimento da nova escola — marcada tanto por inovações estéticas quanto por

tensões relacionadas à mercantilização e ao alcance em públicos mais amplos. Ainda que esse processo coloque em risco a radicalidade crítica do gênero, ele também revela a capacidade de reinvenção do rap como território de disputa simbólica e construção identitária. Assim, o capítulo reafirma o papel do rap como canção engajada, sensível às contradições históricas do país, e aponta como sua potência política permanece viva e ativa, mesmo em contextos de grande complexidade e disputa cultural.

Ao final do primeiro capítulo, se desenhou as bases para o estabelecimento do terreno conceitual e histórico que possibilitaria a análise mais aprofundada da obra de Baco Exu do Blues nos capítulos seguintes, compreendendo-o como herdeiro e como agente de transformação dessa longa trajetória de disputas estéticas, políticas e identitárias dentro da música popular brasileira. Partindo das reflexões de Tatit (2002;2007) identificamos estratégias de entoação como a figurativização, a tematização e a passionalização, são mobilizadas por Baco em sua obra e o diálogo com as características discursivas da velha escola e de produção e distribuição adotadas pela nova escola do rap brasileiro.

Demonstrou-se que a flexibilização melódica, estética, temática, identitária e ideológica que caracteriza o rap brasileiro contemporâneo — tendo Baco Exu do Blues como um de seus principais expoentes — contribui para a reavaliação das percepções sociais acerca da juventude negra, ampliando possibilidades de representação e ascensão por meio de um empreendedorismo por meio da arte. A partir disso, analisamos como o rap amplia suas pautas discursivas a partir das mudanças tecnológicas, sociais e políticas na chamada nova escola. As discussões identitárias e polarização política são combustível inflamável para que em 2016, Baco Exu do Blues e “Sulícido” (2016) chacoalhassem a cena do rap brasileiro.

A canção retoma com contundência o espírito combativo da velha escola — especialmente ao denunciar as desigualdades regionais e raciais que atravessam a cena do rap nacional — por meio de uma lírica agressiva, direta e repleta de crítica social, características que evocam a estética dos Racionais MC's e outros nomes fundadores do gênero no Brasil. Ao mesmo tempo, *Sulícido* se vale das ferramentas de produção contemporâneas — como o uso de beats digitais, distribuição em plataformas online e apelo visual associado ao marketing digital — que são marcas da nova escola, revelando como Baco tensiona e sintetiza distintas temporalidades do rap para construir uma poética própria.

A nova geração de artistas do rap brasileiro adota uma poética mais ambígua, híbrida e afetiva, artistas como Baco Exu do Blues não abandonam a luta pela sobrevivência — apenas a deslocam para outros campos da experiência negra, explorando com maior intensidade dimensões do desejo, do amor, do prazer e do sofrimento psicológico. Além disso, a dissertação evidenciou como a produção de Baco Exu do Blues também tensiona o próprio campo da canção brasileira, principalmente no que se refere ao rap. Ao incorporar e ressignificar elementos da tradição da MPB, da música afro-brasileira e do rap, o artista expande as fronteiras do que pode ser reconhecido como rap, inserindo novos léxicos, sonoridades e modos de narrar o Brasil. A articulação entre sample, intertextualidade literária, performance vocal, inserção de referências de vários campos (desde o que há de pop ao cânone literário) e construção de personagens típicos coloca sua obra em diálogo com um projeto estético que recusa a neutralidade e reivindica uma posição política clara diante das contradições de seu tempo.

No segundo capítulo, o conceito de tipicidade, conforme desenvolvido por György Lukács (2010) se tornou o eixo central da análise. Essa escolha metodológica permitiu aproximar a crítica literária da análise da canção, evidenciando como a obra de Baco articula o singular e o universal em suas construções líricas. Ao problematizar a ideia de que o rap, por sua forma fragmentada ou por sua proximidade com a oralidade, estaria à margem de uma estética literária mais complexa, a dissertação demonstrou que Baco opera justamente no campo das contradições históricas, tornando-as matéria de sua produção artística possíveis de serem analisadas também por esse aspecto. Isto pois sua obra expressa, em chave lírica e performativa, contradições fundamentais da sociedade brasileira.

A análise realizada no segundo capítulo demonstrou que a obra de Baco Exu do Blues é capaz de operar, por meio da tipicidade, a mediação entre o singular e o universal. Sua lírica não se restringe à introspecção ou à exteriorização emotiva, mas reflete — em sua materialidade estética — as tensões e contradições históricas da sociedade brasileira, especialmente aquelas que atravessam a juventude negra periférica. As canções analisadas revelam personagens e situações que, embora particulares, condensam processos coletivos e estruturais. Essa é justamente a definição do tipo artístico em Lukács (2010): não o indivíduo isolado, mas aquele que, ao ser representado, carrega o peso das forças sociais que o constituem. A partir da singularidade de seu percurso e da exploração de afetos, religiosidade, ancestralidade e subjetividade, Baco constrói figuras líricas que expressam as tensões de seu tempo: entre

ascensão e racismo estrutural, entre sucesso e sofrimento psíquico, entre visibilidade e apagamento.

Nesse sentido, o capítulo não apenas reforça a relevância estética da produção de Baco Exu do Blues, mas também reivindica também a sua confirmação de verdadeira obra de arte, na concepção da teoria marxista lukacsiana. A articulação entre forma, conteúdo, história e subjetividade é evidência de que a canção, mesmo no formato popular e acessível do rap, pode cumprir um papel crítico e formativo. Sua música transforma dor, marginalização e invisibilidade em potência estética e política. Até mesmo em seu vulgo, Baco Exu do Blues, a religiosidade afro-brasileira ocupa um lugar central, articulando-se como forma de resistência estética e afirmação identitária diante de um contexto marcado por profundas desigualdades e violências simbólicas. Ao incorporar referências ao candomblé e à figura de Exu — divindade frequentemente demonizada por visões cristãs hegemônicas —, o artista reafirma não só a força da espiritualidade negra como elemento estruturante de sua poética, mas também no campo das disputas de narrativas.

Essa escolha estética, no entanto, não é neutra: ela confronta diretamente o imaginário racista e intolerante que associa religiões de matriz africana ao desvio moral e ao perigo social, como demonstram os recorrentes dados sobre ataques físicos, simbólicos e institucionais a terreiros e praticantes dessas religiões no Brasil. Ao contrário do apagamento religioso e cultural frequentemente imposto à população negra, Baco se apropria dessas referências como modo de reconstrução subjetiva e coletiva, promovendo uma revalorização pública das ancestralidades negras. Nesse sentido, sua música ressoa como contraponto ao fetiche da mercadoria ao transfigurar em arte uma vivência marcada pela marginalização, mas também pela herança espiritual que sustenta a resistência negra no país

Ao longo da análise das canções, ficou igualmente evidente que Baco constrói sujeitos líricos que condensam, em sua forma e conteúdo, as contradições sociais, raciais, morais e afetivas que atravessam a historiografia brasileira a partir da perspectiva de um jovem negro criado nas periferias de Salvador. Sua obra não se limita a narrar vivências individuais, mas transforma essas experiências em expressões esteticamente mediadas de contradições estruturais mais amplas. Tal característica aproxima sua produção de uma tipicidade que não é apenas formal, mas também ética e política, uma vez que, como Lukács aponta, o tipo artístico só ganha força quando resulta de um compromisso com a totalidade da realidade social.

Ao aplicar a categoria de tipicidade ao campo da canção popular brasileira e, mais especificamente, ao rap de Baco Exu do Blues, a pesquisa contribui para a ampliação do diálogo entre música, literatura e pensamento social, evidenciando que a análise de formas culturais periféricas não apenas enriquece o campo da crítica, mas também revela possibilidades de leitura das contradições brasileiras por meio de outras perspectivas, linguagens e formas estéticas contemporâneas que tradicionalmente não ocuparão o centro dos estudos acadêmicos sobre literatura. A obra de Baco Exu do Blues não difere em muito do que já é característico do rap brasileiro; uma exposição os conflitos e os mantém em cena, recusando o apagamento das feridas sociais e afetivas da população negra.

A análise mostrou que, em Baco, a escolha de temas como o racismo, a violência estatal, o banzo contemporâneo e os conflitos afetivos, longe de serem explorados de forma autocomplacente ou mercadológica, aparecem como desdobramentos estéticos de uma compreensão crítica do lugar que o sujeito negro ocupa no Brasil. As contradições vividas por esse sujeito — entre ascensão e exclusão, vulnerabilidade e potência, individualidade e coletividade — são apresentadas de forma dialética, desafiando leituras reducionistas ou essencialistas sobre sua obra.

Já no Capítulo 3, ao retomar a construção estética da masculinidade negra pelo rap da velha escola, foi possível compreender como a figura do “homem durão” observada nas canções “Estilo Cachorro” (2002), dos Racionais MC’s, e “Estilo Vagabundo” (2002), de MV Bill e Kmilla CDD surgiu como estratégia de sobrevivência diante do racismo estrutural e das violências do cotidiano. Essa configuração, embora tenha promovido identificação e fortalecimento simbólico, também consolidou um imaginário de invulnerabilidade que, por vezes, inviabilizou a complexidade emocional dos sujeitos negros. Ao retomar esse percurso e contrastá-lo com a postura de Baco, que insere o afeto e a contradição como parte constitutiva da masculinidade, torna-se evidente que sua proposta cacial propõe uma ressignificação profunda — afetiva, ética e estética — do que significa ser homem negro no Brasil contemporâneo. Essa escolha estética e política não se limita a uma inovação temática: ela inaugura um novo tipo de performance identitária, em que a interioridade do homem negro — suas emoções, seus traumas, seus desejos — se torna parte central da narrativa artística e do debate público.

A canção “Sinto tanta raiva...” (2022), por exemplo, abre o disco *Quantas Vezes Você Já Foi Amado?* (2022) com uma reflexão pungente sobre a dificuldade de conciliar sentimentos

de raiva e amor em um contexto marcado pela violência simbólica e estrutural. Já em “Inimigos” (2022), o rapper explicita o esforço cotidiano de se manter emocionalmente equilibrado diante do estigma de agressividade imposto aos homens negros. Nessas canções, a produção musical – com atmosferas densas, respirações audíveis e timbres tensionados – reforça a urgência de se construir outras imagens possíveis para a masculinidade negra. O mesmo se verifica em faixas como “Queima Minha Pele” e “Me Desculpa Jay-Z”, do disco anterior *Bluesman* (2018), que também figuram no capítulo como etapas desse percurso afetivo e político do artista.

A análise das faixas do álbum *Quantas Vezes Você Já Foi Amado?* revela como o artista, ao tensionar os limites do que se espera de sua masculinidade, se inscreve na linhagem dos rappers que compreendem a canção como um instrumento de construção coletiva de sentido. As canções “Autoestima” (2022) e “Lágrimas” (2022) se mostraram centrais para a compreensão dessa reconfiguração, ao exporem as marcas emocionais da dor, da solidão e do desejo de ser amado, promovendo um deslocamento simbólico dentro do próprio rap. Em vez de reafirmar a postura de insensibilidade como única resposta possível à violência racial, Baco apresenta o amor como linguagem contra-hegemônica que subverte o silenciamento emocional imposto ao homem negro. Nesse sentido, Baco se afasta do discurso hegemônico que associa poder à dureza e ao silêncio, e se aproxima de uma ética relacional inspirada nas teorias de bell hooks (2021) e Audre Lorde (2019), que compreendem o amor como um ato político radical. A abertura para o afeto, a expressão da dor e a recusa da masculinidade tóxica tornam-se, aqui, estratégias contra-hegemônicas de resistência.

A obra de Baco tensiona os modelos de masculinidade predominantes no rap da velha escola, ao propor uma nova ética de resistência baseada na escuta, na vulnerabilidade e no desejo de amar e ser amado. Ao vocalizar o sofrimento psíquico, as fraturas afetivas e a luta por autoestima, Baco recusa a idealização da força violenta como única forma de resistência, apontando para uma reconfiguração simbólica das possibilidades do homem negro na sociedade brasileira.

Nesse sentido, a obra de Baco pode ser lida como uma forma de “literacura” — como propõe Lucía Nascimento —, ou seja, uma escrita que cura, que transforma o trauma em criação, o silêncio em grito e a dor em forma. Como parte do processo natural de construção da dissertação, constatou-se, ao longo da pesquisa bibliográfica, que embora haja muitas discussões sobre masculinidades — especialmente do ponto de vista crítico e decolonial — nos

mais diversos campos do conhecimento, ainda são escassos os trabalhos assinados por homens negros sobre suas próprias vivências. Esse dado revela não apenas a permanência de barreiras estruturais a essa discussão dentro da comunidade negra masculina que ocupa a academia, mas também o caráter vanguardista da canção nesse debate. Em um país com baixos índices de escolarização, sobretudo entre a população negra, a canção — e em especial o rap — torna-se uma das linguagens mais eficazes de elaboração e disseminação de saberes, reafirmando seu lugar como ferramenta crítica e educativa.

A relevância desta abordagem se acentua diante do fato de que, embora os estudos sobre masculinidades estejam em expansão, ainda são escassos os trabalhos de autoria de homens negros sobre suas próprias experiências. Nesse contexto, a canção emerge como um espaço de elaboração crítica mais avançado do que o próprio campo acadêmico, revelando sua potência epistêmica. Dessa forma, acreditamos que a análise realizada não apenas colabora com o campo dos estudos da canção popular e da crítica literária, mas também amplia o debate sobre raça, afeto e identidade no Brasil contemporâneo. Ao articular canção e pensamento social, estética e política, esta dissertação buscou também reiterar o potencial transformador da arte como espaço de disputa simbólica e de reconfiguração subjetiva.

Reconhecemos que o rap, ao romper com parâmetros tradicionalmente associados à canção brasileira, como a presença de uma construção melódica entoativa e a busca por uma síntese conciliatória das tensões sociais, realmente não pode ser compreendido da linha de força que desenvolve a “canção tal como a conhecemos. Isso, contudo, não é suficiente para desqualificar o rap enquanto canção brasileira. O rap brasileiro inaugura uma nova lógica estética e política no campo da música popular, porém, melódica e ideologicamente está profundamente enraizado no soul brasileiro dos anos 70.

A análise da canção como forma literária por sua vez, com ênfase em sua articulação com estruturas de dominação e resistência, reafirma o papel da crítica como ferramenta de escuta e interpretação crítica da realidade. Baco Exu do Blues, nesse sentido, não apenas insere sua voz em uma tradição estética, mas a transforma: converte sua experiência singular em forma partilhável, e sua dor, em reflexão coletiva. Por fim, ao construir sua obra em diálogo com uma genealogia de artistas marginalizados e ao trazer para o centro da canção experiências afetivas, espirituais e sociais do homem negro, Baco Exu do Blues reescreve sua própria narrativa e propõe novos horizontes para a canção popular brasileira. Sua lírica desvela a dor, o desejo, o consumo e a solidão como dimensões políticas de existência, desafiando as imagens

historicamente cristalizadas sobre o que pode um corpo negro na arte e no amor. Em um país onde os debates sobre masculinidades ainda são, em grande medida, mediados por olhares brancos e acadêmicos distantes da experiência vivida, sua obra se apresenta como um campo de pensamento mais avançado, em parte pela força do rap enquanto linguagem coletiva e pelo alcance estético que a canção proporciona em um país de baixa escolaridade.

Os percursos traçados pelas vias constituídas e vivenciadas a partir dos capítulos deste trabalho convergem como caminhos distintos que se encontram em uma encruzilhada crítica. Essa encruzilhada, mais do que um ponto de chegada, é uma imagem viva, pulsante, herdeira das cosmovisões afro-brasileiras, onde Exu rege o trânsito entre mundos e verdades. Na obra de Baco Exu do Blues, a encruzilhada se apresenta como metáfora política e cultural: um território de tensão e criação, onde afetividade, resistência, mercado e estética se cruzam, se desafiam e se refazem. É ali, nesse entre-lugar fértil e incômodo, que a canção torna-se espaço de confronto e reinvenção, em que a dor é matéria de arte, e o amor, um ato insurgente. Em vez de respostas fáceis ou fórmulas prontas, Baco oferece travessias. Cada faixa, cada verso e cada gesto artístico seu tensiona os limites entre o íntimo e o coletivo, o individual e o estrutural, o poético e o político. Ao final, sua produção não apenas representa uma geração, mas propõe uma outra forma de existir — não apesar das encruzilhadas, mas *através* delas. Porque é nesse lugar simbólico, onde tudo se encontra, se troca e se transforma, que nascem as revoluções mais profundas: as que começam no corpo, passam pela palavra e atravessam o mundo.

Desde seus primeiros trabalhos, Baco Exu do Blues atravessa temas como depressão, ansiedade e medo da solidão, desvelando, em sua lírica, dimensões subjetivas da existência negra masculina que foram, por muito tempo, silenciadas ou subestimadas — inclusive dentro do próprio rap. Ao trazer à tona essas fragilidades, Baco não apenas humaniza sua imagem, mas também tensiona os limites do arquétipo tradicional do rapper, ressignificando-o a partir da coragem de se vulnerabilizar. Essa virada discursiva não acontece no vácuo: ela reflete transformações sociais mais amplas, impulsionadas pelos debates contemporâneos sobre o machismo, o racismo estrutural, a escassez de representações positivas da negritude, a solidão da mulher negra e as feridas abertas por traumas intergeracionais. Para a juventude negra periférica, especialmente, escutar artistas como Baco é mais do que um exercício de identificação: é um ato de legitimação emocional, uma fresta por onde se insinuam novos modelos de masculinidade que rompem com o mandato da dureza, da hipersexualização e do silenciamento afetivo. Ao evocar o amor, o luto, a saudade, o desejo e o medo, sua obra convida

seus semelhantes a repreenderem o que significa existir com inteireza — mesmo em um mundo que historicamente os fragmentou.

É necessário reconhecer que, embora o rap (a canção, ou formas artísticas de maneira geral), não sejam capazes, por si só, de moldar ou transformar personalidades de maneira absoluta, é inegável que, se o gênero foi historicamente bem-sucedido em conduzir estratégias coletivas de sobrevivência e afirmação identitária, também carregou consigo, sem filtros, aspectos negativos de seu discurso. As heranças simbólicas, como o machismo e a glorificação de um modelo de masculinidade violenta, por vezes romantizadas, continuam a reverberar nas novas gerações de ouvintes e artistas. Assim, por vezes, mesmo enquanto promove a elevação da autoestima e a construção de narrativas mais complexas sobre a negritude e subjetividades, o rap contemporâneo segue dando continuidade a relação ambígua entre a resistência política e a reprodução de padrões problemáticos. Essa tensão é ainda mais agudizada quando consideramos que, para garantir sua permanência no mercado, o rap também precisou se adaptar a certas lógicas de consumo impostas pelo mainstream e, consequentemente, pelo capitalismo.

Através da encruzilhada entre arte e política, tradição e ruptura, vulnerabilidade e potência, Baco Exu do Blues firma-se como ponto de encontro nesse terreiro encruzilhado como testemunho e denúncia, mas também como gesto poético de reexistência. O rapper baiano canta para desestabilizar, independentemente se é no campo afetivo ou combativo. É justamente nesse terreno entre dor e beleza, sagrado e profano, amor e ódio que a dimensão artística de Baco Exu do Blues encontra sua força mais contundente: nos trânsitos da encruzilhada. Sua poética nos lembra que há algo de profundamente político na escolha de amar, de chorar, de desejar, e contar a própria história com voz própria.

REFERÊNCIAS

Abal, Felipe C.; Trombetta, Gerson Luís. O Blues E O Diabo: Um Encontro Na Encruzilhada. Xxvi Simpósio Nacional De História-Anpuh. São Paulo: Anais Eletrônicos, Associação Nacional De História-Anpuh, 2011. Bento, Cida. O Pacto Da Branquitude. São Paulo: Companhia Das Letras, 2022.

Associação Brasileira De Antropologia. Criminalização Seletiva, Necropolítica E O Cерко À Cultura Negra: O Caso Mc Poze Do Rodo. Brasília, 03 Jun. 2025. Disponível Em: Www.Portal.Avant.Org.Br. Acesso Em: 23 Jul. 2025.

AUTOESTIMA. Intérprete: Baco Exu do Blues. Compositor: Baco Exu do Blues. In: Quantas Vezes Você Já Foi Amado?. [S.I.]: 999, 2022. Gravação sonora.

BB KING. Intérprete: Baco Exu do Blues. Compositor: Baco Exu do Blues. In: Bluesman. [S.I.]: 999, 2018. Gravação sonora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cp2jerh4srw>. Acesso em: 25 maio 2025.

BLUES, Baco Exu Do. Bluesman (Filme Oficial). [S.L.]: Youtube, 23 Nov. 2018. 1 Vídeo (8min15s). Disponível Em: [Https://Www.Youtube.Com/Watch?V=-Xfz8zzo-Dw](https://Www.Youtube.Com/Watch?V=-Xfz8zzo-Dw). Acesso Em: 29 Jul. 2025.

Blues, Baco Exu Do. Entrevista À Revista Elle Brasil. Elle Brasil, 2022. Disponível Em: [Https://Elle.Com.Br/Cultura/Baco-Exu-Do-Blues-Entrevista-Quantas-Vezes-Voce-Ja-Foi-Amado](https://Elle.Com.Br/Cultura/Baco-Exu-Do-Blues-Entrevista-Quantas-Vezes-Voce-Ja-Foi-Amado). Acesso Em: 20 Mar. 2023.

Blues, Baco Exu Do. Entrevista Ao Podcast Mano A Mano, Com Mano Brown. Spotify, 2022. Disponível Em: [Https://Open.Spotify.Com/Episode/501wvjrhzfzcyrly8sv1gv](https://Open.Spotify.Com/Episode/501wvjrhzfzcyrly8sv1gv). Acesso Em: 18 Mar. 2023.

Blues, Baco Exu Do. Entrevista Ao Programa Provoca, Com Marcelo Tas. Tv Cultura, 2019. Disponível Em: [Https://Www.Youtube.Com/Watch?V=20j4sck1jcc](https://Www.Youtube.Com/Watch?V=20j4sck1jcc). Acesso Em: 12 Mar. 2023.

Blues, Baco Exu Do. Entrevista Para O Canal Papo De Música, Com Fabiane Pereira. Youtube, 2022. Disponível Em: [Https://Www.Youtube.Com/Watch?V=Fohb7tzlyk](https://Www.Youtube.Com/Watch?V=Fohb7tzlyk). Acesso Em: 17 Mar. 2023.

BLUESMAN. Intérprete: Baco Exu do Blues. Compositor: Baco Exu do Blues. In: Bluesman. [S.I.]: 999, 2018. Gravação sonora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cp2jerh4srw>. Acesso em: 25 maio 2025.

Brasil. Censo Demográfico 2022: Características Gerais Da População, Religião E Pessoas Com Deficiência. Rio De Janeiro: Ibge, 2023. Disponível Em: [Https://Biblioteca.Ibge.Gov.Br](https://Biblioteca.Ibge.Gov.Br). Acesso Em: 24 Jul. 2025.

Brasil. Instituto Nacional De Estudos E Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Censo Da Educação Superior 2022: Resumo Técnico. Brasília: Inep, 2023. Disponível Em: [Https://Www.Gov.Br/Inep/Pt-Br/Assuntos/Noticias/Educacao-Superior/Censo-Da-Educacao-Superior-2022-Inep-Divulga-Dados](https://Www.Gov.Br/Inep/Pt-Br/Assuntos/Noticias/Educacao-Superior/Censo-Da-Educacao-Superior-2022-Inep-Divulga-Dados). Acesso Em: 24 Jul. 2025.

Brasil. Ministério Da Saúde. Secretaria De Gestão Estratégica E Participativa. Departamento De Apoio À Gestão Participativa E Ao Controle Social. Óbitos Por Suicídio Entre Adolescentes E Jovens Negros 2012 A 2016. Brasília: Ministério Da Saúde, 2018. Disponível Em: Https://Bvsms.Saude.Gov.Br/Bvs/Publicacoes/Obitos_Suicidio_Adolescentes_Negros_2012_2016.Pdf. Acesso Em: 24 Jul. 2025.

Brasil. Ministério Dos Direitos Humanos E Da Cidadania. Relatório Anual Disque 100 – 2024. Brasília: Mdhc, 2025. Disponível Em: <Https://Www.Gov.Br/Mdh>. Acesso Em: 24 Jul. 2025.

Brown, Mano. Entrevista Ao Le Monde Diplomatique Brasil. Le Monde Diplomatique Brasil, 2020. Disponível Em: <Https://Diplomatique.Org.Br>. Acesso Em: 21 Mar. 2023.

BUARQUE, Chico. A Canção, O Rap, Tom E Cuba, Segundo Chico. Folha De São Paulo, São Paulo, 26 Dez. 2004. Entrevista.

Buarque, Chico. Entrevista À Folha De São Paulo. São Paulo, 2004. Disponível Em: <Https://Www1.Folha.Uol.Com.Br>. Acesso Em: 18 Mar. 2023.

CÁLICE. Intérprete: Chico Buarque; Gilberto Gil. Compositores: Chico Buarque; Gilberto Gil. In: Chico Buarque. [Rio de Janeiro]: Philips, 1978. 1 LP, faixa [x] (duração).

CÁLICE. Intérprete: Criolo (Kleber Cavalcante Gomes). Compositores: Chico Buarque; Gilberto Gil. In: Releitura de “Cálice” por Criolo [vídeo]. [S.l.]: 2011. Disponível em: <Https://www.youtube.com/watch?v=yLD18FUkRSI>. Acesso em: 29 jul. 2025.

Cândido, Antonio. Dialética Da Malandragem. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, São Paulo, N. 8, P. 67-89, 1970.

Candido, Antônio. Dialética Da Malandragem. São Paulo: Editora 34, 1970.

CAPITÃES DE AREIA. Intérprete: Baco Exu do Blues. Compositor: Baco Exu do Blues. In: Esú. [S.l.]: 999, 2017. Gravação sonora.

CAPÍTULO 4, VERSÍCULO 3. Intérprete: Racionais MC’s. Compositores: [informar]. In: Sobrevivendo no Inferno. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. Gravação sonora.

Cavalcante, Berenice; Starling, Heloisa; Eisenberg, José (Orgs.). Decantando A República: Inventário Histórico E Político Da Canção Popular Moderna Brasileira – Outras Conversas Sobre Canção. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2007.

Cotrim, Cristiane; Cotrim, Ricardo; Pacheco, Gustavo. Xangô Da Mangueira: Recordações De Um Velho Batuqueiro. Rio De Janeiro: Projeto Petrobrás Cultural, 2005.

Da Silva, Edson. Racionais Mc’s Sob A Perspectiva Do Realismo Estético. Revista Sinalizar, São Paulo, V. 7, N. 2, P. 112-133, 2020.

Debord, Guy. Sociedade Do Espetáculo. São Paulo: Editora 34, 2003.

Douglas, Mary; Isherwood, Baron. O Mundo Dos Bens: Para Uma Antropologia Do Consumo. São Paulo: Editora 34, 2009.

EN TU MIRA. Intérprete: Baco Exu do Blues. Compositor: Baco Exu do Blues. In: Esú. [S.l.]: 999, 2017. Gravação sonora.

ESTILO CACHORRO. Intérprete: Racionais MC's. Compositores: [informar]. In: Nada Como Um Dia Após o Outro Dia. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Gravação sonora.

EU TE PROPONHO. Intérprete: Racionais MC's. Compositor: Peninha (Paulo Silva). In: Cores E Valores. Racionais MC's. São Paulo: Boogie Naipe, 2014. 1 CD.

EU TE PROPONHO. Intérprete: Racionais MC's. Compositor: Peninha (Paulo Silva). In: Cores e Valores. São Paulo: Boogie Naipe, 2014. 1 CD.

Fanon, Frantz. Pele Negra, Máscaras Brancas. Tradução De Renato Da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

Feltrin, Hector Rodrigues. Exu Como Trickster: Tresvaloração Dos Juízos Morais No Rap De Baco Exu Do Blues. Revista Extraprena, V. 13, N. 1, P. 26-39, 2019.

Fernandes, Alexandre De Oliveira. A Agonia Da Crítica Literária E O Rap De Baco Exu Do Blues: Política Identitária Do Racismo E O Cânone Branco. Revista Crioula, São Paulo, N. 32, P. 1-20, Jul./Dez. 2023. Disponível Em:
<Https://Revistas.Fflch.Usp.Br/Crioula/Article/View/223405>. Acesso Em: 22 Jun. 2025.

Ferreira, E. R. P.; Roque, M. C.; Taufer, A. L. Literatura E Identidade Negra: Representações Estereotipadas E Movimentos De Resistência. Revista Scripta Uniandrade, Curitiba, V. 21, N. 1, P. 1-14, 2023.

Frederico, Celso. A Arte No Mundo Dos Homens: O Itinerário De Lukács. São Paulo: Boitempo, 2013.

Garcia, Walter. Elementos Para A Crítica Da Estética Do Racionais Mc's (1990-2006). Revista Ecos, V. 4, N. 2, 2013. Dossiê: Relações Brasil-China. Disponível Em:
<Https://Revistas.Ufrj.Br/Index.Php/Ecos/Article/View/Xx>

Garcia, Walter. O Som Da Canção: Uma Análise De “Construção” De Chico Buarque. São Paulo: Edusp, 2003.

Gusmão, Beatriz; Ferreira, Claudia. Consumo E Cidadania: Uma Análise Sobre O Nicho De Mercado Para A População Negra A Partir Do Baco Exu Do Blues. São Paulo: Editora 34, 2021.

Hall, Stuart. A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade. Trad. Tomaz Tadeu Da Silva E Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio De Janeiro: Dp&A, 2011

Hall, Stuart. Cultura E Representação. Org. Arthur Ituassu. Rio De Janeiro: Editora Puc-Rio, 2016.

Hooks, Bell. A Gente É Da Hora: Homens Negros E Masculinidade. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

Hooks, Bell. Tudo Sobre O Amor: Novas Perspectivas. São Paulo: Rosa Dos Tempos, 2021.

Hooks, Bell. *A Gente É Da Hora: Homens Negros E Masculinidade*. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

Kehl, Maria Rita. *Radicais, Raciais, Racionais: A Grande Fratriz Do Rap Na Periferia De São Paulo*. São Paulo Em Perspectiva, São Paulo, V. 13, N. 3, P. 95–106, Jul./Set. 1999. Doi:10.1590/S0102-88391999000300013

Kilomba, Grada. *Memórias Da Plantação: Episódios De Racismo Cotidiano*. Rio De Janeiro: Cobogó, 2019.

LÁGRIMAS. Intérprete: Baco Exu do Blues. Compositor: Baco Exu do Blues. In: *Quantas Vezes Você Já Foi Amado?*. [S.l.]: 999, 2022. Gravação sonora.

Lima, Joaquim Luiz Braga. *Estratégias De Comunicação Contra-Hegemônicas Na Música: Um Estudo De Caso Sobre “Sulicídio”*. 2024.

Lopes, Nei. *Xangô, O Rei Da Alegria: Vida E Obra De Um Dos Maiores Sambistas Da História*. Rio De Janeiro: Pallas, 1995.

Lorde, Audre. *Irmã Outsider: Ensaios E Conferências*. São Paulo: Autêntica Editora, 2019.

Lukács, G. *Problemas Del Realismo*. Tradução Espanhola De Carlos Gerhard. Cidade Do México-Buenos Aires: Fondo De Cultura Econômica, 1966.

Lukács, Gyorgy. *Cultura, Arte E Literatura: Marx E Engelts Textos Escolhidos*. Tradução De José Paulo Netto E Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. 1. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

Lukács, György. *Introdução A Uma Estética Marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2023.

Lukács, György. *Introdução A Uma Estética Marxista: Sobre A Particularidade Como Categoria Da Estética*. São Paulo: Instituto Lukács, 2018. (Publicação Original: 1956).

Martins, Rosana. *Hip Hop, Arte E Cultura Política: Expressões Culturais E Representações Da Diáspora Africana*. Em Questão, V. 19, N. 2, P. 260-282, 2013.

Mendes, Luis Antônio De Oliveira. *O Banzo E Outros Males: O Páthos Dos Negros Escravos Na Memória De Oliveira Mendes*. São Paulo: Editora 34, 2007.

Müller, Henrique; Costa, Lucas Lazzarotto. *A Paisagem Social Que Propulsiona O Surgimento Desta Manifestação Cultural*. São Paulo: Editora 34, 2022.

NEGRO LIMITADO. Intérprete: Racionais MC's. Compositores: [informar]. In: *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. Gravação sonora.

NEGRO LIMITADO. Intérprete: Racionais MC's. Compositores: [informar]. In: *Raio X Brasil*. São Paulo: Cosa Nostra, 1993. Gravação sonora.

Noguera, Renato. *Por Que Amamos: O Que Os Mitos E A Filosofia Têm A Dizer Sobre O Amor*. Petrópolis: Vozes, 2021.

Oliveira, Acauam Silvério De. *O Fim Da Canção?: Racionais Mc's Como Efeito Colateral Do Sistema Cancional Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2021.

Oliveira, Acauam. "Quanto Vale O Show?": Racionais Mc'se Os Dilemas Do Rap Brasileiro Contemporâneo. *Música Popular Em Revista*, V. 5, N. 1, P. 113-137, 2017.

Oliveira, Elaine Moura Et Al. *Rap Contestação E Funk Ostentação: Consumo E Discursos Sonoros Na Periferia*. 2016.

Oliveira, Rafael Henrique Camargo De. *György Lukács E A Música Em Sua Estética*. 2024.

Papi, Luciana Pazini Et Al. *O Ano De 2005 Marcou Uma Mudança Importante Para A Assistência Social No Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2024.

Peixoto, Valdenízia Bento; Da Silva Salvador, Evilásio; Bianchetti, Ana Luiza Rosenbaum. *O Governo De Michel Temer (2016-2018) Empreendeu Um Ataque Aos Direitos Das Mulheres*. São Paulo: Editora 34, 2023.

Pinho, Osmundo. *Qual A Identidade Do Homem Negro?* São Paulo: Editora 34, 2004.

Postali, Thifani. *A Música De Kool Herc E Grand Master Flash*. São Paulo: Editora 34, 2011.

PRETO E PRATA. Intérprete: Baco Exu do Blues. Compositor: Baco Exu do Blues. In: *Bluesman*. [S.l.]: 999, 2018. Gravação sonora.

Proença Filho, Domício. *Literatura E Afrodescendência No Brasil: Antologia Crítica*. Belo Horizonte: Ufmg, 2004.

RACIONAIS: DAS RUAS DE SÃO PAULO PRO MUNDO. Direção: Juliana Vicente. Produção: Preta Portê Filmes; Coprodução: Eliane Dias. Roteiro: Juliana Vicente. Intérpretes: Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue, KL Jay. Fotografias: Flávio Rebouças, Rodrigo Machado, Carlos Firmino. Montagem: Washington Deoli, Yuri Amaral. Música Dos Intérpretes. Rio De Janeiro: Netflix, 2022. 1 Longa-Metragem (116 Min), Documentário Musical, Colorido, Legendado Em Inglês, Português Entre Outros Idiomas.

RAP É COMPROMISSO. Intérprete: Sabotage. Compositor: Sabotage. In: *Rap é Compromisso*. [S.l.]: Cosa Nostra, 2000. 1 CD, faixa 1 (duração). Sandroni, Carlos. Adeus A MpB. In: *Decantando A República: Inventário Histórico E Político Da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio De Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004.

Ribeiro, Milton. "Eu Decido Se'cês Vão Lidar Com King Ou Se Vão Lidar Com Kong" Homens Pretos, Masculinidades Negras E Imagens De Controle Na Sociedade Brasileira. *Humanidades & Inovação*, V. 7, N. 25, P. 117-134, 2020.

Rocha, Róbson Peres. A Velha Escola De Rap E A Nova Escola De Rap: Problemas De Método Na Análise De Grupos Culturais. *Revista Contraponto*, V. 7, N. 2, 2020.

Rose, Tricia. *A Voz Da Rua: Rap E A Construção Da Identidade Negra*. Tradução De Daniel Esteban. São Paulo: Edusp, 2016.

Santana, Bruna Da Paixão; Silva, Everton Melo Da; Angelim, Yanne. Negro(A)S Na Mídia Brasileira: Estereótipos E Discriminação Ao Longo Da Formação Social Brasileira. Revista Famecos, V. 26, N. 1, 2019.

Santos, Daniel Dos. Como Fabricar Um Gangsta: Masculinidades Negras Nos Videoclipes Dos Rappers Jay-Z E 50 Cent. 2018.

Santos, Maicon Carlos Costa. Ritmo E Produção: Os Conflitos Entre O Rap De Mensagem E O De Ostentação Na "Nova Cena". 2019.

Segreto, Marcelo Costa. A Presença Da Fala Na Melodia Do Rap. *Música Popular Em Revista*, V. 5, N. 1, P. 7–34, Jan. 2018. Doi: 10.20396/Muspop.V5i1.13123.

Segreto, Marcelo. Rap: A Estética Da Rima E Da Performance. São Paulo: Eca/Usp, 2017.

SULÍCIDO. Intérprete: Baco Exu do Blues & Diomedes Chinaski. Compositor: Baco Exu do Blues & Diomedes Chinaski. In: Single. [S.l.]: 2016. Gravação sonora.

Tatit, Luiz. A Dicção Do Cancionista. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

Tatit, Luiz. A Dicção Do Cancionista. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

Tatit, Luiz. O Cancionista: Composição De Canções No Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

Tenório, Jeferson. O Avesso Da Pele. São Paulo: Companhia Das Letras, 2020.

Teperman, Ricardo. Se Liga No Som: As Transformações Do Rap No Brasil. São Paulo: Editora Sandr34, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. O Rap Salva A Palavra. Época, Rio De Janeiro, Ano 9, N. 322, 16 Jul. 2004. Entrevista.

TRIBUTO ÀS MULHERES PRETAS. Intérprete: Rappin' Hood, Johnnye MC, Lady Cris, Paulo Brown, Silveira. Compositores: Rappin' Hood; Johnnye MC; Lady Cris. In: Sujeito Homem. São Paulo: Trama (Zâmbia Fonogramas), 2001. Gravação sonora, faixa 7 (duração)Ribeiro, Alan Augusto Moraes; Faustino, Deivison Mendes. Negro Tema, Negro Vida, Negro Drama: Estudos Sobre Masculinidades Negras Na Diáspora. Revista Transversos, V. 10, P. 163-182, 2017.

Volp, Stefano. Homens Pretos (Não) Choram. São Paulo: Harper Colins, 2020.