

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Psicologia
Departamento de Psicologia Social e Institucional

"Isso aqui é uma guerra":
narrativas do inferno de Eduardo Taddeo

Lucas Brasil Cury

Porto Alegre
2021

Lucas Brasil Cury

"Isso aqui é uma guerra":
narrativas do inferno de Eduardo Taddeo

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Psicologia.

Orientador : Prof. Dr. Luis Artur Costa.

Comentadora: Mestra Camila Maggi Rech Noguez

Porto Alegre

2021

Resumo

No presente trabalho propomos analisar o discurso que o rapper brasileiro Eduardo Taddeo enuncia nas letras de suas músicas, destacando como elas operam cartografias da realidade social das favelas e periferias brasileiras. Inicialmente, enfatizamos a ressonância das ideias de Eduardo com as teorizações desenvolvidas pelo pensador camaronês Achille Mbembe, em especial com o conceito de necropolítica. Além disto, também destacamos o caráter narrativo das composições do artista, propondo pensá-lo em articulação tanto com a figura do narrador, conforme descrito por Walter Benjamin, quanto com a tradição Djeli/Griot. Por fim, enfatizamos o papel clínico-político desempenhado pelo RAP, especialmente enquanto promoção de dissenso e multiplicação de possíveis.

Abstract

In the present work, we propose to analyze the discourse that brazilian rapper Eduardo Taddeo enunciates in the lyrics of his songs, highlighting how they operate cartographies of the social reality of brazilian favelas and peripheries. Initially, we emphasize the resonance of Eduardo's ideas with the theories developed by the Cameroonian thinker Achille Mbembe, especially with the concept of necropolitics. In addition, we also highlight the narrative character of the artist's compositions, proposing to think of it in articulation both with the figure of the narrator, as described by Walter Benjamin, and with the Djeli/Griot tradition. Finally, we emphasize the clinical-political role played by the RAP, especially as a promotion of dissent and multiplication of possibilities.

Sumário

<u>Introdução: uma guerra não declarada</u>	5
<u>Capítulo 1: Políticas de vida e de morte</u>	11
<u>Capítulo 2: Narrativas do inferno</u>	26
2.1. RAP e crime: "pros cuzão, apologia; pra favela, auto ajuda"	27
2.2. Eduardo Taddeo, narrador do inferno	34
2.3. RAP como clínico-política	45
<u>Considerações finais: artesanato da palavra</u>	51
<u>Referências bibliográficas</u>	55

"Qual sua credencial, burguês, pra contar nossa história, qual seu currículo de dor na trajetória?! Você não foi na favela, não foi na quebrada, não foi na palestra, nem na Fundação Casa. Que dia *cê* colou no Slam, na batalha de rima, pra fazer livro ou filme sobre nossa vida?! Escuta meu conselho: vai se foder! Não usa o campo minado pra lucrar com a lei Rouanet" (*Cadê o sensacionalismo?*)

"O que conforta é que os rappers são tão foda que professor usa as letras conscientes na escola. Essa nem Paulo Freire podia prever: marginalizado virando trabalho escolar, TCC" (*Morreria feliz*)

Introdução: uma guerra não declarada

A proposta desse ensaio é analisar, ainda que não exaustivamente, o discurso que o rapper brasileiro Carlos Eduardo Taddeo enuncia em suas músicas. Tendo como uma de suas principais marcas uma "postura ultra-esquerdista" (Silva & Silva, p. 70), Eduardo, como é conhecido, é cantor, escritor, ativista, palestrante e compositor: um dos fundadores do grupo de RAP Faccção Central (FC), ele fez parte do grupo de 1989 até 2013, desde quando segue em carreira solo¹.

Destacando a ressonância de suas ideias com o pensamento do professor universitário camaronês Achille Mbembe, buscamos colocar os dois pensadores em diálogo, considerando que eles apresentam diferentes políticas narrativas, mas compartilham um mesmo campo problemático: a produção de morte nos Estados moderno-coloniais do sul global. Apesar de ambas políticas narrativas possuírem elementos tanto de coordenação inteligível quanto de composição poética, Mbembe se vincula mais fortemente à tradição acadêmica da coordenação inteligível e invenção de conceitos, ao passo que Eduardo dá mais ênfase à dimensão estética da experiência provocada por seu discurso: assim, enquanto Mbembe nos fala por meio de conceitos como devir-negro, alterocídio, políticas da inimizade, necropoder e necropolítica, Eduardo utiliza sua poesia urbana para denunciar, por exemplo, que "o rigor mortis por falta de proteína vital não é morte natural, é limpeza social!"². Neste mesmo sentido, enquanto o pensador africano utiliza a guerra colonial como forma de ilustrar os mecanismos pelos quais a necropolítica pode sistematicamente violar os direitos mais básicos de suas populações alvo (Mbembe, 2018), o sul

1 Enquanto integrante do grupo Faccção Central, ao lado de DumDum (intérprete), Eduardo (compositor e intérprete) lançou os seguintes CDs: Juventude de atitude: Central, F. (1995); Estamos de luto: Central, F. (1998); Versos sangrentos: Central, F. (1999); A marcha fúnebre prossegue: Central, F. (2001); Direto do campo de extermínio: Central, F. (2003); e O espetáculo do circo dos horrores: Central, F. (2006). Após o lançamento deste último CD, Eduardo passou a se dedicar à escrita de seu primeiro livro, que seria publicado depois de alguns anos: A guerra não declarada na visão de um favelado: Eduardo (2012). Em 2013, Eduardo anunciou sua saída do grupo Faccção Central e, no final de 2014, lançou seu primeiro CD solo, A fantástica fábrica de cadáver: Eduardo (2014). Em 2016, é lançado seu segundo livro A guerra não declarada na visão de um favelado, volume II: Eduardo (2016). Por fim, no ano de 2020 ocorre o lançamento de seu trabalho mais recente, O necrotério dos vivos: Eduardo (2020).

2 Recomeçar: Eduardo (2014).

americano canta "um dia de sua paz fere todas Convenções de Genebra"³; ou ainda, ao passo que o professor universitário compara a situação a que eram submetidas as pessoas escravizadas nas plantations a uma morte em vida, o rapper nomeia seu cd mais recente de *Necrotério dos vivos* e o inicia com a música *Estamos mortos*:

Ninguém pode ser considerado vivo comendo sobras de lixeiras, erguendo mãos para pedir esmolas, fumando crack, perdendo a saúde puxando carroças de papelão. Não existe vida em DP's, CDP's, viaturas, reformatórios, presídios e tribunais. Não existe vida nos subempregos, com salários de fome; nas casas devastadas pelo lícito alcoolismo; nas mulheres reféns do machismo e da violência doméstica. Não existe vida nas esquinas e puteiros, que estupram as crianças invisíveis do Brasil. (...) Morremos quando rimos do menor que aparece na internet sendo torturado em supermercados; quando aceitamos as versões oficiais que alegam que o excluído executado pela PM atirou primeiro; quando aceitamos os laudos manipulados que apontam que as balas que mataram a criança negra saíram do armamento do tráfico. Morremos quando votamos nos que afirmam que a pacificação do país passa pela aniquilação dos menos favorecidos⁴.

Tendo as ideias destes dois pensadores como principais referências, optou-se por iniciar o presente trabalho com uma apresentação do plano problemático de modo mais coordenado, formal, molar, para, logo após, complexificar e singularizá-lo em uma miríade molecular de afetações, abrindo mais uma dimensão de vertigem e devir nas problematizações antes apresentadas. Espera-se que coordenação inicial auxilie a/o leitor(a) a orientar-se no tema a ser explorado pelo trabalho de conclusão, compreendendo sua estreita articulação com o campo psicossocial ao se debruçar criticamente sobre os processos de subjetivação em curso nos nossos territórios colonizados. A composição posterior, por sua vez, radicaliza o movimento crítico à lógica moderno-colonial que sustenta as práticas de produção da morte, posto que aposta nas afetações produzidas pela po(est)ética e a oralidade no RAP como dispositivos de resistência a tais modulações das subjetivações. A arte do RAP, assim, apresenta-se como dispositivo clínico-político, como modo de luta e cura coletiva.

3 Não existem civis: Eduardo (2014).

4 Estamos mortos: Eduardo (2020).

Mesmo reconhecendo que há uma inerente simplificação na distinção de gêneros, é interessante perceber que este recurso expositivo pode auxiliar a complexificar e singularizar nosso olhar-escuta, desde que não levemos ao pé da letra tais categorias, mas sim se as encaremos como dispositivos de inteligibilização-sensibilização que permitam ver/escutar nuances entre estilos. É neste sentido que parece interessante identificar algumas vertentes no RAP nacional: apenas para citar algumas delas, poderíamos referir, seguindo Matheus Gomes (2019), o RAP gangsta, o Rap consciente, RAP gospel, o dirty RAP e o trap. Considerando que um mesmo grupo e até uma mesma música podem se enquadrar em vertentes diferentes, o autor defende que a melhor forma de classificar o RAP do Facção Central - letras de Eduardo - seria afirmar que ele transita entre o RAP consciente e o RAP gangsta; indo um pouco além, talvez se possa dizer que as letras de Eduardo utilizam um "formato" de RAP gangsta, para veicular um conteúdo de RAP consciente.

Isto porque na vertente denominada "consciente" as letras trazem reflexões políticas, sobre as possibilidades de luta por direitos sociais, resistências e tentativas de mudança frente à pobreza e ao racismo. Essencial para compreender o sentido das letras dos RAPs de Eduardo Taddeo, portanto, é dar-se conta de que seu discurso tem um objetivo muito bem definido: "defender o interesse da favela"⁵, através da denúncia dos crimes e omissões cometidos pelo Estado e pela sociedade contra a população da periferia, promovendo o uso da palavra e do conhecimento como instrumentos de luta contra a hegemonia política das elites brancas:

incomodo porque não quero Prouni nem bolsa, exijo a construção de faculdades nessa porra; porque fiquei com dó e levei pra casa, não o menor na rebelião, mas a problemática. (...) A meta não é ser musical, desculpa Jhow; o foco é revolução, e não meu flow⁶.

Já em relação ao RAP classificado como gangsta, conforme Eliane Oliveira (2017), sua principal característica é a estética violenta com que é narrada a realidade da juventude periférica, aquela que vivencia os efeitos das exclusões social e racial. É neste contexto que no discurso desse gênero de RAP a entrada na criminalidade tende a ser concebida como consequência das

5 Justiça com as próprias mãos: Central, F. (2001).

6 Não vou me omitir: Eduardo (2020).

desigualdades sociais: a criminalidade praticada por aquela juventude é considerada decorrência da miséria, ou seja, uma “reação às violências cometidas pelo Estado e pela sociedade, e não algo natural às classes pobres e negras” (Gomes, p. 10). Em função disto é que se pode dizer que “o *gangsta rap* é, talvez, o gênero mais polêmico da cultura hip-hop, pois é visto pelo imaginário dominante, como música que faz apologia à criminalidade” (Gomes, p. 41). Isto porque

os discursos de violência, imagens de tráfico de drogas, assassinatos e outras criminalidades presentes nas letras e clipes desses grupos foram utilizados pelas mídias para classificar o rap como música de vândalos e bandidos. Ainda que as críticas apontem para a apologia do crime e da violência pelo *gangsta rap*, é preciso compreender como essa violência e criminalidade estão sendo significadas nas letras e relacioná-las ao processo histórico que desembocou na associação direta dos pobres e negros à criminalidade, sua exclusão e eliminação social (Gomes, p. 42).

Ao seguirmos a indicação do autor, buscando uma análise mais aprofundada do que a propaga(n)da ao imaginário dominante, percebemos que as letras dos RAP's veiculam uma compreensão muito mais complexa do que aquelas que se pode captar através de estereótipos; através de identidades representadas como fixas, inerentes ao grupo, fazendo com que os sujeitos sejam definidos não por si, mas em função da “categoria” da qual fazem parte. Como buscaremos mostrar no decorrer do trabalho, o que está por trás da lírica agressiva de Eduardo é a compreensão de que a magnitude da desigualdade e da exclusão sociais - e especialmente da violência que daí decorre - justificam que se afirme que o que há no Brasil é um cenário de guerra civil, ainda que não declarada: nela, os jovens da periferia são sistematicamente encarcerados e assassinados. Somente levando em conta este contexto é que se torna possível compreender, por exemplo, porque os dois livros escritos por Eduardo têm o título de “A guerra não declarada na visão de um favelado”, volumes I e II. Neles, Eduardo denuncia que a narrativa oficial transforma o “sistemático morticínio”⁷ a que é submetida a periferia em uma série de eventos isolados, de forma que o verdadeiro genocídio em curso nas regiões mais pobres das grandes cidades seja disfarçado:

7 Manicômio judiciário: Eduardo (2014).

uma vez desmembrada, a imolação sistemática dos excluídos é reduzida a uma sequência infundável de simples homicídios eventuais. Quando se converte um artilheiro plano de extermínio em um mero quadro alarmante de violência urbana, com assassinatos distintos, isolados e sem ligações uns com os outros, o massacre contínuo é descaracterizado. Este artifício o faz ser perpetuado! (2012, p.61).

É este o cenário retratado na música *Balas endereçadas*, em que o compositor propõe desconstruir o que ele denuncia como sendo uma lenda urbana. Para ele, aquilo que é denominado conto da bala perdida não passa de uma narrativa fantasiosa, já que com muita frequência a expressão "bala perdida" é a maneira utilizada para se referir a assassinatos perpetrados contra a população da periferia, em sua maioria negras e negros, de forma a encobrir o processo de genocídio do qual ela é vítima:

quinzenalmente, sem querer querendo, o chumbo estatal põe fita de luto e mãe chorando em rede social. Vim deletar a maior lenda urbana atual: o conto da bala perdida, do óbito não intencional; a narrativa fantasiosa encobre que atiradores usam o tom da pele e miséria como rastreadores. Não preciso ser expert em teste de lógica, se a diligência é só no gueto e só tem criança pobre morta. Se são perdidos, porque os cartuchos de alto desempenho não atingem juiz, empreiteiro, novo senhor de engenho? (...) Lembro de George Orwell quando o sangue esvai do morto: *todos são iguais, mas uns mais que os outros* (...) Governo fascista garante o apartheid promovendo a caça humana nas comunidades. Sempre que tem criança abatida, a tática é o batalhão falar que não teve ação policial na área: confronto entre facções criminosas rivais sempre serão as alegações das versões oficiais. Adulto é vítima da tropa e de vilipêndio: mesmo empregado, o finado vira líder do movimento. As manifestações pela morte no noticiário serão chamadas por arrombados de represálias do tráfico. (...) Não se convença que é tragédia ocasional traumatologista forense periciando córtex cerebral: quando assassinam um menino na porta de casa seguem Arthur de Gobineau⁸, superioridade das raças. Faça faxina social no perigo constante pra quem bebe Billionaire na garrafa com diamante. Ou lutamos por direito à vida pra nossa gente, ou gritamos todo dia: fulano, ciclano, presente. Não existe tiro acidental, não existe velório não intencional: no monte do calvário, cada disparo vem com CEP, remetente, destinatário. Caçados como patos, estamos na mira, somos alvo, da bala endereçada do assassino fardado⁹.

8 Diplomata, escritor e filósofo francês conhecido por escrever o Ensaio sobre as desigualdades das raças humanas (1855), um dos primeiros trabalhos sobre eugenia e racismo publicados no século XIX. Segundo ele, a mistura de raças (miscigenação) era inevitável e levaria a raça humana a graus sempre maiores de degenerescência física e intelectual. É-lhe atribuída a frase: "Não creio que viemos dos macacos mas creio que vamos nessa direção" (https://pt.wikipedia.org/wiki/Arthur_de_Gobineau. Acesso em 13/06/2021).

9 *Balas endereçadas*: Eduardo (2020).

Na letra desta música temos uma mostra daquilo que Gomes define como "discursos ácidos e radicais" (p. 36). Um dos principais motivos para que as narrativas contidas nas letras dos RAP's sejam consideradas radicais e agressivas é que, através de analogias como aquela entre a realidade brasileira e uma guerra, elas muitas vezes situam as elites como inimigas do resto da população, especialmente daqueles e daquelas mais vulneráveis, que residem na periferia: "me chamam de apologista do crime porque distingo o oprimido de quem oprime"¹⁰. Antes de acusar Eduardo, ou o RAP nacional em geral, de propagar um discurso que promove a segregação e o conflito na sociedade, no entanto, convém dar-se conta de que a divisão das pessoas em categorias e a exclusão daqueles considerados inferiores é muito anterior. Como nos mostra Mbembe (2018), o colonialismo e a escravidão são dois eventos históricos exemplares da forma como os dominantes desumanizaram aqueles que percebiam como não sendo parte dos "seus": *todos são iguais, mas uns mais que os outros!*

¹⁰ Os inimigos não tiram férias: Eduardo (2020).

1. Políticas de vida e de morte

Desde os filósofos contratualistas, já temos a ideia de que na origem da instituição Estado está algo como um acordo, o Contrato Social, que os seres humanos celebram entre si a fim de garantir sua sobrevivência. Desta forma, vemos que existe uma íntima associação entre a própria origem daquilo que usualmente chamamos política - a disputa pelo controle do governo do Estado - e as possibilidades das pessoas de viver.

Outro importante filósofo das questões relacionadas ao governo das populações é Michel Foucault, que identificou diferentes tecnologias de poder. A primeira destas tecnologias é a soberania, que foi a forma predominante de governo nas sociedades pré capitalistas. Nela, a possibilidade de matar qualquer um de seus súditos funcionava como uma manifestação ostensiva do poder do soberano, que desta forma demonstrava à população sua capacidade de proteger e vingar a sociedade daqueles que não se submetiam à lei. É neste sentido que podemos compreender o caráter espetaculizado destas mortes, que através de suplícios infligidos aos condenados faziam da dor a principal forma de reparação e busca da verdade. Em função deste poder de sumariamente condenar à morte, convencionou-se dizer que o soberano tinha o poder de "fazer morrer"; neste mesmo sentido, afirma-se que também era sua escolha "deixar viver", ou seja, abdicar de seu direito de matar.

Com o surgimento e desenvolvimento do Capitalismo, e as radicais mudanças sociais que daí decorreram, também o modo de governo das populações foi assumindo novas formas, já que aquela reorganização social dos modos de produção inerentemente trouxe consigo uma complexificação da estrutura do Estado. Segundo o filósofo francês, neste novo contexto econômico-político-social manter-se no poder deixou de ser a exclusiva preocupação dos governantes, como ocorria nos regimes absolutistas. Com as questões econômicas adquirindo cada vez mais importância nos rumos da política, as preocupações a respeito de como fortalecer e enriquecer o Estado passam a ser o principal elemento a determinar o sucesso ou o fracasso dos governos. É a partir da emergência deste novo estado de coisas que também o poder - essa capacidade de conduzir a conduta dos outros - adquire uma nova

configuração, que Foucault denomina biopoder. No biopoder, perde importância a possibilidade de matar aqueles que descumprem as leis, e sai de cena a figura do suplício como caminho de redenção; ao invés disto, o foco passa a ser buscar formas cada vez mais "científicas" de aumentar a capacidade produtiva dos indivíduos, enquanto que o principal desafio era manter sua obediência.

Uma primeira forma de manifestação do biopoder é a do poder disciplinar. Na disciplina, em vez de um soberano que se encarrega de administrar aos seus súditos proibições e punições, são as instituições como a escola, o exército, a prisão, o hospital ou mesmo a família que se encarregam de exercer um minucioso controle dos corpos dos indivíduos, através, por exemplo, de regras a respeito do espaço e dos tempos que os sujeitos têm à disposição para realizar suas atividades. Assim, no lugar da administração de punições exemplares para aqueles que descumprem as leis, o poder passa a atuar na reforma dos indivíduos, através da modelagem de seus comportamentos: como questiona Eduardo, "pra que a guerra destruir o corpo, se alma foi tomada?"¹¹. Através desta tecnologia de poder, se torna possível fazer com que os indivíduos sejam produtivos, mas ao mesmo tempo dóceis e submissos. Fazendo uma analogia do conjunto da sociedade com um corpo vivo, aqueles aspectos considerados prejudiciais eram comparados com uma doença, que deveria ser curada/corrigida para que o "corpo social" fosse saudável.

À medida que o Capitalismo se expandia e consolidava sua hegemonia, com especial impulso durante a Revolução Industrial, Foucault identifica uma nova tecnologia do biopoder, a biopolítica. Ao contrário das práticas disciplinares, que visavam o controle dos indivíduos, com o desenvolvimento de conhecimentos como os da estatística torna-se possível obter e sistematizar informações também sobre conjuntos de indivíduos, ou mesmo sobre populações inteiras, de forma que os próprios indicadores populacionais, como taxas de natalidade e de mortalidade, passam a ser questões de ordem política.

¹¹ Viver é revolucionar: Eduardo (2020).

De forma equivalente ao que se diz a respeito da atuação do soberano, que fazia morrer, diz-se que o biopoder atua através do "fazer viver", ou seja, ele faz uso de mecanismos que lhe possibilitam controlar a forma como as pessoas vivem. Enquanto na lógica disciplinar há a busca por reformar o indivíduo, fazendo dele o mais produtivo e obediente possível, a biopolítica busca promover, através, por exemplo, do controle de índices e metas, a frequência estatística dos comportamentos coletivos; poderíamos dizer que na disciplina há um fazer viver individual, enquanto que na biopolítica o fazer viver é populacional.

Assim como na soberania haviam duas atitudes possíveis – a ativa, de fazer morrer, e a passiva, de deixar viver -, também na biopolítica existe uma contrapartida ao fazer viver, que se convencionou denominar “deixar morrer”. Esta postura passiva ocorre quando, para determinados grupos sociais ou populações, não são garantidas ou possibilitadas formas de "sobrevivência": "se algumas formas de controle passam pelo confinamento e pelo estrangulamento, outras operam pela indiferença e pelo abandono puro e simples" (Mbembe 2020, p. 54). Ocorre assim uma segmentação da população entre os grupos sociais em que se investe e prioriza, e os outros, cujas vidas se considera que tenham menos valor, os quais se negligencia. Desta forma, cria-se grupos expostos ao risco, ao desemprego, a dificuldades de acesso à educação, em última instância, expostos à morte: para produzir (a sensação de) segurança de um grupo, deixa-se à própria sorte Outro.

Percebendo a necessidade de outras ferramentas conceituais para seguir buscando dar conta da complexidade das dinâmicas do poder, Mbembe (2018) aprofunda o conceito de biopoder de Foucault. Dessa forma, ao invés de falar em políticas de promoção de vida, ele inverte o foco da análise e propõe que se fale em políticas de promoção de morte, concebendo uma "nova" tecnologia de poder, o necropoder, que seria resultado de uma união do biopoder com o estado de exceção e o estado de sítio.

O estado de exceção, como o próprio nome indica, é uma medida pensada para situações emergenciais, de ameaças iminentes ou calamidades, em que apesar de os direitos seguirem formalmente assegurados, não existem

garantias legais aplicadas no caso concreto. Para Agambem (2003), no entanto, o que deveria ser um dispositivo provisório reservado para situações de perigo, se generalizou como instrumento normal de governo, transformando o que devia ser exceção em regra. Já em relação ao estado de sítio, segundo Bobbio (1998) ele refere-se a "um regime jurídico excepcional a que uma comunidade territorial é temporariamente sujeita, em razão de uma situação de perigo para a ordem pública" (Bobbio, p. 413). Neste contexto, as autoridades públicas passam a dispor de poderes extraordinários e os cidadãos precisam aceitar restrições aos seus direitos e à sua liberdade. Quando Mbembe indica o estado de exceção e o estado de sítio como elementos formadores da necropolítica um dos aspectos que ele destaca é que rotineiramente ocorrem violações de direitos que só seriam admissíveis em contextos de extrema instabilidade social como os que decorrem de situações como uma guerra ou uma catástrofe natural. Neste sentido, o colonialismo e suas guerras de conquista servem como exemplo deste estado de suspensão de direitos, já que

a guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais. Não é uma atividade codificada legalmente. Em vez disso, o terror colonial se entrelaça constantemente com fantasias geradas colonialmente, caracterizadas por terras selvagens, morte e ficções para criar um efeito de real. A paz não constitui necessariamente a consequência natural de uma guerra colonial. De fato, a distinção entre guerra e paz não é pertinente. As guerras coloniais são concebidas como a expressão de uma hostilidade absoluta que coloca o conquistador contra um inimigo absoluto. Todas as manifestações de guerra e hostilidade marginalizadas pelo imaginário legal europeu encontraram lugar para reemergir nas colônias. (Mbembe, 2018, p. 36-7).

Recorrendo novamente à comparação entre as tecnologias de poder, poderíamos dizer que também em relação à política de segurança pública, ou seja, à gestão daqueles que se considera que façam parte das "classes perigosas", tanto na biopolítica como na necropolítica há a tentativa de se antecipar ao cometimento dos crimes: busca-se a repressão antecipada dos presumidamente suspeitos como meio para a manutenção da ordem (Wanderley, 2017). A principal diferença é que enquanto sob a biopolítica se busca realizar o mínimo de intervenções necessárias para manter os índices de criminalidade dentro do considerado "aceitável" pelo Estado, na necropolítica a estratégia de segurança atua através do uso excessivo da violência objetificante do outro. Assim, enquanto na biopolítica a identificação daqueles grupos alvo é buscada através da construção de estatísticas e padrões - o que

lhe empresta uma aparência de cientificidade -, na necropolítica não há pretensão de aparentar legitimidade; aqui, assim como ocorria nas colônias, “a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei” (Mbembe 2018, p.32).

Desta forma, através da conjunção da capacidade de fazer viver e deixar morrer da biopolítica com o cenário de ausência de direitos que decorre dos estados de exceção e de sítio, a necropolítica adquire a possibilidade de matar sem subterfúgios. Basta que se recorra a narrativas sobre iminentes ameaças - como o terrorismo, o crime organizado ou o tráfico de drogas – para que as tentativas de exclusão definitiva de determinados grupos sociais sejam justificadas. Como ilustra o trecho a seguir, a simples menção a expressões como “cúpula” ou “cadeia” é suficiente para que a opinião pública aceite sem maiores questionamentos que a autoria dos atentados contra os moradores de periferia sejam sempre atribuídos aos membros do tráfico:

vocês no escritório com tapete persa praticam mais atentados que qualquer líder na cela. São vocês que articulam os carros metralhados que caem na nota de culpa dos membros do tráfico. Depois é só falar que é treta entre cúpula, cadeia, que ninguém percebe a tática de limpeza. (...) Desde Cabral os mesmos sobrenomes no poder, a mesma árvore genealógica dizendo quando eu vou morrer.¹²

Como dito anteriormente, Foucault situa a constituição dos dispositivos do biopoder em íntima conexão com a ascensão do Capitalismo: eles decorriam, em última instância, da necessidade de se racionalizar a produção de mercadorias, o que exigia um controle cada vez mais amplo do comportamento da força de trabalho, individual e coletivamente. Ao apresentarmos os mecanismos necropolíticos, Mbembe mostra que eles estavam presentes já na lógica do colonialismo e na prática da escravidão. Como opera através da segmentação hierárquica da sociedade em categorias com direitos distintos, a necropolítica atuou como elemento central da sociedade colonial, com suas duas categorias - colonizador e colonizado - tão bem definidas:

a “ocupação colonial” em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes

12 Inferno na torre: Eduardo (2020).

de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania (...) Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto (Mbembe, 2018, p. 38-9).

De forma semelhante ao que ocorria nas colônias, também àqueles e aquelas que foram escravizados foi negado o estatuto de sujeito. Apesar da grande disparidade de poder que existia entre os colonizados e os colonizadores, aquilo que foi imposto aos aprisionados como escravos se dava em nível ainda mais radical, já que sua objetificação carregava ainda o peso de que seus corpos eram objetivamente considerados propriedade do senhor de escravos, de forma que

qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica. Em muitos aspectos, a própria estrutura do sistema de plantation e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção. Em primeiro lugar, no contexto da plantation, figura-se a natureza humana do escravo como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um "lar", perda de direitos sobre seu corpo e perda de status político. Essa perda tripla equivale a dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral). (...) A plantation é o espaço em que o escravo pertence a um senhor (Mbembe, 2018, p. 27).

Seja sendo relegados a um status que fica entre o de sujeito e o de objeto ou sendo considerados propriedade de Outro, as violências impostas a colonizados e escravizados iam além daquelas infligidas a seus corpos. É compreensível que quando o contexto de que se está tratando seja a ocupação colonial e a Escravidão o que primeiro venha à mente sejam as violências físicas impostas aos subjugados: de fato é esta a sua forma mais visível. Visibilidade, aliás, em muitas das vezes parece ser o objetivo principal das cenas de violência, como fica evidente no caso do linchamento:

o escravo não é um sujeito de direito, mas uma mercadoria como qualquer outra. A cena mais dramática dessa condenação ao pó é o linchamento, que representa uma forma grandiosa, grotesca e exibicionista da crueldade racista. Ele acontece não por trás dos muros de contenção, mas no espaço público. (...) Enquanto técnica do poder racista, o ritual executório tem por objetivo semear o temor no espírito de suas vítimas e reavivar as pulsões mortíferas que formam o alicerce da supremacia branca (Mbembe, 2020, p. 39).

Não há aqui nenhuma pretensão de fazer um diagnóstico da violência escravagista, mas chama atenção a atribuição que Mbembe faz ao linchamento – uma manifestação extrema da violência física – de um caráter exibicionista. Dando continuidade a essa comparação da crueldade racista com os tipos clínicos da perversão, há outra dimensão da violência racista que poderíamos associar com o sadismo, já que é na objetificação do outro - uma vez que tal produção erige uma alteridade negada, um alterocídio - que está o gozo. Apesar de menos nítida, já que não é no corpo em que ficam gravadas suas marcas, esta que poderíamos chamar de violência simbólica tem um caráter muito menos chamativo mas o mesmo potencial destrutivo, já que envolve o risco daquilo que Mbembe chamou de morte social, e que equivaleria à própria expulsão da humanidade. Desta forma, fica evidente que a violência “não é somente um conjunto de práticas objetivas: ela é também uma representação, um predicado que, por exemplo, grupos, entre os mais abastados, atribuem eventualmente, e de maneira mais ou menos fantasmática, a outros grupos, geralmente entre os mais despossuídos” (Wieviorka, p.6).

Assim como ocorria com colonizados e escravizados, também nos tempos atuais - seja em função da classe social, do local de residência, do gênero ou das características fenotípicas, principalmente a tonalidade da cor da pele e demais indicativos étnicos -, parcelas da população são classificadas como estando em desacordo com a norma, o que as faz serem consideradas cidadã(o)s de menor importância. Em sua tese, Sueli Carneiro demonstra como a produção de um padrão - um normal - é um processo que inevitavelmente depende da concomitante criação dos Outros, ou seja, daqueles que são submetidos à exclusão; dessa forma, só pode haver

um eu que é dotado de razoabilidade, porque produziu o louco; de normalidade, porque produziu o anormal; e de vitalidade, porque inscreveu o Outro no signo da morte. (...) Esse eu, no seu encontro com a racialidade ou etnicidade, adquiriu superioridade pela produção do inferior, pelo agenciamento que esta superioridade produz sobre a razoabilidade, a normalidade e a vitalidade. Podemos afirmar que o dispositivo de racialidade também será uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a branquidão será a sua representação (Carneiro, p. 42).

Como evidencia a fundadora do Geledés - Instituto da mulher negra, especialmente em países com passado colonial e escravocrata como o Brasil,

a colonização não se limitou à ocupação territorial. Nestes países, ela atinge também os padrões e valores da sociedade, o que faz com que o dispositivo da racialidade possivelmente seja o principal elemento a fundamentar a segmentação da sociedade e a exclusão dos grupos considerados fora do padrão:

colonizados por uma branquitude-patriarcal-europeia, ficou identificado como sendo bom, inteligente ou relevante a criação do colonizador, inclusive e, talvez principalmente, sua produção de conhecimento. Como desdobramento dessa colonização do pensamento, homens-brancos-europeus foram tomados como sabedores das questões filosóficas, existenciais, políticas, econômicas, artísticas e psicológicas de todos os povos (Veiga, 2019, p.245).

Desta forma, constitui-se um processo duplamente violento, na medida em que além das violências e preconceitos diretamente impostas aos negros em função do racismo ocorre também a definição daquilo que é produzido pelos brancos como sendo o correto e de mais valor. E, conseqüentemente, os indivíduos brancos são vistos como aqueles “bem sucedidos”, os que devem servir de modelo, aquilo que em linguagem psicanalítica chamaríamos de ideais de eu; já aos pertencentes a outras etnias, resta a sensação de ser “anomalias do planeta branco”¹³. É fácil perceber como a difusão destes ideais de eu brancos dificultam o fortalecimento da autoestima daqueles com outros perfis étnicos, e como geram privilégios para aqueles cujo fenótipo está adequado aos padrões: “a pele branca no Brasil é moral, cartão de visita: quantas vezes minha cor me livrou da polícia?! Provavelmente, eu de terno e cabelo penteado, não seria confundido com chofer de carro”¹⁴.

Um dos efeitos desta construção da branquitude como representação da normalidade e da superioridade foi que restou ao negro a posição do anormal, do outro. Neste sentido, recaiu sobre ele a figura do estrangeiro ou forasteiro, aquele que nunca pertenceu a este lugar, e que deveria ter sido enviado de volta para a África assim que a escravidão foi abolida (Azevedo, 1987). Segundo Mbembe (2018), mais do que ver o negro como o forasteiro, existe uma impossibilidade de enxergar nele um vínculo humano. Isto se evidencia

13 Sob o signo do medo: Eduardo (2020).

14 Democracia racial de sangue: Eduardo (2020).

nos discursos de animalização, quando negros são associados, por exemplo, a macacos ou burros, insinuando que seriam menos evoluídos ou inteligentes. Além disso, o discurso racista faz uso das desigualdades sociais – para as quais, como temos discutido, o próprio racismo e as heranças da Escravidão desempenham papel central – para associar as pessoas negras a estereótipos em que são culpabilizadas pela exclusão social a que foram submetidas: "sem emprego e renda, a situação de vulnerabilidade da imensa população de escravizados foi não só ignorada, mas utilizada como discurso para fundamentar o estereótipo do negro vadio e de má índole" (Amaral e Vargas, p. 111).

Seja individualmente, através de humilhações cotidianas, ou coletivamente, com a criação, difusão e incessante repetição de representações inferiorizadas a respeito dos negros, o racismo por vezes conseguia que os próprios oprimidos passassem a duvidar de suas capacidades e virtudes: "até na quebrada estereótipo de delinquente é adolescente carente, afro descendente"¹⁵. Nesse sentido, o racismo adquire um caráter ainda mais perverso quando se faz com que o próprio sujeito negro incorpore os estereótipos como parte de si mesmo, já que desta forma é retirada do Estado a responsabilidade pelo genocídio, e transferida para o negro, que seria o causador do seu próprio fracasso (Flauzina, 2008). Neste processo de estereotipificação das pessoas negras, que Amaral e Vargas associam aos efeitos da lógica neoliberal, constitui-se uma

sofisticação do poder de controle, a partir do momento em que, por meio de uma nova retórica discursiva, ampliam-se as desigualdades, mantendo-se a raça como fator principal de hierarquização. Isso significa que os efeitos da lógica neoliberal no Brasil, que acentuam as distâncias e alimentam o medo coletivo, recaem, especialmente, sobre o negro, pela via dos estereótipos que a ele são atribuídos. Ou seja, o negro segue vinculado aos papéis sociais que lhe foram reservados ao longo da história do país: da ameaça, do intruso e do inimigo (Amaral e Vargas, p. 122).

Ainda segundo Mbembe (2018), ao situar a diferença étnica como parâmetro de valoração dos sujeitos, o racismo estabelece lados opostos, demarcando e reforçando distâncias entre “nós” e “eles”. É neste sentido que o

15 Não sou um de vocês: Eduardo (2020).

racismo é elemento chave da necropolítica, já que além de servir como critério de hierarquia, é a ferramenta que reaparela o direito de matar no Estado moderno. Ao ser responsabilizado pela própria sujeição e enquadrado nos estereótipos que correspondem ao inimigo, o povo negro pode ser exterminado sem maiores obstáculos. O negro, portanto, vive um contexto de permanente estado de exceção e sítio, elementos que traduzem a necropolítica (Amaral e Vargas, 2019). Isto porque aqueles que para o biopoder seriam considerados “desnecessários”, cuja morte seria vista como aceitável, nas sociedades em que prevalece a lógica do necropoder se tornam os “inimigos”, cuja morte passa a ser “desejada”: “as novas tecnologias de destruição estão menos preocupadas com inscrição de corpos em aparatos disciplinares do que em inscrevê-los, no momento oportuno, na ordem da economia máxima, agora representada pelo 'massacre'”. (Mbembe, 2018, p. 59). É desta forma que o racismo

assume um novo papel na história, sendo a chave para o extermínio daquele segmento considerado degenerado dentro dos parâmetros biológicos instituídos. Por meio do racismo, portanto, o poder estatal consegue realizar um verdadeiro corte social, separando aquilo que pode viver daquilo que deve morrer. Nesse cenário, a raça é o critério para valoração dos sujeitos (Amaral e Vargas, p. 124 – 125).

Apesar da importância teórica da distinção entre os conceitos de biopolítica e necropolítica, na prática estas fronteiras são bem menos nítidas, e as tecnologias de poder atuam através das mais diversas configurações. Conforme mostram Augusto Amaral e Melody Vargas (2019), no período da história do Brasil que se seguiu à promulgação da Lei Áurea temos um bom exemplo da atuação composta entre aquelas tecnologias. Como dito anteriormente, para Foucault o biopoder é a lógica que possibilita o controle dos indivíduos por meio dos diversos aspectos que cercam a vida; neste paradigma, no entanto, como o foco está centrado em fazer viver, não seria possível a esta lógica de poder, isoladamente, o gerenciamento da morte, de forma que:

é possível identificar, nas raízes coloniais do nosso país, a alternância entre a biopolítica e a necropolítica. (...) (A) biopolítica foi o recurso para a elaboração do discurso que viveu no país após a abolição da escravatura e foi capaz de manter o cenário de aniquilação do negro. Nesse sentido, quando o fim da escravidão era inevitável, as ações do Estado passaram a voltar-se para a vida, a partir de um argumento de controle que transformou a massa liberta

em um problema não mais político, mas sim biológico. A vida, portanto, precisava ser preservada, melhorada. Sob esse pretexto, mais do que manter o negro sob controle, seria preciso extingui-lo, como uma forma de depuração e fortalecimento da raça (Amaral e Vargas, p. 127).

Partindo desta concepção, de que a raça de um grupo ameaça a qualidade da raça do outro, é possível ao racismo apresentar-se como uma estratégia de defesa da vida. Assim, além da alternância entre biopolítica e necropolítica referida pelo autor e pela autora, poderíamos identificar no discurso racista um exemplo de como a biopolítica pode ser organizada pela lógica do necropoder, atuando em associação com práticas necropolíticas, de forma que a morte do outro passa a representar uma necessidade não apenas como uma garantia da minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal; a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (do degenerado, do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia e mais pura (Foucault, 2005). É neste sentido que no discurso de Eduardo, como indicado anteriormente,

o alto número de assassinatos e o alarmante índice de encarceramento da juventude periférica são considerados (...) como parte de uma “guerra civil não declarada” onde a política de morte é utilizada para matar ou segregar pessoas consideradas indesejáveis pelas elites. O povo negro é o principal alvo de perseguição, vigilância, prisão e assassinato, pois a cor da pele negra é considerada um fator de eliminação. Nesse sentido, a política de morte do estado se configura como a percepção da existência de pessoas negras como uma ameaça a vida e a segurança dos brancos, um perigo absoluto cuja morte é necessária (Gomes, p. 83).

Conforme apresentado, há toda uma série de dispositivos – que para contrapor à violência física, dirigida aos corpos, denominamos violência simbólica – responsáveis por institucionalizar o racismo: eles vão desde a divisão das pessoas em categorias com direitos distintos, passam pela atribuição de valoração positiva apenas ao que é produzido pela categoria dominante, pela transformação de algumas pessoas em propriedade de outras, chegando até defesa do extermínio de todo um segmento da população. Através destes, assim como de tantos outros mecanismos constitutivos do racismo estrutural, vai tomando forma uma visão sobre o povo negro que permite uma espécie de pacto coletivo tácito, no qual, para esse segmento, é dispensado um espaço periférico na sociedade, onde pode ser colocado em prática um controle não oficial, desvinculado da legalidade.

Isto se dá na medida em que o racismo, assim como o preconceito de classe, permitem um conformismo social com relação à violência, desde que dirigida a alguns "tipos" de pessoas: "pra opinião pública o cortejo tem aceitação se o CEP do falecido indicar bolsão de exclusão"¹⁶. Assim, o sofrimento daquele considerado Outro deixa de causar incômodo, e constitui-se "uma gama de sofrimentos que não produz como resposta nem assunção de responsabilidade, nem solicitude, nem simpatia e, com frequência nem mesmo a piedade" (Mbembe 2020, p. 17). Isto se torna possível na medida em que ocorre um rígido processo de identificação, no qual a identidade é "pensada como identidade contra o Outro" (Mbembe, 2018, p. 42):

é um si mesmo, um eu e um nós delimitado pela negação de tudo aquilo que difere. (...) O não que inscreve fronteiras (...) é forjado em afetos de medo e ódio: negação daquilo que, pretensamente, por ser diferente pode destruir minha suposta identidade e, assim, faz-se meu odiado inimigo ao qual eu nego incisivamente o status de outro, concebendo-o como projeção de tudo aquilo que nego em mim para além de um eu e um nós circunscrito por uma dura identidade homogênea. (...) Toda e qualquer mudança ou diferença é vista e vivida como presença da morte e degradação iminentes. Restam, assim, duas opções: assimilar e/ou aniquilar, conversão ou aniquilação. De fato, não são duas, mas uma só opção: a subjugação completa que nega e objetifica, aniquila, trucidada, tudo que difere. (...) Nega o outro para poder ser um si mesmo que se quer universal e sempre igual (Costa, p. 31-32).

Assim, vemos aqui que o principal pilar da necropolítica e do racismo estrutural é o modo moderno-colonial pelo qual se erige a identidade da branquitude: por uma negação narcísica da possibilidade de tudo que escapa aos seus esquadros brancos, patriarcais, cisheteronormativos, capacitistas, etc., assim, tudo que produz dissonância com a lógica narcísica branca patriarcal é experienciado enquanto "algo" a ser eliminado desde uma dinâmica paranoide que sustenta privilégios. Desta forma, através da rigorosa delimitação de grupos a serem considerados como ameaça, se torna possível a constituição de um discurso baseado no medo, no qual as medidas excepcionais são justificadas através da permanente percepção de uma ameaça iminente. O raciocínio é bastante simples: quanto mais inseguras estiverem as pessoas, quanto mais elas se sintam ameaçadas, mais estarão dispostas a aceitar abrir mão de direitos, e mais facilmente serão convencidas

16 Perdoar nunca, esquecer jamais: Eduardo (2020).

a fazer aquilo que lhes for ordenado. Como referem Amaral e Vargas (2019), tudo ocorre de forma a se promover uma confusão entre insegurança e sensação de insegurança, o que alimenta um temor desconectado da realidade. Neste contexto, o Estado, um ator central nessa dinâmica, atua priorizando suas funções ligadas à polícia e à justiça e, por meio do símbolo do perigo, apresenta o governo como seu grande gestor, de forma que se torna possível manipular o sentimento de insegurança da população, que por fim se torna uma verdadeira ferramenta política. Assim, através de um discurso fundado no medo, se amplia a sensação de insegurança, desencadeando, nos indivíduos, a necessidade de proteção, ainda que à custa da brutalidade estatal:

a generalização da sensação de temor e a democratização do medo ocorreram sob o pano de fundo de mutações profundas, a começar pelos regimes de crença e, por conseguinte, pelas histórias que contamos uns aos outros. Essas histórias não precisam se basear na verdade. Agora, é verdade não aquilo que efetivamente se passou ou ocorreu, mas aquilo em que se acredita. (...) Inimigos que se enfurecem conosco e tentam nos matar gratuita e traiçoeiramente. Terroristas, cuja força reside no fato de terem vencido em si mesmos o instinto de vida e serem, portanto, capazes de morrer, de preferência matando os outros. Na verdade, uma guerra de um novo tipo, verdadeiramente global, já teria sido desencadeada. (...) A menos que fosse contida ou que nossos inimigos fossem aniquilados, ela levaria inexoravelmente à morte das ideias que considerávamos, ainda há pouco, imprescindíveis. Pois nos vemos na exata posição de alguém que é vítima de uma agressão externa, teríamos o direito de retaliar. (...) (E) se, no curso dessa retaliação, nossos inimigos (...) acabarem sendo devastados, seria tão somente a justiça sendo feita (Mbembe 2020, p. 58 – 59).

Como vem sendo dito, é fazendo uso permanente de medidas que deveriam ser restritas aos estados de sítio e de exceção, em conjunto com a desumanização daqueles identificados como pertencentes aos seus grupos alvo, que a necropolítica se justifica, através da construção da fantasia de um inimigo comum - um inimigo intrínseco, um inimigo por natureza (Mbembe, 2020 p. 50):

o inimigo não é aquele que simboliza o adversário, mas sim aquele que detém os atributos do inimigo público, que ameaça um grupo de pessoas unidas por um elemento em comum. Por esse motivo, para ser inimigo, basta que o sujeito seja existencialmente diferente ou desconhecido por esse conjunto de pessoas que se sentem conectadas pelo mesmo contexto. Nessa lógica, a inimizade se eleva a um grau de conflito, que não mais se submete às regras do Estado de Direito. (...) Trata-se de um contexto em que os direitos são

suspensos em caráter permanente em nome da proteção desses próprios direitos (Amaral e Vargas, p. 129-130).

Buscando uma possível explicação para a necessidade de criação desta fantasia do inimigo comum, e se nos permitirmos uma abordagem de ordem mais interpretativa, poderíamos pensar que, considerando que é da essência do Capitalismo gerar desigualdade econômico-social, e que ver o sofrimento dos outros tende a gerar tristeza, seria necessário que se criasse mecanismos para conviver com a exclusão social sem que ela se torne um peso psíquico insuportável. Assim, considerando que o sofrimento daqueles identificados como inimigos deixa de causar incômodo, a construção imaginária do Outro como uma ameaça pode ser pensada como um elemento de alívio da consciência. Esta solução imaginária, no entanto, não demora a se mostrar uma armadilha, já que estes que insistem em imaginar inimigos acabam vitimados pelas fantasias que eles próprios criam:

acreditam não haver mais exterior e que, para se protegerem da ameaça e do perigo, precisam multiplicar clausuras. Não querendo se lembrar de mais nada, muito menos de seus próprios crimes e transgressões, engendram objetos maus que acabam por efetivamente assombrá-los e dos quais passam a tentar violentamente se desfazer (Mbembe 2020, p. 13).

Como buscamos explicitar ao longo desse capítulo, quando falamos em necropolítica não estamos tratando "apenas" de fazer morrer - literalmente assassinar - determinado indivíduo que fosse empecilho a algum objetivo do soberano. Mais do que isso, através desta tecnologia de poder determinadas populações, racial e economicamente definidas, são identificadas como inimigas e a respeito delas se promove o medo, de forma que seus direitos possam ser retirados e as violências praticadas contra elas aparentem alguma legitimidade. É neste sentido que se diz que são ger(a/i)das condições mortíferas, que fazem com que determinados grupos de pessoas, e as regiões em que elas residem, estejam permanentemente submetidas a um controle tão estrito das condições de subsistência que se sintam (e de fato estejam) em risco permanente de morte. A consequência mais evidente desta política de promoção de morte, de submetimento de contingentes populacionais cada vez maiores a condições de vida muito próximas do mínimo necessário à sobrevivência, é que distinção entre vida e morte fica cada vez mais difícil de ser feita, já que ao invés de algum parâmetro ou critério objetivo que pudesse

indicar um limite preciso, se constitui um grande território de variações. É o que já ocorria com os escravizados, que eram mantidos vivos apenas porque respondiam a uma necessidade de seus senhores, mas vivendo em

"estado de injúria", em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos. O sentido violento da vida de um escravo se manifesta pela disposição de seu supervisor em se comportar de forma cruel e descontrolada, e no espetáculo de dor imposto ao corpo do escravo. A violência, aqui, torna-se um elemento componente da etiqueta como chicotadas ou tirar a própria vida do escravo: um ato de capricho e pura destruição visando incutir o terror. A vida de um escravo, em muitos aspectos, é uma forma de morte em vida (Mbembe, 2018, p. 28).

É interessante notar que, assim como Mbembe, Eduardo também identifica que viver em certas condições, particularmente sob as condições que são impostas aos moradores das periferias brasileiras, é algo muito próximo de uma morte em vida. É nesse sentido que em seu trabalho mais recente, *Necrotério do Vivos*, a mensagem que se busca transmitir é a de que, mesmo sem perceber, não estamos de fato vivos quando as condições mínimas de cidadania não são garantidas para a grande maioria da população:

irmão de guerra, sinto muito em te informar que quem não tem o padrão de vida estabelecido na Constituição Federal já está em estado avançado de putrefação. Quem tem maior probabilidade de uma morte violenta por sua condição financeira e cor de pele já sobrevive dentro de um túmulo; a coroa de flor é só um detalhe. (...) Viver é ter a opção de crescer profissionalmente e intelectualmente, de não ser metralhado pela polícia, de não ser torturado num sistema prisional puramente vingativo. Enquanto não pudermos impedir o genocídio, o racismo, a alienação, o aprisionamento em massa, a pobreza extrema e a anulação social não passaremos de cadáveres que respiram¹⁷.

17 Estamos mortos: Eduardo (2020).

2. Narrativas do inferno

Em uma entrevista¹⁸ concedida a Ferréz, escritor referência da literatura marginal, Carlos Eduardo Taddeo conta um pouco sobre sua vida, especialmente sobre as condições em que passou a infância e a juventude no bairro do Glicério, região central da cidade de São Paulo. Entrevistado em meio aos prédios onde na sua época funcionavam as pensões em que residia com a mãe, as duas irmãs e o irmão, Eduardo faz questão de destacar que a respeito de alguns assuntos só estava falando em função da consideração que tinha por este entrevistador.

Um destes assuntos delicados aparece quando ele conta não ter lembranças de seu pai, falecido quando ele tinha quatro anos: "com o pai você nunca tem muito contato, essa é a realidade", diz ele. Com o falecimento do pai e a aposentadoria da mãe por invalidez, as condições econômicas da família, que já não eram confortáveis, se agravaram, e fizeram com que a mãe, os filhos e as filhas fossem morar em pensões com banheiros coletivos¹⁹. Tendo que sustentar quatro filhos apenas com uma pensão que não era suficiente para cobrir nem os gastos com as necessidade mais básicas, a mãe de Eduardo pedia esmolas, por vezes acompanhada das crianças, para que a família tivesse o que comer. Em outro assunto com forte carga emocional, ele relembra, no local em que ocorreu, o atropelamento que fez com que seu irmão perdesse o movimento das pernas e passasse a ter que se locomover em uma cadeira de rodas.

Ainda que saibamos que a constituição das características pessoais de cada sujeito é um processo extremamente complexo, que envolve uma grande quantidade de fatores, talvez possamos aplicar a estas duas vivências de Eduardo aquilo que Mbembe diz sobre as experiências de vida de Frantz Fanon, no prefácio de suas obras completas²⁰: trata-se não apenas de

18 Parte A: <https://www.youtube.com/watch?v=Ah0GfChcULU>;

Parte B: <https://www.youtube.com/watch?v=YbhFb2GYqPM>;

Parte C: <https://www.youtube.com/watch?v=2Ql2ozM8cDE>. Acessado em 28/08/2021.

19 <https://www.eduardooficial.com.br/biography>. Acessado em 11/09/2021.

20 Disponível em <https://www.insurgencia.org/blog/achile-mbembe-a-quarta-idade-de-frantz-fanon>. Acessado em 16/09/2021.

experiências fundadoras, "mas as chaves para ler toda sua vida, sua obra e sua linguagem". Considerando que "quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio"²¹, o rapper paulista afirma suas letras como um "revide pro mundo"²², de forma que é a violências como aquelas sofridas por sua família que ele associa a constituição de sua ideologia:

é isso que muitas pessoas não entendem, o porquê da ideologia do Eduardo: mano, enterrei minha mãe, minha avó e meu irmão em caixão doado, de papelão: então, o Estado não tem dó de você, é implacável: eu não tinha dinheiro pra pôr flor, não tinha flor; ninguém se importou! (...) É uma promessa que eu tenho com eles que até o final vai ser assim: em cada letra eu to representando essas pessoas que se foram. (...) Quer manter viva uma pessoa que você ama, não esquece dela. (...) Machuca pra caralho: são lembranças que não é só "ah, sua mãe faleceu, seu irmão faleceu": é o tanto que o Estado maltratou, o tanto que o Estado fez sofrer. Porque você vai pontuando, o tipo de sofrimento que acontecia aqui, é tudo desnecessário.²³

Apesar destes elementos relativos à história pessoal, ou mesmo a pretexto deles, esse talvez seja o melhor momento para enfatizar, explicitamente, que o central nesse escrito não é a individualidade de Eduardo ou mesmo de Mbembe - já que sempre quem fala é um agenciamento coletivo de enunciação -, mas sim o processo social de produção de morte que ambos analisam e denunciam. De outra forma, seria fácil incorrer em individualizações e narrativas mistificantes, a que, aliás, a própria história de superação da miséria através do RAP convida. Alternativamente, propomos centrar o foco em pensar como poderia ser caracterizada a posição discursiva das letras escritas por Eduardo e qual o sentido do discurso que elas veiculam.

2.1. RAP e crime: "pros cuzão, apologia; pra favela, autoajuda"²⁴

Apesar do alerta do orientador desse trabalho, de que utilizar um termo de baixo calão no título de uma seção poderia soar ofensivo, optei por manter a ideia original. Em primeiro lugar, porque este trecho - refrão da música *Livro de autoajuda* – traz uma bela ilustração para a parte do trabalho que ele aqui nomeia, já que coloca em cena tanto um questionamento a respeito do papel

21 A minha voz está no ar: Central, F. (1999).

22 Mês de maio : Eduardo (2020).

23 Entrevista Ferréz, Parte B.

24 Livro de auto ajuda: Central, F. (2006).

que podem ser desempenhado pelo RAP, quanto das possíveis relações deste gênero musical com o crime. Além disso, o impacto causado nos leitores e nas leitoras pelo linguajar agressivo pode representar uma pequena amostra daquilo que levou o poder judiciário a censurar o videoclipe *Isso aqui é uma guerra*, um dos aspectos discutidos a seguir. Especificamente em relação a expressão "autoajuda", mais do que nos seus significados tradicionais - de busca de aprimoramento individual, ou de uma forma de pensamento que oferece respostas simples para questões complexas -, aqui ela é utilizada para destacar que o RAP é uma forma de manifestação cultural que busca promover a melhoria de vida dos cidadãos e das cidadãs da periferia e, principalmente, que é "auto produzida", ou seja, feita em sua imensa maioria por artistas que tem sua origem nestas regiões.

Como dito na introdução desse escrito, no imaginário social o RAP é frequentemente associado ao crime, sendo comum que seja acusado de apologia ao crime ou que lhe sejam atribuídas designações como "música de bandido". De fato, diversos RAP's apresentam cenas de violências e crimes em suas letras; mas, como foi dito naquele ponto do trabalho, uma análise honesta e minimamente aprofundada das relações entre o RAP e o crime exige que se vá além dos estereótipos, analisando o contexto e a intencionalidade com que as representações de violências aparecem nas músicas²⁵.

Um exemplo bastante revelador da forma como o imaginário social hegemônico associa o RAP à exaltação da criminalidade ocorreu com os membros do Facção Central no ano 2000, quando houve o lançamento do clipe da música *Isso aqui é uma guerra*. Após o videoclipe ser transmitido na programação da emissora MTV, o Ministério Público de São Paulo abriu inquérito policial proibindo sua veiculação e solicitando a punição de seus autores, com a justificativa de que ele seria "um manual de instrução para a prática de sequestros, assaltos e homicídios" (Gomes, p. 43). Além disto, por determinação judicial, a proibição da exibição do clipe foi confirmada, a fita original foi apreendida naquela emissora, proibiu-se a venda do disco *Versos*

25 E, no limite, podemos também colocar em cheque as próprias condições de possibilidade dos nossos juízos a delimitarem legalidades e ilegalidades nos cotidianos urbanos desde certas posicionalidades que jamais podem ser tomadas enquanto absolutas ou gerais.

sangrentos, e os integrantes do grupo chegaram a ser presos, acusados de apologia ao crime.

Conforme demonstrado a seguir, a acusação de apologia ao crime não se sustenta, já que, retomando as ideias de Mbembe, a prática de atividades ilegais torna o cidadão da periferia um alvo ainda mais prioritário da necropolítica, fazendo com que sua atuação sobre ele seja ainda mais violenta. Desta forma, seria até mesmo contraditório para o RAP promover um discurso que leva o povo da periferia a ser ainda mais encarcerado e assassinado. Em verdade, ao invés de fazer apologia ao crime, aquele discurso alerta que a tentativa de superar a pobreza através de atividades ilegais até pode parecer uma alternativa de escape da situação de exclusão social, mas que na verdade funciona mais como uma armadilha. Como possibilita ver o trecho a seguir da música Estrada da dor, as consequências quase inevitáveis da entrada no crime são dor, sofrimento e morte prematura:

não valeu perder os dentes no taco de beisebol, choque no pinto, matar por um banho de sol. (...) É raro ter um no crime com sítio no bairro elegante, esconderijo subterrâneo com foguete antitanque; no crime o prêmio é ser mais um defunto apodrecido, outro relatório na prancheta do perito. Não quero parente no IML atrás de mim, nem minha mãe vendo o meu caixão e achando que foi melhor assim. (...) Ninguém mete um B.O. e se regenera com o lucro; termina com PM vigiando no muro. O ciclo vicioso corrói sua alma: quanto mais dinheiro entra, mais eu compro arma. (...) A banca que ia pro baile no pião do sábado virou uma caixa de sapato de santinho guardado. Devia ser exemplo o papelão do caixão preto, o trator te levando pra cova de qualquer jeito; mas sempre a gente pensa 'na nossa vez é diferente; eu vou entrar, matar o gerente e sair livremente'. (...) Na rua não quer ser a mão de obra barata, pra no xis ser a mão que faz bola de graça. De que adianta seu fuzil, relógio de platina, se nem por milagre chega a 25 de vida?! (...) O jogo é claro, sanguinário, objetivo: ou você é escravo de um patrão ou um número no presídio. A única coisa de valor é sua liberdade: não deixa pra ver tomando facada atrás das grades. Não tem preço ver as crianças brincando na praça, por mais humilde que seja poder voltar pra sua casa. O crime é a estrada da dor!²⁶

Na medida em que se percebe que a acusação de apologia ao crime não é plausível, cabe imaginar qual poderia ser o real motivo para a comoção causada nos órgãos judiciais pelo videoclipe. Uma explicação mais razoável seria a de que, mesmo que não exalte o crime, o teor da crítica que o RAP lhe

26 Estrada da dor: Central, F. (2003).

dirige - especialmente naquela vertente que caracterizamos como RAP consciente - poderia causar indignação aos setores sociais politicamente conservadores; isto, na medida em que sua preocupação não é com os efeitos da criminalidade sobre aqueles que comumente são considerados "vítimas" da violência contra o patrimônio: a verdadeira preocupação costuma ser com os efeitos que a vida no crime traz para aqueles que em geral são visto como "criminosos":

o humilde brasileiro aqui da periferia, que usa tênis da barraca e camisa da galeria, canta pro moleque com fome e sem conforto não roubar seu Rolex, não cortar seu pescoço. "Dá os dólares, senão vai pro inferno", é isso que eu tento evitar com meu verso, que defende quem não pode se defender, que tá do lado de quem assalta pro filho comer. (...) Meu som é pra pensar, pra ladrão raciocinar. Não tô na TV nem no rádio, não faço RAP pra cuzão balançar o rabo. Quero minha voz dando luz pro presidiário, denunciando a podridão do sistema carcerário; tirando a molecada da farinha: não quero seu filho na mesa do legista! Eu tô do lado da criança, com fome e desnutrida, que dá bote na burguesa e corre na avenida. Eu sou igual qualquer ladrão, qualquer assassino: um revólver e um motivo é só o que eu preciso pra roubar seu filho, meter um latrocínio. Quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio! Meu ódio e meu verso, combinação perfeita: a revolta do meu povo é o veneno da letra. Menos violenta que um prato com migalha ou o ladrão te cortando com a navalha²⁷.

O que em verdade podemos perceber é que através da associação das juventudes periféricas à delinquência, torna-se possível deslegitimar previamente sua ocupação e participação no espaço político. Desta forma, o RAP, ao atuar na desconstrução da máquina discursiva que produz a abjeção e a inviabilidade política e social das periferias, promove o questionamento das imagens cristalizadas em estigmas e estereótipos, como a associação entre a ideia de criminalidade e a de pobreza. É neste mesmo sentido que podemos pensar a respeito do que pode significar a expressão "música de bandido": como trata-se de uma ideia bem mais genérica do que a acusação de apologia ao crime, o que já de início fica evidente é que não podemos apenas rejeitá-la imediata e completamente, uma vez que é necessário admitir que existem possíveis relações entre o RAP e o crime. Como é possível perceber no caso da censura do clipe referido acima, uma destas relações se dá na medida em que o crime, e as circunstâncias que levam alguém a buscar o acesso a bens

27 A minha voz está no ar: Central, F. (1999).

materiais através dele, é um tema frequente das vertentes gangsta e consciente do RAP nacional.

Vale destacar que há uma posição muito corajosa e franca na desconstrução do estigma, pois, ao invés de buscar negar a presença do crime e sua violência, Eduardo amplia o quadro, nos fazendo ver não apenas que tal violência do crime se forma em meio a muitas outras violências de Estado e econômicas. Da mesma forma, à medida em que ele faz ver com aguda nitidez a armadilha do lugar de reconhecimento no crime, finda por promover outra desconstrução, em especial para a população que é alvo da violência de Estado e de Mercado, na qual a armadilha do sistema emerge na forte figura da morte, como se fosse um novo tipo de memento mori. No entanto, enquanto o memento mori cristão tradicional visa promover obediência à fé pelo medo da morte e do inferno, Eduardo faz recordar que no jogo estabelecido em nossa sociedade o tempo todo a morte é o lugar reservado para a população das periferias, não sendo o crime diferente de tal dinâmica.

Outra relação do RAP com o crime é que ambos, junto às carreiras artísticas em geral, assim como ocorre com o futebol e demais esportes, são algumas das poucas alternativas de ascensão social disponíveis para aqueles a quem são negados os direitos fundamentais. Isto porque a grande maioria da população da periferia não tem acesso às condições, especialmente no que se refere à educação formal, que lhe permitiriam o exercício de sua cidadania de forma mais plena: no sentido, por exemplo, de serem efetivos os direitos e garantias prescritos pela Constituição Federal. Neste cenário, é fácil perceber como as possibilidades profissionais que de fato estão ao alcance daquelas pessoas ficam bastante restringidas: além daquelas carreiras fortemente dependentes de algum talento especial - seja ele criativo, físico, ou de outra ordem -, restam poucas alternativas, além de empregos pouco valorizados socialmente e mal remunerados. Com relação aos sujeitos para os quais estas condições não pareçam aceitáveis, o crime pode aparentar ser a única forma viável de alcançar algum reconhecimento social através do trabalho:

aqui são raros os bem sucedidos, mas os que são jogam futebol ou meteram latrocínio. Pra quem é pobre é bem comum: talento, vocação, um dom, acabando em um "bum"; ou atrás de uma grade, que merda, matando o companheiro por um palmo de cela; ou limpando o chão da firma do playboy; ou com 30 anos trampando de

office boy; ou com o jornal amarelo de manhã bem cedo, sonhando com qualquer emprego. Porra, eu não queria ser ladrão; mas também não vou puxar carroça com papelão²⁸.

É aí, neste cenário de falta de opções e oportunidades para obter o sustento, que o RAP aparece atuando em um de seus papéis sociais mais relevantes, já que ao contrário de apologia ao crime, o que ele faz é promover reinvenções de si. A própria história de como Eduardo conheceu o RAP ilustra uma nova relação possível entre o crime e o RAP: mais de uma vez²⁹, ele conta que esse encontro aconteceu quando o namorado da sua irmã veio mostrar um toca-fitas que tinha roubado. Quando o cunhado - apelidado Equipado em função da grande quantidade de objetos, frutos de seus furtos, que sempre carregava consigo - ligou o aparelho, começou a tocar a gravação da música *Corpo fechado*, de Thaíde: "vivo nas ruas com minha liberdade. Fugi da escola com 10 anos de idade. As ruas da cidade foram minha educação. A minha lei sempre foi a lei do cão. Não me arrependo de nada que eu fiz. Saber que eu vou pro céu não me deixa feliz". Ao escutar aquela música Eduardo afirma ter tido um "impacto emocional", e pensado "isso aqui mexeu comigo":

de forma instantânea, falei 'mano, como que é isso aí, como que faz, como escreve?' Comecei a rascunhar alguma coisa ali, começou a sair uma rima ou outra, e meu cunhado falou 'onde você achou isso aí, onde tava?', e eu disse 'não, escrevi agora' (Entrevista Ferréz, Parte C).

Merece destaque o fato de que imediatamente após escutar sua primeira letra de RAP, Eduardo já foi capaz de criar suas primeiras rimas; e com uma qualidade que fez com que o cunhado deduzisse que elas só poderiam ter sido copiadas de algum lugar. Vemos que o próprio episódio da descoberta do RAP por Eduardo demonstra que aqueles que de fato conseguem sair da situação de pobreza através de trabalhos lícitos são sempre aqueles que marcam uma exceção. Pois muitxs outrxs certamente possuem também o dom da criação artística mas os rumos de suas vidas não lhes dão a chance de firmarem-se em um cenário no qual a produção cultural é para poucxs. Neste sentido, também Mano Brown, outra referência do RAP nacional, narra algo semelhante

28 Vidas em branco: Central, F. (1999).

29 Eduardo repete esta história também em outras entrevistas, mas, assim como ocorre com as outras informações relativas à história de vida de Eduardo, tomamos como base a entrevista concedida a Ferréz.

em *Negro drama*. Iniciando sua participação na música, anunciando que vai contar a história de sua vida, ele contundentemente denuncia as restritas possibilidades de ascensão social com que os jovens negros podem sonhar: "crime, futebol, música: caralho, eu também não consegui fugir disso aí, sou só mais um"³⁰. Constatação impactante essa: mesmo ele, talvez o principal nome da história do RAP nacional, tendo vendido com os Racionais MC's milhões de discos; mesmo ele é apenas mais um! Obteve sucesso, mas em uma das poucas áreas em que é esperado que os negros da periferia, apenas aqueles com abnegação e talento muito acima da média, se destaquem.

Para o próprio Eduardo, como o rapper conta naquela entrevista antes referida, e como é possível compreender ouvindo suas músicas, o envolvimento com o RAP acabou sendo uma alternativa de vida para o jovem que já começava a praticar atividades ilegais:

eu tava ali na predisposição total para a criminalidade, cometendo pequeno delito, então era um caminho. Acho que o RAP entra na minha vida numa época correta, entra bem na hora que você tá saindo da infância pra fase da adolescência, então ele foi um divisor de águas. Então, se o RAP não entra no momento em que entrou, sinceramente eu talvez nem estaria aqui; não vou nem dizer que a gente poderia tá trocando ideia num presídio porque realmente todos os manos da minha época, acho que nenhum tá vivo hoje pra contar história (Entrevista Ferréz, parte C).

Como ele mesmo diz na letra da música *De homem pra homem*, "essa letra só existe porque não fui no corre com os parceiros velados em 89"³¹, em referência à tentativa de assalto para a qual ele foi convidado, e que levou à morte seus vizinhos: felizmente ele não participou da ação, e pode seguir vivendo e contando histórias. Neste sentido, a descoberta do RAP e dos caminhos de conscientização política que a partir dele se abrem aparecem como uma alternativa que promove a recusa do crime como forma de expressar revolta:

se a informação não entrasse na minha vida, provavelmente seria integrante da quadrilha mais temida. Glória, hoje só me afogam na delegacia por ter apagado o mito da meritocracia; por perguntar

30 *Negro drama*: Racionais MC's (2002).

31 *De homem pra homem*: Eduardo (2014).

porque a elite odeia cotista se ficou com as cotas de terra, educação, política ³².

2.2. Eduardo Taddeo, narrador do inferno

Quando nos propomos à análise de um discurso, a "posição" a partir da qual ele é enunciado é um elemento que pode nos trazer informações bastante relevantes para a compreensão que buscamos. Neste sentido, chama a atenção que Eduardo atribui a si, ou mais especificamente à forma como ele se coloca ao escrever e cantar suas letras, diferentes expressões que indicam posições discursivas distintas: destacamos as figuras de testemunha (do genocídio), locutor (do inferno) e porta voz (do inferno).

A partir de algumas reflexões sobre o campo semântico e o uso corrente dos termos que compõe estas designações, foi também incorporada à análise a figura do narrador, que Walter Benjamin nos apresenta em um curto texto de 1936 (Benjamin, 1987). Isto porque diversos aspectos deste conceito benjaminiano parecem dialogar com aquelas denominações com as quais Eduardo se identifica e com o tipo de narrativa que ele constrói em suas músicas. Segundo Benjamin, existem dois tipos, duas famílias de narradores, cujos representantes arcaicos poderíamos identificar ao camponês sedentário, que conhece as histórias e tradições – o saber do passado – do local em que vive, e ao marinheiro comerciante, que traz para serem contadas aqui as histórias de outros lugares por onde passou (Benjamin, p. 199): em comum, os dois tipos ideais de narrador possibilitam aos seus ouvintes vencer distâncias, sejam a temporal ou a espacial.

Sendo assim, uma primeira posição discursiva que Eduardo atribui a si aparece quando os integrantes do Facção Central se designam testemunhas do genocídio: "embaixo da chuva de tiro, testemunha do genocídio; aqui é Facção, direto do campo de extermínio"³³. Sobre a expressão testemunha³⁴,

32 24 horas sem velório: Eduardo (2020).

33 São Paulo: Aushwitz versão brasileira: Central, F. (2003).

34 Com um pequeno deslocamento, poderíamos abrir todo um campo de discussão falando sobre a importância do testemunho, e do papel que ele pode cumprir, por exemplo, na elaboração de traumas. Não exploraremos este caminho, uma vez que parece que no trecho citado o sentido da expressão

um de seus sentidos mais difundidos é aquele relacionado ao universo jurídico, quando é utilizada para se referir à pessoa que assistiu a algum acontecimento e, em decorrência disto, pode atestar a sua veracidade, assim como descrever seus detalhes.

Desta maneira, através da figura da testemunha, se torna evidente que aquilo de que se trata nas letras aqui analisadas é algo que tem a ver com a experiência, com as narrativas a respeito daquilo que ocorre àqueles que residem nas periferias do país. Uma vez que "narrar é intercambiar experiências" (Benjamin, p. 198), o rapper, assim como o narrador, "retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros" (Benjamin, p. 201). Sendo o RAP a vertente musical do movimento hip hop, aparece aqui outro elemento que aproxima a figura do rapper da tradição do narrador, ou seja, seu caráter oral, já que, como diz o intelectual alemão, "a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais" (Benjamin, p. 198).

Outra expressão que aparece nas letras, em mais de uma oportunidade, é locutor do inferno. No trecho a seguir, esta denominação parece estar relacionada aos temas e personagens abordados nas letras das músicas, já que elas tratam de problemas sociais como a miséria, o desemprego, a violência, o crime e a prisão, a prostituição e a dependência química, e das pessoas que por eles são afetadas:

eu sou o sangue e o defunto no chão da favela; a oração da tia sem comida; o mendigo com a perna cheia de ferida. Eu rimo o ladrão que mata o playboy; o viciado que toma tiro do gambé do GOE; o detento que corta o pescoço do refém; o alcoólatra no bar bebendo 51, também. Canto a história do traficante, do ladrão no banco bebendo seu sangue, do moleque com a testa no muro da Febem, do nordestino tomando sopa na Cetem. Canto o corpo que boia decomposto no rio, a 12 que entra na mansão a mil: "cadê o dinheiro, tio? Não tem, então 'bum', vai pra puta que o pariu". O meu assunto é favela, farinha, detenção: sou locutor do inferno (...) Falo do mano com a PT carregada, que por porra nenhuma te mata, da criança vendendo seu corpo por nada, da família que come farinha com água. (...) Eu canto o cortejo do carro funerário; o pai de família sonhando

testemunha parece ser mesmo aquele de quem presenciou algum evento e pode descrever como ele ocorreu.

com salário. É uma gota de sangue em cada depoimento, infelizmente é RAP violento³⁵

Um primeiro aspecto que chama atenção neste trecho é que no início da música o rapper diz que ele próprio é aquelas primeiras imagens evocadas, de morte, fome e miséria; somente depois ele passa a elencar os assuntos *sobre* os quais ele rima e canta, estes predominantemente associados aos crimes e às drogas. Não há que se tirar disto alguma interpretação mais fechada, mas talvez seja interessante apontar que existe nesta passagem, uma daquelas em que aparece a denominação locutor do inferno, a indicação de um nível de implicação maior com aquilo que é narrado, em comparação com o papel daquele que aparece apenas como testemunha.

Uma forma de buscar uma melhor compreensão do que se pode querer comunicar através da expressão "locutor do inferno" é recorrendo às definições das palavras que a compõe. Uma definição do termo locutor dá ênfase a sua postura ativa: neste sentido, o locutor é aquele que fala, produz enunciados, por oposição àquele que os recebe ou responde. Em outro sentido, poderíamos colocar em destaque o fato de que o locutor emite ou apresenta uma comunicação, mas que esta não é diretamente destinada a uma pessoa específica. Como comparação, poderíamos pensar que a situação oposta se dá quando há um *inter-locutor*, alguém para quem a fala do locutor é especificamente dirigida. Vale destacar que há, neste último caso, uma relação de reciprocidade muito maior entre os participantes do diálogo, já que o locutor deixa de ser o único que tem a possibilidade de definir as perspectivas narrativas privilegiadas.

Com relação ao outro termo desta denominação que Eduardo se atribui, um uso bastante comum do termo inferno - em uma referência direta à narrativa cristã - é como representação do pior lugar que seria possível imaginar, onde a existência se resumiria a uma sequência infindável de castigos e sofrimentos. A comparação entre o inferno e aquelas experiências de vida que são retradas nas letras das músicas só pode ser compreendida se levamos em conta que muitos moradores e moradoras da periferia são

35 A minha voz está no ar: Central, F. (1999).

obrigados a residir em locais insalubres, sem acesso ao mínimo de infraestrutura, saneamento básico ou coleta de lixo, com serviços de transporte precários e sucateados, com muitas barreiras dificultando o acesso aos serviços de saúde e educação, além da necessidade de conviver com as violências do tráfico de drogas e da polícia: é neste sentido que a situação de miséria, desinformação e violência dos bolsões de pobreza existentes nas comunidades periféricas brasileiras é representada pelo inferno, e aparece como "pano de fundo" das narrativas apresentadas.

Em outra música, novamente Eduardo recorre à figura do inferno como representação da situação da periferia; a diferença é que a partir de outra posição, atuando como porta-voz:

meu coração de pedra só tem ódio pra rimar: se tem lágrima no ar, é hora de cantar! Excluído revoltado, denuncio a dor, o jogo do sistema, o demônio predador. Sou o moleque do cortiço que deu bonde no governo, sobreviveu à fome e virou um pesadelo: pobre que raciocina, rima e reivindica. (...) Eleito por mim mesmo porta voz do inferno. Facção na veia, soldado sem exército. É isso aí, doutor: o maloqueiro sem estudo luta sem arma pro país falido ter futuro ³⁶.

Novamente, há aqui mais de uma forma possível de se compreender o que está em jogo quando a posição do rapper é comparada a de um porta voz. Por um lado, há um sentido que poderíamos chamar de representacional, já que ao escrever e cantar suas músicas o rapper dá voz, põe em pauta os problemas que afetam o povo da periferia, defendendo seus interesses. Em direção a este sentido podemos apontar no trecho referido a ideia de que o rapper é um excluído revoltado, que denuncia o jogo do sistema e, portanto, é seu pesadelo: um pobre que raciocina e reivindica! Da mesma forma que "o grande narrador tem sempre suas raízes no povo" (Benjamin, p. 214), também o rapper aparece como uma voz das favelas: "membros das periferias, os rappers são reconhecidos pela juventude da comunidade como seus porta-vozes autorizados. Nesse sentido, são os mais legítimos narradores das violências e desigualdades do seu próprio cotidiano" (Gomes, p. 49).

No entanto, há também um outro sentido do conceito de porta voz (Castanho 2012), em que esta função grupal aparece dando expressão àquilo

36 Pesadelo do sistema: Tribunal MC's (2000), participação Facção Central.

que é mantido reprimido - inconsciente -, de forma que a pessoa, ou toda sociedade, possa evitar a emergência de conflitos insuportavelmente intensos que são vividos, mas sobre os quais ela tenta não pensar. Evidentemente não queremos dizer com isto que a sociedade não sente ou não percebe tais conflitos denunciados por Eduardo; mas sim, em especial, que os naturalizam/banalizam ao ponto de se fazerem algo “insensíveis” para eles.

Neste sentido, o porta voz atua como meio ou canal através do qual algo que diz respeito ao coletivo tem a possibilidade de se expressar, de virar dito. No recorte da música *Pesadelo do sistema* citado acima, é a denúncia da dor a atividade que melhor caracteriza esta segunda concepção da função de porta voz. De fato, nas narrativas do cotidiano violento que Eduardo nos apresenta, ele denuncia as diversas formas de violência que decorrem do processo de exclusão social ao qual é submetida grande parcela da população, assunto sobre o qual não convém aos interesses dominantes que se fale. Denunciar tais conflitos faz com que não possamos banalizar o horror, nos levando, inevitavelmente, à indignação e à revolta. E, quem sabe, por fim, às revoluções sócio-afetivas que venham a transformar a situação conflitiva instituída. É neste sentido que as letras de Eduardo tem a capacidade de fazer falar o que está calado, negando a negação: esta recusa da negação instituída pela branquitude patriarcal e sua necropolítica equivale à revolta contra os sistemas de opressão, já que evidencia os jogos plenos de armadilhas e artimanhas que se busca encobrir:

encabeço a lista de perseguidos da polícia porque bolei plano contra a política eliminacionista; virei o patinho feio do RAP nacional, porque pra indústria fonográfica não sou comercial. Pra esfera A mereço manicômio judiciário: tenho um distúrbio psiquiátrico, vejo os adversários! Sou esquizofrênico que ouve a voz não ouvida, abafada por sirenes, G3, garrafinha; que enxerga a animalização do aprisionado, intoxicado pelo almoço sem talher no saco plástico. Leio as letras miúdas do Contrato Social, que dá missões pras crianças no GTA real. (...) Se enxergar a carnificina é ser desequilibrado, assina a guia e me interna no manicômio judiciário: nem todos os comprimidos e choques eletroconvulsivos apagam da minha mente o sistemático morticínio.(...) Querem minha massa cinzenta sedada, lobotizada, pra ninguém descrever nossas Faixas de Gaza. Mas não vou ser o astro fabricado com whisky na boca, chamando as mulheres da favela de cachorras: outro otário que o grã-fino faz de instrumento, pra arrastar sua gente através do mau exemplo. Se o moleque me ver cafungando, vai cheirar; se me ver informado, vai

tentar se informar. Enquanto não me trancafiem num manicômio judiciário, prossigo na Marcha para Washington, versão Eduardo.³⁷

Uma outra forma de pensar que Eduardo canta histórias que normalmente não são contadas tem a ver com o fato de que suas narrativas contam histórias de pessoas que normalmente não são faladas, cujas vidas e os eventos que nelas ocorrem frequentemente não assumem maior destaque. São pessoas que tem em comum uma radical incerteza quanto ao futuro, já que são ladrões, traficantes, graves dependentes químicos, crianças levadas à prostituição, mendigos e famílias que não tem o que comer. Mesmo que deixemos de lado o questionamento a respeito do que seja de fato estar vivo, a garantia de seguir sobrevivendo, para muitas pessoas que fazem parte destes grupos sociais que vivenciam as experiências das quais o RAP de Eduardo trata, são bastante frágeis. Desta forma, estas músicas que contam, em tom de denúncia, histórias de pessoas marginalizadas pela sociedade, atuam para que estas condições se modifiquem, e muito frequentemente estimulam os moradores e as moradoras da periferia a buscarem melhorias sociais através da educação.

Para além das aproximações com as figuras discursivas que Eduardo associa a suas músicas, há outras características que Benjamin atribui ao narrador e que também parecem ter relação com aquilo que na música daquele artista está em questão. Em decorrência de seus objetivos declarados de defender o interesse da favela e de promover uma radical mudança social que redistribua renda, em muitas vezes o discurso proferido em algumas músicas é bastante focado em conselhos, especialmente aos jovens, a respeito das consequências de suas escolhas; como visto na seção anterior, a enfática recusa ao crime como alternativa de vida é o principal exemplo. Em relação ao narrador ocorre algo semelhante, já que uma das características que o pensador alemão lhe atribui é algo que ele nomeia como senso prático, afirmando que a narrativa tem uma certa dimensão utilitária:

essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem (sic) que sabe dar

37 Manicômio judiciário: Eduardo (2014).

conselhos. (...) Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada (Benjamin, p. 199).

Desta citação, vale destacar a ideia de que dar conselhos não é equivalente a responder a uma pergunta. Aquele que se propõe atuar como historiador, por exemplo, “é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos” (Benjamin, p. 209); já a figura do narrador, assim como aquele letrista do RAP, podem fazer justamente isto. Assim, apesar desta tendência aos conselhos que aproxima o rapper da figura do narrador, nada em sua música vem “pronto”: desde as gírias e referências, até os temas sociais e pensadores aos quais Eduardo se dedica, nada é didaticamente explicado, apenas inserido nas narrativas. Sendo a narrativa “uma forma artesanal de comunicação, ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada” (Benjamin, p. 205); ao contrário,

ela mergulha a coisa narrada na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (...) seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata (Benjamin, p. 205).

As duas músicas em que estes vestígios ficam mais evidentes são justamente aquelas em que Eduardo *trata* mais diretamente de dois eventos muito significativos em sua história pessoal, responsáveis pelo seu “luto patológico” (Mês de maio): a perda do movimento das pernas de seu irmão e a morte precoce de sua mãe. Com baby, como era chamado o irmão de Eduardo, o que ocorre é um atropelamento, bem em frente ao cortiço em que a família morava, que deixa o menino paraplégico. Segundo Gomes, a música que Eduardo dedica ao tema, *Castelo triste*, utiliza um “ar melancólico e deprimente, fulcral para o receptor sentir com maior vigor a raiva e tristeza presentes nas memórias do personagem principal sobre a história de seu irmão que foi desrespeitado na vida por ser favelado e portador de necessidades especiais” (Gomes, p. 54). É interessante notar que, ainda que o autor do texto referido dê a entender que o “personagem principal” da música seria Eduardo, sua letra é enunciada a partir da perspectiva de baby; apesar de ser possível perceber, obviamente, que ela toma como base as percepções do rapper sobre

o capacitismo de nossa sociedade e os sofrimentos e preconceitos com que um cadeirante, ainda mais se for morador de favela, tem que lidar em nosso país:

aí Edu, eu preferia nem ter acordado, sonhei que eu era um jogador fazendo gol no estádio: corria feito velocista atrás da bola, sem precisar ser empurrado numa cadeira de rodas. (...) Só se eu fosse Hitler em outra encarnação pra ter músculo atrofiado como condenação: isso é pena pra estuprador, político filho da puta, pra gambé que põe flagrante no bolso da blusa. É humilhante você me limpando, trocando minha roupa, me dando banho, comida, água na boca. Os moleques da minha idade tão de skate no half, na roda de break dando moinho no baile. Enquanto abrem o sutiã da namorada, eu com corpo com escara sonho com colchão d'água. No meu aniversário estraguei a festa: me revoltou não ter força pra assoprar a vela. Nem me equilibrar num carrinho de rolimã Deus deixou, pra ajudar minha mãe vendendo adesivo no metrô. Queria ela ouvindo Roberto, não o vigia do mercado "não incomoda os clientes pedindo trocado". Saí da escola sem ler, sem saber multiplicação: vencido pelo riso dos alunos que me olhavam como aberração. (...) O mundo cultua a idolatria do corpo perfeito e joga no hospital psiquiátrico "humano com defeito". Sem triagem, seleção, diagnóstico: doente mental, físico, auditivo no depósito. (...) Aí cuzão preconceituoso, Beethoven era surdo; Steve Wonder é cego, e encanta o público; depois de Einstein, o físico mais brilhante do planeta, Stephen Hawking, o matemático preso numa cadeira. Aqui te dão no estacionamento espaço reservado mas não emprego pra comprar o carro adaptado. Odiava ir na USP fazer hidroterapia: o busão todo xingando enquanto a rampa subia. Dia 26 de março de 95, queria esquartejar o roteirista do meu destino: porra, Deus, não tava bom eu na cama paralítico, tinha que levar minha mãe num ataque cardíaco?! Não pude ir no estádio, empinar pipa, andar de moto: até pra pôr uma flor no caixão me puseram no colo. Qual que é a pegadinha, sou seu rato de laboratório; tá testando quanto um coração armazena de ódio?! (...) Tosse com sangue, febre, inflamação na garganta: "Edu, esquece o 192 e a porra da ambulância". Chega no PS, é soro e inalação: liberam na madrugada pra voltar sem busão. O estagiário que atende como clínico geral, receita pra leproso AAS e Melhoral. Após 6 tentativas, internado com pneumonia: edú de acompanhante, dormiu no chão 20 dias (...) O patinho feio não virou cisne como no livro da biblioteca: morreu depois da alta, da negligência médica. Pela primeira vez tratado sem discriminação, esperei 18 horas o rabeção. "Não chora, edu, o céu existe e eu tô feliz de ir pra lá; se não puder pisar nas nuvens, anjos têm asas pra voar. Triste é quem fica entre preconceito, muletas, amputações³⁸.

Outro evento que evidentemente teve um impacto muito significativo na vida de Eduardo foi a morte de sua mãe, com apenas 48 anos de idade. A respeito deste acontecimento, dois elementos parecem ter deixado as principais marcas no artista: a falta de dinheiro para que ela realizasse o

38 Castelo triste: Central, Facção (2006).

tratamento em um hospital particular, e o seu enterro em um caixão doado pela prefeitura. Na música Mês de maio, certamente a composição em que mais expõe seus sentimentos, Eduardo homenageia sua mãe:

quando te encaminharam pro exame necroscópico deram início ao meu luto patológico: nunca superei seu nome no obituário, ver você aos 48 de idade num carro funerário. Te ver partindo num caixão que a prefeitura doou, sem uma estátua tumular de um renomado escultor; não pude pagar pra pôr na lápide sua fotografia e fazer o jardim que uma mãe como você merecia. Me perdoa por não ter entrado no Citibank pra assaltar, pra poder bancar um hospital particular: com convênio, no HCor, em vez de sepultura, era alta, depois dos exames e a cura. Mas no Saboya foi mais um prontuário entre mil, onde o médico mata por omissão e finge que não resistiu. A gente tinha que incendiar o transporte municipal por cada homicídio transformado em morte natural! Quis dar o revide pro mundo afogando no ofurô um boy daqueles que roubou o que eu tinha de mais valor. Se não fosse a Fátima e o RAP amenizar a depressão, tinha acabado na cracolândia ou com mandado de prisão. (...) Sua morte não repercutiu na imprensa brasileira: foda-se a pedinte na gaveta da geladeira. Não decretaram três dias de luto oficial, não foi feriado, não transmitiram ao vivo seu funeral. Nunca vou esquecer você, todo dia, me esperando no portão da escola Duque de Caxias: "mãe, não venho mais estudar, todo mundo dá risada; não tenho uniforme, só roupa doada". Quando pequeno te culpei por não ter brinquedo novo, por estar direto na casa dos outros esperando almoço; sem poder pagar aluguel, sempre a Kombi levando nossos móveis, em mais um "despejo do ano". Lembro da gente chorando sem parar quando descobriu que o Baby ia parar de andar. (...) Eu sei que é algo inusitado pra um rico ver alguém pedir esmola e dividir num cortiço. Logo o boy que pra aumentar o patrimônio prostitui a filha em matrimônio. É louco: quem nem conhecia o abecedário direito me ensinou a amar o próximo, não ter preconceito. (...) Eu sei que você fingia que tava sem apetite pra que sobrasse mais comida e a gente dividisse. (...) Que saudade do seu sorriso lindo de vitória quando conseguimos pro Baby uma cadeira de rodas. Jurei no seu caixão aos prantos, desesperado, que não deixaria impune seu assassinato. Minha vingança é lutar pra que outras Maria's do Rosário não revirem lixeiras pelo cardápio diário.³⁹

São diversas as músicas em que podemos observar esse procedimento de partir de um caso individual para tratar de maneira coletiva de situações que ocorrem frequentemente nas periferias do Brasil. Ocorre que as músicas em que as vivências do rapper são, explicitamente, o principal tema da letra são a grande minoria. Mesmo dentre as músicas que contam uma história pessoal, ocorre com muito mais frequência que sejam narradas vivências de outros personagens. Uma característica destas músicas é que elas apresentam experiências de vida particulares, frequentemente histórias de pessoas que

39 Mês de maio: Eduardo (2020).

precisam lidar com o as diversas formas de violência que se articulam à exclusão social: neste sentido, sua matéria prima são memórias, muitas vezes traumáticas. Estas músicas são geralmente enunciadas em primeira pessoa, intensificando os pensamentos e afetos com que as experiências narradas fazem os e as ouvintes entrarem em contato: são "ficções plenas de realidade" (Costa, p.186). O que se transmite, desta forma, é uma complexificação da noção do social, já que elas e eles podem "sentir" os sofrimentos decorrentes da situação de exclusão social, que de outra forma possivelmente não gerassem comoção: "vingo o morto sem protesto, com as tripas à mostra, expondo homicida intelectual nessa homenagem póstuma. Pros mortos sem protesto, flores em memória; aqui é seu minuto de silêncio, sua homenagem póstuma"⁴⁰.

A partir das denominações que o rapper se atribui e com o apoio do conceito apresentado por Benjamin, poderíamos propor que Eduardo é uma versão do narrador produzido na periferia, um narrador do inferno. Como ilustração daquilo e daqueles que Eduardo canta, apresentamos algumas das histórias pessoais comunicadas em suas músicas: como diz o refrão de A minha voz está no ar "é uma gota de sangue em cada depoimento"⁴¹. A música Sem limites⁴² conta a história de uma menina abusada sexualmente pelo pai, que, após fugir de casa, é vítima da prostituição infantil, e acaba morrendo em decorrência de uma doença sexualmente transmissível. Na letra de Depósito dos rejeitados⁴³ quem nos fala é um menino negro que, após ser abandonado em um saco plástico quando bebê, já está há sete anos em um orfanato, vendo apenas as crianças brancas conseguirem um lar adotivo. Em Que pena, pai⁴⁴ aparece uma homenagem de um jovem para seu pai, que através atividades criminosas, que o levaram à morte, possibilitou que ele estudasse. Na letra de Brilho esfacelado⁴⁵ um assaltante dá o azar de o homem que ele tenta roubar ser policial, e fica tetraplégico ao ser atingido por um tiro na coluna. Na história

40 Homenagem póstuma: Central, F. (2006).

41 A minha voz está no ar: Central, F. (1999).

42 Central, F. (2006).

43 Eduardo (2014).

44 Eduardo (2020).

45 Eduardo (2020).

apresentada em *Bala perdida*⁴⁶ entramos em contato com o desespero de um pai em busca de socorro para sua filha, atingida por uma "bala perdida" da polícia. Na composição *De encontro à morte*⁴⁷ escutamos os pensamentos de um ladrão que sabe que vai morrer já que, por reflexo, matou uma criança da família dona da casa que ele estava assaltando. Em *Prisão do remorso*⁴⁸ aparece a confissão de um assaltante que mata outro cidadão pobre quando este sai correndo para evitar entregar o celular recém adquirido. Esta lista poderia ser estendida, mas estes exemplos já devem ser suficientes para demonstrar como Eduardo utiliza narrativas de vivências trágicas para cartografar os sofrimentos a que são submetidos aqueles que Jessé Souza descreve como constituindo a ralé brasileira (Souza, 2009).

Neste sentido, nos parece possível afirmar que Eduardo é clínico, em dois sentidos. O primeiro fica bem evidente na expressão "olhar clínico", e faz referência à perspicácia para perceber e denunciar, ou seja, fazer ver, as contradições da nossa sociedade. Novamente de forma semelhante ao que ocorre com o narrador,

a observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística, em função de "certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir. (...) A antiga coordenação da alma, i do olhar e da mão (...) é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal (Benjamin, p. 220).

Mas podemos dizer que Eduardo é clínico também no sentido mais tradicional do termo, significando aquele que promove cura. Para a compreensão desta afirmação em toda sua extensão, no entanto, é necessário que se opere uma desconstrução da imagem do clínico, descolando-a da figura do especialista. Torna-se possível, desta forma, compreendermos o RAP em sua atuação clínico-política, ou seja, enquanto promoção de dissenso, como possibilidade de produção de outras formas de vida, e, portanto, como multiplicação de possíveis.

46 Eduardo (2020).

47 Central, F. (2001)

48 Eduardo (2020).

2.3. RAP como manifestação clínico-política

Amor, olha o que fizeram com nosso povo
Amor, esse é o sangue da nossa gente
Amor, olha a revolta do nosso povo
Eu vou, juro que hoje eu vou ser diferente⁴⁹

Uma das formas pelas quais o RAP de Eduardo exerce uma função clínica se dá na medida em que “o rap possibilita que a juventude das periferias possa expressar descontentamento, raiva e crítica à sociedade racista e classista, narrar memórias (de superação ou trauma) e buscar reexistir” (Gomes p. 11), ou seja, permite a estes e estas jovens colocar em palavras afetos que antes eram calados. Além disto, ele traz também a possibilidade de a população da periferia narrar-se de outra forma, mudar as palavras com que suas histórias costumam ser contadas, o que também traz a possibilidade de produzir desvios nas próprias histórias: fazer destas novas palavras dispositivos de uma ação efetiva na luta contra os contextos de extrema vulnerabilidade imposto a aqueles e aquelas que residem nas periferias. É neste sentido que podemos somar à caracterização do discurso de Eduardo uma outra dimensão não explicitada por Benjamin, mas que novamente reforça a aproximação do rapper com o narrador, já que este último é aquele que nos torna sensíveis; que, ao nos afetar com outras vidas, faz da nossa vida possivelmente outra e, desde tal deslocamento, quem sabe, nos faz capazes de construir novos mundos.

Vale destacar que as denominações locutor, porta voz e testemunha, assim como a de narrador, enfatizam todas o ato de enunciação, de forma que estas posições discursivas poderiam passar a falsa impressão de que a atividade do rapper é eminentemente descritiva, ou ainda que sua atuação poderia ser resumida a uma atividade contemplativa: de fato, como buscamos evidenciar na seção anterior, “Eduardo elabora cartografias do exercício da ‘necropolítica” (Silva & Silva, p. 69). Há, no entanto, outra denominação que Eduardo se atribui que evidencia com maior nitidez o aspecto político de suas composições: destacando que sua música é uma forma de buscar seus objetivos declarados - “injetar ódio no cérebro do conformado, informação no

49 Corra: Djonga (2018).

do desinformado e autoestima no do derrotado"⁵⁰, Eduardo também se denomina terrorista verbal, já que ele, através de seu discurso implacável, contamina o povo com revolta:

o boy queria que eu tivesse traficando; gritando "assalto", com uma nove, pro caixa do banco; queimando a cara de um refém com cigarro: "dá a senha, filho da puta, anda, desgraçado". O Brasil não aceita pobre revolucionário, o marginalizado defensor do favelado. Fugi do controle, quebrei a algema: expandi meu veneno, meu ódio, minha crença. Contaminei o povo, revolta incurável; terrorista verbal, discurso implacável. (...) Dentro e fora da cadeia, locutor do inferno. Sou periferia em cada célula do corpo, por isso "uma par" de porco tá me querendo morto. (...) Faço meu papel, honro meu compromisso: semeio o ódio contra quem me faz roubar o executivo. Aqui é só outro mano de boné e sem estudo; sem currículo, curso, talvez sem futuro. Entendeu, dono do iate, o apoio da favela?! Faço parte dela, sou fruto da cela. Não deram faculdade pra eu me formar doutor, então a rua me transformou no demônio rimador ⁵¹.

Além de mais esta alcunha, podemos também buscar na citação acima outras pistas a respeito do papel clínico-político que Eduardo exerce em nossa sociedade através de sua arte. Um primeiro elemento que o letrista faz questão de evidenciar é que, diferentemente da grande maioria dos ditos intelectuais, ele tem origem pobre: *faz parte* da favela. Parece ser este um elemento central a possibilitar sua atuação como terrorista verbal, na medida em que enquanto os intelectuais tradicionais, ao se defrontarem com as violências a que são submetidas as populações periféricas, "não podem sentir senão o sentimento piedoso da indignação, Eduardo, forjando sua percepção em meio às próprias condições materiais da violência, não pode senão instaurar um pensamento que é rebelião" (Silva & Silva, p. 77). Parece decorrer daí, ao menos em parte, a singularidade de seu discurso: "aquela de se forjar nas condições as mais difíceis, no seio de uma impotência e despossessão quase absolutas, que intelectual crítico nem renovado podem suspeitar do fundo de suas miraculações engajadas" (Silva & Silva, p. 80-81). É neste sentido que, conforme apontado por Cléber e Roger da Silva, o rapper do Glicério, "com suas cartografias da necropolítica, enseja a colocação de uma série de problemas que escapa comumente aos intelectuais" (Silva & Silva, p. 73). Assim,

50 Chico Xavier do gueto: Central, F. (2003).

51 Sei que os porcos querem meu caixão: Central, F. (2001).

através da rima, equivalente do conceito na Filosofia, do afeto na Arte da função na Ciência, o Rap opera cartografias, ora mapeando acontecimentos cujas relações não são evidenciadas no plano representacional dos poderes constituídos, ora articulando acontecimentos cuja relação não está dada de antemão, quer dizer produzindo relações imprevisíveis (Silva & Silva, p. 54).

Faz-se importante esta distinção em relação aos intelectuais tradicionais na medida em que é possível perceber na realidade social brasileira um regime de controle da produção de conhecimento particularmente eficaz, que ou invisibiliza os saberes produzidos ou os reconhece somente a partir do lugar considerado naturalmente como o do intelectual: Eduardo, neste contexto, “sai de seu lugar, não saindo” (Silva & Silva, p. 76), já que apesar de não aceitar fazer e dizer o que se esperaria de um intelectual, ele também não deixa de difundir suas ideias, produzindo cultura. Considerando que nossa sociedade é atravessada por um forte elemento patriarcal no qual a delimitação de visibilidade e de valoração da existência em comunidade se dá em decorrência da possibilidade de agência sobre o outro enquanto autoridade superior - seja tal autoridade embasada no que for, dinheiro, posição social/laboral ou a própria capacidade de tirar vidas -, assumir uma posição “marginal” na arte e, conseqüentemente, no mercado, é uma atitude que enfatiza a potência de recusa em relação a uma lei social hegemônica:

Aí multinacional, não adianta insistir: seu dólar não transforma Fação em Kelly Key. (...) Warner, Sony Music, vão se foder: enfia no rabo a Beverly Hills, que "cês" tem pra oferecer. Liga pro que paga de NWA e gangsta, mas tem a ideologia da Harmonia do Samba. (...) Não quero hall da fama, quero grupo dos eternos: ser lembrado igual Tupac, isso que é sucesso!⁵².

Como dizem Silva & Silva, e o rapper parece também ter esta compreensão,

a partilha do sensível que produz a desigualdade dispõe também uma violência que prevê o lugar do intelectual com a função de descrever essa desigualdade, mas sem jamais alcançar o plano absoluto de sua produção ou fazendo do acesso a ele uma exclusividade do próprio intelectual crítico e engajado. (...) O dissenso instaurado por Eduardo, a nova partilha do sensível que ele gesta enquanto verdadeira reposição, consiste justamente no fato de que ele não ocupa esse lugar do intelectual sagazmente apto a exercer a função que lhe é atribuível (Silva & Silva, p. 74).

52 A bactéria FC: Central, F. (2006).

É desta maneira que o RAP, em geral, e Eduardo, em particular, expressam a potência de performances de pensamento autônomas, capazes de elaboração de análises políticas sofisticadas, “irredutíveis à ‘linguagem Ciências Políticas’” (Silva & Silva, p. 75), sem, no entanto, permitir capturar-se pela lógica hegemônica. É neste sentido que podemos dizer que “Eduardo é o aberrante caso de universalização política contestatória daquele que sai do lugar de dominado não para ocupar, como matéria passível de receber uma forma, outro lugar dentro da mesma partilha dada do sensível” (Silva & Silva, p. 75). Ao contrário, ele compõe e canta suas letras

para tomar de assalto a partilha consensual e despossessiva dos sentidos pré-formados do mundo, dos códigos tidos como únicos legítimos da cena política, para subvertê-la por completo, para ostentar sua ausência de um fundamento outro que não a produção social da desigualdade (Silva & Silva, p. 76).

Neste sentido, podemos dizer que Eduardo faz de suas rimas uma “máquina de guerra sonora e rimática” (Silva & Silva, p. 49), já que “elas cartografam não somente a produção social do ‘sono hipnótico’, como efeito cognitivo da despossessão, mas também a sua sabotagem” (Silva & Silva, p. 54). Uma das principais formas pelas quais o RAP contribui para a subversão e sabotagem dos instituídos é através da construção de imagens positivas a respeito do povo da periferia, em grande parte composto por pessoas negras, de forma a se contrapor àquelas concepções pejorativas e racistas, heranças do colonialismo e da escravidão, que em diversos aspectos são hegemônicas no imaginário social:

a ficção opera aqui como contra-narrativa voltada para tensionar nossas políticas do narrar hegemônicas: não se trata de uma linguagem representacional que coordena e ajuíza (in)existências, verdades e falsidades, mas sim uma prática de experimentação constante dos nossos limites do dizer, fazer, pensar, sentir, etc. na busca de transgredi-los e reinventá-los (Costa 2020, p. 201).

Nesse movimento de multiplicação de possíveis, é também de suma importância promover a ação coletiva, já que a organização de grupos aumenta a potência de agir e traz possibilidades de falar em nome próprio, possibilitando a saída da população da periferia da posição de objetos, passando a sujeitos do discurso. É neste sentido que podemos dizer que é necessário, por exemplo, convocar: “sobrevivência também é boicotar o empresariado que

despreza o perfil do favelado: não tem nós no reclame da Ruffles, da Colgate?! Então não consuma o preconceito moldado em embalagem!"⁵³, já que

quando o grupo (Facção Central) questiona a participação dos negros e negras na televisão e na propaganda estão produzindo contra narrativas que questionam as representações dominantes na mídia que naturaliza e estigmatiza os jovens da periferia e os negros. Na luta de representações, eles criam outras imagens (Gomes, p. 59 – 60).

Ao romper com a falta de representações positivas a respeito do povo da periferia, a música de Eduardo, assim como a de diversos outros rappers, promove o incremento da auto estima de populações estigmatizadas, comumente representadas através de elementos pejorativos ou, na melhor das hipóteses, em posições secundárias. De maneira que quando as letras das músicas fazem referência a Martin Luther King⁵⁴, Aleijadinho⁵⁵, Nelson Mandela⁵⁶, Steve Biko⁵⁷ ou quando denunciam que "as diretrizes escolares omitem Zumbi dos Palmares, que o quilombo simbolizou resistência e liberdade"⁵⁸, elas possibilitam "aos cidadãos das periferias, representados e identificados como personagens históricos da mesma importância que os protagonistas brancos, privilegiados na historiografia" (Gomes, p. 85) reconheçam suas próprias possibilidades de protagonismo. Deste modo, através de narrativas contra hegemônicas, torna-se possível, por exemplo, subverter os

estereótipos e conceitos negativos que o termo "negro" carrega para uma resignificação positiva e de orgulho quanto ao pertencimento racial e de classe. Este orgulho pode se inserir em diversas formas, como no vestuário, nos dialetos, gírias, criação de gêneros musicais, espaços culturais de solidariedade e a formação de uma memória coletiva entre os negros (Gomes, p. 81).

Outra das principais formas pelas quais o RAP atua na intersecção da clínica com a política, promovendo a emancipação da periferia, é em sua constante defesa da educação - tanto coletiva quanto individualmente - como o único caminho para a superação da exclusão social; é por isto que o rapper se

53 A fantástica fábrica de cadáver: Eduardo (2020).

54 Manicômio Judiciário: Eduardo (2020).

55 Front de madeirite: Central, Facção (2006).

56 Aonde o filho chora e a mãe não vê: Central, F. (2006).

57 As vozes da estatística: Eduardo (2014); Morra de pé, não viva de joelhos: Eduardo (2020).

58 Democracia racial de sangue: Eduardo (2020).

diz "o mau elemento que comete o crime hediondo, de incentivar a leitura em barracos, celas e ônibus"⁵⁹. Nesse sentido, o estudo aparece como alternativa tanto à criminalidade - "faz o boy dobrar o joelho, mas não de medo; saca o diploma que ele dobra com respeito"⁶⁰ - quanto à política partidária - "não aceno bandeira, não colo adesivo, não tenho partido, odeio político. A única campanha que eu faço é pelo ensino, e pro meu povo se manter vivo"⁶¹. É por isto que concordamos com Gomes quando ele diz que

o rap do Facção Central propõe formas de resistência, sobretudo, por meio da educação e da conscientização política. Para o grupo, a busca pela conscientização sócio-histórica dos subalternizados é uma arma no enfrentamento dos dispositivos de classe e racialidade que estruturam o Estado e a sociedade brasileira (2019, p. 11).

Como resultados destes dois "fronts" de atuação - a construção de representações positivas acerca da população da periferia, e a forte defesa da sua educação - o RAP de Eduardo contribui para a construção de condições que possibilitem a resistência e transformação das condições de vida daqueles e daquelas que são sistematicamente marginalizadxs, fazendo-xs crer em sua capacidade de alcançar quaisquer posições sociais, não apenas aquelas para as quais são conduzidos: "seu lugar não é no banco dos réus no plenário, é na mesa principal do judiciário, impedindo que os massacres contra favelados levem 20 anos pra serem julgados"⁶². É assim, incentivando a população periférica a se recusar a ter sua humanidade e suas subjetividades negadas, a criar formas de resistências e reinvenções de si "que injetem ânimo, forneçam conhecimentos e despertem a autonomia dos cidadãos periféricos para que transformem suas vidas e suas comunidades" (Gomes, p. 39) que o RAP carrega em si uma grande potência e cumpre importante papel clínico-político.

59 Não sou um de vocês: Eduardo (2020).

60 765 motivos pra morrer: Central, F. (2003).

61 A minha voz está no ar: Central, F. (1999).

62 Eu acredito: Eduardo (2020).

Considerações finais: artesanato da palavra

No presente trabalho propusemos pensar Eduardo como uma versão, oriunda da periferia de um país do sul global, do narrador benjaminiano, este caracterizado a partir da perspectiva do pensador europeu. Esta comparação surge a partir do reconhecimento do caráter eminentemente narrativo das produções do rapper; convém questionar, no entanto, se aquela comparação de fato dá conta daquilo que o RAP de Eduardo produz. Como desdobramento deste questionamento, recuperarmos também a figura do griot, espécie de trovador medieval conhecido desde o século XV na África ocidental (Noguera, p. 263), convidando leitoras e leitores a um giro argumentativo, pensando se não conviria considerar o próprio narrador de Benjamin como uma versão europeia do que os poetas orais “periféricos” (do Sul) são, desde muito antes das invasões da África e da América.

Como ensina o Renato Noguera (2019), o local onde a tradição griot foi reconhecida e registrada, o Império de Mali, tinha uma sociedade rigidamente estratificada, sendo formada por três castas - nobreza, classe intermediária e classe servil -, cada uma delas composta por clãs. A classe intermediária era composta das famílias responsáveis pelo artesanato, atividade que na língua maninca era representada pela palavra *nàmàkálá*, significando "a força presente em todas as coisas" (Noguera, p. 263). Uma vez que "toda pessoa *nàmàkálá* é formada para conhecer os detalhes do material com o qual trabalha" (Noguera, p. 263), o que caracterizava esta classe de artesã(o)s era a capacidade de cada um dos integrantes de seus cinco grupos de dobrar, tratar e criar com/através de seus materiais: assim, o clã *mùmú* trabalhava o ferro, o clã *maabo* produzia a partir do tecido, os *káraté* lidavam com o couro, os *kùlé* criavam com a madeira e os *djeli* tinham na palavra sua matéria prima. Esse quinto tipo de atividade artesanal é justamente aquilo que assumiu o nome griot, e diz respeito à "arte de esculpir o mundo com as palavras e, ao mesmo tempo, esculpir as palavras que colocam o mundo em movimento nas histórias" (Noguera, p. 264). É neste sentido que, entendendo por "contação de histórias" o ato de narrar uma aventura, esta pode ser considerada uma "expressão muito preciosa para a tradição griot" (Noguera, p. 271), já que indica o núcleo de qualquer atividade que se realize em suas bases:

se nós retomarmos as tradições djeliba (...) seus elementos mais distintivos e radicais podem ser resumidos num único enunciado: a existência humana é um fenômeno narrativo (...) (ou seja) a contação de histórias é uma maneira de dizer que o mundo passa invariavelmente pelas perspectivas com a qual o reapresentamos constantemente (Noguera, p. 271-272).

Como temos dito sobre as narrativas de Eduardo, e a tradição griot nos auxilia a percebê-lo com maior nitidez, quando se definem as palavras e os sentidos com que são contadas as histórias é que se está de fato construindo a realidade que nos cerca; como diz Luis Artur Costa "narrar é o ato de tecer vida coletiva e toda vida sempre é coletiva, mesmo quando apartada por individualidades" (Costa 2020, p. 187). É nesse sentido que podemos dizer que o rapper faz com suas rimas pode ser plenamente caracterizado como uma atividade clínica em Psicologia Social, uma vez que além de contribuir para a formação de coletividades, promovendo vínculo comum na periferia, o contato com as narrativas de vivências transforma as possibilidades de experienciar as cidades, na medida em que abre caminhos para problematizações de nossos modos de sentir, pensar, fazer, viver:

A ficção (...) tomada como uma ético-estética, tem uma relevante potência clínico-política sobre nossas práticas de sentir, dizer, pensar e fazer o nosso mundo. A ficção, assim, é uma política do narrar que se propõe a um exercício ético-estético e clínico-político por meio do qual tecemos e retecemos nossas possibilidades de sentir e pensar, dizer e fazer, ser e expressar, pensando tais operações como imanentes umas às outras, impossíveis de serem cindidas em especialidades específicas como nas ciências da modernidade-colonialidade e suas políticas do narrar (Costa 2020, p. 200).

O elemento central do reconhecimento desta dimensão clínico-política do narrar, ou seja, que a vida é tecida nas narrativas que sobre ela se constroem, é que ele torna possível dar-se conta de que, de algum modo, tudo é artifício e invenção, posto que nada é dado nem eterno (Costa 2020). A partir desta perspectiva abre-se toda uma nova gama de possibilidades de ação, que nos leva a reconhecer toda potência das narrativas como dispositivo político, e da "ficção como estratégia metodológica voltada para o tensionamento (...) dos nossos modos de escrever, ver, falar, pensar, fazer e, em especial, escutar" (Costa 2020, p. 186). Desta forma, ao reconhecermos a ficção como método de que radicaliza os efeitos estéticos na direção da produção de sentidos, colocamos em destaque um "elemento muito caro às ficções em geral, o ato de

provocar contágios sensíveis-inteligíveis de modo a fazer variações de experiências" (Costa 2020, p. 193).

Ao fim deste trabalho, espera-se que tenha ficado evidente que através de suas rimas Eduardo efetua uma "intervenção clínico-política apoiada na estética (e sua potência poética de provocar deslocamentos nos processos autopoiéticos)" (Costa, p. 185). A própria história de vida de Eduardo ilustra esta potência já que, apesar de todas as dificuldades decorrentes da pobreza e do ambiente violento em que foi criado, ele se subjetivou através de um percurso de resistência e virou escritor: se constituiu não como "bandido", mas como um "intelectual" que escreve músicas e livros. Estas palavras - bandido e intelectual -, ilustram bastante bem a lógica colonial e a dicotomia que ela instaura: justamente por isso elas não dão conta daquilo que na produção de Eduardo se cria. Suas músicas e a manifestação política nelas implicada se inscrevem em outra lógica, para as quais talvez nem haja palavras adequadas. Neste sentido, sua trajetória "nos mostra 'práticas de si', outros modos de existência e resistência, de reinvenção nesse cotidiano de violência letal" (Gomes, p. 36): como diz ele, "as estrofes marginais foram meu grupo de ajuda: me reabilitaram e me fizeram instrumento de luta"⁶³.

Assim, ao invés de uma ode à criminalidade, como por vezes se busca fazer crer, o que se veicula na letras de suas músicas é uma compreensão de como discursos agressivos podem se produzir, e que sentido eles podem estar comunicando. Além disso, suas letras também complexificam nossa percepção a respeito da sociedade, na medida em que contam histórias não contadas; seja histórias de vidas de pessoas que "não importam", ou histórias que por algum motivo não se pode contar, estão recalcadas. Neste sentido, as músicas de Eduardo são também uma forma de evitar aquilo que a pensadora nigeriana Chimamanda Adichie (2019) aponta como o perigo de uma história única, ou seja, o aprisionamento dos sujeitos em estereótipos que lhes impeçam de ser tudo o mais que desejem.

63 Recomeçar: Eduardo (2014).

É neste sentido que, sendo o Hip Hop uma expressão cultural afro-americana, que traz em suas formas elementos das tradições do continente africano, talvez mais do que uma aproximação à figura do narrador de Benjamin, concebida a partir de uma perspectiva eurocêntrica, faça sentido também pensar o RAP como uma forma da tradição Djelis/Griots a perseverar nos tempos atuais. Neste mesmo sentido, outro elemento da tradição Griot que parece ter íntima relação com aquilo de que nesse trabalho de conclusão se trata aparece quando percebemos que os Djeli, sendo responsáveis pelo artesanato das palavras, ou seja, pelas “artes de transformar, cuidar e fazer surgir” (Noguera, p. 264) através delas, exercem uma atividade que tem marcantes semelhanças tanto com as rimas de Eduardo quanto com ofício do psicólogo: da mesma forma que o rapper e este profissional contemporâneo, aqueles que exercem a “profissão’ griot” (Noguera, p. 259) podem “curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções” (Noguera, p. 264).

Referências bibliográficas

- Adichie, Chimamanda N. (2019). O perigo de uma história única. São Paulo: Companhia das Letras.
- Almeida, Silvio L. (2018). O que é racismo estrutural? Belo Horizonte: Letramento.
- Amaral, Augusto J. e Vargas, Melody C. S. (2019). Necropolítica, racismo e sistema penal brasileiro. Revista de direito: Viçosa. V.11 N.01. P. 103-143
- Assis, Mariana S. (2010). Dando voz ao povo? A manipulação da mídia no rap paulistano. São Carlos (SP): GEL.
- Azevedo, Celia M. M. (1987) Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites - século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bauman, Zygmunt (1999), Globalização: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.
- Benjamin, Walter (1987). O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Walter Benjamin: Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1, 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994
- Bobbio, Norberto (1998). Dicionário de política. Brasília: Ed. da UNB.
- Castanho, Pablo (2012) Uma introdução aos grupos operativos: teoria e técnica. Vínculo – Revista do NESME, v.9, n. 1, pp 1-60.
- Central, F. (1995). Juventude de Atitude. São Paulo: Nosso Som. 1 CD.
- Central, F. (1998). Estamos de Luto. São Paulo: Five Special. 1 CD.
- Central, F. (1999). Versos Sangrentos. São Paulo: Five Special. 1 CD.
- Central, F. (2001). A Marcha Fúnebre prossegue. São Paulo: Ouver Entertainment. 1 CD.
- Central, F. (2003). Direto do Campo de Extermínio. São Paulo: Face da Morte Produções. 2 CDs.
- Central, F. (2006). O Espetáculo do Circo dos Horrores. São Paulo: Sky Blue Music. 2 CDs.
- Costa, Luis A. (2019) Os olhos dos ódios: a psicologia social e a política dos afetos na produção do comum. In: Colonialidades e ódio às diferenças [recurso eletrônico] : políticas, afetos e resistências no Brasil / Organização de Carolina dos Reis, Luis Artur Costa, Rodrigo Lages, Marianna Rodrigues Vitória, Julia Rombaldi, Vanessa Branco Cardoso e Camilla Zachello. – Porto Alegre: Abrapso.
- Costa, Luis A. (2020). Narrar-se para se desgarrar do razoável: a ficção como dispositivo clínico-político ético-estético. Paralelo 31, edição 15, p. 180-207.

- Djonga (2018). O Menino Que Queria ser Deus. Belo Horizonte: Ceia.
- Eduardo (2012). A guerra não declarada na visão de um favelado. São Paulo: Carlos Eduardo Taddeo.
- Eduardo (2014). A Fantástica Fábrica de Cadáver. São Paulo: Estúdio Só Monstro e Estúdio Rap Legítimo. 2 CDs
- Eduardo (2016). A guerra não declarada na visão de um favelado, volume II. São Paulo: Carlos Eduardo Taddeo
- Eduardo (2020). O Necrotério dos Vivos. São Paulo: Eduardo produtora. 2 CDs.
- Flauzina, Ana Luiza P. (2008) Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Foucault, Michel (2005). Em defesa da Sociedade. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Gomes, Matheus de A. (2019). “Os locutores do inferno”: representações de violências no rap do Facção Central (1995-2006)
- Mbembe, Achille (2018). *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições. 80p.
- Mbembe, Achille (2020). Políticas da inimizade. São Paulo: n-1 edições.
- Nogueira, Renato (2019). Antes de saber para onde vai, é preciso saber quem você é. *Problemata: R. Intern. Fil.* v. 10. n. 2, p. 258-277.
- Oliveira, Eliane C. B. (2017). Do gangsta às minas: o rap do Distrito Federal e as masculinidades negras (1990 a 2015). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- Racionais MC's (1997) Sobrevivendo no inferno. São Paulo: Cosa Nostra fonográfica.
- Racionais MC's (2002). Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Boogie Naipe. 2CDs.
- Silva, Cleber, B. L., & Silva, Roger, A. L. (2015). Violência e reposseção do sensível. Contribuição à crítica pós-colonial a partir da obra do rapper Carlos Eduardo Taddeo. In.: *Violencias en la posmodernidad: resistencias, paradigmas y conflictos en Latinoamérica / compiladores Carlos Federico Miranda Medina, Delsy Johanna Santos Cortezano, Fernando Pattaro Amaro*. Barranquilla: Editorial Coruniamericana, 2015. Disponível em <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2016/05/doctrina43387.pdf> . Acessado em 16/09/2021
- Souza, Jessé (2009). A ralé brasileira: quem é e como vive. Colaboração de André Grillo et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Tribunal MC's (2000). Pesadelo do Sistema, participação Facção Central, Álbum: Mantendo a Real.

- Veiga, Lucas M. (2019). Descolonizando a psicologia: notas para uma Psicologia Preta. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 31, n. esp., p. 244-248, set.. doi: https://doi.org/10.22409/1984-0292/v31i_esp/29000. Dossiê Psicologia e epistemologias contra-hegemônicas - Artigos.

- Wieviorka, Michel. O novo paradigma da violência. *Tempo soc.[online]*. 1997, vol.9, n.1, pp.5-41.