



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
FACULDADE DE DIREITO - FADIR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO - PPGD
MESTRADO EM DIREITO E JUSTIÇA SOCIAL – MSDJS

**CRIMINALIZAÇÃO DA CULTURA NEGRA: EMPREENDIMENTOS DE
CRIMINALIZAÇÃO DO *RAP* NACIONAL SOB O PRISMA DA CRIMINOLOGIA
CULTURAL**

ZENI XAVIER SIQUEIRA DOS SANTOS

Rio Grande/RS

2020

ZENI XAVIER SIQUEIRA DOS SANTOS

**CRIMINALIZAÇÃO DA CULTURA NEGRA: EMPREENDIMENTOS DE
CRIMINALIZAÇÃO DO *RAP* NACIONAL SOB O PRISMA DA CRIMINOLOGIA
CULTURAL**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Direito e Justiça Social da Universidade Federal do Rio Grande – FURG como requisito para a obtenção do título de Mestre em Direito e Justiça Social, sob a orientação do Prof. Dr. Salah Hassan Khaled Jr.

**Rio Grande
2020**

ZENI XAVIER SIQUEIRA DOS SANTOS

**CRIMINALIZAÇÃO DA CULTURA NEGRA: EMPREENDIMENTOS DE
CRIMINALIZAÇÃO DO RAP NACIONAL SOB O PRISMA DA CRIMINOLOGIA
CULTURAL**

Aprovada em.../.../...

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Salah Hassan Khaled Jr.
(Universidade Federal do Rio Grande – FURG)

Prof. ^a Dr. ^a

Prof. ^a Dr. ^a

“Eu te digo o que a liberdade significa para mim: não ter medo.”
(Nina Simone)

AGRADECIMENTOS

Tenho de, primeiramente, agradecer a Deus, Ele sabe o porquê.

Deixo registrado meu agradecimento à Universidade Federal do Rio Grande; meus mais sinceros agradecimentos pela minha formação nesta instituição, levarei ela sempre comigo com elevada estima. Agradeço especialmente ao meu orientador, Prof. Dr. Salah Hassan Khaled Jr., que em suas aulas e orientações sempre demonstrou muito zelo pela docência, proporcionando, da melhor maneira possível, um espaço de impulsionamento dos pensamentos crítico criminológico e valorização do ensino público. Agradeço aos demais professores e aos colegas do Curso de Mestrado em Direito e Justiça Social da FURG. Essa Instituição me rerepresentou o prazer da vida acadêmica.

Agradeço à minha família, aos meus pais, Amilcar e Rosângela, que me ensinaram a ter a fé e a simplicidade como norte, valores que sempre levo comigo. Aos meus irmãos, Jauden e Jovaneli, pela torcida e apoio prestado. Aos meus sogros, Ledir e Luiz, que sempre estiveram me apoiando, torcendo e incentivando a cada novo desafio nosso.

Agradecimento especial e admiração para meu amado marido Vinicius Nahan que sempre ao meu lado nessa jornada, dividindo todas as felicidades e tristezas, caminhando sempre ao meu lado na vida acadêmica e pessoal, por sempre me apoiar e incentivar, por estar sempre disposto a me ajudar nas horas em que mais precisei; pelas intermináveis viagens que tivemos para cumprir minhas obrigações acadêmicas e profissionais. Conciliar tudo isso é um desafio mas com você tudo se torna mais leve e feliz. Obrigada por estar sempre disposto a estar ao meu lado seja qual for o caminho que eu siga. Me faltam palavras para te agradecer por todas as suas demonstrações de amor e desvelo.

RESUMO

O presente trabalho tem por objeto o estudo da criminalização do *rap* nacional, analisando os empreendimentos de criminalização desse estilo musical e de seus atores sob o prisma da criminologia cultural. Partindo da concepção da música *rap* como um elemento constitutivo da cultura negra contemporânea, discorre-se acerca de como suas práticas subculturais produzidas e/ou consumidas - identidade, símbolos e significados - são objetos de uma política de repressão penal. A análise é feita dentro da perspectiva da criminologia cultural, cujos parâmetros possibilitam a investigação dos estilos subculturais, das dinâmicas das criminalizações, das orientações estéticas, desigualdades sociais e culturais, a fim de, necessariamente, ultrapassar as fronteiras da criminologia ortodoxa. A pesquisa empregada consistiu em consultar fontes primárias - legislação, notícias de jornais e letras de música - e secundárias - pesquisa bibliográfica. Entre outros tópicos, foram abordados o histórico do *rap* nacional e as relações raciais; a teoria das subculturas e sociedade excludente, apresentando postulados iniciais para discutir a exclusão/inclusão negra; discursos criminológicos e raciais no *rap* nacional; a cultura do Atlântico negro e estudos culturais; a caracterização do Racismo Cultural, Estrutural, Recreativo e Institucional; por fim, analisou-se casos de empreendimentos de criminalização do *rap* nacional que resultaram em censura e prisão de *rappers*.

Palavras-chave: Cultura negra; *Rap* nacional; Racismo; Subculturas; Sociedade excludente; Criminologia cultural

ABSTRACT

This work aims to study the criminalization of national rap, analyzing the criminalization ventures of this musical style and its actors from the perspective of cultural criminology. Starting from the conception of rap music as a constitutive element of contemporary black culture, we discuss about how its subcultural practices produced and / or consumed - identity, symbols and meanings - are objects of a policy of penal repression. The analysis is carried out within the perspective of cultural criminology, whose parameters enable the investigation of subcultural styles, the dynamics of criminalizations, aesthetic orientations, social and cultural inequalities, in order to necessarily go beyond the borders of orthodox criminology. The research used consisted of consulting primary sources - legislation, news from newspapers and lyrics - and secondary - bibliographic research. Among other topics, the national rap history and race relations were addressed; a theory of subcultures and exclusionary society, presenting recent postulates to discuss black exclusion / inclusion; criminological and racial discourses in national rap; a culture of the black Atlantic and cultural studies; a characterization of Cultural, Structural, Recreational and Institutional Racism; Finally, cases of national rap criminalization ventures that resulted in censorship and imprisonment of rappers were analyzed.

Keywords: Black culture; *Rap* music; Racism; Subcultures; Exclusionary society; Cultural Criminology

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	73
Figura 2.....	78
Figura 3.....	88
Figura 4.....	90
Figura 5.....	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. TEORIA DAS SUBCULTURAS E O <i>RAP</i> NACIONAL COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL NEGRA DA INCLUSÃO/EXCLUSÃO.....	13
1.1 Contextualização e histórico do <i>rap</i> nacional e as relações raciais.....	13
1.2 Teoria das subculturas, Sociedade excludente e criminologia cultural: postulados para discutir a exclusão/inclusão negra.....	17
1.3 Discursos criminológicos e raciais no <i>rap</i> nacional: manifestação cultural negra de inclusão analisada sob a perspectiva da criminologia cultural.....	24
2. MERCANTILIZAÇÃO DA CULTURA NEGRA: INTERSECÇÕES SOBRE O <i>RAP</i> NACIONAL, RACISMO E CAPITALISMO	32
2.1. Cultura negra: a cultura do Atlântico negro de Paul Gilroy e os estudos da cultura de Stuart Hall	32
2.2 Caracterização do Racismo Cultural de Frantz Fanon e os demais conceitos de Racismo – estrutural, recreativo e institucional.....	36
2.3 Mercantilização da cultura negra: o <i>rap</i> nacional e o capitalismo sob o prisma da criminologia cultural.....	44
3. CRIMINALIZAÇÃO DO <i>RAP</i> NACIONAL: EMPREENDIMENTOS PARA A CRIMINALIZAÇÃO DA POPULAÇÃO NEGRA E DE SUAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS COM BASE NA CRIMINOLOGIA CULTURAL.....	53
3.1 Empreendimentos de criminalização que resultaram em censura sob a alegação de apologia ao crime: Projeto de Lei n. 5194/2019, Facção Central e MV Bill.....	54
3.2 Empreendimentos de criminalização que resultaram na prisão de <i>rappers</i> : Racionais Mc's, MC Rap B, Emicida e Bnegão.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS.....	113

INTRODUÇÃO

Como fenômeno sociológico, o *rap* é um elemento constitutivo da cultura urbana negra. Do ponto de vista mercadológico, a música *rap* tornou-se o gênero musical mais vendido do mundo, transformando-se em um produto cultural que é consumido, majoritariamente, pela juventude branca (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 2019).

Por outro lado, no Brasil, a criminalização da cultura negra tem ocorrido desde o período do pós-abolição. Houve vários suportes legislativos que apontam para isso, tais como os artigos repressivos do Código Penal de 1890 que criminalizavam a capoeira e a expressão religiosa africana e afro-brasileira. Embora esses e outros dispositivos legais tenham sido revogados, isso não impediu que os empreendimentos de criminalização e estigmatização da cultura negra continuassem a todo vapor em nosso país.

O presente trabalho tem por objeto o estudo da criminalização do *rap* nacional, partindo-se da análise de empreendimentos de criminalização desse estilo musical e de seus atores sob o prisma da criminologia cultural. Este ramo teórico desenvolveu-se como uma “resistência” à criminologia tradicional, por esse motivo investiga práticas culturais que se entrelaçam com a dinâmica e o controle da criminalidade nas sociedades contemporâneas, enfatizando os significados e representações na construção do crime como um esforço subcultural e como uma questão sociológica.

Nesse sentido, na medida em que a criminologia cultural adentra no âmbito das relações e interações simbólicas do crime e da criminalização, seus subsídios tornam-se os mais adequados para a análise das criminalizações as quais são submetidas as subculturas marginalizadas. Considerando que essa é uma nova forma de abordagem criminológica, e, portanto, ainda em desenvolvimento, propõe-se a desenvolver áreas da pesquisa criminológica e interdisciplinar, constituindo ramos de investigação como criminalização da cultura, criminologia cultural negra, criminologia cultural feminista, *mediascape* e pânico moral, criminologia cultural e processo penal, modernidade tardia e sociedade bulímica; subculturas; violência, primeiro plano do crime e edgework; sociedade em rede e sociedade do espetáculo; economia política da pena; criminologia cultural e epistemologia; criminologia cultural

e de Estado; criminologia cultural do consumo e mercantilização da transgressão, criminologia e grandes narrativas da modernidade, entre outros temas afetos (KHALED JR.; ROCHA, 2019, p.10).

Considerando que existe um campo discursivo no qual o *status* cultural e o *status* material influenciam a percepção e a interpretação do mundo, estes lugares socialmente construídos precisam ser questionados em prol de um ideal de justiça racial. Para o desenvolvimento da presente pesquisa, parte-se de uma premissa central, descrita por Adilson Moreira (2019, pp. 34-35), o posicionamento contrário à subordinação cultural e material de minorias raciais.

A manifestação cultural negra expressa através do *rap*, além de sofrer alguns tipos de empreendimentos de criminalização, em vários aspectos já foi vinculada à criminalidades, gerando assim uma forma de exclusão da cultura negra e perpetuação de estereótipos das manifestações culturais negras. Nesse sentido, utiliza-se a ideia desenvolvida por Jock Young (2002, p. 37) sobre as diferentes formas do projeto “excludente” de sociedade, a qual envolve um pacote articulado de dois componentes: “um material e outro cultural”.

Trata-se de um processo atuarial de exclusão e administração de riscos que se acopla a um mecanismo cultural de produzir bodes expiatórios: a criação de um *outro* desviante, segregado espacial e socialmente. Sendo assim, a combinação de anomia e precariedade econômica é a fórmula que pode levar a um ímpeto crescente para “criar bodes expiatórios, provavelmente com fortes conotações racistas” (YOUNG, 2002, p. 43).

Dessa forma, será visto como a noção de raça ainda é um fator político importante e como foi (é) utilizada para neutralizar as desigualdades e justificar a segregação e a subalternização de grupos sociologicamente considerados minoritários. Esta noção se mostrará importante para a investigação do trabalho, pois a raça, considerando sua conformação histórica, opera a partir de dois registros básicos que se cruzam e se complementam: pela característica biológica, em que a identidade racial será atribuída por algum traço físico e pela característica cultural (ALMEIDA, 2018, p. 24).

Em termos metodológicos, o trabalho divide-se em três capítulos. Inicialmente, aborda a teoria das subculturas e verifica a forma como o *rap* nacional pode ser concebido como uma manifestação cultural negra da “inclusão”, colocando em evidência o paradoxo da exclusão negra em suas expressões artísticas, ou seja,

através das letras das músicas, de sua identidade visual e símbolos. Para isso, inicia realizando uma contextualização e discorrendo acerca do histórico do *rap* nacional e das relações raciais no Brasil. Em seguida, discorre sobre a Teoria das Subculturas e da Sociedade Excludente, apresentando estas como possíveis postulados para compreender a subcultura do *rap* e sua relação com a exclusão/inclusão negra. Por fim, propõe-se a analisar os discursos criminológicos e raciais contidos nas letras do *rap* nacional; todos sob a perspectiva da criminologia cultural.

No segundo capítulo, trata-se acerca de um possível processo de mercantilização da cultura negra, realizando uma abordagem interdisciplinar com intersecções sobre racismo, capitalismo e criminologia cultural. Para analisar a relação entre o *rap* nacional e a mercantilização no capitalismo tardio, discorre-se acerca da concepção de cultura negra, utilizando os aportes da cultura do Atlântico Negro de Paul Gilroy e os estudos culturais de Stuart Hall, e apresenta as caracterizações e implicações do Racismo Cultural teorizado por Frantz Fanon e os demais conceitos de Racismo – *estrutural, recreativo e institucional*.

No terceiro e último capítulo, aborda-se especificamente a criminalização do *rap* nacional, coadunando-se com os históricos empreendimentos de criminalização da população negra e vitimização dos corpos negros. Realiza-se a análise de casos específicos, noticiados nos meios de comunicação, de empreendimentos de criminalização do *rap* nacional e de seus atores com base na Criminologia Cultural. Serão apontados casos de prisão de *rappers* durante shows, interrupção de apresentações de *rap* nas capitais do País por policiais, homicídio pela polícia militar e proibição de exibição de videoclipe em rede de televisão, requerida por promotor do GAECO (Grupo de Atuação Especial e Repressão ao Crime Organizado). Constata-se que os casos possuem algo em comum: todos os envolvidos sofreram algum nível de criminalização em virtude de sua interpretação/produção artística da música *rap*.

1. TEORIA DAS SUBCULTURAS E O RAP NACIONAL COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL NEGRA DA INCLUSÃO/EXCLUSÃO

O presente capítulo aborda as origens e o histórico do *rap* nacional, identificando o gênero musical como uma manifestação cultural negra no Brasil, bem como discorre sobre bases conceituais de subculturas, especialmente a teoria das subculturas de Albert Cohen, relacionando seus postulados com a ideia de inclusão/exclusão das subculturas e a cultura negra no cenário nacional. Por fim, apresenta considerações acerca dos postulados de sociedade excludente (YOUNG, 1998) e como as manifestações culturais negras podem propiciar espaços de discursos criminológicos de inclusão, especificamente os contidos nas letras das músicas do *rap* nacional.

1.1 Contextualização e histórico do *rap* nacional e as relações raciais

“O Rap concebido em sampler de sangue, não é trilha pra bisneto de dono da Casa Grande.” (Bactéria FC – Facção Central, 2006)

Segundo o Prof. Dr. Waldemir Rosa (2006, p. 16), o *rap* possui uma ligação com diversas correntes musicais norte-americanas denominadas de “música negra” que estão na gênese e na reprodução histórica dos Estados nacionais no continente americano e no caribe. Sendo assim, aponta que os fenômenos do escravismo e do colonialismo não foram completamente superados com o processo de independência política dos países americanos e restaria no *rap* alguns ecos de um mundo colonial que tem em suas raízes os ideais de independência e sua abolição.

O *rap* possui origem americana, sendo considerado um dos últimos elementos a surgir da música negra dos Estados Unidos, trazendo em seu bojo heranças dos seus antecessores, principalmente com a proposta de uma radicalidade negra esboçada pelo *Jazz Bebop*, adotando a visão da busca de um retorno às raízes da música negra e a geração de uma solidariedade entre seus adeptos como se observa no *Soul* e no *Funk* americano. Aponta-se que o primeiro *rap* gravado da história é *Rapper’s Delight*, em 1979, pelo grupo Sugar Hill Gang,

que obteve ampla popularização e que chegou a ocupar a quarta posição na lista dos maiores sucessos nos Estados Unidos no ano de lançamento (ROSA, 2006, p. 21).

Por outro lado, na tese intitulada: “*RAP*: ritmo e poesia: construção identitária do negro no imaginário do *RAP* brasileiro”, Volnei José Righi (2011, p. 38) discorre que é pouco provável encontrar uma delimitação precisa sobre a origem do *rap* com apenas um recorte histórico, pois visualiza-se diversas fontes que indicam caminhos pelos quais o embrião do *rap* teria começado a se desenvolver, sendo apontado como originário tanto dos movimentos negros africanos dos séculos XIX e XX quanto de comunidades periféricas jamaicanas e estadunidenses na década de 1960. Dessa forma, pode-se afirmar que o *rap* se popularizou nos EUA possuindo em seu “código genético” influências advindas inicialmente de um canto falado da África Ocidental, reflexo da circularidade cultural entre a América e a África e dos processos de colonização liderados pela Europa e Ásia.

Volnei José Righi (2011, p. 40) discorre ainda que representantes dos movimentos negros jamaicanos da capital, Kingston, utilizaram-se da linguagem e dos códigos como artifício da arte musical e começaram a instalar sistemas de som nas ruas das favelas com o propósito inicial de animar a população através de bailes comunitários. Dessa forma, no início da década de 1960, devido à grande concentração de pessoas e à crescente situação de miséria das periferias, os eventos passaram a servir também como pano de fundo para os discursos ideológicos dos *toasters* – hoje conhecidos por “MC’s” (Mestre de Cerimônias), os quais procuravam comentar, ainda sob a forma de um canto falado, assuntos como a violência da comunidade, a situação política do país e outros temas atinentes à situação social da sua comunidade.

No livro *Atlântico Negro*, Paul Gilroy (1993/2012, p. 89) afirma que a cultura *hip hop* se tornou o mais poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América, “um movimento jovem global de considerável importância”. Sendo signo e símbolo racial, posto que proclama a autenticidade das raízes africanas e o sentido de uma negritude construída bem longe geograficamente da África, seus componentes musicais são uma forma híbrida alcançada pelas interações socioculturais entre afrodescendentes, caribenhos e latinos no sul do Bronx. O *rap*, portanto, é a expressão musical por excelência da juventude negra e urbana dos Estados Unidos a partir da década de 1970.

No Brasil, as primeiras manifestações da cultura *hip hop* remetem ao ano de 1982. Para o *rapper* Thaíde, que é considerado um dos pioneiros do *rap* de São Paulo, o gênero não se desvinculou do movimento *Black Power* nos Estados Unidos, compreendido por ele como um princípio de afirmação estética e política (ROSA, 2006, p. 19).

A música do Movimento Black Power, que chegou no Brasil antes do *rap*, era o soul, mais tarde também o funk [...] Daqui, um dos prediletos era Tim Maia. “As letras dele, falando de orgulho negro, também nos influenciaram”, analisa. Assim como Tony Bizarro, Tony Tornado e Banda Black Rio. (*Revista Caros Amigos Especial Hip hop*, ano I, nº 3, 1998: 20, *apud* ROSA, 2006, p. 22).

O primeiro *rap* brasileiro foi gravado em 1988, numa coletânea chamada “*Hip Hop Cultura de Rua*”, que reuniu diversos grupos da cidade de São Paulo entre eles Thaíde e DJ Hum e Racionais MC’s, o qual se mantém como um dos principais grupos na atualidade (ROSA, 2006, p. 22). Nesse sentido, para Mano Brown, integrante do grupo Racionais MC’s, o *rap* sempre desenvolveu um papel significativo para a identidade e expressão da realidade que atinge a população negra, sendo considerado uma vertente da música negra, “o *rap* é uma música negra e eu não abro mão disso” (AZEVEDO, 2000, p. 142).

Após seu surgimento no Brasil, o *rap* se desenvolveu com diversas influências da música negra brasileira, de maneira diversificada quanto às diversas regiões do país.

Nesse sentido:

No que se refere às influências sonoras, a diversidade do *Rap* produzido no Brasil se torna mais perceptível. As músicas regionais são apropriadas, geralmente via *samples*, e constituem bases do *Rap*. Podemos indicar como exemplos dessa apropriação o caso do grupo pernambucano Faces do Subúrbio, que utiliza elementos sonoros do maracatu em suas músicas. Outro exemplo é do *rapper* carioca Marcelo D2, que propõe uma fusão entre o *Rap* e o Samba, tentativa essa não exclusiva, uma vez que outros nomes do *Rap* brasileiro já a fazem, como o músico paulista Rappin’ Hood. Compreendemos que, como o Samba é veiculado como um dos símbolos da identidade nacional, a sua fusão com o *Rap* é mais propensa a ocorrer em diversas localidades do Brasil. Na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, destacamos a fusão do *rap* com os sons dos Blocos Afros e do Reggae. Destacamos o grupo Quilombo Vivo, fundado em 1998, que em suas músicas apresentam *samples* dos Blocos Afros como Ile Aiyê, Olodum, Muzenza além do dos Reggaes de Edison Gomes e da música afro-baiana como a da cantora Margareth Menezes (ROSA, 2006, p. 24).

Sendo assim, o autor supracitado entende que diante do quadro de diversidade regional se conclui que o *rap* possui a plasticidade sonora, como uma das principais características, levando a adaptar-se a elementos sonoros e temáticos diversos, obedecendo a uma lógica local. Dessa forma, ocorre uma fusão da sonoridade *rap*, que já se utilizava do *Soul* e do *Funk* norte-americanos, com uma gama de influências regionais da música brasileira que “convencionou-se chamar de Black Music Brasileira – um ramo da Música Popular Brasileira que reelaborou principalmente as experiências musicais do *Soul*, *Funk* e *Disco Music* norte-americano”; sendo assim, “essa Black Music Brasileira possui nos nomes de Jorge Bem, Tim Maia, Sandra de Sá, Cassiano, Hildon, Banda Black Rio, Gerson King Combo, entre outros, os principais representantes citados nas letras dos MC’s e sampleados pelos Djs” (ROSA, 2006, p. 27).

Cumprir mencionar ainda acerca da denominada “nova escola do *rap*” que, segundo Teperman (2015, p. 127), no livro “Se liga no som: as transformações do *rap* no Brasil”, a “nova escola” pode ser entendida como geração do *rap* nacional que surge no fim dos anos 2000 – em boa medida vinculada às batalhas de MC’s – e que se caracteriza por uma mudança de posicionamento diante da geração das décadas anteriores, 1980 e 1990, chamada de “velha escola”. Segundo o autor (p. 127, 2015), a maior escolaridade, o maior acesso a bens de consumo, a flexibilidade no trato com a grande mídia e um considerável traquejo comercial seriam traços comuns a esses novos artistas que diferenciariam as escolas. *Rappers* como Emicida, Projota, e Kamau são alguns dos nomes citados por Teperman, junto aos quais podem ser incluídos, como representantes da nova escola: Djonga, Baco Exu do Blues, BK, Rincon Sapiência, Froid, Karol Conka e Drika Barbosa. Esses *rappers* possuem em comum o fato de serem jovens da periferia, ouvintes do *rap* dos anos 1990, que em tempos de ampliação do acesso à internet e à tecnologias em geral compõem, cantam e administram seu trabalho numa perspectiva de inserção e participação nos canais centrais da música brasileira. Aponta o autor, por fim, que a empresa Laboratório Fantasma, criada por Emicida e seus familiares para organizar e gerenciar a carreira do *rapper* e de outros artistas, apresenta-se como signo da expressão do pensamento “empreendedor” que definiria a atual geração do *rap* nacional.

O *rap* apresenta-se como um gênero extremamente livre no que tange às suas construções sonoras e literárias. O estilo musical pode ser comparado às

crônicas ou até mesmo aos editoriais jornalísticos, pois estão sempre presentes a descrição de eventos do cotidiano, seja das grandes cidades (discriminações sociais e raciais, confrontos com a polícia, mortes violentas, ineficácia dos serviços públicos, injustiças, lutas por direitos), de seus atores (o jovem delinquente, o traficante, o assaltante, o *rapper* que tem o irmão preso, a criança com pais ausentes, o homem pobre trabalhador) ou todas as demais reflexões criminológicas e sociais contidas nas letras. (LINDOLFO FILHO, 2004, p. 155). Dessa forma, pode-se inferir que o *rap* foi um gênero musical construído fora do processo de massificação, pois carregava em si a metáfora do afastamento da discriminação, cujo surgimento possibilitou que o universo simbólico da população negra pudesse recuperar, manifestar e reinventar aquilo que outrora foi oprimido: a liberdade de expressar sua própria cultura.

1.2 Teoria das subculturas, sociedade excludente e criminologia cultural: postulados para discutir a exclusão/inclusão negra

A teoria da subcultura desenvolvida por Albert Cohen desenvolve a ideia de que as subculturas desviantes criam respostas coletivas para a desigualdade social. A cultura sugere a vitalidade coletiva da práxis social subversiva e a construção criativa de transgressão e resistência, nesse sentido, seriam auto invenções de uma cultura *outsider* (FERRELL; HAYWARD; YOUNG; 2019, p. 22).

O conceito *outsider* se refere àquele empregado por Howard Becker no livro *Outsiders*, um dos aportes teóricos utilizados para as investigações criminológicas culturais, que implica na identificação do “rótulo de desviante” (*outsider*) como oriundo de uma reação social, um controle, que atribui rótulos de desviantes a determinados indivíduos.

[...] o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um “infrator”. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal (BECKER, 2008, p. 22).

Por sua vez, o conceito de “subculturas” na teoria subcultural está ligado à noção de cultura desenvolvida no âmbito da antropologia social e cultural, assim, as respostas subculturais podem ser pensadas como soluções elaboradas em conjunto

para problemas experimentados coletivamente (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 22), algo que pode ser observado, em muitos aspectos nas manifestações culturais negras.

Nesse sentido, entende-se que o comportamento tido por desviante também pode ser visto como uma tentativa significativa ou simbólica de resolver os problemas enfrentados por grupos isolados ou marginalizados. Dessa forma, a cultura, no sentido antropológico, constitui as inovações que pessoas produziram para confrontar coletivamente problemas comuns, incluindo no comportamento, linguagem, vestimenta, padrões morais, mitos, ideologias políticas, arte, etc.; encontrando em certas posições estruturais compartilhadas pela idade, classe, gênero e raça. Em suma, a teoria das subculturas entende que as respostas subculturais possuem caráter significativo (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 60).

No livro "Delinquent Boys: The Culture of Gang" de Albert Cohen, obra clássica da teoria subcultural, é apresentado o conceito de cultura referindo-se ao conhecimento, crenças, valores, códigos, gostos e preconceitos tradicionais em grupos sociais e adquiridos pela participação nesses grupos. Exemplificando na cultura americana, na qual a língua inglesa, os hábitos políticos, os costumes sexuais, o gosto pelo hambúrguer e a aversão à carne de cavalo são partes da cultura. Aponta, ainda, que a visão americana – possivelmente etnocêntrica – toma por certo que manifestações contrastantes, ou assimilação de culturas contrastantes (como hindus, chineses, etc.), são em grande parte um problema de doutrinação em uma cultura diferente (COHEN, 1955, p. 19).

Sendo assim, segundo Cohen (1955, p. 19), toda sociedade é internamente diferenciada em vários subgrupos, cada um com suas maneiras de pensar e agir, sendo que só se pode adquirir essas particularidades participando desses subgrupos. Dessa forma, as culturas dentro de culturas são "subculturas". Por isso, as diferenças regionais encontradas em um mesmo país no discurso, culinária, folclore, jogos, política e vestuário pode ser um espaço de florescimento de subculturas.

A subcultura delincente relativiza, em algum sentido, as normas sociais da cultura dominante. Em razão disso, a conduta compreendida como desviante pelas convenções sociais é entendida como correta pelos padrões de sua própria subcultura. Outra característica da subcultura delincente é o hedonismo de curto

prazo. Há pouco interesse em metas de longo prazo, no planejamento de atividades e no orçamento ou em atividades que envolvam conhecimentos e habilidades a serem adquiridos apenas através da prática, estudo, etc. (COHEN, 1955, pp. 30, 32-33).

Para Cohen (1955, p. 34), na maioria das vezes, as áreas das "favelas" não são de forma alguma sinônimo de falta de organização social. O autor menciona pesquisas nas quais foi apontado que estas áreas "são tudo menos o quadro de caos e heterogeneidade que achamos descritas nas literaturas mais antigas. Encontramos, pelo contrário, vastas e ramificadas associações informais entre pessoas, e não uma horda de famílias anônimas e indivíduos, estranhos um para o outro e rudemente empurrando um ao outro na luta pela existência". Menciona, ainda, que nessas comunidades "há uma conscientização da comunidade, um envolvimento do indivíduo nas vidas e ações do bairro, uma preocupação com sua reputação entre seus vizinhos".

Dessa forma, Cohen (1955, p. 34) refuta a teoria do "conflito cultural", dotada de alguma relevância em meados dos anos 50, a qual defendia que os diversos grupos étnicos e raciais possuíam padrões e códigos diversos e incongruentes. Segundo o autor, esta teoria seria questionável, porque não se vislumbra a existência de qualquer grupo étnico ou racial que incentive positivamente ou mesmo tolere a prática do roubo, do vandalismo, etc., exceto em alguns casos em que são mitigadas certas regras sociais. Além disso, o viés etnocêntrico e racista dessa teoria é notório, pois tende a rotular culturas minoritárias como desviantes.

Outra visão subcultural analisada por Cohen (1955, p. 36) é a teoria dos "meios ilícitos". Segundo essa corrente teórica, a cultura americana, com sua forte ênfase democrática e igualitária, doutrina todas as classes sociais imparcialmente com um alto desejo por *status* e um senso de ignomínia associado a baixos níveis sociais. Além disso, os símbolos de alto *status* são extraordinariamente valorizados, tanto o grau de posse quanto a exibição conspícua de condições econômicas para ter esses bens de consumo. Existe, portanto, uma intensidade no desejo por bens econômicos difundidos em toda a população, em um grau sem precedentes em outras sociedades. Contudo, os meios e as oportunidades para a legítima consecução desses objetivos são distribuídos de maneira desigual na população.

Entre os segmentos que têm menos acesso às formas legítimas de mobilidade social existe uma tendência a desenvolverem sentimentos de privação e

frustração e fortes incentivos para encontrar outros meios para alcançar *status* e conquistar seus símbolos. Incapazes de atingir esses objetivos por meios legais, os segmentos desfavorecidos da população estão sob forte pressão para recorrer à atividades rotuladas como desviantes, como único meio disponível. Para Cohen (1955, p. 37), esse argumento é sociologicamente sofisticado e altamente plausível para explicar o cometimento de crimes, porém não se enquadraria na visão da subcultura, que possui uma ideia não utilitarista e alguns aspectos mais emocionais.

Segundo Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 61), Albert Cohen foi reconhecido por sua abordagem sobre a ideia de “formação reativa”, a qual considera que experiências resultantes de privação de *status*, humilhação social e correlatos podem servir de impulso para uma reação coletiva dos grupos contra os valores impostos, ou seja, existe uma reação, um processo de colaboração e trabalho cultural, no qual, p. ex., os valores da classe média são invertidos e o *status* subcultural é contemplado por esta mesma “rebelião”.

Ainda deve-se mencionar a ideia de subculturas e valores subterrâneos discutidos por Sykes e Matza (1961, p. 713), no artigo “Juvenile Delinquency and Subterranean Values”. Os autores discorrem que a pessoa entendida como “desviante” não necessariamente é percebida dessa maneira porque de fato descumpriu alguma lei. Também podem ser entendidos ou rotulados como desviantes, aqueles que apenas se opõe às normas da ordem social dominante, aderindo à “normas subjacentes”, isto é, atitudes e valores contra hegemônicos.

Ocorre que, para os autores, o sistema de valores foi reduzido para os da classe média, na pressa de se criar um padrão a partir do qual se possa medir o desvio. Entretanto, “a sociedade não é composta exclusivamente da classe média e a própria classe média está longe de ser homogênea”. Dessa forma, o sistema de valores de qualquer sociedade é extremamente complexo e não se pode “solucionar a questão do desvio” com uma simplicidade que não existe de fato, pois, não somente as diversas classes sociais diferem em seus valores – externa e internamente – mas há também significativas variações dentro de uma mesma classe, baseada em fatores como região, idade, etc (SYKES; MATZA, 1961, p. 715).

Nesse sentido, pontuam que talvez seja mais importante verificar a existência de valores subterrâneos, ou seja, aqueles que estão em conflito ou concorrência com outros valores e que ainda não são reconhecidos pelos demais. Pode-se exemplificar com alguns valores subterrâneos que constam em algumas letras de

rap como o da violência, como forma de autoprojeção ou segurança, especialmente no caso do *rap* estadunidense e londrino (SYKES; MATZA, 1961, p. 716).

Portanto, os autores afirmam que é crucial notar que a contradição de valores não deriva exclusivamente de visões opostas de grupos diferentes, mas também pode existir dentro de um único indivíduo e dar origem a sentimentos profundos de ambivalência. Esse fenômeno pode ser visualizado em algumas pessoas brancas de classe média que aprovam e apreciam as manifestações artísticas que contêm violência física – como filmes e séries – porém adotam o discurso de criminalização de letras de *rap* que abordam artisticamente a violência urbana (SYKES; MATZA, 1961, p. 716-717).

Para os autores, os valores subterrâneos são semelhantes aos valores privados que estão em oposição à moralidade pública, ou seja, “são valores que o indivíduo tem e acredita, mas também são reconhecidos como não sendo muito parecido com os que você tem, a tarefa mais fácil seria analisá-los e chamar esses valores de desviantes, cobrando do indivíduo com hipocrisia” (SYKES; MATZA, 1961, p. 717).

A subcultura do *rap*, além de sofrer alguns tipos de empreendimentos de criminalização, em vários aspectos já foi vinculada à criminalidades, sendo uma forma de exclusão da população negra e perpetuação de estereótipos das suas manifestações culturais, conforme será discorrido posteriormente. Nesse sentido, Jock Young (2002, p. 37), no livro “A sociedade excludente” afirma que o projeto excludente envolve um pacote articulado de dois componentes: “um material e outro cultural”. Sendo assim, trata-se de um processo atuarial de exclusão e administração de riscos que se acopla a um mecanismo cultural de produzir bodes expiatórios: a criação de um outro desviante, segregado espacial e socialmente. Aduz, ainda, que a combinação de anomia e a precariedade econômica é a fórmula que pode levar a um ímpeto crescente de se “criar bodes expiatórios, provavelmente com fortes conotações racistas.” (YOUNG 2002, p. 43).

Para ele, o “conceito de construção social do rótulo foi um precursor do ‘desconstrutivismo’, a noção de uma pluralidade de vozes definindo a realidade estava presente na sua concepção refratária da ordem social, assim como a idéia de uma ‘hierarquia de credibilidade’, em que os definidores masculinos, brancos, mais velhos, das classes superiores exerciam sua dominação.” (YOUNG , 2002, p. 59)

Jock Young (2002, p. 31) aponta a outra face da exclusão, que é a instigação do crime violento proveniente da inclusão – ou de sua tentativa. Considerando alguns avanços sociais, que tendem a reafirmar alguns direitos a minorias historicamente excluídas ou rotuladas socialmente, surge uma “resistência” por parte de outros grupos sociais. Composto por pessoas atingidas por uma espécie de “crise de identidade” proveniente da exclusão do mercado de trabalho primário, entre outros aspectos, esses grupos instigam a exclusão de outros igualmente vulneráveis, criando assim uma “subcultura ou resistência que eleva a obstinação e a força física à categoria de virtude primeira: é sexista, frequentemente racista e explicitamente anti-intelectual”.

É lugar-comum pensar que o crime violento é produto da exclusão, mas importa enfatizar que grande parte da violência ocorre em função de conflitos de inclusão (...). O caso da violência contra mulheres é um exemplo chave, embora a violência racista seja um paralelo próximo. Nos dois casos, conseqüentemente, a violência pode ocorrer como resultado da exclusão e de inclusão, o que pode ser causado por privação relativa e por choques entre indivíduos que reivindicam igualdade e outros que lhe oponham resistência (YOUNG, 2002, pp. 32-33).

Ao abordar acerca dos destinatários da resistência à tentativa de inclusão, afirma que “esta parte da população tem uma constituição importante de minoria étnica, o que facilita ser transformada em bode expiatório e favorece a confusão de vicissitudes de classe com as de raça”. Portanto, aponta que se trata de “um grupo de pessoas economicamente marginalizadas e sujeitas, a todo o momento, à suspeitas estereotipadas e assédio pela polícia” (YOUNG, 2002, pp. 41-42).

Para Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 65), por meio da teoria subcultural, parte dos fundamentos essenciais para a criminologia cultural foram construídos, quais sejam: “o entendimento de que o desvio e a criminalidade inevitavelmente incorporam significados e identidades contestadas; sensação de que todas as partes envolvidas no crime e no desvio – tribunais, policiais, criminosos, cidadãos comuns, instituições de mídia – envolvem-se em trabalhos culturais quando negociam esses significados e identidades, trabalham para atribuir *status* simbólico e tentam encontrar soluções coletivas”. E, ainda, a “sensibilidade para as raízes subculturais do crime e desvio, e para o processo significativo pelo qual os membros de subculturas confrontam seus problemas compartilhados”, sendo assim, apontam que “uma consciência de que existe uma teia de valores sociais maiores, que carrega consigo tensões do fracasso e sucesso, e as políticas de inclusão e exclusão.”

Nesse sentido, a medida que as desigualdades aumentam nos países desenvolvidos, elas também aumentam entre esses e os países subdesenvolvidos. Atualmente, metade do mundo vive com menos de U\$ 2 por dia; os três homens mais ricos do mundo possuem riqueza igual àquela dos 48 países mais pobres juntos. Progressivamente, com uma mídia e uma economia globalizadas, tais desigualdades tornam-se mais insuportáveis. Dessa forma, nesses extremos globais de riqueza e privação, emerge uma “classe média” em pânico que continua muito pronta para projetar seus medos na subclasse “e os desfavorecidos reagem a sua humilhação, às vezes justamente, às vezes terrivelmente, mas sempre de maneiras que as autoridades rotulam como crime, terrorismo ou imoralidade” (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 84).

FERRELL, HAYWARD e YOUNG (2019, p. 91) discorrem também que a modernidade tardia criou um conjunto diferente de contradições para os excluídos e a subclasse. Apontam que, ao investigar “a subclasse negra americana como um tipo de estudo de caso que serviu como teste – um teste, isto é, de exclusão e inclusão na sociedade moderna tardia (YOUNG, 1999) – enfocando particularmente a brilhante etnografia de Carl Nidingale (1993) do gueto da Filadélfia, *On the Edge*”, foi rebatido qualquer classificação simples e binária da exclusão e inclusão – pois o gueto seria uma apoteose da América. Compreendendo que muito da cultura das classes dominantes estava intrincado no imaginário social dos “guetos” e que os valores do hiperconsumismo e de meritocracia da classe média branca eram reproduzidos entre as pessoas daquela comunidade, mesmo que elas soubessem ou não de sua situação de exclusão e imposição de subalternidade.

Sendo assim, os autores concluem que essa é “uma situação em que a inclusão e a exclusão ocorrem concomitantemente – um mundo búlimico onde a cultura massiva de inclusão é acompanhada de exclusão estrutural e sistemática”. Em razão disso, utiliza-se dos postulados da teoria das subculturas e da ideia de sociedade excludente como fundamentos para entender o *rap* como uma manifestação de uma subcultura, reconhecido como um elemento constitutivo da cultura negra urbana contemporânea que tem sido submetido a processos de exclusão e estigmatização (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 211).

1.3 Discursos criminológicos e raciais no *rap* nacional: manifestação cultural negra de inclusão analisada sob a perspectiva da criminologia cultural

“E os camburão o que são? Negreiros a retraficar, favela ainda é senzala jão, bomba relógio prestes a estourar.” (Boa esperança – Emicida, 2016)

“Racistas otários nos deixem em paz, pois as famílias pobres não aguentam mais. Pois todos sabem e elas temem a indiferença por gente carente que se tem e eles vêm por toda autoridade o preconceito eterno e de repente o nosso espaço se transforma num verdadeiro inferno e reclamar direitos de que forma?” (Racistas otários - Racionais Mc's, 1993)

Frequentemente, as letras de *rap* nacional abordam assuntos relacionados ao cotidiano de lugares periféricos, aos itinerários da criminalização negra e ao racismo, além de outros temas sensíveis. Assim, passa-se a discorrer como estes assuntos foram e ainda são tratados nas letras de *rap*, as quais se utiliza da perspectiva de um grupo racial que muitas vezes é relegado ao silêncio ou a lugares de não escuta.

Buraco (2009, p. 41), no livro “Hip-Hop a Lápis: A literatura do oprimido”, afirma que esse estilo musical aborda em suas composições, majoritariamente, assuntos com fortes críticas sociais relacionados às dificuldades da vida na pobreza e às práticas de discriminação racial.

A juventude negra que, influenciada por sua ancestralidade, soube dar continuidade a formas simbólicas de resistência. Soube apropriar-se dos recursos advindos de várias culturas negras (como a música), transformando essa modalidade artística em um discurso elaborado e consistente. Foi capaz de reivindicar direitos sociais, apontar as dificuldades da vida na pobreza, condenar as práticas de discriminação étnica e, principalmente, arrebatou a ‘massa’ – esse foi e continua sendo o maior mérito da mobilização dos *hip hoppers* (BURACO, 2009, p.41).

Por sua vez, conforme discorreu Bruggemanna em seu artigo Criminólogos do *rap* (2012, p. 41), algumas ideias das variadas vertentes da criminologia estão bem delineadas, de forma contundente, nas letras de *rap* de grupos nacionais. “Os integrantes dos grupos são em sua imensa maioria oriundos das favelas de nosso Brasil e sem estudos de criminologia escrevem verdadeiros tratados da disciplina, utilizando como base sua experiência de vida”.

Nesse sentido, temas como a criminalização da população negra, entendida como oriunda do racismo estrutural no país, foi – e tem sido – um dos temas abordados nas letras do *rap* nacional, desde a já mencionada clássica música de

Racionais Mc's, "Racistas otários" (1993), que aborda especificamente a seletividade do sistema penal, cuja clientela preferencial é os jovens negros (ANDRADE, 2003, p. 53).

A música denuncia que o "sistema é racista" e a lei sempre foi "implacável com os oprimidos":

Justiça, em nome disse eles são pagos, mas a noção que se tem. É limitada e eu sei que a lei é implacável com os oprimidos tornam bandidos os que eram pessoas de bem (...), então eu digo meu *rapaz*, esteja constante ou abrião o seu bolso e jogarão um flagrante num presídio qualquer será um irmão a mais, racistas otários nos deixem em paz, racistas otários nos deixem em paz. Então, a velha história outra vez se repete, por um sistema falido, como marionetes, nós somos movidos e há muito tempo tem sido assim, nos empurram à incerteza e ao crime enfim, porque aí certamente estão se preparando, com carros e armas nos esperando e os poderosos bem seguros observando, o rotineiro Holocausto urbano. O sistema é racista cruel, leva cada vez mais irmãos aos bancos dos réus, os sociólogos preferem ser imparciais e dizem ser financeiro o nosso dilema, mas, se analisarmos bem mais, você descobre que negro e branco pobre se parecem, mas não são iguais (Racistas otários – Racionais Mc's, 1993).

Nesse sentido, o discorrido por Zaffaroni (2001, p. 148) que afirma que "não é difícil imaginar Cristo ou Buda condenados por 'vadiagem'" e, na pior das hipóteses, "desaparecidos" por terem atentado contra a "segurança nacional", se coaduna com a denúncia contida na letra da música "A vida é um desafio" (2002) de Racionais Mc's: "Conheci o paraíso e eu conheço o inferno, vi Jesus de calça bege e o diabo vestido de terno" – sendo que a expressão "calça bege" diz respeito ao vestuário utilizado nos presídios.

Dessa forma, assim como o Racionais Mc's, muitos grupos da chamada "nova escola" do *rap* também continuam denunciando o racismo, a discriminação e a criminalização no país, sobretudo, apontando a violência policial contra a juventude negra periférica, como, por exemplo, nestas músicas recentemente lançadas:

Preto morre, PM se delicia, morador não denuncia e o gueto se silencia. Fui condenado por não silenciar dores, mato calado, minhas canetas tem silenciadores. Fui humilhado durante a minha vida inteira (Inabaláveis – Choice, 2018).

Preto, negro, crespo, praga. Faça nas *track* no estúdio do Batman. Por que não podemos ligar pros homens? Olha o que fizeram com Rafa Braga! (Flow Lázaro Ramos – Froid, 2018).

Lucas sumiu depois de uma abordagem, enquanto tiver preto morrendo minha rima será de mensagem (Poetisas no topo 2 – Stefani, 2020).

TV cancerígena, aplaude prédio em cemitério indígena. Auschwitz ou gueto? Índio ou preto? Mesmo jeito, extermínio, (...) F** vocês, f** suas leis!

A fúria negra ressuscita outra vez. Porque a justiça deles só vai em cima de quem usa chinelo e é vítima, agressão de farda é legítima, barracos no chão, enquanto chove (Dedo na ferida – Emicida, 2013).

Quem tem minha cor é ladrão, quem tem a cor de Eric Clapton é cleptomaníaco (Olho do tigre – Djonga, 2018).

Esses discursos, contidos nas letras de *rap* supracitadas, possuem correspondência com a observação de Young (2002, p. 42) ao afirmar que um grupo de pessoas economicamente marginalizadas estão mais sujeitas a serem alvo de suspeitas estereotipadas e a elas se tem “negado seus direitos sociais, de acesso ao mercado de trabalho em termos justos, como são tratadas nas ruas de um modo que renega concretamente seus direitos legais”.

O *rap* intitulado “Estereótipo” do artista Rashid aborda justamente a seletividade do sistema punitivo brasileiro e o estigma social do negro ao ser constantemente vigiado e visto como um criminoso em potencial.

Quando a definição de suspeito vem com uma tabela de cores, sua justiça morreu quando embrião, sua lei já falhou no protótipo e o azar é daquele que assim como eu se encaixa no estereótipo. Ótimo! Querem mandar no que eu visto, querem julgar quem eu sou, querem anular o que eu conquisto e que eu fique só com o que sobrou, pode procurar nos registros, meu! O que fazem com a nossa cor e se você é mais um tipo: eu! Resista, onde quer que for. Porque somos todos alvos somos todos alvos aqui! Somos todos alvos, somos todos alvos aqui! (Estereótipo – Rashid, 2018).

Nesse sentido, Zaffaroni (2003, p. 573) ao discorrer sobre racismo, no capítulo intitulado “racionalização do controle policial racista”, aborda as ideias racistas formuladas por Cesare Lombroso (1835-1909), médico italiano, que escreveu o conhecido livro “*L’omo delinquente*”, em 1878, no qual desenvolveu a teoria do “criminoso nato”, cujas ideias de hegemonia se perpetuaram ao longo dos anos.

Para Lombroso, o delinquente era um ser atávico, um europeu que não havia completado seu desenvolvimento embrionário [...] e, portanto, consistia numa detenção do processo embrionário que resultava em um ser semelhante ao selvagem colonizado: não tinha moral parecia fisicamente com o indígena ou o negro, possuía pouca sensibilidade a dor, era infantil, perverso etc. (ZAFFARONI 2003, p. 573).

Sabe-se hoje que a seleção criminalizadora efetua-se de acordo com os estereótipos racistas e que também “graças ao Lombroso, os estereótipos de sua época se nutriam das características físicas dos colonizados: todo mau era feio,

como um americano ou africano”. Considerando que, obviamente, Lombroso quando mencionava americanos estava se referindo aos indígenas como criminosos natos, assim como africanos e seus descendentes. Verifica-se, portanto, que os postulados de Lombroso serviram de suporte para o imaginário racista e pode-se perceber sua influência nos atuais discursos racistas e de hegemonia (ZAFFARONI, 2003, p. 573).

Pode-se constatar que os postulados racistas de Lombroso foram introduzidos no país por um dos seus reconhecidos seguidores, Nina Rodrigues, médico maranhense, que foi um dos teóricos brasileiros do racismo (pseudo) científico. Em um de seus livros, intitulado “As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal no Brasil” (1938, p. 193-199), ao melhor estilo lombrosiano, o autor apresenta resultados obtidos com o exame das medidas cefálicas de três “menores” afrodescendentes que se encontravam presos em uma penitenciária. O autor concluiu que dois eram criminosos natos e o outro, “atendendo a sua origem, de pais escravos e negros ou mulatos escuros, atendendo aos vícios inerentes a sua condição de escravizado, é possível que este menor seja antes um criminoso de ocasião do que um criminoso nato” (RODRIGUES, 1938, p. 200), o que evidencia sua vertente racista.

Nina Rodrigues constrói e dá legitimidade a uma visão das raças no Brasil. Da análise do problema do controle social, feita em seu primeiro livro, *As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal*, passa, posteriormente, para criação de uma obra de estudos antropológicos das populações negras, *Os africanos no Brasil*, pela qual foi lembrado como pioneiro em dois campos: o da “etnologia afro-brasileira” e da “Medicina legal”. Dentre os intelectuais brasileiros de seu tempo foi o que mais diretamente reconstruiu a interseção entre teorias criminológicas e teorias raciais.

[...]

A obra de Nina Rodrigues integra um paradigma racista comum, porque se baseia em um conjunto de premissas e problemáticas que orientavam outros estudos. Porém, ela se destaca por construir um modelo explicativo de um problema específico, ou seja, estrutura-se a partir da perspectiva de construir ou reconstruir um controle social garantidor da supremacia das elites brancas. Portanto, o paradigma “nina-lombrosiano” é, na verdade, um dos aspectos de um paradigma racista mais amplo, aceito pelas elites brasileiras (DUARTE, 1998, p. 319).

Nesse sentido, Goés (2015, p. 19) afirma que Nina Rodrigues, representante da classe escravagista no Brasil, “traduziu” para as bases científicas do país o paradigma etiológico defendido por Cesare Lombroso, a partir de uma base racista. Sendo que esse processo, segundo o autor conferiu uma “nova legitimação ao projeto político histórico brasileiro de extermínio e exclusão do negro” ao

potencializando um ecletismo “teórico-racial” e criando uma teoria que considerou a população negra (maioria, numericamente, da população brasileira), como criminosos natos reforçando as bases racistas do país e conferindo “funcionalidade ao racismo negado teoricamente pela jovem República e, posteriormente, à ideologia que tenta(ou) invisibilizá-lo, o processo de assimilação”.

Dessa forma, o racismo arraigado na sociedade brasileira está sendo evidenciado pelas letras do *rap* nacional, como, por exemplo, na música “Beira da piscina” de Emicida que diz “*deixa eu devolver o orgulho do gueto, e dar outro sentido pra frase: tinha que ser preto*” e a letra de MV Bill na música “Eu odeio acústico”, lançada em 2018: “*Eu sei que é muito foda, nosso barulho incomoda, isso é coisa de preto, na visão de Willian Waack*”, fazendo referência à ocasião em que o jornalista William Waack foi flagrado fazendo comentários racistas com o colega de trabalho.

Nesse sentido, entende-se que o racismo contra a população negra abrange diversas apreensões sócio-políticas-culturais, fazendo surgir outros valores meritórios que inibirão a autoestima daqueles indivíduos e desconstruirá a capacidade de desenvolvimento de toda a comunidade negra, desagregando sua humanidade e conseqüentemente sua condição de sujeito de direito (BERTULIO, 2001, p.03).

Diversas letras de *rap* abordam reflexões sobre os impactos negativos do racismo que incidem sobre a população negra, sobre os mecanismos de subordinação e exclusão que sustentam a sociedade discriminatória e permitem a manutenção do *status quo* branco hegemônico no país. Essa reflexão verifica-se no início da clássica música “A vida é um desafio”, lançada em 2002, pelo grupo Racionais Mc’s:

“Desde cedo a mãe da gente fala assim: ‘filho, por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor.’ Aí passado alguns anos eu pensei: Como fazer duas vezes melhor, se você tá pelo menos cem vezes atrasado, pela escravidão, pela história, pelo preconceito, pelos traumas, pelas psicoses... Por tudo que aconteceu? Duas vezes melhor como?” (Racionais Mc’s, 2002).

Dessa forma, mesmo após o decurso de anos desde o lançamento dessa música, a temática do racismo e seus reflexos sociais ainda permanece atual no mundo do *rap*, inspirando diversos *rappers* do país a tratar o tema, assim como

Emicida, um dos mais influentes artistas do *rap* nacional na atualidade, ao final da música “Mandume”, lançada em 2017:

“É mais do que fazer barulho e vir retomar o que é nosso por direito, por eles continuávamos mudos, quem dirá fazendo história, ter livro feito? Entenda que descendemos de África e temos como legado ressaltar a diáspora de um povo oprimido! Queremos mais do que reparação histórica, ver os nossos em evidência e isso não é um pedido. Chega de tanta didática a vida é muito vasta pra gastar nosso tempo ensinando o que já deviam ter aprendido” (Emicida, 2017).

Ainda, um dos maiores nomes da chamada “nova escola” do *rap* nacional, o *rapper* Djonga, também aborda a temática do racismo de forma contundente em suas letras, por exemplo, na letra de “Olho do Tigre”, lançada em 2018: “Um boy branco me pediu um High Five, confundi com um Heil Hitler, quem tem minha cor é ladrão, quem tem a cor de Eric Clapton é cleptomaníaco. (...) Com esse Danilo Gentili eu não vou ser gentil, te informando Jornal Nacional, talvez por isso que me chamam de sensacional. Sensação, sensacional, fogo nos racistas”.

Os *rappers* Karol Conka e Emicida, na música “Todos os olhos em nóiz”, lançada em 2017, denunciam: “sou apenas mais uma na multidão, clamando por progresso e proteção, num país onde a história do negro é velada e branquificada na televisão, eu não sei quem são, nem para onde vão, eu sou a revolução”.

Nesse sentido, Munanga (2004, p. 8), afirma que o racismo se trata de uma crença em uma hierarquização natural das raças, em que no imaginário racista, a inferioridade da outra raça alcança aspectos físicos, morais, intelectuais e culturais.

Moore (2007, p. 285), por sua vez, afirma que a pessoa racista, além de se sentir superior, vive uma vida, de fato, superior; beneficiando-se do racismo em vários sentidos, quais sejam social, político, econômico, militar e psicologicamente, isto por deter um poder hegemônico na sociedade em âmbito global.

O racismo beneficia e privilegia os interesses exclusivos da raça dominante, prejudicando somente os interesses da raça subalternizada. O racista usufrui de um poder total, enquanto o alvo do racismo experimenta exatamente a situação contrária. Contudo a luta contra o racismo é em prejuízo de todos aqueles que, de um modo ou de outro, se beneficiam concretamente com os privilégios e vantagens que uma estrutura racista coloca livremente a sua disposição pelo único fato de possuir um fenótipo “apropriado”. O racista se beneficia do racismo em todos os sentidos: econômica, política, militar, social e psicologicamente. Nessas circunstâncias, é insensato pregar a sua mera “reconversão” moral, pois se trata menos de moral que de acesso monopolista e institucionalizado aos

recursos da sociedade em função, precisamente, da raça (MOORE 2007, p. 285).

O autor supracitado ainda afirma que o problema está, além do fato do racista sentir-se superior à população-alvo, na realidade de que este efetivamente vive uma vida superior àquele que oprime. O racista usufrui privilégios sociais e econômicos que são negados à população-alvo e estes ainda reproduzem as estruturas de dominação sócio-raciais que são transmitidas aos seus descendentes.

O problema não reside necessariamente no fato de que o racista se sente superior, mas no fato de que ele vive uma vida efetivamente superior à daqueles que o oprime. O racista usufrui privilégios econômicos e sociais que são negados a população-alvo. Detém um poder hegemônico, de fato, na sociedade em termos globais, que lhe permite reproduzir e perenizar estruturas de dominação sociorraciais em favor da sua prole e dos descendentes genéticos desta última linha de usufruto do racismo é vertical-ascendente e concatenada. Se trata de um poder total (MOORE, 2007, p. 286).

As letras das músicas das *rappers* Ysalú, Drika Barbosa e Kamila CDD trazem atenção ao recorte de gênero quanto à incidência do racismo sobre as mulheres negras. Apontam que as mulheres negras, ao mesmo tempo em que resistem ao machismo, ainda precisam lutar contra o racismo que dificulta o acesso aos melhores postos de trabalho e apresenta a mulher branca como padrão de beleza:

Não fomos vencidas pela anulação social, sobrevivemos à ausência na novela e no comercial. O sistema pode até me transformar em empregada, mas não pode me fazer raciocinar como criada. Enquanto mulheres convencionais lutam contra o machismo, as negras duelam pra vencer o machismo, o preconceito e o racismo. Lutam pra reverter o processo de aniquilação, que encarcera afrodescendentes em cubículos na prisão. Não existe Lei Maria da Penha que nos proteja da violência de nos submeter aos cargos de limpeza, de ler nos banheiros das faculdades hitleristas: Fora macacos cotistas! Pelo processo branqueador não sou a beleza padrão, mas na lei dos justos sou a personificação da determinação! (Mulheres Negras – Ysalú, 2015).

Tanta ofensa, luta intensa, nega a minha presença, Chega! Sou voz das negras que integra resistência (...) Feminismo das preta, bate forte, mó treta (Mandume – Drika Barbosa, 2017).

Experiência na pele preta cabulosa. Na caminhada africana me sinto orgulhosa. Pra quem não sabe viver, às vezes a vida ensina. Se a gente chega no topo, então respeita as mina (Kamila CDD – Poetisas no Topo 2, 2019).

Dessa forma, cumpre apontar que, segundo Moore (2007, p. 286), o racismo é fundamentalmente transversal, ou seja, ele atravessa todos os segmentos da sociedade e todas as formas de organização social: partidos políticos, religiões, ideologias e outras. O racismo afeta, ainda, todas as camadas da sociedade, sendo um fator majoritário no universo onde se sustenta emocional e historicamente. Ressalta-se que se o racismo ainda resiste com tanta virulência, expandindo-se cada vez mais, apesar de todos os esforços morais e culturais e de todos os avanços nos conhecimentos científicos sobre o desenvolvimento das sociedades humanas, é porque ele tem se tornado, ao longo do tempo, “numa realidade tenaz, arraigada na consciência e na prática social, e que se beneficia materialmente, em todos os sentidos aos usufrutuários de um sistema racializado e fenotipocêntrico” (MOORE, 2007, p. 286).

Ainda, importa discorrer que, conforme reconhecido escritor africano e militante na luta contra o *apartheid* na África do Sul, Steve Biko (1990, p. 10), “o racismo não implica apenas a exclusão de uma raça por outra – ele sempre pressupõe que a exclusão se faz para fins de dominação”. Partindo desse pressuposto pode-se aferir as drásticas consequências sociais do pensamento racista e entendê-lo como fonte de exclusão e dominação.

2. MERCANTILIZAÇÃO DA CULTURA NEGRA: INTERSECÇÕES SOBRE O RAP NACIONAL, RACISMO CULTURAL E CAPITALISMO

Neste capítulo será abordada a mercantilização do *rap* partindo do entendimento desse ritmo musical enquanto cultura negra. Dessa forma, faz-se imprescindível, uma vez que será discutido assuntos relativos à cultura negra, a sua dominação/exploração pela via do racismo, abordar conceitualmente esses temas e apontar suas implicações.

Sendo assim, será discutido o conceito de cultura negra – tendo a existência de posições que invisibilizam ou até mesmo negam a sua existência. Portanto, não utilizando de uma visão estanque e essencializada de cultura, serão abordados os entendimentos de cultura negra por Paul Gilroy e Stuart Hall, sobretudo, naquilo que se coadunam com os postulados da criminologia cultural, suporte teórico de pesquisa.

Ainda, considerando que o privilégio branco de apropriação da cultura negra para fins de mercantilização – com o viés de dominação – apresenta-se como mais um dos meandros do racismo arraigado na cultura brasileira, faz-se necessário abordar o conceito de racismo e suas implicações estruturais, especialmente o racismo cultural, ideia desenvolvida por Frantz Fanon, pesquisador de elevado reconhecimento no movimento negro, que vivenciou e se engajou na luta anticolonial do continente africano. Assim como serão enfrentados outros conceitos desenvolvidos e apresentados por autores negros brasileiros (racismo estrutural, institucional), aportes essenciais para a compreensão das implicações da mercantilização da cultura negra com fins de dominação.

2.1 Cultura negra: a cultura do Atlântico negro de Paul Gilroy e os estudos da cultura de Stuart Hall

“Tive que ouvir que eu ‘tava’ errado por falar pro ‘ceis’ que seu povo me lembra Hitler, carregam tradições escravocratas e não aguentam ver um preto líder. Eu devolvi a autoestima pra minha gente. Isso que é ser hip-hop.” (Junho de 94 – Djonga, 2020)

“Ser preto não é só ter pele. Coisa que joalheiro entende A minha cultura é minha febre. Eu sou a explicação pra quem não sente.” (Kanye West da Bahia – Baco Exu do Blues, 2018)

A cultura negra por demasiado período foi invisibilizada, negada e desvalorizada. Embora, no período pós-abolição, seus signos, criações e produções subjetivas obteve um certo reconhecimento. Busca-se reconhecer sua existência sem uma visão essencializada – ou até mesmo estereotipada – de cultura negra. Para isto, utilizou-se dos estudos da cultura negra desenvolvidos por Paul Gilroy e Stuart Hall, assim como dos aportes da criminologia cultural. Entendimentos que servirão para a posterior discussão acerca da mercantilização das manifestações culturais negras, especificamente, da música *rap*.

Paul Gilroy discorre, no livro “Atlântico negro”, que a diáspora africana pelo hemisfério ocidental dá lugar à história de futuras dispersões, tanto econômicas quanto políticas, pela Europa e pela América do Norte. Estas jornadas secundárias estão associadas à violência e são um novo nível de disjunção diaspórica, não apenas reviravoltas ou impasses. Sendo assim, os mecanismos culturais e políticos não podem ser compreendidos sem que se atente para o tempo da migração forçada e para o ritmo quebrado, nos quais artistas e ativistas deixam regimes assassinos para trás e encontram asilo político em outro lugar. Aponta o autor que “a história da música jamaicana, cubana e brasileira no século XX pode ser facilmente reconstruída através destas linhas cosmo-políticas” (GILROY, p. 21, 1993/2012).

Ao discorrer acerca do lugar da música no Atlântico Negro, pontua que deve-se observar o uso simbólico que é dado pelos artistas e escritores negros.

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a tem produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. Desejo propor que o compartilhamento de formas culturais negras pós-escravidão seja abordado por meio de questões relacionadas que convergem na análise da música negra e das relações sociais que a sustentam. Um procedimento particularmente valioso para isso é fornecido pelos padrões distintivos do uso da língua, que caracterizam as populações contratantes da diáspora africana moderna ocidental (GILROY, p. 161, 1993/2012).

Paul Gilroy (1993/2012, p. 208), ao discorrer acerca da música no local da cultura, pontua que “a cultura política e estética fundamentadas que distinguem as comunidades negras foram frequentemente construídas por meio de sua música e pelos significados culturais e filosóficos mais amplos que fluem de sua produção, circulação e consumo”. Segundo o autor a música é particularmente importante na

ruptura da inércia que surge na oposição entre um essencialismo radical e um pluralismo cético. Dessa forma, pontua: “a proeminência da música no interior das comunidades negras diversificadas da diáspora do Atlântico negro é em si mesma um elemento importante na conexão essencial entre elas”.

Por sua vez, acerca da ideia de delimitar o conceito de cultura, Stuart Hall (1998, p. 134) discorre que “nenhuma definição única e não problemática de cultura se encontra aqui, o conceito continua complexo — um local de interesses convergentes, em vez de uma ideia lógica ou conceitualmente clara. Essa ‘riqueza’ é uma área de contínua tensão e dificuldade no campo”.

No capítulo “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?” da obra “Da diáspora: Identidade mediações culturais”, Stuart Hall (1998, p. 342) afirma que “por definição, a cultura popular negra é um espaço contraditório”. Trata-se de “um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-la: alto ou baixo, resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal, oposição versus homogeneização”. Dessa forma explica que sempre existiram posições a serem conquistadas na cultura popular, mas nenhuma luta consegue capturar a própria cultura popular. Questionando “por que isso acontece? Que consequências isso traz para as estratégias de intervenção nas políticas culturais? Como isso muda as bases de uma crítica cultural negra?”.

Nesse sentido, Stuart Hall (1998, p. 341) aponta que a cultura popular tem se tornado historicamente a forma dominante da cultura global, sendo ela “simultaneamente, a cena, por excelência, da mercantilização, das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante — os circuitos do poder e do capital”. Sendo assim, ela torna-se “um espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro da sua rede, espaço em que o controle sobre narrativas e representações passa para as mãos das burocracias culturais estabelecidas as vezes até sem resistência”. Para o autor, a cultura está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação. Desse modo, propõe-se a “defender a ideia de que isso é necessário e inevitável e vale também para a cultura popular negra, que, como todas as culturas populares no mundo moderno, está destinada a ser contraditória, o que ocorre não porque não tenhamos travado a batalha cultural suficientemente bem”.

Conforme Stuart Hall (1998, pp. 344-345), a essencialização cultural não é a melhor opção teórica apresentada pelos estudos culturais, pois nem sempre essencializar pode garantir uma imagem positiva da cultura, seja ela qual for. Mesmo para a cultura negra, essencializá-la por vezes pode torná-la estanque e estereotipada e não englobar diversos aspectos de desenvolvimento e trocas as quais a cultura negra foi submetida na diáspora. Dessa forma, discorre que essa vertente que “essencializa as diferenças em vários sentidos (...) enxerga a diferença como ‘as tradições deles versus as nossas’ — não de uma forma posicional, mas mutuamente excludente, autônoma e autossuficiente — e é, conseqüentemente, incapaz de compreender as estratégias dialógicas e as formas híbridas essenciais à estética diaspórica”. Acrescenta: “Um movimento para além desse essencialismo não se constitui em estratégia crítica ou estética sem uma política cultural, sem uma marcação da diferença. Não é simplesmente a rearticulação e a reapropriação como um fim em si mesmo. O que esse movimento burla é a essencialização da diferença dentro das duas oposições mútuas ou/ou. O que ele faz é deslocar-nos para um novo tipo de posição cultural, uma lógica diferente da diferença”.

Stuart Hall (1998, p. 345), que adota a mesma linha teórica de Paul Gilroy, discorre que a sua ideia é resumida pelo exemplo apresentado por este em relação à identidade cultural, a qual não necessariamente deve partir da identidade binária, no tocante às pessoas negras. Explica, “para resumir o que Paul Gilroy tão vividamente pautou na agenda política e cultural da política negra do Reino Unido: os negros da diáspora britânica devem, neste momento histórico, recusar o binário negro ou britânico. Eles devem recusar porque o ‘ou’ permanece o local de *contestação constante*, quando o propósito da luta deve ser, ao contrário, substituir o ‘ou’ pela potencialidade e pela possibilidade de um ‘e’, o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária”. Discorre: “Você pode ser negro e britânico, negra e britânica não somente porque esta é uma posição necessária nos anos 90, mas porque mesmo esses dois termos, unidos agora pela conjunção ‘e’, contrariamente à oposição de um ao outro, não esgotam todas as nossas identidades. Somente algumas delas estão, as vezes, envolvidas nessa luta específica”.

Stuart Hall (1998, p. 342) aponta ainda que mesmo distanciadas da autenticidade ou de certa forma cooptadas, “sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura

popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas”. Sendo assim, a cultura negra “em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção a fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contra-narrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente — outras formas de vida, outras tradições de representação.”

Dessa forma, considerando os aportes dos estudos culturais apresentados, referentes à conceituação de cultura negra, utilizada nesta pesquisa, faz-se necessário, ainda, discorrer acerca do racismo intrincado na cultura brasileira, seu conceito e implicações. Posteriormente, utilizando-se desse aporte teórico, será possível compreender o grau de influência do racismo na apropriação e dominação da cultura negra visando inseri-la na lógica da indústria cultural.

2.2 Caracterização do Racismo Cultural de Frantz Fanon e os demais conceitos de Racismo – estrutural, recreativo e institucional

“E a única diferença pra esses cara branco não é o tamanho da vitória e sim o tamanho da luta.” (Djonga – Obstinado, 2019)

Em um trabalho que pretende abordar a criminalização da cultura negra, – especialmente do *rap* – e suas consequências para os artistas negros, e discorrer sobre sua apropriação e mercantilização para fins de dominação como mais um reflexo do racismo cultural arraigado no Brasil, imprescindível se faz discorrer acerca de alguns aspectos conceituais de *racismo cultural* de Frantz Fanon e as demais construções conceituais sobre o racismo, *estrutural*, *recreativo* e *institucional*, que ampliam a compreensão da sua racionalidade e a forma como se estabelecem no imaginário social.

Silvio Almeida (2018, p. 24), no livro “O que é racismo estrutural”, afirma que “a noção de raça ainda é um fator político importante, utilizado para neutralizar desigualdades, justificar a segregação e o genocídio de grupos sociologicamente considerados minoritários”. Sendo assim, a raça, considerando sua conformação

histórica, opera a partir de dois registros básicos que se cruzam e se complementam: pela característica biológica, em que a identidade racial será atribuída por algum traço físico e pela característica étnico-cultural:

1) Como característica biológica, em que a identidade racial será atribuída por algum traço físico, como a cor da pele; 2) Como característica étnico-cultural, em que a identidade será associada à origem geográfica, à religião, à língua ou outros costumes, a uma certa forma de existir (ALMEIDA, 2018, p. 24).

Acerca do racismo cultural, Frantz Fanon, de ascendência francesa e africana, filósofo, psiquiatra e militante político ao lado da Frente de Libertação Nacional da Argélia (FLN), apresentou as primeiras abordagens sobre o conceito e a forma como se estabelece na sociedade eurocêntrica. Nesse sentido, discorrendo sobre percepções das intersecções do racismo e da cultura, no Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros, realizado em 1956 na França, afirma que existe um elemento cultural no racismo.

Estudar as relações entre o racismo e a cultura é levantar a questão da sua ação recíproca. Se a cultura é o conjunto dos comportamentos motores e mentais nascido do encontro do homem com a natureza e com o seu semelhante, devemos dizer que o racismo é sem sombra de dúvida um elemento cultural. Assim, há culturas com racismo e culturas sem racismo (FANON, 1956).

Fanon (1980, p. 36) no livro “Em defesa da Revolução africana”, discorre que o racismo que se pretende individual, determinado, genotípico e fenotípico, transforma-se em racismo cultural, no momento em que se impõe e se solidificam os valores ocidentais.

Nesse sentido, Fanon (2008, p. 15) descreve que o racismo, da mesma forma que o colonialismo – contexto colonial que perdurou durante suas escritas, inclusive este autor francês engajou-se na luta armada contra o colonialismo no continente africano – apresenta-se de modo “socialmente gerado” em que a apropriação de símbolos culturais, como p. ex. a linguagem, causa a relação de dominação e ilegitimidade.

racismo e colonialismo deveriam ser entendidos como modos socialmente gerados de ver o mundo e viver nele. Isto significa, por exemplo, que os negros são construídos como negros. (...) Para entender como tais construções ocorrem, o caminho lógico é examinar a linguagem, na medida

em que é através dela que criamos e vivenciamos os significados. Na linguagem está a promessa do reconhecimento; dominar a linguagem, um certo idioma, é assumir a identidade da cultura. Esta promessa não se cumpre, todavia, quando vivenciada pelos negros. Mesmo quando o idioma é “dominado”, resulta a ilegitimidade (FANON, 2008, p. 15).

Nesse sentido, discorre sobre o efeito de ricochete de algumas definições egocentristas e sociocentristas, as quais podem ser chamadas de etnocentrismo. Desse modo, “em primeiro lugar, afirma-se a existência de grupos humanos sem cultura; depois, a existência de culturas hierarquizadas; por fim, a noção da relatividade cultural”. Acrescenta que “a doutrina da hierarquia cultural não é, pois, mais do que uma modalidade da hierarquização sistematizada, prosseguida de maneira implacável” (FANON, 1956).

Frantz Fanon (1956) entende que houve certa transformação nas formas de subjugação, afirmando que “o racismo vulgar, primitivo, simplista, pretendia encontrar no biológico a base material da doutrina. Seria fastidioso lembrar os esforços empreendidos nessa altura: forma comparada do crânio, quantidade e configuração dos sulcos do encéfalo, características das camadas celulares do córtex, dimensões das vértebras, aspecto microscópico da epiderme”. Para ele, “tais afirmações, brutais e maciças, dão lugar a uma argumentação mais fina. Contudo, aqui e ali, vêm à superfície algumas ressurgências”. No entanto, esses posicionamentos derivados tendem a desaparecer.

O racismo cultural pretende se insurgir não mais contra a pessoa negra, mas também contra a sua forma de existir.

Estas posições sequelares tendem, no entanto, a desaparecer. Este racismo que se pretende racional, individual, determinado, genotípico e fenotípico, transforma-se em racismo cultural. O objeto do racismo já não é o homem particular, mas uma certa forma de existir. No limite, fala-se de mensagem, de estilo cultural. Os “valores ocidentais” reúnem-se singularmente ao já célebre apelo à luta da “cruz contra o crescente” (FANON, 1956).

Dessa forma, Frantz Fanon aponta que o racismo é uma imposição de inferiorização direcionado à população negra, conforme evidenciou no livro “Pele negra, máscaras brancas”: “a inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Precisamos ter a coragem de dizer: é o racista que cria o inferiorizado” (FANON, 2008, p. 90).

Achille Mbembe (2014, p. 102), no livro “Crítica da razão negra”, aponta que o significante racial, ainda é fundamental para a compreensão do que chama de “mundo das raças”, pois, ainda que se queira negar, a raça persiste como um signo importante nas estruturas sociais, em âmbito global, sendo ainda utilizada para fins de dominação.

O nosso mundo continua a ser, mesmo que ele não queira admiti-lo, em vários aspectos, um «mundo de raças». O significante racial é ainda, em larga medida, a linguagem incontornável, mesmo que por vezes negada, da narrativa de si e do mundo, da relação com o Outro, com a memória e o poder. Permanecerá inacabada a crítica da modernidade, enquanto não compreendermos que o seu advento coincide com o surgir do *princípio de raça* e com a lenta transformação deste princípio em paradigma principal, ontem como hoje, para as técnicas de dominação. Para se reproduzir, o princípio de raça dependerá de um conjunto de práticas cujo alvo imediato, directo, é o corpo do outro, assim como o campo de aplicação é a vida, na sua generalidade (ACHILLE MBEMBE, 2014, p. 102) (grifos originais).

Acerca do privilégio branco, Adilson Moreira (2019, p. 25) afirma que “embora tenhamos alcançado um alto nível educacional, nunca tivemos as mesmas oportunidades sociais que estão disponíveis para pessoas brancas, inclusive para aquelas que são muito menos qualificadas”.

O autor (2019, p. 25) destaca, ainda, que não é possível apontar uma voz unívoca dentro da comunidade negra, e que as pessoas negras possuem várias identidades – de classe, gênero, etc. – mas todos os membros desse grupo estão igualmente interessados na eliminação das formas de discriminação.

Não é possível afirmar a existência de uma voz unívoca dentro dessa comunidade em função da diversidade de posições ideológicas que existem em todos os grupos. Não podemos olvidar o fato de que os membros dessa comunidade também possuem várias identidades, motivo pelo qual as pessoas vivenciam a raça a partir de posições distintas. Pessoas negras também são afetadas por desigualdades baseadas no sexo e na classe e é por isso que a igualdade racial depende de ações que contemplem a situação do maior número possível de indivíduos. De qualquer maneira, não podemos deixar de afirmar que todos os membros desse grupo estão igualmente interessados na eliminação das formas de discriminação que afetam todas as pessoas negras (MOREIRA, 2019, p. 84).

Sendo assim, o imaginário social que vincula a raça e o crime, necessariamente, está relacionado ao que Silvio Almeida (2018, p. 29-44) refere como *racismo estrutural*. Para além do que se entende por racismo no seu aspecto da subjetividade – quando, por exemplo, ocorre uma discriminação racial direta,

direcionada individualmente ou a um grupo racial – o racismo estrutural dispõe da viabilidade da reprodução sistêmica de práticas racistas, presente no âmbito da organização - política, econômica, judicial, etc. - da sociedade. O autor enfatiza que “o racismo, como processo histórico e político, cria as condições sociais para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de forma sistemática” (ALMEIDA 2018, p. 39).

O racismo - que se materializa como discriminação racial – é definido pelo seu caráter sistêmico. Não se trata, portanto, de apenas atos discriminatórios ou mesmo de um conjunto de atos, mas de um processo em que condições de subalternidade e de privilégio que se distribuem entre grupos raciais e se reproduzem nos âmbitos da política, da economia e das relações cotidianas. O racismo pode levar a segregação racial, ou seja, à divisão espacial de raças em bairros – guetos, bantustões, periferias etc. e/ou à definição de estabelecimentos comerciais e serviços públicos – como escolas e hospitais – como de frequência exclusiva para determinados grupos raciais, como são exemplos os regimes segregacionistas dos EUA, o Apartheid Sul-Africano e, para autoras como Michelle Alexander e Angela Davis, o atual sistema carcerário estadunidense (ALMEIDA, 2018, p. 27).

No livro “Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira”, Edimilson Pereira e Nubia Gomes abordam sobre as formas de estetização do corpo do negro, apontando que a mídia desenvolveu um papel significativo na construção da imagética dos corpos negros no imaginário social, seja revertendo a significação do corpo negro como uma “peça ou coisa” ou veiculando a figura do negro à imagem de criminosos ou outros estereótipos.

A mídia, na época atual, vem reforçando formas de estetização do corpo do negro, ao mesmo tempo que inibe o fortalecimento de um discurso político sobre os seus direitos como cidadão. A figura do atleta vencedor e da mulata sensual é estimulante para explicitar pontos de sua argumentação. A mídia, parecendo reverter a significação do corpo negro como peça ou coisa, na paisagem sociocultural do país, imobiliza os indivíduos em outras imagens e reforça a invisibilidade de todos aqueles – e estes são a maioria absoluta – que não se ajustam aos papéis legitimados. Nesse cenário, o padrão de beleza privilegiado, repetido em excesso, mostra-se incapaz de estimular a produção de novos significados indicadores de uma mudança mais radical. Por isso, a mídia continua a reforçar imagens estereotipadas, que veiculadas pela figura do negro serviçal, do fora-da-lei, do atleta, ou do objeto erótico (PEREIRA e GOMES, 2001, p. 20).

Michelle Alexander (2017, pp. 170-171), ao tratar sobre as consequências dos estereótipos raciais no imaginário social, afirma que “uma vez que a negritude e o crime, especialmente os crimes de drogas, se fundiram na consciência pública, o

‘criminoso negro’, como denominado pela professora de direito Kathryn Russel, inevitavelmente se tornaria o principal alvo da polícia e dos tribunais”.

Alexander (2017, p. 170) observa que “as pessoas se tornam crescentemente duras quando um criminoso tem pele mais escura e se encaixa melhor no perfil do ‘negro estereotípico’; elas são mais lenientes quando o acusado é mais claro e se parece mais com branco estereotípico. Isso é verdade desde os jurados até os policiais e promotores”. Nesse sentido, a autora cita o estudo “Seeing Black: Race, Crime, and Visual Processing” em que “os jurados estadunidenses são influenciados, não simplesmente pelo conhecimento de que o réu é negro, mas também na medida em que o réu aparenta ser estereotipicamente negro, ou seja, para os réus negros com as faces mais estereotipadas a chance de receber uma pena de morte mais que dobrou em relação aos demais réus” (ALEXANDER, 2017, p. 170).

Discorre-se ainda acerca do conceito de *Racismo Recreativo*, abordado no livro de Adilson Moreira, o qual afirma que o humor racista é um meio de propagação de hostilidade racial, e que o conceito de *racismo recreativo* refere-se a um tipo específico de opressão racial.

O humor racista (...) é um meio de propagação de hostilidade racial. Ele faz parte de um projeto de dominação que chamaremos de racismo recreativo. Esse conceito designa um tipo específico de opressão racial: a circulação de imagens derogatórias que expressam desprezo por minorias raciais em forma de humor, fator que compromete o status cultural e o status material dos membros desses grupos. Esse tipo de marginalização tem o mesmo objetivo de outras formas de racismo: legitimar hierarquias raciais presentes na sociedade brasileira de forma que oportunidade sociais permaneçam nas mãos de pessoas brancas. (...) O racismo recreativo exemplifica uma manifestação atual da marginalização social em democracias liberais: o *racismo sem racistas*. Esse conceito designa uma narrativa na qual os que reproduzem o racismo se recusam a reconhecer que suas ações ou omissões podem contribuir para a permanência de disparidades raciais na nossa sociedade (MOREIRA, p. 30, 2019b).

No tocante à discriminação estética, verifica-se que a negritude aparece associada como expressão de feiura, de periculosidade e de ausência de caráter. Enquanto à branquitude são associados traços socialmente prestigiados, a negritude representa aquilo que não pode ser moral e esteticamente apreciado, por isso existem muitos casos de discriminação de caráter estético, porque uma é interpretada como a antítese da outra. Sendo assim, verifica-se que o humor racista opera pra reproduzir a identidade do grupo racial dominante, como uma espécie de

capital cultural, do qual as pessoas brancas podem usufruir a favor delas em várias situações direta ou indiretamente (MOREIRA, p. 135, 2019b).

Dessa forma, o autor apresenta alguns exemplos em que fica evidenciado a intenção de subordinação através do racismo recreativo.

É muito comum ouvirmos o argumento segundo o qual produções culturais que reproduzem estereótipos raciais não são discriminatórias porque promovem a descontração das pessoas. Isso sempre ocorre durante discussões sobre a representação de minorias raciais em programas humorísticos. Por exemplo, Tião Macalé era um personagem muito popular em um passado recente. Vários indivíduos diziam que o programa do qual ele fazia parte propagava o racismo, mas essa afirmação sempre era imediatamente rejeitada. As cenas nas quais ele aparecia envolviam situações bem similares. E ele estava sempre em contextos nos quais o elemento cômico estava associado a sua aparência física: sua pretensão de se envolver sexualmente ou amorosamente com mulheres brancas era vista como absurda por causa de sua feiura, associada ao fato de ser negro. O ator que o interpretava reproduzia expressões faciais que o faziam parecer um símio. Essa referência simbólica era utilizada para enfatizar o que para muitos era uma aparência repulsiva, pelo qual os telespectadores só poderiam rir de sua intenção de ser um par romântico de mulheres brancas. (...)

Piadas que retratam a negritude como um conjunto de características esteticamente desagradáveis e como sinal de inferioridade moral não são os únicos temas do humor brasileiro referente aos negros. Há também aquelas que os retratam como animais ou criminosos. Esses são os elementos recorrentes no repertório de humoristas brancos. Quanto maior o número de piadas de cunho racista, maior a popularidade deles entre pessoas brancas. Por exemplo Danilo Gentili é um indivíduo que ganhou grande popularidade nos últimos anos, principalmente por meio das mídias sociais. Alguns anos atrás, um de seus seguidores, um homem negro, começou a criticar comentários que ele considerou racistas. O confronto entre os dois se intensificou e o humorista perguntou a esse seguidor quantas bananas ele queria para que esquecesse toda a controvérsia. A vítima interpretou essa fala como uma ofensa e o processou por injúria racial. O magistrado que julgou o caso afirmou que as palavras do humorista não caracterizam esse crime pela ausência de intenção de ofender. Para ele, todos os seguidores do humorista estão cientes de que ele utiliza mídias sociais pra fazer piadas (...) Aquele é um espaço na qual as pessoas procuram oportunidades de entretenimento e descontração, não havendo intenção racista (MOREIRA, pp. 19-21, 2019b).

Moreira, ainda, observa que “as representações culturais sobre negros motivam atos que muitos consideram racistas, embora pessoas brancas pensem que são apenas meio aceitáveis de aproximação social, entendimento referendado pelo nosso sistema jurídico”. O autor se utiliza de um caso concreto para corroborar suas ideias. A situação se referia à uma funcionária de um restaurante da cidade de São Paulo em que seu gerente ordenou que ela comprasse frutas para o estabelecimento. Uma mulher branca fortuitamente aproximou-se quando ela estava pagando a mercadoria e disse que ela deveria ter muitos macaquinhos em casa

porque estava comprando muitas bananas. A funcionária entendeu que foi vítima de injúria racial, chamou a polícia e processou essa senhora. No entanto, o Tribunal de Justiça de São Paulo afirmou que o incidente não poderia ser caracterizado como crime de injúria racial, “porque não houve intenção de ofender o decoro ou a honra da vítima. Pelo contrário, o comentário não seria uma expressão racista, mas uma tentativa amistosa de interação social com a vítima por meio do humor”. Além disso, alegou o órgão julgador, a vítima não deveria se sentir ofendida com comentários dessa natureza porque sua vida social seria particularmente difícil (MOREIRA, pp. 22-23, 2019b)

Em caso semelhante, o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro concluiu da mesma forma, isto é, a referência à raça das pessoas em tom cômico não pode ser classificada como ato racista. Relata Adilson Moreira (p. 23, 2019b) que “um homem branco se dirigiu a um grupo de adolescentes negros e perguntou a eles se iriam botar fogo em algum ônibus, fala seguida de uma grande gargalhada. O homem também foi processado, mas o juiz argumentou que os fatos do caso não poderiam ser caracterizados como crime de injúria racial porque o comentário teria sido feito em tom jocoso, o que supostamente afastaria a intenção de ofender a honra dos jovens negros. Não esteve presente nesse caso o *animus injuriandi*, a intenção de ofender o decoro e a honra dos jovens negros, mas sim o *animus jocandi*, o que denota o propósito de utilizar uma situação para produzir humor” (MOREIRA, p. 23, 2019b).

Para Adilson Moreira (p. 28, 2019b), os casos narrados nos “permitem identificar elementos comuns a inúmeras representações culturais construídas por pessoas brancas, ao comportamento público de pessoas brancas e também decisões judiciais elaboradas por pessoas brancas. Eles estão presentes em atos que muitos pensam ser racistas, mas essa interpretação é rejeitada por algum ator que faz parte da situação em questão, seja pelos autores desses atos, seja por aqueles responsáveis por julgar a legalidade ou pelo menos analisam a moralidade deles”. Sendo assim, verifica-se que os argumentos mencionados para as decisões judiciais, idênticos a discursos do senso comum, estão baseados na noção equivocada de que as mensagens em questão expressam uma intenção cômica e que o humor não pode ser interpretado como racismo.

Cumprindo ainda discorrer sobre o conceito de *racismo institucional* que foi definido pelos ativistas integrantes do grupo Panteras Negras, Stokely Carmichael e

Charles Hamilton em 1967, para especificar como se manifesta o racismo nas estruturas de organização da sociedade e nas instituições. Para os autores, “trata-se da falha coletiva de uma organização em prover um serviço apropriado e profissional às pessoas por causa de sua cor, cultura ou origem étnica” (CARMICHAEL; HAMILTON, 1967, p. 4).

Jurema Werneck (2013) definiu o racismo institucional como “um modo de subordinar o direito e a democracia às necessidades do racismo, fazendo com que os primeiros inexistam ou existam de forma precária, diante de barreiras interpostas na vivência dos grupos e indivíduos aprisionados pelos esquemas de subordinação desse último”.

O Programa de Combate ao Racismo Institucional definiu o racismo institucional como “o fracasso das instituições e organizações em prover um serviço profissional e adequado às pessoas em virtude de sua cor, cultura, origem racial ou étnica. Ele se manifesta em normas, práticas e comportamentos discriminatórios adotados no cotidiano do trabalho”. Descrevendo que “são resultantes do preconceito racial, uma atitude que combina estereótipos racistas, falta de atenção e ignorância. Em qualquer caso, o racismo institucional sempre coloca pessoas de grupos raciais ou étnicos discriminados em situação de desvantagem no acesso a benefícios gerados pelo Estado e por demais instituições e organizações” (PCRI, 2006, p. 22).

Estabelecidos os aportes necessários para a compreensão do racismo e suas intrincadas implicações na cultura, especialmente no Brasil, passa-se a abordar a mercantilização da cultura negra e como pode ocorrer especialmente em relação à música *rap*, entendida como uma manifestação da cultura negra contemporânea que tem sido inserida, assim como ocorreu com outros estilos musicais negros (p. ex. Samba), na lógica da mercantilização artística.

2.3 Mercantilização da cultura negra: o *rap* nacional e o capitalismo sob o prisma da criminologia cultural

“A cultura negra é popular, pessoas negras não são” (B. Easy)

*“Privilégio branco é esses white trapper
Que pede grana pro pai pra abrir sua primeira banda.”* (Hoje não – Djonga, 2020)

“Eu faço o som que te tira a venda
Deixa os boy fazer o som que vende” (O cara de óculos –
Djonga, 2020)

Verifica-se que as formas de produção e consumo atingem e cooptam as mais diversas áreas da sociedade, até mesmo bens não corpóreos, criações e subjetividades. Conforme apontado por Chauí (2000, p. 12), “no capitalismo, não há coisa alguma e pessoa alguma que escape da condição de mercadoria, não tendo como ser retirado do circuito da circulação mercantil”, portanto, esse fenômeno também alcança o âmbito cultural, conforme será discorrido.

Achille Mbembe (2014, p. 309) afirma que “o nascimento do sujeito racial – e, portanto, do negro – está ligado ao capitalismo”. Desse modo, a mola propulsora inicial do capitalismo foi a dupla pulsão: por um lado, da violação ilimitada de toda forma de interdito e, por outro, da abolição da distinção entre meios e fins. Logo, para Mbembe, “em seu sombrio esplendor, o escravo negro – o primeiro de todos os sujeitos raciais – foi o produto dessas duas pulsões, a figura manifesta dessa possibilidade de uma violência sem freios e de uma precariedade sem redes de proteção”. Nesse sentido, afirma que o capitalismo sempre precisou de subsídios raciais para utilizar como recurso, da mesma forma que na produção de bens e serviços. Esse *modus operandi* não ficou no passado, mas permanece no atual modo de produção e exploração.

O capitalismo sempre precisou de subsídios raciais para explorar os recursos do planeta. Assim o foi ontem e assim o é hoje, ainda que esteja a recolonizar seu próprio centro e que as perspectivas de um devir-negro do mundo nunca tenham sido tão evidentes. As lógicas de distribuição da violência em escala planetária não poupam mais nenhuma região no mundo, assim como a vasta operação em curso de depreciação das forças produtivas (MBEMBE, 2014, p. 309).

O aumento da influência dos interesses privados no mundo artístico, proporcionou e moldou um novo tipo de cultura. Sabe-se que as grandes empresas e marcas investem na produção, na circulação e nas instituições culturais, mesclando seus interesses privados e submetendo as manifestações artísticas aos seus propósitos, utilizando a ótica do marketing, do investimento e da propaganda. Através da injeção de capital, entra-se em voga voltada ao sentido mercantilista de produção cultural (ARAÚJO, 2012, p. 2).

Araújo (2012, p. 08) discorre que a sociedade contemporânea é chamada por muitos autores de sociedade de consumo, na qual a cultura também se transformou em item vendável e mercantilizado. Como o principal objetivo é atender os anseios imediatos do lucro, o autor aduz que “os processos de mercantilização da cultura são dinâmicos e já fazem parte da contemporaneidade”.

Conforme Yúdice (2004, p. 34), a noção de cultura sofreu algumas alterações, devido à fusão entre a noção socio-política e a econômica, formou-se a “economia cultural”.

a noção de cultura sofreu várias mutações para satisfazer as exigências do resultado final. Dessa forma afirma que as tendências artísticas, como o multiculturalismo, que enfatizam a justiça social (talvez compreendida como uma representação visual equitativa nas esferas públicas) e as iniciativas para promover a utilidade sócio-política e a econômica foram fundidas numa noção daquilo que eu chamo de “economia cultural” (YUDICE, 2004, p. 34).

No mesmo sentido, Arantes (2000, p. 33) afirma que as sociabilidades contemporâneas são estruturadas pelo e para o mercado, sendo no setor financeiro que os processos e tendências hoje são identificados como formadores da modernidade. Assim, a circulação e o consumo de bens culturais são um dos principais motivos dos estilos de vidas e fronteiras simbólicas em toda parte.

Conforme Santos (1994, p. 71) “as mensagens da indústria cultural, com propósitos de homogeneização e controle das populações, podem ser um projeto dos interesses dominantes da sociedade, mas não são a cultura dessa sociedade”. O controle exercido pode ocultar, enfraquecer ou distorcer uma cultura, mas, mesmo que isso ocorra, não invalida suas origens e legitimidades. A apropriação não se confunde com as autotransformações culturais, pois, segundo o autor, “nada do que é cultural pode ser estanque, porque a cultura faz parte de uma realidade onde a mudança é um aspecto fundamental” (SANTOS, 1994, p. 47).

Chauí (1989, p. 33) discorre que “as ações e representações da cultura popular se inserem num contexto de reformulação e resistência à disciplina e à vigilância. Nela, o silêncio, o implícito, o invisível são, frequentemente, mais importantes que o manifesto”. No caso do *rap*, verifica-se que, enquanto cultura negra contra hegemônica, apresenta traços de resistência à disciplina e a vigilância.

Segundo Ferrell, Hayward e Young (2019, pp. 33-34), “o capitalismo é essencialmente um empreendimento cultural nos dias de hoje; sua economia é decisivamente cultural por natureza. Talvez mais na linha da criminologia, possa ser

dito que o capitalismo contemporâneo é um sistema de dominação cuja a viabilidade econômica e política, seus crimes e seus controles, repousam precisamente em suas realizações culturais”. Pontuam os autores que “o capitalismo tardio é apenas uma parte mutante do pântano do patriarcalismo, racismo, militarismo e desumanidade institucionalizada no qual estamos atualmente capturados”. Sendo assim, afirmam que “reificar o capitalismo, para atribuir a ele uma espécie de intemporalidade fundacional, é conceder-lhe um *status* que não merece. Seja qual for o seu poder contemporâneo, o capitalismo constitui uma trajetória, não uma realização acabada, e há outras trajetórias em jogo hoje também, algumas se movendo conjuntamente com o capitalismo de consumo, outras movendo-se contra e além dele. Ainda assim, como a forma atualmente ascendente de exploração, o capitalismo certamente merece a atenção da criminologia cultural”.

Sobre o capitalismo tardio, Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 34) discorrem que este “promove estilos de vida, empregando uma máquina de publicidade que vende a necessidade, afeto e afiliação tanto quando os próprios produtos materiais”. Sendo assim, “este é um capitalismo que não é fundado no fordismo, mas na manipulação do significado e na sedução da imagem; é um capitalismo cultural. Saturando bairros desestabilizados da classe trabalhadora, circulando juntamente com populações nômades apartadas de oportunidades de carreira ou da comunidade, é particularmente contagioso; oferece as seduções do mercado onde não resta muito mais”.

Neste contexto de capitalismo tardio, em que o consumo baseia-se nos símbolos, estilos de vida e modos culturais em detrimento de “necessidades”, é que se analisa a questão da mercantilização da cultura negra, especialmente a cultura do *rap*. Segundo Livio Sansone (2000, p. 02), no artigo “Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil”, o processo de mercantilização da cultura negra, especialmente no Rio de Janeiro, tem girado principalmente em torno de dois elementos bem conhecidos e inter-relacionados: samba e carnaval. No período que se estendeu dos anos 20 aos 60, ambas as expressões ascenderam dos guetos ao estatuto de pedra angular da representação (espetacular) da brasilidade. De um lado, diversos intelectuais nacionalistas propuseram-se a ser intelectualmente “orgânicos” em relação à cultura popular negra. De outro, uma variedade de “intelectuais populares” negros, normalmente poetas e criadores de letras de samba, começaram a ganhar

destaque, reunindo-se nas escolas de samba, que, a partir de então, passaram a ser vistas como o caldeirão onde a cultura popular negra moderna autêntica era criada. Discorre o autor que “por meio de uma interação complexa desses dois grupos, a cultura negra no Rio tornou-se equivalente a tocar samba, em particular percussão, escrever letras de samba e ser um virtuoso na dança durante o desfile de carnaval”.

Livio Sansone (2000, p. 02) aponta que, aproximadamente a partir dos anos 50, os produtos "quase-tradicionais" passaram a ser exportados. Discorrendo acerca desse conceito, cunhado por ele, o autor afirma que “trata-se de ritmos e percussão, embora geralmente a música tocada por negros destinada à exportação não seja aquela que tem boa vendagem no Brasil, mas aquela que corresponde ao nicho que a indústria musical internacional reservou à música brasileira (definido pelo exótico, pelo sensual, uma vez que a *world music* gerou um mercado próprio, pelo genuíno)”.

Em âmbito internacional, já foram evidenciados os desdobramentos do processo de mercantilização no *rap*, similar àqueles apontados por Livio Sansone em relação ao samba no Brasil. Segundo Ferrel, Hayward e Young (2019, p. 219), o *rap* se tornou a forma musical mais vendida do mundo. Embora a música *rap* tenha muitas formas estilísticas e vertentes regionais, os autores afirmam que o estilo musical, normalmente analisado como um elemento constitutivo da cultura urbana negra contemporânea, é comprado principalmente pela juventude branca.

O *rap*, e subsequentemente, a música *hip hop* tornaram-se as formas musicais mais vendidas do mundo. Embora a música *rap* tenha muitas formas estilísticas (“festa”, “persuasão”, “realidade”, etc., ver: KRIMS, 2000) e regionais (“intenso”, “pulo”, “*boom-rap*”), e é comprada principalmente pela juventude branca, como fenômeno sociológico, a música *rap* é normalmente analisada como um elemento constitutivo da cultura urbana negra contemporânea (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 219).

Ferrel, Hayward e Young (2019, p. 222) afirmam que, no início do século XXI, quando o *rap* e a música *hip hop* se tornaram mais comerciais e mais tradicionais, “*rappers da Old School* como Ice Cube e Tim Dogg que costumavam fazer *rap* sobre tênis Nike de \$60 e garrafas de 1,2 litros de Colt 45; mas uma década depois, os novos gigantes do *hip hop* corporativo como P. Diddy e Jay-Z preferiram exaltar as virtudes das malas Louis Vuitton, champanhe Cristal e o novo Porsche Cayenne”. Dessa forma, segundo os autores, “a trituração no nível da rua deu lugar à comercialização em nível de suíte. A publicidade, o marketing e o consumismo eram agora exibidos com uma espécie de autoconsciência ou, como De Jong e

Schuilenburg (2006) apontaram, desde que ‘a rua’ e ‘o urbano’ permanecessem referenciados, por sua autenticidade simbólica, o *rap* e a indústria do *hip hop* poderiam movimentar produtos de alta qualidade; mesmo quando o gênero se afastou ainda mais dos ambientes empobrecidos, de onde se originou”. Exemplificam os autores que videocliques de sucesso como de “Snoop Dogg e Pharrell Williams, *Drop it like it hot* (2004), carros de luxo e acessórios incrustados de joias, parecem ter a intenção de funcionar como significantes, tanto do sucesso consumista quanto na vida urbana, com posição transgressora e autovalor, agora confundidos em simples códigos de mercadorias, tão interpretáveis como um tênis Nike *swoosh*, ou monograma da Gucci”. Algo semelhante ao descrito pode ter ocorrido em algumas produções musicais do *rap* no Brasil, seriam volumosos os números de letras musicais recentes que possuem como temática a valorização do hiperconsumismo.

Sendo assim, visualiza-se que as intersecções entre o *rap* e o capitalismo (tardio) de consumo, em que os símbolos de poder e mercantilização não estão apenas relacionados a ideia de mercado musical, ou seja, não há apenas a questão da música negra *rap* sendo ofertada como apenas mais um produto “cultural”, mas como o próprio estilo musical pode e tem adotado signos da sociedade do hiperconsumo. Constata-se que as tendências de hipervalorização do consumo ocorrem em razão da mercantilização do estilo musical – música eminentemente negra oferecida como entretenimento para a população branca (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 219), e, ainda, os próprios atores que produzem o estilo aderiram aos signos do consumo para uma maior abrangência de público e maior acesso/divulgação aos/dos meios de comunicação.

Percebe-se que se inicia um processo de mercantilização do *rap* nacional similar ao ocorrido no contexto estadunidense e londrino. No entanto, como em várias áreas sociais e econômicas no Brasil, a questão racial deve ser considerada. Conforme manifestado pelo *Rapper* BK em entrevista para a revista “O Globo” (2019), “o *rap* estava sendo dominado por uma classe média branca”. Porém, a maior propagação do estilo tem como causa o aumento significativo de pessoas brancas produzindo, consumindo e aderindo ao estilo musical.

Essa percepção se coaduna com a constatação de Santos e Mederos (2011, p. 02), ao aduzir que “nada parece escapar ao mercado e ao capital. Além disso, o capitalismo no mundo globalizado lança mão de novas estratégias. Agora, ele é

favorecido pelas novas tecnologias da comunicação e mediado pela publicidade”. Dessa forma, tudo seria passível de ser mercantilizado, inclusive as crenças, ideologias, etc, até mesmo as culturas urbanas, como o *rap* e *hip hop* tornam-se mercadorias.

Em casos específicos, alguns *rappers* brancos passaram a receber mais “*views*” em plataformas e *streamings* musicais do que artistas negros. Situação que é abordada em algumas letras de rap, como por exemplo, pelo artista Baco Exu do Blues, em um dos trechos do rap “poetas no topo 2” (vídeo com mais de 12 milhões de visualizações no site *youtube*), ao cantar que o “*rap* estava tipo Michael Jackson, doente e branco, mas não o deixamos, nós o curamos”.

Dessa forma, verifica-se que as relações de dominação cultural no Brasil se dão de forma verticalizada e marcadamente racial. Quando pessoas brancas recebem maior aprovação e audiência quando cantam esse estilo musical, a dominação e a mercantilização da cultura do rap e a relação de desigualdade racial são evidenciadas. Deve-se mencionar também o fato de que os empreendimentos de criminalizações do rap se deram majoritariamente contra as composições e apresentações de artistas negros, não sendo dispensado igual tratamento aos artistas brancos, conforme será abordado no capítulo 3.

Conforme a professora doutora, ex-ministra da igualdade racial, Nilma Lino Gomes (2017, p. 110), os novos padrões de mercado e de consumo construíram e realizaram a imposição de “padrões de beleza e de feiura” considerados universais e válidos. Portanto no contexto do racismo há uma rápida associação entre beleza e branquitude, fealdade e negritude. A beleza dos corpos passa a ser regulada por padrões estéticos eurocentrados. Por isso, é razoável entender que a apropriação de uma manifestação cultural negra como o *rap*, quando tornada mais esteticamente branca, torna-se mais suscetível e aprazível à mercantilização.

Dessa forma, pode-se dizer que o rap nacional foi introduzido em uma “indústria cultural” no cenário musical brasileiro. Adorno e Horkheimer (1997, p. 98) definem a indústria cultural como um conjunto de comunicação como televisão, rádio – e atualmente a internet –, que pode formar um sistema gerador de lucro, principalmente por ser acessível às massas, exercendo certo tipo de influência social, ou seja, podendo edificar e legitimar a mercantilização da cultura. O objetivo da indústria cultural não é a acumulação de recursos propriamente ditos, mas de audiência. Portanto, para Adorno (1997), desenvolve-se uma produção cultural

simultaneamente comercial, que pode não subtrair a subjetividade, mas que a produz conforme a audiência que consome objetos culturais. Portanto, se o *rap* nacional for apropriado e mercantilizado pela classe média branca, irá se submeter às preferências dessa audiência para gerar mais interações e lucros.

Para Adorno e Horkheimer (1985), a mercantilização da cultura possui um papel mais amplo de perpetuação de condições de dominação. Desse modo, “o que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114).

Adorno (1991, p. 88) afirma que na medida em que a cultura se torna mercadoria, esta pode sofrer alterações constitutivas e apresentar apenas “mero valor de uso”, marcados pela visão econômica.

Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor do uso da arte¹⁰, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. É assim que o caráter mercantil da arte se desfaz ao se realizar completamente. (...) a cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la. É por isso que ela se funde com a publicidade. Quanto mais destituída de sentido esta parece ser no regime do monopólio, mais todo-poderosa ela se torna. Os motivos são marcadamente econômicos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, pp. 148-151).

Nesse sentido, Viana (2014, p. 09), ao discorrer acerca da mercantilização do lazer, aponta que esse processo de mercantilização foi substituído pela quinta onda, pois no capitalismo neoliberal pode-se falar em hipermercantilização da cultura, podendo se observar uma cultura descartável no campo musical e artístico.

uma hipermercantilização da cultura, tal como se observa na produção de cultura descartável no campo musical e artístico em geral. A constituição de megashows, grandes eventos esportivos, etc. e ampliação do turismo e de suas possibilidades, são outros elementos presentes nesse processo. A tecnologia, assim como a cultura, se torna cada vez mais descartável (VIANA, 2014, p. 11).

Portanto, verifica-se que quem possui maior acesso aos meios tecnológicos e midiáticos para maior alcance da sua produção musical terá maior êxito no aumento do público (p. ex. aparelhamento de estúdios musicais, *staff* de produção e edição

de videoclipes, etc). Isto se aplica à produção musical no âmbito do *rap*. Sabe-se que assim como em outras áreas econômicas e sociais, o mercado musical é gerido majoritariamente pela população branca, a qual possui maior possibilidade de efetivar a publicização e conseqüente mercantilização das suas produções no *rap*. Pode-se mencionar que um os maiores e mais rentáveis canais de produção de *rap* da chamada nova escola são geridos por produtores brancos, a título de exemplo o canal do site *Youtube Pineapple Storm*.

Dessa forma, os produtos culturais, entendidos como sistemas de significações, podem ser associados a uma forma de poder simbólico, conforme descrito por Pierre Bourdieu (2012), que portanto pode ser usado a serviço da dominação ou da emancipação. No caso do *rap* brasileiro, a utilização do poder simbólico pode manifestar essas duas facetas. Tudo dependerá do desenrolar do consumo/fornecimento dessa manifestação artística, ou melhor, de quem usufruirá o lucro, se a população branca que se utilizou da apropriação para fins de dominação ou a população negra que possui legitimidade junto ao meio que pertence para fins de emancipação e de valorização da cultura do *rap*.

Após essas considerações sobre o contexto de mercantilização cultural do *rap* no Brasil, passa-se a analisar a criminalização do *rap*, evidenciando-se sua ocorrência em relação aos artistas negros, refletida por uma relação intrincada com a criminalização da população negra e de suas manifestações culturais.

3. CRIMINALIZAÇÃO DO RAP NACIONAL: EMPREENDIMENTOS PARA A CRIMINALIZAÇÃO DA POPULAÇÃO NEGRA E DE SUAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS COM BASE NA CRIMINOLOGIA CULTURAL

Negro drama, entre o sucesso e lama (...) Ver o pobre, preso ou morto já é cultural.” (Negro drama – Racionais Mc’s, 2002)

O presente capítulo se propõe a abordar a criminalização do *rap*, dessa forma, apresentará casos emblemáticos em que o estilo musical, as criações musicais e os próprios artistas foram objetos de empreendimentos morais das agências de controle social formal (criminalização secundária) e recente tentativa legislativa de criminalização do estilo musical (criminalização primária).

Primeiramente, faz-se necessário discorrer sobre a relação entre a criminalização do *rap* e a criminalização da própria população negra no país. Entende-se que a imagética do sujeito criminoso no Brasil perpetuou-se como sendo a imagem da população negra – suas consequências são percebidas através do superencarceramento dos negros, que ocorre no Brasil e em países como os EUA, conforme será discorrido. Portanto, será abordado como essa criminalização dos corpos negros reflete na criminalização da sua cultura, especialmente no caso do *rap* brasileiro.

Os postulados da criminologia cultural serão utilizados, pois se apresenta como um novo ramo da criminologia no seu viés crítico, analisando os empreendimentos de criminalização em sua dimensão cultural, ultrapassando assim as metodologias analíticas tradicionais. Nesse sentido, aponta-se para a necessidade da construção/desenvolvimento de uma criminologia cultural negra – a partir da criação de bases teóricas realizadas *pela* e *para* a população negra.

Passa-se à análise de empreendimentos de criminalização do *rap* e de seus atores, como prisões de artistas durante shows, censura de videoclipes e músicas sob a alegação de apologia ao crime, cruzadas morais que ficaram registradas na memória dos ouvintes mais ávidos do estilo musical no Brasil.

3.1 Empreendimentos de criminalização que resultaram em censura sob a alegação de apologia ao crime: Projeto de Lei n. 5194/2019, Facção Central e MV Bill

“Pelo que dizem os estudos, se o beatmaker for preto esse som era pra ser só o silêncio. Combinaram de nos matar, combinamos de ficar vivo. O choro é livre, eu te empresto esse lenço.” (Voz – Djonga, 2019)

A criminalização do *rap* pode ser visualizada a partir de sistemáticos empreendimentos morais realizados pelas agências de controle social formal com o intuito de rotular os artistas e suas composições/produções como desviantes. Sabe-se que desviante é aquele pelo qual esse rótulo foi atribuído com sucesso (BECKER, 1963; 2008), dessa forma, o *rap*, compreendido como uma manifestação cultural negra, assim como já ocorreu com outros estilos musicais, muitas vezes teve seus artistas e composições relegados ao papel de desviantes, sendo submetidos a processos de criminalização.

Ferrell (1999, p. 404-405), em “Cultural criminology”, ao abordar acerca do que denomina dicotomia entre “crime as culture” e “culture as crime”, aponta que a visão de uma “cultura como crime” – ver uma ação cultural como uma ação criminosa – ocorre por meio da rotulação pública de elementos da cultura alvo como criminogênicos. Dessa forma, a criminalização da cultura pode ser produzida através de estruturas do sistema legal ou por meio do controle social informal. Afirma, ainda, que isto decorre de uma visão que permeia o imaginário social: a ideia de cultura “superior” e cultura “inferior”.

O autor supracitado menciona que bandas de *punk rock* e *heavy metal*, gravadoras, distribuidores e lojas a estas vinculadas, já se depararam com decisões de censura através de processos cíveis e criminais e até mesmo interferência policial em shows. Do mesmo modo, artistas e produtores de *rap* e da música *gangsta rap* enfrentaram prisões, condenações, confisco legal de álbuns, protestos amplamente divulgados, boicotes, audiências públicas organizadas por políticos e policiais, campanhas contínuas nas mídias e procedimentos legais acusando-os de promover – na verdade, causar diretamente – o crime e a delinquência (FERRELL, 1999, p. 405).

De forma mais ampla, uma variedade de programas televisivos, filmes, videogames e até mesmo desenhos animados foram alvos de campanhas públicas sob a alegação de incitação à delinquência, criando potenciais “imitadores” das

performances daqueles entretenimentos, “agindo como forças criminogênicas”. Esses casos certamente se enquadram na esfera de pesquisa da criminologia cultural não apenas porque foram alvos de criminalizações de natureza “cultural” – música, televisão, artes em geral – mas igualmente porque sua própria criminalização se desdobra como um processo cultural (FERRELL, 1999, p. 405).

Quando as performances culturais são criminalizadas, principalmente através das mídias de massa, por meio de sua apresentação e reapresentação como criminosas – com a utilização de frases de efeito, imagens de choque e manchetes de jornal – apresenta-se uma conjuntura que engendra uma espiral midiática, gerando não só imagens, mas “imagens de imagens”. Essas são tentativas das agências de controle, líderes religiosos, trabalhadores da mídia e outros de criar imagens criminalizadas dos artistas, músicos e cineastas, etc. Assim, a criminalização da cultura subalternizada é em si uma empresa popular e cultural, pois pode atingir graus de popularidade, permanecendo em oposição à cultura rotulada construindo os próprios significados e efeitos aos quais supostamente combate (FERRELL, 1999, p. 405).

Dado isso, os criminologistas culturais começaram a ampliar a noção de “criminalização” para incluir mais do que a simples aplicação do direito penal. Cada vez mais é investigado o processo mais amplo de “criminalização cultural”. Há uma reconstrução de significado e percepção em torno de questões de cultura e crime. Em alguns casos, a criminalização cultural permanece como um fim em si mesmo, desumanizando com sucesso ou deslegitimando aqueles que são alvo, embora nenhuma acusação formal seja feita contra eles. Em outros casos, a criminalização cultural ajuda a construir um contexto perceptivo, no qual acusações criminais diretas podem ocorrer mais facilmente. Em qualquer cenário, no entanto, a dinâmica da mídia impulsiona e define a criminalização cultural de culturas consideradas subalternas. (FERRELL, 1999, p. 406).

Segundo Ferrell (1999, p. 406) o contexto de criminalização imposto também é político e parte disto foi gerado pelas “guerras culturais” travadas por políticos conservadores e reacionários. Algumas controvérsias sobre as possíveis características criminais ou criminogênicas de artistas, pintores, fotógrafos e rappers nem sempre resultaram de uma preocupação espontânea da população, mas advieram de campanhas bem financiadas e politicamente sofisticadas.

Ferrell afirma que “sob esta luz, não é nada surpreendente que a criminalização cultural contemporânea é voltada repetidamente para subculturas marginais(lizadas): músicos *punk* radicais, grupos de *rap* militantes políticos composto por negros”¹ entre outros artistas. Isto ocorre, pois foi atribuído-lhes uma imagem que é entendida como ameaça aos padrões de controle moral e legal (FERRELL, 1999, p. 406).

A criminalização cultural, neste sentido, opera com um conjunto de associações entre estilos subculturais, símbolos, construções e reconstruções impostos como criminosos ou criminogênicos. É um processo conduzido amplamente na esfera pública, contribuindo para a percepção popular e o pânico, e, portanto, para a marginalização adicional daqueles que são o seu alvo. Caso tenha êxito, a criminalização cultural constrói certo grau de desconforto social que se reflete no rosto das culturas populares e na prática da vida cotidiana (FERRELL, 1999, p. 406).

Conforme os criminologistas culturais, o processo de criminalização cultural pode advir de pequenos eventos que podem gerar grandes repercussões no âmbito político e cultural, podendo emergir das campanhas da mídia e do exercício da desigualdade econômica e racial: “o processo de criminalização – o processo pelo qual as novas regulamentações legais são criadas e novas estratégias de fiscalização projetadas – pode transformar a mais mundana das atividades existentes em grandes crimes e fundamento para pânico moral” (FERRELL, HAYWARD, YOUNG, 2019, p. 127).

A ideia da existência de pânicos morais, desenvolvida por Stanley Cohen (1972/2002, p. 36), afirma que a crise política do Estado é deslocada para alvos mais fáceis, criando um clima de hostilidade aos grupos marginais e desvio cultural legitimando e reivindicando padrões duradouros de lei e ordem política, racismo e políticas como a prisão em massa.

Pânicos morais discretos e voláteis podem de fato existir, mas eles agora foram substituídos por uma postura moral generalizada, um permanente pânico moral repousando sobre uma teia em ansiedades sociais. A crise política do estado é deslocada para alvos mais fáceis, criando um clima de hostilidade aos grupos marginalizados e desvio cultural. Mesmo o pânico moral mais fugaz retrata interesses das elites políticas e dos meios de comunicação: legitimando e reivindicando padrões duradouros da política da

¹Tradução livre, texto original: “In this light it is less than surprising that contemporary cultural criminalization is aimed time and again at marginal(ized) subcultures.radical punk musicians, politically militant black rap groups” (FERRELL, 1999, 406).

lei e ordem, racismo e políticas como a prisão em massa. A importância da mídia não está em seu papel de transmissores de pânico moral nem como ativistas, mas na maneira como reproduzem e sustentam a ideologia dominante (COHEN, 1972/2002, p. 36)².

Conforme Salah H. Khaled Jr. (2018, p. 46), o conceito de pânico moral desenvolvido por Cohen trata-se da ideia de que as sociedades costumam estar sujeitas periodicamente a períodos de pânico moral. Portanto, uma condição, um episódio, pessoas ou grupos de pessoas são definidas como ameaça aos interesses e valores sociais. Sendo assim, essas condições, grupos ou pessoas são apresentadas de maneira estereotipada e caricaturada pela mídia de massas, e são construídas “barricadas morais” manejadas por editores, religiosos, políticos, pessoas de direita ou *experts* com credibilidade social que geralmente anunciam diagnósticos e soluções para algum “problema” social. Algumas vezes o objeto de pânico é uma novidade, algo que já existia ou repentinamente lembrado em evidência e outras vezes o pânico passa e é esquecido, a não ser pelo folclore e pela memória coletiva, mas esses episódios podem ter “repercussões sérias de longo prazo e pode provocar mudanças no sistema jurídico, nas políticas sociais e até mesmo na forma que a sociedade conceba a si mesma”.

Os elementos ou estágios centrais do pânico moral são:

- a) Algo ou alguém é definido como ameaça para determinados valores ou interesses;
- b) A ameaça é retratada de maneira facilmente compreensível pela grande mídia;
- c) Há uma escala rápida da preocupação pública;
- d) Existe uma resposta por parte das autoridades ou dos formadores de opinião;
- e) O pânico perde força ou provoca mudanças sociais (KHALED JR., 2018, p. 46).

Conforme Mcrobbie e Thornton (1995, p. 562), os estudos de Cohen e Young apontam que o pânico moral age em nome da ordem social dominante. Eles são um meio de orquestrar o consentimento ao intervir ativamente no espaço da opinião

2 Tradução livre do original: “Discrete and volatile moral panics might indeed once have existed but they have now been replaced by a generalized moral stance, a permanent moral panic resting on a seamless web of social anxieties. The political crisis of the state is displaced into softer targets, creating a climate of hostility to marginal groups and cultural deviance. Even the most fleeting moral panic refracts the interests of political and media elites: legitimizing and vindicating enduring patterns of law and order politics, racism and policies such as mass imprisonment. The importance of the media lies not in their role as transmitters of moral panics nor as campaigners but in the way they reproduce and sustain the dominant ideology”.

pública e da consciência social por meio do uso de uma linguagem altamente emotiva e retórica que tem o efeito de exigir que "algo seja feito a respeito".

Dessa forma, o pânico moral é constituído de fenômenos recorrentes aos quais as sociedades periodicamente estão sujeitas, sendo portanto uma condição, episódio, pessoa ou grupo de pessoas que emerge para ser definido como uma ameaça aos valores e interesses sociais. A sua natureza é apresentada de uma maneira estilizada e estereotípica. São fortalecidas barricadas morais em que "peritos" socialmente acreditados pronunciam os seus diagnósticos e soluções geralmente repressoras (COHEN, 1972/2002, p. 09).

Sendo assim, Cohen desenvolve a ideia do "ciclo vital" do pânico moral, propondo uma analogia com as fases de reação aos fenômenos. Consistindo em três fases: a de inventário do problema, a fase de significação e por fim a fase de ação. Na primeira fase – a de inventário – as mídias desempenham um papel fundamental de organização de um conjunto de rumores e percepções públicas desorganizadas, constituindo um *corpus* interpretativo do problema. Fazem-no, geralmente, através de processos de exagero e distorção (aumentando e sensacionalizando o problema), de projeção (projetando no futuro a sua provável recorrência) e de simbolização – através de palavras, frases ou imagens que o representam de forma estereotipada, dramatizada e exagerada (COHEN, 1972/2002, p. 10).

Na fase de "inventário", operam-se duas tarefas essenciais para o início de um pânico moral: a constituição de um acontecimento como problema social e, por outro lado, a fixação de visão moral que estabelece o seu significado primário e parâmetros de interpretação, condicionando todas as notícias e interpretações subsequentes – especialmente, pela atenção seletiva aos acontecimentos que se coadunam com as previsões ou interpretações iniciais. Este enquadramento será, por sua vez, derivado de convenções preexistentes conduzindo a um processo de relato que tende a ser reproduzido do senso comum (COHEN, 1972/2002, p. 21).

A segunda fase – significação – consiste na tentativa de dar significado ao problema através da mobilização de opiniões e atitudes. Dessa forma, a atenção desloca-se do âmbito dos fatos para a interpretação, ou seja, desloca-se do problema em si mesmo para as suas implicações e consequências. O posicionamento emocional e intelectual face ao problema organiza-se através de processos como a identificação de danos para além dos mais imediatos (e.g.,

valores ameaçados), a conexão do fato/objeto com outros problemas sociais e, por vezes, a identificação do problema social subjacente (e.g., “crise dos valores familiares”, “crise de autoridade”). De igual modo, apresentam-se também as atitudes em face dos agentes identificados como promotores da desordem, através da construção de um núcleo duro de atributos, frequentemente baseados em estereótipos prévios sobre estes. Daí resulta uma imagem “demonizada” do grupo desviante, que o retrata como atípico e anormal, em contraste com uma imagem idealizada e hipernormativa do pano de fundo social (COHEN, 1972/2002, p. 25).

A fase de “significação” é, portanto, entendida como, por excelência, a fase de cristalização dos *folk devils* – bodes expiatórios para o problema, que representam a encarnação viva do “mal” e constituem uma “advertência visível do que não devemos ser”, conforme discorrido por Cohen. No processo de “demonização”, recorre-se a um conjunto de imagens negativas e preconceituosas preexistentes, frequentemente condensadas em torno de grupos socialmente mais vulneráveis. Esse é o caso das subculturas juvenis, facilmente identificáveis pelos seus padrões comportamentais, agregação territorial e marcadores estéticos, e provenientes, quase sempre, dos setores sociais mais carentes (COHEN, 1972/2002, p. 32).

O clima emocional de expectativa e sensibilização popular constitui um pano de fundo para que rumores ou comportamentos isolados (ou com pouca relevância) possam ser sobrevalorizados e gerem respostas de alarmismo e sensacionalismo. Ao mesmo tempo, a atenção pública centrada nos acontecimentos em curso vai fixar o papel dos atores do desvio (seja porque este é incorporado ao seu autoconceito ou devido ao desejo de protagonismo ou, ainda, porque mudar é visto como sinal de fraqueza). Estão, assim, criadas as condições para a confirmação das profecias e estereótipos iniciais, ou seja, ocorre a efetivação da profecia “autorrealizável” (COHEN, 1972/2002, p. 37).

Por fim, a terceira fase – da ação e remediação – contempla dois níveis distintos, o primeiro nível, chamado por Cohen de sensibilização, refere-se à focalização da atenção e da consciência do público e das mídias em quaisquer eventuais (re)surgimento de um problema. Apresenta-se como um ciclo vicioso, onde há a “amplificação do desvio”, e pode ser apontada como a fase mais acentuada do pânico moral, pelo qual comportamentos, até então considerados irrelevantes, tornam-se suspeitos (COHEN, 1972/2002, p. 83). O segundo nível – da

fase da ação e remediação do problema – diz respeito à mobilização da “cultura de controle social” descrito por Cohen, ou seja, da rede institucional que tem por função o controle/gestão do desvio. Nesta fase, torna-se importante o papel das agências de controle formal (polícias, judiciário, etc.), bem como dos “empreendedores morais” (BECKER, 1963), os quais teoricamente agem em nome de interesses coletivos (COHEN, 1972/2002, p. 87).

A ação destes grupos difunde a crença de que o problema pode ser resolvido por uma reorganização da estrutura normativa, quer esta passe por modificações reais – assumindo muitas vezes a forma de uma escalada punitiva – quer se trate apenas de uma reafirmação de valores simbólicos. Portanto, verifica-se a produção de um discurso moral em torno do problema que visa a formação de um consenso social, através da rejeição das figuras identificadas com o desvio e da polarização do embate entre as forças de controle social e o suposto desvio a ser remediado. Por esta razão, Cohen considera que os fenômenos de pânico moral tendem a ocorrer em períodos de crise social, em que há uma acentuação dessas confrontações. Dessa forma, a dramatização do problema, a sua articulação em termos de um confronto simbólico entre o “bem” e o “mal”, constitui um debate no qual metaforicamente podem ser redesenhadas as fronteiras morais diluídas da sociedade e a coesão é alcançada através da exclusão. Este enquadramento social do pânico explica o porquê dos *folk devils* identificados sejam frequentemente os jovens das classes desfavorecidas, pois são figuras que, além de assumirem comportamentos problemáticos e se situarem numa posição de vulnerabilidade, simbolicamente, pela sua idade, raça e comportamento, são lidos como a representação da crise e o confronto com os valores tradicionais. Sendo assim, para Cohen esses três níveis constituem o ciclo vital do pânico moral (COHEN, 1972/2002, p. 192).

Conforme MCROBBIE e THORNTON (1995, p. 563), a relação entre o conceito de pânico moral e da raça foram realizadas por autores dos estudos culturais. Dessa forma, o pânico moral sendo um reflexo da ideologia dominante, a partir de condições sociais criadas, desencadeou certo consentimento para a construção de uma sociedade mais voltada para a lei e a ordem, ideia muito vinculada ao fenômeno da criminalização dos jovens negros.

O policiamento da crise introduziu o conceito gramsciano de hegemonia para analisar a maneira como o pânico moral emergiu em torno da alegada criminalidade de jovens afro-caribenhos, que criava as condições sociais de consentimento necessárias à construção de uma sociedade mais voltada para a lei e a ordem e menos inclinado ao liberalismo e à "permissividade" dos anos 1960. Esta análise particular do pânico moral mostra que não é um fenômeno isolado, mas uma estratégia conectiva, parte da prática de hegemonia que amplia a esfera de influência que Gramsci rotulou de "sociedade civil". O pânico moral então se torna um enviado da ideologia dominante.

(...)

escritores como Paul Gilroy (1987), que extraíram do estudo um vocabulário para desenvolver ainda mais uma análise de raça e etnia, realocando o policiamento da crise dentro de uma perspectiva mais distinta dos Estudos Culturais (MCROBBIE; THORNTON, 1995, p. 563).

Conforme Mcrobbie e Thornton (1995, p. 563), os autores dos estudos culturais estão atentos à complexidade do colapso histórico e social administrado através da escalada do controle e da coerção e esse processo não é uma simples questão de distorção da verdade, mas sim uma força que trabalha continuamente através da mobilização do "senso comum".

No mesmo sentido, Hall discorre que existe uma conexão entre a questão racial e a constituição do pânico. As condições para o pânico constituem "um estado de mobilização antecipatória e preparação dos aparelhos de controle; uma sensibilização dos círculos oficiais e do público através das mídias de massa; uma ameaça percebida à estabilidade social [...]; a identificação de um 'grupo alvo' vulnerável (e.g., jovens negros), envolvido em incidentes dramáticos (*muggings*) que desencadeiam alarme público" (HALL, 1978, p. 305).

Segundo Hall, a própria despolíticação das classes trabalhadoras, a segregação espacial entre negros e brancos, o fracasso das políticas de *welfare state* e a crescente mediatização da política contribuem para o estreitamento da ação coercitiva, que une os diferentes setores sociais e se focaliza particularmente na imagem do jovem negro da "*underclass*" (HALL, 1978, p. 305).

Nesse sentido, deve-se mencionar que para Hall podem ocorrer certas alterações na sequência dos fatos que contribuem para a constituição de um pânico moral – inversão na ordem do "ciclo vital" de Cohen. Isto ocorre nos casos em que o pânico moral não foi imediatamente constituído a partir de um acontecimento problemático gerador de inquietação pública, mas quando as agências de controle social exercem um papel crucial na gênese do pânico moral – por exemplo a relação

entre o policiamento preferencial dos jovens negros. Hall atribui às próprias agências de controle um papel decisivo na gênese do pânico moral. Este processo só é compreensível no contexto do que designam pela “pré-história” do pânico, ou seja, a crescente deterioração das relações entre a polícia e os jovens negros, agravada pelo desemprego crescente deste grupo e pela radicalização da sua luta política. Neste sentido, tem lugar uma mobilização prévia do aparelho de controle social e especialmente pelo policiamento preferencial das zonas habitadas por jovens negros (HALL, 1978, p. 52).

Deve-se mencionar também que, conforme Mcrobbie e Thornton (1995, p. 573), apesar dos pânicos morais recentes permanecerem extremamente preocupados com os valores morais, regularidades sociais e traçar linhas entre o permissível e o menos aceitável, verifica-se, no entanto, que os limites rígidos e rápidos entre 'normal' e 'desviante' parecem estar mais fluídos – porque o pânico moral agora é continuamente contestado, sobretudo, por meio de mídias alternativas e canais de comunicação antes não muito convencionais (redes sociais, blogs, etc). Poucos sociólogos contestariam a expansão na última década do que costumava ser chamado, simplesmente, de “meios de comunicação em massa”. Por meio da diversificação das formas de mídia e da reestruturação de várias categorias de público, a ideia de uma moralidade social consensual, ainda pode ser um objetivo político, mas as chances de ser entregue diretamente através dos canais da mídia e ser absorvida de maneira incontestada é muito menos certa do que nas décadas anteriores.

Cumprir referir que o presente trabalho utilizará os postulados mencionados da criminologia cultural como base analítica para averiguar a influência da subalternização da cultura negra para a sua criminalização. Pois, segundo Hayward e Ferrell (2012, p. 216), a criminologia cultural possui uma investigação abrangente, dado o contexto dos conflitos econômicos do capitalismo neoliberal supercarregado, cada vez mais invadido por políticas emergentes dos estados de encarceramento em massa e de hipervigilância, e se empenha para analisar essas questões e traçar essas implicações.

A criminologia cultural desenvolve-se como uma forma de “resistência” à criminologia ortodoxa. Ela investiga práticas culturais que se entrelaçam com a dinâmica e o controle da criminalidade nas sociedades contemporâneas, enfatizando os significados e representações na construção do crime como um evento

momentâneo, um esforço subcultural e uma questão social (FERRELL, 2010, p. 338).

Do ponto de vista da criminologia cultural há um viés político para cada momento de violência “para toda a erupção de violência doméstica ou ódio étnico, para toda a dor corporal que decorre da guerra, lucro ou entretenimento, para cada nariz ensanguentado em fotos de jornais e clipes da internet”. Portanto, o significado da violência se mantém em torno de questões de identidade e desigualdade, sendo assim, “a necessidade de uma criminologia cultural de violência, e, em resposta, uma criminologia cultural da justiça social, se mantém forte” (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 32).

Nesse sentido, Hayward e Ferrell (2012, p. 216) afirmam que os criminologistas culturais estão empenhados para (re)criar uma criminologia sociologicamente inspirada, mais crítica e capaz de compreender as condições contemporâneas e os danos sociais gerados pelas economias globais em execução na criação cultural do pânico hiperconsumista entre outras construções simbólicas. Portanto, afirmam que o objetivo é “construir uma criminologia que pode criticar e expor tanto as estruturas sociais, quanto as representações simbólicas”.

A criminologia cultural recebeu críticas por supostamente realizar investigações restritas ao âmbito subjetivo em detrimento da análise estrutural, porém Hayward e Ferrell (2019, p. 215), ao citar diversas pesquisas criminológicas baseada em análises estruturais, discorrem que “a lente utilizada para investigar esses crimes é crítica e cultural”³. Dessa forma, a criminologia cultural não escolheu o ‘culturalismo subjetivista’ em detrimento da análise estrutural, mas escolheu um estilo de análise que pode se concentrar na estrutura e no sujeito em um mesmo plano.

3 Algumas pesquisas citadas por Hayward e Ferrell (2012, p. 215) sob perspectiva criminológica cultural: “esse tipo de interrogação criminológica cultural dificilmente exige que olhemos apenas para crimes pouco considerados, ou só afirmativamente para crimes de resistência. A extensa pesquisa de Mark Hamm (1997, 2002) sobre a cultura do terrorismo de direita; a análise de Phillip Jenkins (1999) sobre violência antiaborto e sua desconstrução como terrorismo; a investigação de Chris Cunneen e Julie Stubbs (2004) sobre o assassinato doméstico de mulheres imigrantes transportadas pelo mundo como mercadorias; a contagem etnográfica de Tim Boekhout Van Solinge (2008) sobre cumplicidade governamental no comércio de extração ilegal de madeira; até mesmo o nosso próprio trabalho sobre a crescente morte automotiva e as ideologias que a mascaram (Ferrell, 2004b) – a lente utilizada para investigar esses crimes é crítica e cultural, às vezes até condenatória, mas certamente não afirmativa. Como estes e outros estudos em criminologia mostram, a política da criminologia cultural pode ser efetivamente destinada não apenas para os crimes de resistência ilícita, mas para crimes ‘sérios’ de dano político e predação”.

Segundo Hayward e Ferrell (2012, p. 209), não é tão somente o capitalismo tardio que forma a base essencial para todo crime, “existem outras correntes do crime e da desigualdade tão profundas quanto, como o patriarcado, racismo, militarismo e desumanidade institucionalizada”.

Não é tão somente o capitalismo que forma a base essencial para toda vida social, ou para todo crime. Outras correntes do crime e da desigualdade vão tão fundo quanto; o capitalismo tardio é apenas uma parte alterada do atoleiro do patriarcado, racismo, militarismo e desumanidade institucionalizada na qual estamos atualmente presos. Materializar “capitalismo”, atribuir a ele uma espécie de atemporalidade fundacional é conceder-lhe um status que não merece (HAYWARD; FERRELL, 2012, p. 209).

Segundo Rocha (2012, p. 189), a criminologia cultural também “pode ser vista, em alguns sentidos, como um ramo da criminologia crítica”, na medida em que muitas vezes procura avançar na ligação do mundo do desvio e da criminalidade com a imensa questão social e econômica enfrentada pelos mais vulneráveis nas sociedades contemporâneas.

Dessa forma, para Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 17), o objeto de qualquer criminologia útil e crítica deve necessariamente ir além das noções estreitas de crime e justiça criminal, esta deve incorporar demonstrações simbólicas de controle, sentimentos e emoções que surgem dentro de eventos criminosos e campanhas públicas e políticas projetadas para definir tanto o crime e suas consequências. Portanto, considerando este foco mais amplo, é possível um novo tipo de criminologia – uma criminologia cultural mais sintonizada com as condições vigentes e mais capacitada para conceituar e confrontar o crime contemporâneo e os sistemas de controle. A criminologia cultural busca compreender o crime como uma atividade humana expressiva quanto para poder criticar as políticas contemporâneas do crime e da justiça criminal.

Desse modo, devido à complexa interação entre poder, desigualdade e insubordinação, os criminologistas culturais devem prestar atenção às características particulares das autoridades e de *outsiders*, investigando a juventude como uma categoria de estratificação social, racial e cultural

Esse foco crítico na complexa interação de poder, desigualdade e insubordinação também significa que criminologistas culturais devem prestar muita atenção às características particulares das autoridades e de *outsiders* igualmente. Os jovens, e especialmente os jovens das minorias,

por exemplo, encontram-se regularmente enredados intersecções de cultura e crime. Músicos de punk e *rap*, grafiteiros, badass e membros de gangues – a maioria vem de contextos de discriminação étnica e pobreza, e a maioria é jovem. Esta correlação entre juventude, cultura e crime nos aponta duas linhas de pesquisa relacionadas. Primeiro, devemos investigar as culturas juvenis como cenários primários para a produção de estilos e significados alternativos e, portanto, principais alvos de autoridades legais, políticas e morais ameaçadas pela ousadia dessas culturas. Em segundo lugar, e de forma mais geral, devemos explorar criticamente a juventude como uma categoria de estratificação social, cultural e criminal entrelaçada com as categorias de estratificação mais classe social, etnia e gênero (FERRELL, 1995, p. 06).⁴

O desenvolvimento do tipo de criminologia cultural que está sendo construída constitui uma criminologia que representa estilos subculturais, dinâmicas de mídia, orientações estéticas, desigualdades sociais e culturais e mais: necessita de viagens para além das fronteiras convencionais da criminologia contemporânea⁵, o que contempla a ideia da investigação das desigualdades raciais (FERRELL, 1995, p. 06).

Os estudos culturais criminológicos ajudam a compreender o poder da representação e os *loops* pelos quais a imagem e a experiência se entrelaçam. Sendo assim a criminologia cultural é, nesse sentido, intrinsecamente subversiva, pois presta atenção ao significado e representação, e se contrapõe a criminologistas ortodoxos, procurando, em vez disso, descobrir perspectivas menos notadas ou menos compreendidas. Essa subversão da autoridade epistêmica parece ainda mais necessária e apropriada para o desenvolvimento de uma criminologia negra (FERRELL, HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 320).

Salah H. Khaled Jr. e Álvaro Oxley da Rocha (2019, p. 10), ao traduzir e apresentar a obra “Criminologia Cultural: um convite”, de Ferrell, Hayward e Young,

4 Tradução livre do texto original: “This critical focus on the complex interplay of power, inequality, and insubordination also means that cultural criminologists must pay close attention to the particular characteristics of authorities and outsiders alike. Young people, and especially minority youth, for example, find themselves regularly entangled in the intersections of culture and crime. Punk and *rap* musicians, graffiti writers, badasses and gang members -- most come from backgrounds of ethnic discrimination and poverty, and most all are young. This correlation between youth, culture, and crime points us down two related lines of inquiry. First, we must investigate youth cultures as primary settings for the production of alternative style and meaning, and therefore as the primary targets of legal, political, and moral authorities threatened by the audacity of these cultural alternatives. Second, and more generally, we must critically explore youth as category of social, cultural, and criminal stratification intertwined with the more established stratification categories of social class, ethnicity, and gender”.

5 Tradução livre do texto original: “The development of the sort of cultural criminology imagined here -- a criminology which accounts for subcultural styles, media dynamics, aesthetic orientations, social and cultural inequalities, and more -- Will necessitate journeys beyond the conventional boundaries of contemporary criminology”.

pontuam as diversas áreas de pesquisa desenvolvidas pela criminologia cultural: criminalização da cultura, criminologia cultural negra, criminologia cultural feminista, pânico moral, entre outros temas, desenvolvidos através das comissões do Instituto Brasileiro de Criminologia Cultural:

No instituto investigamos diferentes temas sob a perspectiva da criminologia cultural, motivo pelo qual temos várias comissões temáticas, dedicadas a questões como: criminalização da cultura, criminologia cultural negra, criminologia cultural feminista, *mediascape* e pânico moral, criminologia cultural e processo penal, modernidade tardia e sociedade bulímica; subculturas; violência, primeiro plano do crime e *edgework*; sociedade em rede e sociedade do espetáculo; economia política de pena; criminologia cultural e epistemologia; criminologia cultural e de Estado; criminologia cultural do consumo e mercantilização da transgressão, criminologia e grandes narrativas da modernidade (KHALED JR.; ROCHA, 2019, p. 10).

Considerando que a Criminologia cultural possui postulados marcadamente contra-hegemônicos, propondo-se a ser um contraponto aos parâmetros da criminologia ortodoxa, utilizando-se de ideias e procedimentos inovadores, ao trazer a dimensão da cultura para a análise criminológica, os quais possibilitam a construção de uma criminologia cultural negra. Nessa proposta, o estudo cultural parte de uma perceptiva racial e o sujeito/pesquisador se utiliza de suas experiências e do seu espaço subjetivo para a compreensão da influência da raça nas relações entre crime, desvio e criminalizações.

As potencialidades de uma criminologia cultural negra apontam para um caráter micro e macroanalítico da pesquisa do crime, abrangendo as ideias de criminalização, desvio, poder, racismo e sistema punitivo. Nela a ideia de sujeitos e os pesquisadores podem se fundir, considerando as suas experiências subjetivas, para a aproximação da experiência com a pesquisa a partir da legitimidade do local de fala. Além disso, a construção de uma criminologia cultural negra pode ampliar o potencial de compreensão das dimensões de poder, cultura, raça e criminalizações que se correlacionem à população negra.

Quanto à metodologia utilizada pelos criminólogos culturais, Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 297) citam, entre outras, a autoetnografia que trata-se de investigações etnográficas dos pesquisadores sobre si mesmos, considerando suas experiências e suas emoções. Esta forma de pesquisa tem sido um componente definidor da criminologia cultural desde o início, a qual pode oferecer um grande potencial visualizando o desenvolvimento de uma criminologia cultural negra, pois acredita-se que este método pode se coadunar com o método utilizado pelos

teóricos da Teoria Racial Crítica, o *storytelling*, o qual se utiliza de narrativas de experiências pessoais, a partir de suas emoções e percepções para interpretar, p. ex., o direito, o racismo, enquanto membros de grupos raciais.

O que os autores da Teoria Racial Crítica chamam de *storytelling* tem um propósito importante: interpretar o Direito a partir do contexto social no qual as pessoas estão situadas, o que possibilita demonstrar a forma que utilizam a narrativa para interpretar o Direito apresentam histórias individuais nas quais a menção a elas está imbricada com a experiência desses autores enquanto membros de grupos raciais (MOREIRA, 2019a, p. 81).

Utilizando o método do *storytelling*, Adilson Moreira discorre sobre o racismo e os privilégios usufruídos pela população branca, “acredito que estou em uma posição privilegiada para falar sobre isso porque sou um jurista e sou um homem negro. Posso perceber de forma evidente as disparidades entre construções teóricas e a experiência cotidiana da discriminação racial” (MOREIRA, 2019a, p. 36). Da mesma forma, acredita-se na possibilidade do desenvolvimento de uma criminologia cultural negra a partir dos próprios membros do grupo racial, considerando que pesquisadores negros podem trazer resultados mais acurados e, porque não, mais precisos quanto às interações de criminalização e raça.

Segundo os teóricos (sub)culturais é necessário ver o mundo e seus problemas através dos olhos dos membros de subculturas, concedendo subjetividade e agência coletiva às subculturas que estudam. Pois a subjetividade, a interpretação humana e sua cultura são condições *sine qua non* para a compreensão do comportamento humano (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 62).

Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 32) pontuam que “se algum dia nós pudermos arcar com a ficção de uma criminologia ‘objetiva’ – uma criminologia desprovida de paixão moral e significado político – nós certamente não podemos agora, não quando todo o ato de violência deixa marcas de significado mediado e consequência política”. Pois, segundo os autores as desigualdades do dia a dia da justiça criminal, o redirecionamento azedo em direção à maldade institucionalizada e retribuição legal, a revogação em curso dos direitos humanos em nome do “contra-terrorismo” e do livre comércio – todos carregando consigo a criminologia, de bom grado ou não. São construídas com base nas desigualdades existentes de etnia,

gênero, idade, classe social, tais injustiças reforçam essas desigualdades e aumentam o desespero que elas produzem.

Dessa forma, a criminologia cultural abre os estudos criminológicos aos saberes acusados de profanos, como as atuações artísticas, as manifestações do senso comum, as atividades de entretenimento, a formação de grupos de pertencimento e de valorização de identidades entre outras expressões das culturas populares (CARVALHO, 2009, p. 161).

Portanto, a utilização desta abordagem “teórica, metodológica e intervencionista” (HAYWARD, 2015, p. 153) é adequada para a reflexão sobre as letras que compõem esse estilo musical proveniente da população negra que se mostrou intensamente engajado com temáticas relacionadas ao racismo, criminalização da população negra e estigmatização social.

Cabe salientar que a criminalização e os empreendimentos morais contra o *rap* já foram objetos de análise e pesquisa, abordando as frequentes conexões com a identidade ilícita, consumismo, entre outros temas investigados pela criminologia cultural:

Com suas dimensões intrinsecamente transgressivas, a música *rap* é um lugar óbvio para analisar a apologia do crime e a confusão da identidade ilícita e status de consumidor. É também um lugar interessante para observar os processos em loop em espiral, que conectam a cultura popular, a violência urbana e a guerra às drogas (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 219).

Verifica-se que os empreendimentos de criminalização do *rap* ocorreram, em grande parte, por conta de pânicos morais instaurados a partir da rotulação de artistas do *rap* como (potenciais) criminosos, utilizando-se da alegação de apologia ao crime e dos aparatos judiciais e legislativos para promover a censura de produções musicais de artistas e grupos majoritariamente compostos por negros.

Cita-se recente empreendimento moral que possuía como objetivo a criminalização de estilos musicais, um projeto de lei que segundo a maior parte dos meios de comunicação, atingiria principalmente os gêneros musicais *rap* e funk. Trata-se do Projeto de Lei n. 5194/2019, apresentado pelo deputado federal Charles Evangelista (PSL-MG), que tem por objetivo criminalizar “qualquer estilo musical que contenha expressões pejorativas ou ofensivas”.

Na justificativa do projeto de lei consta: “este projeto de lei se baseia no fato de haver um grande desrespeito à moral pública, causado quando há a reprodução

de canções que contenham expressões pejorativas ou ofensivas em ambientes públicos. (...) por vezes, fazem apologia a crimes. Desse modo, a criminalização de estilos musicais nesse sentido seria uma forma de garantir a saúde mental das famílias (...)", e conclui afirmando que "os autores e cantores de qualquer estilo musical que tenham conteúdos pejorativos ou ofensivos devem ser responsabilizados criminalmente e punidos pelo Poder Judiciário".

Pode-se entender que o projeto de lei em tela caracteriza um empreendimento de criminalização por meio da propagação de pânico moral – ideia desenvolvida por Cohen, conforme discorrido anteriormente. Explica-se: a conclusão de que estilos musicais oriundos da cultura negra – como o *rap* – são criminógenos parte da premissa da rotulação social (BECKER, 1963/2008), concluindo que tais culturas são “inferiores” (FERREL, 1999) e portanto devem estar sob constante vigilância e controle. O pânico moral propagado – por meios midiáticos e de forma sensacionalista – afirmando que as músicas de *rap* realizam apologia ao crime e seus artistas/compositores devem ser responsabilizados criminalmente, demonstra a construção da imagem dessa “cultura como crime” (FERREL, 1999), partindo de ideias de senso comum e até mesmo racistas de superioridade cultural. O que aponta para instauração de um pânico moral neste caso é o fato de que não há nenhuma comprovação científica que demonstre que as produções artísticas culturais do estilo musical *rap* têm alguma influência criminogênica em seus ouvintes.

Apesar do texto do projeto de lei ser evidentemente inconstitucional, por violar a liberdade de expressão promovendo a censura, a iniciativa e a divulgação – e o apoio de alguns segmentos sociais – demonstram mais uma tentativa estrutural/abrangente de criminalizar ou, se não for possível, estigmatizar essas manifestações culturais negras.

Já houve outros projetos de lei com o mesmo intuito, no entanto, restaram impedidos, seja por falta de adesão das mídias ou por falta de fundamento constitucional – ou melhor, falta de contexto político – que possibilite a aprovação de projetos como esse. Ocorre que a intenção desses projetos de leis podem ir além de uma necessidade de aprovação no Congresso, pois pode atuar mais como ideia/sinalização para um caminho de possível controle social formal – ou então informal – da cultura negra, ou levantar suspeitas de condutas desviantes por parte dos atores que promovem a cultura negra no *rap*, assim como as demais culturas periféricas, a fim de propagar um caráter de subalternidade destas.

O portal de notícias The Hype Stuff (2019), na matéria intitulada: “*Rap* e Funk podem se tornar crime no Brasil”, pontua que, “se essa lei for mesmo aprovada, o *Rap* e o Funk que já são marginalizados, agora correm o risco de serem também criminalizados. É importante lembrar que os gêneros são conhecidos por sua origem periférica, e por retratar a realidade nas áreas carentes do Brasil”.

Conforme discorrido, a iniciativa claramente se apresenta como uma tentativa de empreendimento moral, conforme desenvolvido por Becker (1963; 2008), isto é, um empreendimento que busca impor seus padrões morais, muitas vezes impregnado de hipocrisia e ambivalência, para uma manifestação artística que consideram de menor relevância e por isso mais passível de imposição legislativa. Para o autor (1963; 2008, p. 153), “as regras são produtos da iniciativa de alguém e podemos pensar nas pessoas que exibem essa iniciativa como *empreendedores morais*. Há duas espécies relacionadas – criadores de regras e impositores de regras”.

A intenção do legislador, ao apresentar o projeto de lei, era a de impor seus padrões “morais” sob produções musicais, com a utilização de uma imposição legal hegemônica, realizando uma criminalização direta (primária). No entanto, tal imposição seria realizada de forma autoritária e, como discorrido, poderia atingir músicos que muitas vezes representam a voz e os anseios de uma parcela social que outrora foi relegada ao silenciamento, como os artistas da música *rap*.

Howard Becker (2008, p. 153) ressalta que, “apesar de parecerem serem intrometidos, interessados em impor sua própria moral aos outros, muitos cruzados morais têm fortes motivações humanitárias, pois, acreditam que se as outras pessoas fizerem o que é certo, será bom para elas”. Dessa forma, os empreendedores acreditam que extraem sua legitimidade e poder impositivo de sua “posição moral” e de sua aparente posição superior na sociedade. Sendo assim, o autor entende apropriado pensar nos empreendedores como “cruzados morais”, por acreditarem que sua missão é sagrada. “O cruzado é fervoroso e probo, muitas vezes hipócrita (...) julga que nada pode estar certo no mundo até que se façam regras para corrigi-lo”.

No presente caso, apesar de a iniciativa ter sido empreendida pelos meios legislativos – agência de controle – característica da terceira fase do ciclo vital do pânico moral descrito por Cohen, pode-se verificar que esta “remediação” legislativa ocorreu em razão de uma contínua estereotipificação das produções musicais

desses estilos musicais de origem negra – e também considerados periféricos. Na fase da “significação” – fase de cristalização dos *folk devils*, são criadas imagens negativas e preconceituosas em torno de grupos vulneráveis. A subcultura do *rap* (e do funk) tanto pelos meios de comunicação, quanto pelas agências de controle, tem sido constantemente objeto de criminalizações (conforme alguns casos serão apresentados). Sobretudo em razão de sua “agregação territorial” (periferias urbanas) e marcadores estéticos (estética e cultura negra), as quais historicamente foram “demonizadas” e são manifestações culturais preferencialmente escolhidas para serem alvos de intentos de repressão e de censura com base na imposição de padrões hegemônicos. Dessa forma, o intento legislativo carregava exatamente a ideia de uma cruzada moral, em vista do objetivo sacro de “higienizar” as produções musicais “para o bem comum”. Nesse sentido, Becker pontua que estes cruzados políticos agem convencidos da “santidade” da missão, porém utilizam-se apenas de premissas totalizantes que tem como alvo as produções culturais das minorias, como a música *rap*.

Nesse sentido, Ferrell (1999, p. 407) afirma que as práticas estilísticas e os códigos simbólicos de subculturas consideradas ilícitas são objeto de vigilância e controle legal ou, alternativamente, esses “objetos culturais” são apropriados, mercantilizados e higienizados dentro de uma vasta maquinaria de consumo, conforme já discorrido no capítulo 2 deste trabalho. Este portanto é o fio comum que conecta os muitos aspectos em que criminologia cultural se debruça: a presença de relações de poder e o surgimento do controle social nas interseções da cultura e do crime.

Um empreendimento de criminalização que teve como resultado a censura sob a alegação de apologia ao crime foi o perpetrado contra o grupo paulista de *rap* “Facção Central”, formado por Eduardo, Dum Dum e Eric 12, que até hoje possui grande relevância no cenário musical do *rap*.

O grupo supracitado teve uma de suas músicas e seu respectivo videoclipe objeto de incursos de criminalização e censura, cujo cumprimento da ordem judicial do mandado de busca e apreensão da “fita” original da música censurada foi realizado de forma midiática e contou com ação policial ostensiva.

O grupo encontrava-se no momento de lançamento de seu terceiro CD, mas foi a primeira vez que teve um de seus vídeos exibido na emissora de televisão “MTV”.

A iniciativa de criminalização partiu do Ministério Público do Estado de São Paulo, mais especificamente pela representação do GAECO (Grupo de Atuação Especial e Repressão ao Crime Organizado), formado pelo Ministério Público e autoridades policiais, conhecido por atuar em casos especiais que exigem ações de inteligência contra o crime organizado.

O juiz Maurício Lemos Porto Alves do Departamento Técnico de Inquéritos Policiais e Polícia Judiciária, em 29 de junho 2000 determinou a apreensão, na sede da emissora de TV “MTV”, a fita original do videoclipe da música "Isto é uma Guerra", do disco Versos Sangrentos (1999), do grupo de *rap* Facção Central, proibindo sua exibição no canal e qualquer outro meio de comunicação.

A apreensão da fita na sede da MTV foi determinada com base em representação do GAECO, do Ministério Público do Estado de São Paulo, que acusou o videoclipe de incitar a prática de roubo à residências, veículos, agências bancárias e caixas eletrônicos, além de sequestros, porte ilegal de armas, libertação de presos mediante violência, latrocínio e homicídio, indicando sucesso nas operações criminosas (FOLHA DE SÃO PAULO, 2000).

O juiz afirmou que a apreensão da fita do clipe musical ajudaria a coletar provas para possível instauração de inquérito. Também foi determinado que os objetos relacionados à divulgação do clipe fossem apreendidos e cópias da fita enviadas para a Secretaria da Segurança e para o Ministério das Comunicações para tomarem providências. No despacho foi determinada a intimação da emissora MTV para informar, no prazo de dez dias, se houve edição em CD ou LP e em fita do videoclipe. O promotor Márcio José Lauria Filho, do Gaeco, que posteriormente ofereceu a denúncia, afirmou para o jornal que, se a MTV continuasse exibindo a fita, a emissora poderia sofrer algum tipo de punição por meio de um processo judicial (FOLHA DE SÃO PAULO, 2000).

Na ocasião, o líder do grupo de *rap* Facção Central, Eduardo, ao conversar com o jornal Folha de São Paulo afirmou que houve um erro de interpretação do judiciário e que não sabia se a gravadora independente *Five Special* teria dinheiro para recorrer da decisão, pois não teriam garantia que conseguiriam revertê-la, e, ainda, apontou que os atos caracterizaram censura que remete à “ditadura”.

O vocalista do grupo de *rap* Facção Central, Eduardo, disse que houve um erro de interpretação da Justiça. Segundo ele, a intenção da música é mostrar que o criminoso pode afetar a sociedade se ela não se esconder

atrás de um carro blindado, por exemplo. "A intenção da música é mostrar o criminoso dando um toque para a sociedade e mostrar que ela pode ajudar", afirmou.

Segundo ele, na próxima música a ser lançada no mercado, o grupo vai produzir um clipe para desfazer o mal-entendido. "Não Quero ser o Próximo Defunto" fala que os moradores da periferia não querem ser traficantes, não querem roubar, mas precisam, sim, de uma chance. "Vamos mostrar que não fazemos apologia ao crime", disse. Eduardo afirmou que não sabe ainda se a gravadora independente Five Special vai ter dinheiro para recorrer da decisão. "É uma causa que a gente sabe que é perdida", disse. Ele classificou a proibição como censura e "algo da ditadura". "Não chegaram na banda e perguntaram o que realmente queríamos", disse (FOLHA DE SÃO PAULO, 2000).

Hoje sabe-se que o grupo Facção Central, a partir desse episódio, tornou-se mais conhecido e aumentou sua relevância no âmbito nacional, por conta da aparição em outros canais de TV para se manifestar sobre o ocorrido, o grupo acabou recebendo maior atenção por parte dos ouvintes e teve aumento significativo em vendas de discos e realização de shows por todo o país. Sendo que, embora não permaneça com os integrantes originais, até hoje o grupo é reconhecido como um dos mais relevantes da chamada "velha escola" do *rap*.

Figura 1

Imagem do videoclipe da música "Isto é uma Guerra", do disco Versos Sangrentos (1999), do grupo de *rap* Facção Central.



Fonte: Youtube (www.youtube.com/watch?v=bNW4CzLg3rc).

Neste caso, verifica-se que a criminalização cultural se iniciou/concretizou por meio das agências de controle social formal. Explica-se: o aparato jurídico-policial das agências envolvidas no caso (Polícia, Ministério Público, Juízo criminal) iniciou o empreendimento de criminalização sem a participação direta dos meios informais de criminalização – mídia, clamor popular, política – porém, sabe-se que a mídia atua muitas vezes auxiliando na perpetuação da imagética criminal de minorias, servindo

de suporte para empreendimentos formais e informais. Houve a utilização dos instrumentos legais processuais e procedimentais (inquérito, despacho, mandado de busca e apreensão, etc) para iniciar e concretizar o processo de criminalização. No entanto, entende-se que tais elementos (pré) processuais realizados sob o manto da legalidade – alegação de apologia crime – apenas manifestavam ideias preconcebidas da música, estereótipos e racismo cultural.

Nesse caso, assim como em outros episódios de criminalização, verifica-se uma inversão da ordem do “ciclo vital” do pânico moral apresentado por Cohen. A inversão ocorreu no sentido proposto por Hall, pois inicialmente não houve a fase de inventário e significação, o pânico moral (já) iniciou a partir da “ação” em seu segundo nível, que, conforme Cohen, trata-se do estágio em que o pânico moral é “remediado” através das estruturas das agências de controle. O início, conforme mencionado, deu-se por meio do aparato jurídico-policial das agências envolvidas no caso (Polícia, Ministério Público, Juízo criminal, etc), havendo a atuação inclusive de meios especializados de percussão criminal, pois a representação partiu do GAECO (Grupo de Atuação Especial e Repressão ao Crime Organizado), a qual gerou a censura e a apreensão dos materiais mencionados no despacho (apreensão de CD ou LP e em fita do videoclipe). Portanto, nesse primeiro momento, não houve participação ativa da mídia, apenas a atuação das agências de controle. Posteriormente, a mídia teve participação na divulgação da criminalização, os *rappers* do grupo Facção Central foram convidados para conceder entrevistas e, como mencionado, isso acabou gerando uma divulgação que o disco não teria caso não houvesse o episódio de criminalização. Esse episódio é perfeito para ilustrar que a criminalização não possui apenas um efeito nefasto, mas acaba servindo para fins de divulgação (publicização) do objeto criminalizado.

Pode-se entender que tal *modus oper/andi* de criminalização cultural ocorre em relação ao *rap* por se tratar de um estilo musical oriundo da população negra, o que nos remete ao discorrido por Adilson Moreira no Livro “Pensando como um negro: ensaio de hermenêutica jurídica”, no qual ele afirma que a cultura negra não recebe o mesmo apreço cultural, pois não é valorizada da mesma forma que a cultura produzida pela raça dominante.

Somos pessoas estruturalmente excluídas porque nossa submissão tem sido parte integrante do projeto político desse país ao longo de toda a sua história. Não recebemos o mesmo apreço cultural porque não somos

valorizados da mesma forma que os membros da raça dominante. (...) as políticas imigratórias tinham um propósito eugênico: eliminar a herança africana e indígena do sangue da população brasileira, o que poderia ser alcançado através da miscigenação. Como nossas autoridades supunham que a herança genética europeia era mais forte do que a africana, o nosso país seria uma nação branca em algumas gerações, que traria então o desejado progresso nacional. Ou seja, transformar o Brasil em uma nação branca tem sido um objetivo central das nossas elites políticas, econômicas e acadêmicas brasileiras (MOREIRA, 2019a, pp. 91-92).

Dessa forma, Adilson Moreira (2019a, pp. 34-35) afirma: “sujeitos que habitam um campo discursivo no qual o *status* cultural e o *status* material influenciam a percepção e a interpretação do mundo. Esses lugares são socialmente construídos e eles precisam ser questionados para que o ideal de justiça racial que muitos de nós buscamos seja realizado”. Para o autor, a concepção do Estado como um agente de transformação requer que atribuamos ao princípio da igualdade uma função central: “o combate contra a subordinação cultural e material de minorias raciais”. Pontua que a própria Constituição estabelece o combate à marginalização como um objetivo central do nosso sistema jurídico, considerando que os processos de marginalização recaem fundamentalmente sobre traços identitários e que a sociedade é cultural e materialmente oprimida em função deles. Portanto, a hermenêutica precisa ter um propósito de luta contra a subordinação. Entretanto, o autor alerta sobre uma certa ingenuidade em acreditar que o constitucionalismo é suficiente para proteger ou promover a justiça racial, quanto à cultura ou qualquer outro aspecto em que a população se encontra em situação de disparidade.

Sei que o constitucionalismo não nasceu para garantir condições dignas de existência para todos, não sou exatamente uma pessoa ingênua. Regimes de escravidão e de segregação racial existiram dentro de países que eram categorizados como democratas liberais; a raça ainda determina em grande parte o acesso a direitos sociais, a identidade negra ainda é vilipendiada em sociedades que pretendem ser democracias pluralistas (MOREIRA, 2019a, p. 32).

Sabe-se que a justiça criminal e algumas mídias tradicionais promovem “guerras culturais” contra formas alternativas de arte, música e entretenimento, criminalizando assim as personalidades e performances envolvidas, marginalizando-os a partir de noções idealizadas de decência e comunidade e, no extremo, silenciando as críticas políticas que apresentam (FERREL, 1999, p. 407). Estas “guerras culturais”, por sua vez, incorporam um complexo de criminalização de subculturas como parte de um esforço sistemático para apagar suas imagens

públicas autoconstruídas – identidade, autenticidade, etc – para substituí-las por símbolos de homogeneidade e consenso, assim restaurando e expandindo a "estética de autoridade" (FERRELL, p. 411-412).

Portanto, no caso apresentado, assim como em outras tentativas de criminalização do *rap*, o "objetivo" ultrapassa a mera punição, pois existe o intuito de silenciamento das críticas sociais e raciais, contidas nas músicas, além de ideias subversivas ao próprio sistema judicial. Portanto, cria-se uma conjuntura de subalternização da cultura negra, a partir de imagens criminogênicas do estilo musical, cujo intuito é silenciá-lo.

Conforme Ferrell (1999, p. 407), as construções imagéticas sobre o crime e o controle do crime podem emergir de uma aliança de conveniência entre as instituições de mídia e as agências de justiça criminal, servindo para promover e legitimar agendas políticas mais amplas em relação ao controle do crime, e por sua vez, funcionam tanto para banalizar quanto para dramatizar o significado do crime. Para corroborar Ferrell (1999, p. 411) cita o autor jamaicano Stuart Hall (1993): "não há como escapar da política de representação".

Nesse sentido, o sistema punitivo judicial atua baseando-se nas desigualdades existentes de raça, gênero, idade e classe social, e tais injustiças reforçam essas desigualdades e endurecem o desespero que produzem. Reafirmando assim a dinâmica desigual do direito e do controle social como essenciais para a manutenção do poder e para sustentar o sistema de forma hegemônica (HAYWARD; FERRELL, 2012, P. 208).

Outro caso, com considerável repercussão, de empreendimento de criminalização do *rap*, ocorreu contra um videoclipe lançado pelo *rapper* MV Bill. Na matéria do jornal Folha de São Paulo, publicada no dia 27 de dezembro de 2000, o jornal inicia a narrativa do ocorrido nos seguintes termos: "vídeo investigado por alusão ao crime organizado teve sua primeira exibição pública em violenta área do Rio". O vídeo aludido é o videoclipe musical intitulado "Soldado do Morro" do álbum "Traficando Informação".

Na obra audiovisual, o artista MV Bill interpreta dois personagens, o primeiro um repórter vestido com roupa social que está gravando uma matéria sobre a situação de jovens e crianças expostas às situações de violência e criminalidade em pontos periféricos do Rio de Janeiro. Após, interpreta um jovem traficante sem

camiseta e de bermudas, portando uma arma Heckler & Koch (HK), que também é mencionada na letra na música – com nítido teor de crítica social e racial:

A sociedade me criou agora manda me matar. Me condenar e morrer na prisão, virar notícia de televisão. Seria diferente se eu fosse mauricinho, criado a Sustagen e Leite Ninho, colégio particular, depois faculdade, não, não é essa minha realidade, sou caboclinho comum com sangue no olho. (...) Distribui a droga que destrói a favela, fazendo dinheiro com a nossa realidade, me deixaram entre o crime e a necessidade. Feio e esperto com uma cara de mal, a sociedade me criou mais um marginal, eu tenho uma nove e uma HK, com ódio na veia pronto pra atirar (Soldado do morro, MV Bill, 2000).

Conforme noticiado pela Folha de São Paulo (2000), o videoclipe gerou polêmica mesmo antes do seu lançamento, pois “a 15ª Delegacia de Polícia do Rio de Janeiro abriu inquérito para investigar uma suposta apologia do crime organizado no videoclipe”.

Os cantores Djavan e Caetano Veloso foram até a Cidade de Deus – considerada pelo jornal na época como “uma das mais violentas áreas do Rio” – para prestigiar a primeira exibição pública do videoclipe “Soldado do Morro”. Caetano Veloso em entrevista afirmou “não é apologia ao crime. Se fosse, não estava aqui. Ele coloca tudo no lugar certo. Por um lado, é uma lamentação. Por outro lado, é um protesto pelo fato de tantos menores estarem segurando armas como soldados do tráfico”. Djavan complementou: “Não há nenhum crime no clipe. Crime só haverá se a polícia tentar fazer censura sem conhecimento de causa”, acrescentando que estava incomodado com a atitude de “alguns órgãos públicos, que estão tentando fazer censura no país” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2000).

Toni Garrido, vocalista da banca cidade Negra, também se manifestou em defesa do videoclipe: “O MV Bill discute um problema nosso. Os assuntos da periferia são quase sempre clandestinos. Por esse mundo ser desconhecido de muitos, podem achar que algo está sendo inventado, mas o Bill está apenas contando uma história” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2000). E, por fim, da mesma forma que nas outras matérias e notícias de casos semelhantes, o jornal Folha de São Paulo discorre sobre o videoclipe com certo tom de reprovação, o que pode indicar algum alinhamento com o empreendimento de criminalização cultural por parte desse veículo de imprensa.

Alguns anos depois, o jornal O Tempo (2008) realizou uma matéria sobre o acontecimento, intitulada “MV Bill surgiu com o polêmico Soldado do Morro”,

discorrendo que o clipe “lhe rendeu acusações de apologia ao crime e quase ter sua veiculação proibida”. Por outro lado, aponta que essa música, parte do primeiro álbum do *rapper*, foi crucial para que sua carreira e produções ganhassem projeção nacional.

Figura 2

Imagem do videoclipe Soldado do Morro, gravado em favelas do Sudeste do Rio de Janeiro de 1997 a 1999 e lançado em 2000.



Fonte: *Youtube* (<https://www.youtube.com/watch?v=5dN3BdlYnTM>).

Entende-se que estes empreendimentos de criminalização do *rap* possuem intrincada relação com a criminalização da população negra, pois o sistema punitivo atua com base nas desigualdades raciais existentes, proveniente do racismo que possui dimensão cultural e estrutural – conceitos trabalhados no capítulo 2 desse trabalho.

No presente caso, conforme mencionado a repercussão do empreendimento gerou um efeito colateral, o alavancamento da carreira do artista MV Bill. Após o episódio, o *rapper* com o produtor do videoclipe Celso Athayde e o ex-secretário de segurança pública do Rio de Janeiro Luiz Eduardo Soares realizaram a publicação do livro intitulado “Cabeça de Porco”. Além disso, produziu o documentário “Falcão – Meninos do Tráfico”, que focalizava 17 crianças e adolescentes envolvidas com infrações análogas ao crime de tráfico de drogas em favelas de diferentes cidades do Brasil (sendo que apenas um dos entrevistados permanecia vivo na data do lançamento). O documentário chegou a ser exibido na íntegra no programa televisivo “Fantástico” da Rede Globo (O TEMPO, 2008).

No presente caso, da mesma forma que o ocorrido com a censura musical do grupo Facção Central, houve a inversão da ordem do “ciclo vital” do pânico moral (Hall), pois a participação inicial/iniciativa das agências de controle foi essencial para o desencadeamento. O ato de censura do clipe musical ocorreu por iniciativa da 15ª Delegacia de Polícia do Rio de Janeiro que abriu inquérito para investigar uma suposta apologia ao crime organizado no videoclipe, configurando assim, a terceira fase do ciclo vital do pânico moral – o da ação em seu segundo nível, conceito descrito anteriormente. A mídia também não teve participação direta/prévia, no entanto, assim como no caso da censura anterior (Facção Central), o *rapper* MV Bill recebeu muita divulgação e difusão de suas produções musicais nos meios de comunicação. O presente caso reflete bem um dos “efeitos colaterais” dos empreendimentos de criminalização realizados pelas agências de controle social, pois, ao tentar proibir e censurar formas artísticas e culturais, por vezes, acabam provocando exatamente o oposto: uma divulgação muito maior da obra artística objeto do empreendimento moral, tonando-a um símbolo de resistência.

Nesse sentido, Ferrell (1999, p. 408), afirma que há diversas formas que a resistência a essa complexa teia de controle social pode assumir. As subculturas marginalizadas recebem estigmas que “convidam” a vigilância e o controle externos, porém, ao mesmo tempo, pode existir uma valorização interna nas subculturas, entendidas como um emblema de “honra e resistência”, tornando a ação cultural criminalizada ainda mais significativa por sua resiliência e desafio à autoridade externa. O autor, citando Foucault, discorre que há “centenas de pequenos teatros de punição”, apontando que as minorias étnicas, entre outras, são apresentadas como vilãs que merecem punição e vigilância pública.

Sobre as mazelas da criminalização racial, Angela Davis (2018, p. 93) enfatiza que “estão estreitamente ligadas à persistência global do racismo”. Concluindo que o sistema punitivo depende de estruturas racistas para atuar e selecionar sua clientela preferencial, mesmo que seus defensores afirmem categoricamente que existe neutralidade no que diz respeito à raça.

Michele Alexander (2017, p. 36) discorre, em seu livro “*A nova segregação: racismo e encarceramento em massa*”, sobre como o sistema criminal estadunidense foi estruturado como um controle racial de aparência neutralizada para contemplar os atuais tempos de *colorblindness*. Alexander (2017, p. 103) aponta que as atuais formas de criminalização surgiram marcada por uma

linguagem racialmente neutra, mas ofereceu uma oportunidade de criminalizar e hostilizar os negros sem se utilizar explicitamente de razões raciais.

Na era da neutralidade racial [*colorblindness*], não é mais socialmente permissível usar a raça, explicitamente, como justificativa para a discriminação, exclusão e o desprezo social. Então não usamos. Em vez de nos servirmos da raça, usamos o nosso sistema de justiça criminal para pregar nas pessoas não brancas o rótulo de “criminoso”.

(...)

Os brancos, na média, são mais punitivos que os negros, apesar do fato de os negros estarem mais predispostos a ser vítimas de crimes. Os brancos da zona rural tendem a ser mais punitivistas, mesmo que eles estejam menos predispostos a ser vítimas de crimes. A guerra às drogas, mascarada por uma linguagem racialmente neutra, ofereceu aos brancos que se opunham à reforma racial uma oportunidade única de expressar a sua hostilidade aos negros e ao progresso negro sem serem acusados de racismo (ALEXANDER, 2017, p. 36; 103).

A autora supracitada (2017, p. 281) pontua que essas formas de criminalização “tem transformado negros em criminosos em um nível tal que isso termina por diminuir seu efeito sobre outros grupos raciais e étnicos, especialmente os brancos. E o processo de transformá-los em criminosos produz estigma racial”. Algo que pode ser visualizado nos processos de criminalização do *rap*, quando se verifica que artistas brancos que aderem/produzem o estilo musical não possuem a mesma carga estigmática que os artistas negros, os quais sofrem um aprofundamento de estigmatização quando submetidos a processos de criminalização.

Deve-se registrar que a carga estigmática não é provocada apenas pela condenação formal, mas o simples contato com o sistema penal já é suficiente, pois “os meios de comunicação em massa contribuem para isso em alta medida, ao difundirem fotografias e adiantarem-se às sentenças com qualificações como ‘vagabundo’, ‘chacais’, etc” (ZAFFARONI, 2001, p. 134).

A *carga estigmática* produzida por qualquer contato do sistema penal, principalmente com pessoas carentes, faz com que alguns círculos alheios ao sistema penal aos quais se proíbe a coalizão com os estigmatizados, sob pena de considerá-los *contaminados*, comportam-se como a continuação do sistema penal. [...] É necessário advertir que no sistema penal não se trata simplesmente de um acordo externo, mas também de um sério “tratamento” integrado em um complexo processo de deterioração cuja a parte mais importante é feita pela prisão ou cadeia e perfeitamente legalizado através de registros de reincidência, da possibilidade de impedir ou dificultar qualquer exercício de trabalho honesto por parte das agências do sistema penal que se ocupam em propagar o *status* do criminalizado. [...] A prisão ou a cadeia é uma instituição que se comporta como uma verdadeira

máquina de deteriorar: gera uma patologia cuja a principal característica é a regressão [...] (ZAFFARONI, 2001, pp. 134-135).

Isto se aplica aos casos dos *rappers* que foram submetidos a algum nível de criminalização, os quais tiveram suas imagens reproduzidas na mídia no momento da prisão ou posteriormente na utilização de discursos sensacionalistas que reforçam a produção de uma carga estigmática criminogênica de *rappers*.

Criminalizar um estilo musical, suas produções e artistas, que é consensualmente uma manifestação cultural negra, demonstra mais uma forma de inferiorização e subjugação cultural. Para Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 88), “a escolha de essencialização e alternatização” é um “bálsamo comum para sentimentos de insubstancialidade e inutilidade, é manter que existe algo de essencial sobre si mesmo ou sobre as suas crenças que, na verdade, garantem superioridade”. Dessa forma, gênero, classe, raça, nação, religião podem ser invocados na busca pela superioridade autoavaliada e na criação de um grupo *outsider* que é “naturalmente” inferior. Todos esses critérios apontam para um caminho de superiorização e subalternização. Portanto, para os autores, esse não é apenas um processo de desumanização cultural é um facilitador da violência contra minorias.

Os estudos acerca da cultura contribuem para entender as relações existentes entre as criminalizações e a cultura negra. A construção de imagens de culturas criminogênicas e culturas superiores acabam sendo engrenagens para a criminalização cultural.

Paul Gilroy e Stuart Hall, conforme discorrido no capítulo 2, entendem a cultura como algo não estático, estanque e essencialista, mas como um confluente. Os criminologistas culturais, do mesmo modo, entendem o essencialismo como algo que pode se apresentar como simplista e reducionista, podendo gerar um estereótipo das minorias sociais e raciais que em nada contribui para entender a relação entre crime e cultura.

Aqui, criminologistas culturais discordam da tradição da teoria do conflito cultural (...). Embora tais abordagens considerem o aspecto cultural, elas o fazem de maneiras que tendem a ser simplistas e reducionistas. No entanto, como vamos argumentar, e como criminologistas culturais como Frank Bovenkerk, Dina Seigel e Damian Zaitch (2003; BOVENKERK; YESILGOZ, 2004) demonstram bem, culturas – étnicas e outras – não existem como entidades estáticas ou essência coletivas. Em vez disso, a dinâmica cultural permanece em movimento; culturas coletivas oferecem uma miscelânea

heterogênea de significados simbólicos que se misturam e se borram, atravessam fronteiras reais e imaginadas, entram em conflito e coalescem de acordo com dinâmicas de poder e influência, e se hibridizam diante das circunstâncias em movimento. Imaginar, então, que uma etnia cultural mantém alguma tendência ahistórica e essencial para praticar crimes – ou mostrar conformidade – não é criminologia cultural: é um essencialismo perigoso, estereotípico em sua noção de estática cultural e prejudicial para a compreensão da intrincada dinâmica que conecta cultura e crime (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 21).

Segundo Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 17), a cultura é o material do significado coletivo e identidade coletiva, e que no âmbito cultural o “criminoso” começa a apresentar um significado a partir daquela identidade coletiva.

Pensando em cultura e crime, criminologistas culturais entendem que “cultura” é o material do significado coletivo e identidade coletiva; dentro dela e por meio dela, o governo alega autoridade, o consumidor avalia produtos anunciados – e o “criminoso”, tanto como pessoa quanto como problema social percebido, ganha vida. A cultura sugere a coletiva busca de significado e o significado da busca em si; revela a capacidade das pessoas, agindo em conjunto ao longo do tempo (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 17).

Sendo assim, a cultura é entendida como “o ambiente simbólico criado e ocupado por indivíduos e grupos – se entrelaça em estruturas de poder e desigualdade”. Portanto, a cultura não se apresenta simplesmente como um produto de classe social, etnia ou ocupação – não pode ser reduzida a um resíduo da estrutura social –, ela não toma forma sem essas estruturas (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 18). Nesse sentido, aponta-se que tanto a capacidade cultural de quem detêm o poder quanto as subculturas da aquiescência ou resistência inventadas pelos menos poderosos são moldadas por formas de desigualdades estabelecidas.

Tanto a destreza cultural dos poderosos, quanto as subculturas da aquiescência ou resistência inventadas pelos menos poderosos moldam-se e são moldadas por formas existentes de desigualdade estabelecida. Forças culturais, então, são aqueles fios de significado e compreensão coletivos que circulam em torno dos problemas do cotidiano dos atores sociais, animando as situações e circunstâncias nas quais problemas se desenrolam. E, para todos os envolvidos com o crime e a justiça criminal – para perpetradores, policiais, vítima, agentes de liberdade condicional, violadores e repórteres – a negociação de significados culturais se entrelaça com o imediatismo da experiência cultural (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 18).

Pode-se entender, portanto, que os empreendimentos de criminalização do *rap* ocorreram em razão de uma rotulação social da cultura – no sentido

desenvolvido por Becker (1963/2008) – operada em face dos *rappers/rap* que foram etiquetados como desviantes e por consequência sofreram imposições das agências de controle social formal.

Sobre a rotulação social, Ferrell, Hayward e Young (2019, pp. 53-54) discorrem que, em um período de pouco mais de dez anos, aproximadamente de 1955 a 1966, uma série de livros e artigos publicados nos EUA transformaram o pensamento sobre crime e desvio – e, por um tempo, colocou a sociologia do desvio no centro do debate e do pensamento sociológico. Este foi um período em que o sonho americano estava começando a ser questionado, pois as “taxas de criminalidade” aumentaram apesar da suposta prosperidade: o sonho americano exclui muitos e isso revelou grandes disparidade dentro do país, o sonho começou a parecer insubstancial. Ressaltam os autores que “a flagrante segregação racial do Sul e as gritantes desigualdades no Norte tornam-se ainda mais aparentes no arco de luz da prosperidade em uma sociedade na qual a meritocracia era tão orgulhosamente proclamada como o caminho americano”. Dessa forma, a naturalidade da exclusão, em razão da biologia, inteligência inferior ou inadequação cultural, foi questionada. E tais questionamentos, estenderam-se da raça aos demais fatores constituintes de exclusão: mulheres, jovens, classe e sexualidade. O paradoxo da democracia liberal era pronunciado: estava embasado na reivindicação de tratar todos igualmente, incluir todos os cidadãos com base na liberdade, igualdade e fraternidade – mas, de fato, produzia uma exclusão formal e informal de categorias inteiras de pessoas com base em biologia e cultura (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 54).

Assim, classificações binárias de desigualdade em termos de raça, gênero, idade e sexualidade foram generalizadas para examinar criticamente aqueles designados como “normais” e aqueles como “desviantes”, bem como os “cumpridores da lei” dos “criminosos”. Dessa forma, as estruturas de rotulação centraram-se nas pessoas que foram excluídas social e politicamente, o jovem e o negro – que, de forma não coincidentes, são grupos sociais que constituem *rappers*, os quais já foram submetidos a algum nível de criminalização.

Classificações binárias de desigualdade em termos de raça, gênero, idade e sexualidade foram generalizadas para examinar criticamente aqueles designados como “normais” e aqueles como “desviantes”, bem como os “cumpridores da lei” de “criminosos”. Isso começou dentro da sociologia do desvio e, em seguida, chegou na criminologia propriamente dita. A

sociologia do desvio lida com o *demi-monde*, ou seja com aqueles à margem da sociedade, aqueles caricaturalizados como carentes biológica e culturalmente (...). A sociologia do crime e da delinquência centra-se ainda mais nas pessoas que foram excluídas social e politicamente das democracias liberais: o negro, o jovem, o pobre indigno, o macho recalcitrante. De fato, o sistema de justiça criminal concentra-se precisamente naqueles excluídos da sociedade civil (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 55).

Dessa forma, a teoria do desvio preocupou-se com a injustiça da exclusão social (política, legal ou econômica) e com a falácia de tentar explicar o desvio como resultado de problemas individuais ou culturais. Sendo assim, para Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 56), uma crise generalizada de legitimidade se desenrolou, uma geração mais jovem tomou consciência não só dos limites do sistema, mas das dificuldades da inclusão, como também dos preconceitos contra novas ideias e culturas, testemunhando “a repressão de minorias étnicas e de pobres quando esses grupos lutaram por direitos civis”, o que contribuiu para o questionamento de certas estruturas postas.

Sendo assim, a criminologia cultural contribuiu para o estudo do desvio, ao trazer a cultura para o estudo do crime e da criminalização, não apenas reconhecendo a presença óbvia da cultura na vida social, mas enfatizando a característica criativa da cultura e, portanto, a criação humana de desvio e dos sistemas que tentam controlá-lo. Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 56) destacam alguns estudos nos quais esse viés cultural foi analisado.

O teórico subcultural Paul Willis documentou, em *Learning to Labour* (1977), um problema similarmente compartilhado por crianças de classe baixa: se convidado a adequar-se aos padrões da classe média para os quais seus antecedentes mal os prepararam, a fim de obter qualificações acadêmicas irrelevantes para seus futuros empregos. Como Willis descobriu essas crianças culturalmente “resolveram” o problema se rebelando na sala de aula e rejeitando disciplina do professor, ao mesmo tempo que desenvolvem uma subcultura que recompensa a masculinidade e o embrutecimento físico com status elevado. Similarmente, o estudo de Ken Pryce (1979) sobre jovens negros do Reino Unido descobriu que alguns deles desenvolvem uma cultura de lazer que os ajuda a sobreviver ao desemprego e ao racismo, e lhes dá condições de rejeitar significativamente os poucos empregos precários disponíveis (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, pp. 61-62).

Se os teóricos da rotulação de meio século atrás vislumbraram algo do escorregadio processo pelo qual a identidade desviante é negociada, quanto mais escorregadio é aquele processo agora, em um mundo que corta e mistura *criminal profiling* de cunho racial para suspeitos pobres, consultores de imagem pré-pagos para réus ricos e personagens criminosos na televisão para consumo geral? Se os teóricos subculturais dos anos 1950 e 1960 entendiam algo de marginalização grupal e suas

consequências culturais, o que devemos entender de tais consequências hoje, quando a marginalização globalizada mistura-se com o crime e a criatividade (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 26).

Deve-se apontar que o *rap* não é um dos únicos elementos da cultura *hip hop* que foi submetido a processos de criminalização. Nesse sentido, Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 144), ao descreverem a arte do grafite, afirmam que “emaranhados nas paredes e edifícios, as várias formas de grafite produzem mais uma mistura de significado incerto, codificando o espaço urbano com o pluralismo da vida moderna tardia. Mas se no meio deste enxame de significação, algumas coisas são prováveis, embora não sejam certas (...) era o que já foi chamada de grafite *hip hop*, agora na maior parte chamado de *graff*, uma forma altamente estilizada de pintura pública, não afilada a gangues através da qual ‘escritores’ de grafite competem e se comunicam”. Sendo assim, anunciam: “O grafite é um dos crimes mais difundidos da modernidade tardia”.

Também é plausível entender que, assim como ocorre com a música *rap*, as razões para a estigmatização e para os processos de criminalização do grafite (*graff*) pode ser remetido às origens dessa expressão artística e ao grupo racial, classe e gênero das pessoas que majoritariamente desenvolvem essa arte.

Conforme Paul Gilroy (1993/2012, p. 211), “a cultura *hip hop* foi fruto mais da fecundação cruzada das culturas vernaculares africano-americanas com seus equivalentes caribenhos do que do florescimento pleno formado das entranhas do blues”. Dessa forma, discorre que houve uma dinâmica sincrética da forma musical acrescida por uma contribuição claramente hispânica “e uma apropriação dos movimentos da *break dance* que ajudam a definir o estilo em seus estágios iniciais”.

Menciona Paul Gilroy (1993/2012, p. 216) que a “hibridez formalmente intrínseca ao *hip hop* não tem conseguido evitar que o estilo seja utilizado como signo e símbolo particularmente potentes da autenticidade racial”, destaca, ainda, que “é significativo que quando isto acontece o termo *hip hop* seja muitas vezes abandonado em favor do termo alternativo ‘*rap*’, preferido exatamente por que é mais etnicamente marcado por influências africano-americanas do que o outro”.

Paul Gilroy (1993/2012, p. 218), ao citar Quincy Jones, discorre que “a identificação [deste] gênio musical negro constitui uma importante narrativa cultural.” E reproduz uma emblemática fala de Quincy de 1990: “O *hip hop* é, em diversos sentidos, a mesma coisa que o *bebop*, porque era uma música renegada. Ele veio

de uma subcultura privada de direitos políticos, que fora excluída do sistema. Eles disseram: ‘Vamos recuperar nossa própria vida. Teremos nossa própria língua’”. Sendo assim, “o *rap* forneceu essa montagem (...) com seu princípio de articulação e invenção. O *rap* foi o meio cultural e político pela qual Jones completou seu retorno à pedra de toque de autêntica criatividade negra americana” (GILROY, 1993/2012, p. 218). Tais afirmações reforçam a ideia do *rap* como um instrumento de potencialização da voz da população negra através da música.

Paul Gilroy, no livro “Atlântico negro”, no prefácio para a edição brasileira, discorre também acerca da cultura negra brasileira e sobre a visão idealizada da cultura brasileira como um signo único que aponta para a possibilidade de um mundo sem raças. Idealização que há algum tempo já foi desconstruída, assim como o mito da democracia racial no Brasil.

Parece adequado iniciar essa edição de O atlântico negro indicando o impacto causado pelos movimentos negros do Brasil e suas histórias de Lutas. Eles recentemente conseguiram forçar o reconhecimento do racismo como um aspecto estruturante da sociedade brasileira, uma conquista que é ainda mais notável porque ocorreu em meio a celebrações oficiais. Entretanto, seu padrão de atitudes políticas fornece mais do que apenas um eixo útil de comparação. Em primeiro lugar, ele ajuda a conter os desejos românticos de empregar a cultura brasileira como uma signo único que antecipa a possibilidade de um mundo sem raças. Em segundo lugar, dentro da perspectiva analítica fornecida pela ideia da diáspora, histórias e os reconhecidos sucessos deste movimento local inevitavelmente levantam questões sobre o escopo e alcance da política negra (GILROY, 1993/2012, p. 09).

Os signos da cultura negra brasileira, discorrido por Gilroy, apesar de seus recentes resgates culturais, foi ressignificado e revalorizado, principalmente, pelo movimento negro brasileiro. A cultura negra por muito tempo esteve relegada a um papel de subalternidade. Nesse sentido, Clóvis Moura (1994, p. 182) discorre, no livro “Dialética radical do Brasil Negro”, que “as manifestações culturais das populações oprimidas, as afro-brasileiras, em particular, foram consideradas como elementos marginais à elaboração do *ethos* nacional pelos blocos culturais de poder dominantes no Brasil”.

Assim, entende-se que em razão da ideia da superioridade cultural branca ter permeado a história do Brasil, podemos analisar que a cultura negra, especificamente o *rap*, tem sido submetido à subalternização e criminalização – em alguns eventos a própria expressão da arte, em outros os seus artistas.

Subalternização que pode ser explicado a partir da ideia desenvolvida por Paul Gilroy (1993/2012, p. 201), ao discorrer que os efeitos das negações, por parte do racismo, não só da integridade cultural negra, mas das capacidades dos negros de sustentarem e reproduzirem qualquer cultura. Dessa forma, afirma que “o lugar preparado para a expressão cultural negra na hierarquia da criatividade gerada pelo pernicioso dualismo metafísico que identifica os negros com o corpo e os brancos com a mente”.

Visualiza-se como a subalternização da capacidade criativa cultural dos negros no Brasil – enquanto grupo étnico-cultural – impulsionou a estigmatização e marginalização de sua produção cultural. Isto reforça a ideia que a criminalização do *rap* se tornou um exemplo desse modo de subjugação cultural. Na próxima subseção será analisada os empreendimentos de criminalização do *rap* que resultaram na prisão de *rappers* negros durante suas apresentações/shows musicais.

3.2 Empreendimentos de criminalização que resultaram na prisão de rappers: Racionais Mc's, MC Rap B, Emicida e Bnegão

“ Pretos precisam se defender. No final, não temos de quem depender. Por sinal, só temos quem vai nos prender.” (Esquimó – Djonga, 2017)

O *rap* enquanto estilo musical já foi objeto de empreendimento legislativo com a tentativa de censurá-lo e até mesmo criminalizá-lo, videoclipes foram acusados de realizar apologia ao crime e composições musicais foram censuradas, conforme discorrido no tópico anterior. Porém houve cruzadas que foram além: *rappers* negros foram presos após/durante seus shows musicais sob as mesmas alegações utilizadas para as tentativas de censura. Esses e outros pontos, como a criminalização sistemática da população negra, serão analisados, a partir das motivações para a criminalização do *rap*, utilizando como base os postulados da criminologia cultural, fundamento teórico que se propõe à inovação e à inserção da dimensão cultural nas relações entre criminalização, crime e rotulação.

Em 1994, apesar de o *rap* estar se consolidando no país já ocorre uma tentativa de criminalização do estilo musical e de seus atores. Um episódio marcante ocorreu com os integrantes do grupo de *rap* mais influente do Brasil, Racionais Mc's,

os quais foram presos durante um show que estava sendo realizado no vale do Anhangabaú (região central de São Paulo). Segundo o jornal Folha de São Paulo (1994), em notícia publicada em 28 de novembro de 1994, durante a prisão do grupo houve tumulto na plateia e ao menos cinco pessoas ficaram feridas.

Figura 3

Capa do CD de Racionais Mc's, lançado em 1993, com mais de 400 mil discos vendidos.



Fonte: Página oficial do Racionais Mc's (www.racionaisoficial.com.br).

A notícia destaca que os integrantes do grupo de *rap*, Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e o DJ KL Jay, foram encaminhados para o 3º Distrito Policial (Santa Ifigênia, região central), onde tiveram que prestar depoimentos.

O motivo da prisão durante o show foi as alegações da Polícia Militar de que as músicas que estavam sendo cantadas incitavam o crime, violência e continham letras que criticavam ações da polícia (FOLHA DE SÃO PAULO, 1994). O jornal narra: “O show do Racionais MC's foi interrompido pela polícia, que subiu ao palco na hora em que o grupo cantava o *rap* ‘O Homem na Estrada’. Essa música tem um refrão que diz ‘Eu não acredito na polícia, raça do c***’”.

Descreve ainda o jornal que o público ficou revoltado com a prisão e “começou a atirar pedras no palco. Houve tiros na plateia e um princípio de correria. Todos os quatro integrantes do Racionais MC's foram levados para o 3º DP junto com o advogado do grupo, Aparecido Franco. Eles chegaram ao DP por volta das 23h de sábado e só foram liberados às 2h” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1994).

A polícia instaurou inquérito sobre o caso. O líder do Racionais, Mano Brown, disse que a detenção foi “um desrespeito à liberdade de expressão”. Acrescenta o

jornal que mesmo naquela época o grupo paulista Racionais Mc's já era reconhecido por ter o maior número de vendas de discos do gênero:

O líder do Racionais, Mano Brown, disse que a detenção foi "um desrespeito à liberdade de expressão". O grupo paulista Racionais MC's é o que mais vende no país no gênero *rap*. Seu segundo e mais recente disco "Raio X do Brasil" já vendeu mais de 400 mil cópias. Os quatro integrantes do grupo moram no Capão Redondo (na periferia sul de São Paulo), um dos bairros mais violentos da cidade. *Rap* é a abreviatura de *Rhythm and Poetry* (ritmo e poesia). Sobre uma base rítmica derivada do funk, os *rappers* cantam de maneira praticamente falada (Folha de São Paulo, 1994).

Ainda, segundo a Folha de São Paulo, não era a primeira vez que isto havia ocorrido. Em 15 de outubro do mesmo ano, o *rapper* Big Richard foi preso pelo mesmo motivo. No entanto, a ação não gerou repercussão, pois se tratava de um artista local.

Alguns anos antes do fato ocorrido com o grupo Racionais MC's, o MC *Rap B*, do grupo *Rap Magic*, foi assassinado com um tiro na testa, conforme noticiado pelo jornal Folha de São Paulo, em 1989, no dia 25 de novembro. O portal Bocada Forte (2015), aponta que o homicídio se deu na década de início da cultura *hip hop* e do *rap* no Brasil, na matéria intitulada "Censura e violência policial no *hip hop* brasileiro", aponta que "a cultura *hip hop* estava em formação, o *rap* não tinha a visibilidade que tem hoje, mas já era visto como ameaça". Conforme a reportagem do jornal Folha de São Paulo (1989), a pasta que estava com o *rapper* continha algumas letras de músicas, uma delas tinha este trecho: "bandidos, assassinos e pessoas de bem, mas quando chega a polícia não sobra ninguém. Depois os homens matam e dizem que foi bala perdida".

Figura 4
Página do jornal Folha de São Paulo edição do dia 25 de novembro de 1989.



Fonte: Portal Bocada Forte (2015)

No caso da prisão dos integrantes do grupo Racionais Mc's, de forma semelhante aos casos de censura apresentados, a iniciativa de criminalização partiu de agência de controle social formal, a polícia, que interrompeu a realização do show e deu voz de prisão por conta de um trecho da música que estava sendo cantado.

Nestes casos, tanto a prisão do grupo de rap de maior relevância nacional – Racionais Mc's, como na morte durante uma apresentação de rap no metrô paulista do iniciante Mc RapB, o pânico moral desencadeador da prisão e da censura foi iniciado em sua terceira fase do ciclo vital em seu segundo nível (Cohen). Em razão do uso ostensivo do aparato policial das agências de controle, sob a justificativa de coibir a alegação de apologia ao crime – incitação à violência e crimes – a qual é muito utilizada nesses casos. Sem dúvidas a ação foi provocada pela mencionada necessidade de imposição e demonstração de autoridade (FERREL, 1999), presente nos empreendimentos de criminalização perpetrados pelos meios formais de controle.

Mas também estas criminalizações que resultaram na prisão – e no mencionado caso de homicídio – de artistas negros podem ser entendidas como proveniente de mais um meandro da criminalização da própria população negra.

Tal constatação é demonstrada pelas altas taxas de encarceramento da população negra, acrescentada ao fato da maioria das vítimas de homicídio praticados pela polícia serem jovens negros e pelo tratamento seletivo dispensado na justiça criminal para esta minoria racial. Confirmando, assim, que o racismo – estrutural e cultural – faz-se presente nas estruturas do sistema judicial (criminalização secundária) e no processo legislativo (criminalização primária).

A subalternização da cultura negra é uma das razões que a torna mais suscetível a empreendimentos legislativos de censura e expõe seus artistas como alvos de prisões arbitrárias. Esse é um dos motivos para a própria estigmatização realizada pelas agências de controle social informal, como a mídia, que por vezes reforça estereótipos da cultura do *rap* como desviante e marginalizado(ante). O diminuto poder simbólico conferido à população negra faz com que esta tenha pouca influência nas decisões da esfera pública, causando uma maior vulnerabilidade a esses empreendimentos criminalizantes.

Verifica-se que uma das razões que justificam a criminalização do *rap* pode estar ligada à imposição de signos e estigmas de criminalização da própria população negra. Segundo o Atlas da violência (2017, p. 31; 2018, p. 40), no período de 2015 à 2016, 78% das vítimas de homicídio provenientes de ação policial eram negras e, ainda, 2/3 dos indivíduos que cumprem pena no sistema prisional brasileiro são pessoas negras (INFOPEN, 2017).

Esse cenário, que aponta para a criminalização da população negra no Brasil, apresenta-se como fruto de um mecanismo fundamental de distribuição dos estereótipos de autores e vítimas que, tecidos por variáveis geralmente associadas aos pobres: o baixo status social e a cor, torna-os mais vulneráveis à criminalização. Segundo Flauzina (2008), existe um racismo arraigado ao sistema penal e que seu uso demasiado tem como objetivo o controle da população negra.

[...] o Sistema Penal está vinculado ao racismo desde seu nascedouro [...]. A apropriação simbólica peculiar da questão racial pelas elites nacionais, convertendo esse território da barbárie no paraíso terrestre do convívio entre as raças nunca abriu mão do uso ostensivo do sistema penal no controle da população negra. Assim, a relação estabelecida entre racismo e sistema penal no Brasil se dá de uma maneira íntima e enviesada, apesar de todo o esforço em se construir uma imagem em sentido oposto. Passemos então a nos ocupar desse relacionamento tão frutífero quanto incestuoso em que se transformou a convivência entre racismo e sistema penal nessa “amostra terrestre do paraíso” chamada Brasil (FLAUZINA, 2008, p. 44).

Neste mesmo sentido, Carvalho (2014, p. 13) afirma que houve uma naturalização de práticas racistas pelo sistema punitivo brasileiro, das quais cada vez mais se demonstram o apego inquisitório pelo encarceramento seletivo da juventude negra da periferia, que parece ser o legado insolúvel que está infiltrado nas instituições jurídicas e políticas.

Loic Wacquant (2001, pp. 94-95), ao discorrer quanto à criminalização e estereótipos relativos a população negra, aponta para um diferencial de tratamento entre brancos e negros nos Estados Unidos e afirma que o fato de ter ocorrido um aumento rápido e contínuo da distância entre brancos e negros – no que diz respeito ao número de negros criminalizados comparados ao número de brancos – não demonstra que as pessoas negras têm mais propensão em cometer delitos, mas o que ocorre é uma implementação de dispositivos ultra-repressivos combinados com “o caráter fundamentalmente discriminatório das práticas policiais e judiciais”. Ainda acrescenta o autor:

a prisão é portanto um domínio no qual os negros gozam de fato de uma “promoção diferencial”, o que não deixa de ser uma ironia no momento em que o país vira as costas para os programas de *affirmative action* com vistas a reduzir as desigualdades raciais mais gritantes no acesso à educação e ao emprego(...) O controle punitivo dos negros do gueto pelo viés do aparelho policial e penal [...] permite explorar – e alimentar ao mesmo tempo – a hostilidade racial latente do eleitorado e seu desprezo pelos pobres, com um rendimento midiático e político máximo (WACQUANT, 2001, p. 95).

Ainda, ao analisar o sistema jurídico, pode-se perceber que existe uma manutenção da elite dominante e/ou dos seus mantenedores, que não são “perturbados” pelo Direito, em contrapartida, existem mais empreendimentos e criminalizações, com intuito de controle, direcionadas à população negra.

A elite dominante e/ou os seus mantenedores, via de regra, não são “perturbados” com o Direito ou, têm resguardados os princípios universais de garantias dos direitos constitucionais. Neste contexto, seguir ou respeitar as leis no Brasil pode ser mais uma questão de poder dentro da estrutura social/racial do que de manutenção de um sistema jurídico estabelecido que, paradoxalmente, é o próprio mantenedor do sistema. O racismo institucional exercido na estrutura jurídica apresentada, compõe, assim, uma das violências mais explícitas no cotidiano das vidas negras no Brasil. Quer em seu sistema repressivo institucionalizado – as polícias, quando exercem seus poderes de controle e repressão e investigação, o exercem preponderantemente sobre a população negra, pela razão única de pertencimento racial ao grupo negro (BERTULIO, 2001, pp. 18-19).

Conforme Angela Davis (2018, p. 17), devido ao poder persistente do racismo, “criminosos” são no imaginário coletivo idealizados como pessoas negras, sendo assim a prisão funciona ideologicamente como um local abstrato, o qual “livra” a nossa sociedade da responsabilidade pelos problemas, especialmente aqueles produzidos pelo racismo e pelo capitalismo global.

Devido ao poder persistente do racismo, “criminosos” e “malfeitores” são, no imaginário coletivo, idealizados como pessoas negras. A prisão, dessa forma, funciona ideologicamente como um local abstrato no qual indesejáveis são depositados, livrando-nos da responsabilidade de pensar sobre as verdadeiras questões que afligem essas comunidades das quais os prisioneiros são oriundos em números tão desproporcionais. Esse é o trabalho ideológico que a prisão realiza – ela nos livra da responsabilidade de nos envolver seriamente com os problemas de nossa sociedade, especialmente com aqueles produzidos pelo racismo e, cada vez mais, pelo capitalismo global (DAVIS, 2018, p. 17).

Para Wacquant (2001), no contexto brasileiro, a discriminação racial ocorre nas burocracias, policiais e judiciárias, e demonstra que as pessoas negras têm um tratamento diferenciado por parte das agências de controle social formal e informal.

O recorte da hierarquia de classes e da estratificação etnoracial e a *discriminação baseada na cor* é endêmica nas burocracias policial e judiciária. Sabe-se, por exemplo, em São Paulo, como nas outras grandes cidades, os indiciados de cor “se beneficiam” de uma vigilância particular por parte da polícia, têm mais dificuldade de acesso a ajuda jurídica e, por um crime igual, são punidos com penas mais pesadas que seus comparsas brancos. E uma vez atrás das grades, são ainda submetidos às condições de detenção mais duras e sofrem violências mais graves. Penalizar a miséria significa aqui “tornar invisível” o problema negro e assentar a dominação racial dando-lhe um aval de Estado (WACQUANT, 2001, p. 11).

Ao analisar a incidência de estereótipos e de preconceitos na aplicação da lei e o processo legislativo, Baratta (2011) afirma que pesquisas empíricas têm colocado em relevo as diferenças de atitudes valorativas e emotivas dos juízes face a classe social do indivíduo a ser julgado, o que os leva a um julgamento desfavorável dos indivíduos provenientes dos extratos sociais inferiores da população, chegando ao ponto de um juiz que pertencia a um grupo pelo qual foi direcionada uma pesquisa afirmar que: “*um acadêmico na prisão... é, para nós, uma realidade inimaginável*” (BARATTA, 2011, pp. 177-178).

Ao discorrer a respeito do racismo nas estruturas de controle, Valente (1987) descreve uma situação fática em que o racismo nas agências de controle social formal não tinha a intenção de velar o seu pensamento racista e estereotipado da

população negra, ao reproduzir em uma de suas paredes, mais uma das faladas anedotas racistas:

analise seriamente esta inscrição gravada na Escola de Polícia de São Paulo: “um negro parado é suspeito; correndo é culpado”. (...) Essas frases são exemplos das imagens estereotipadas que se tem do negro. Estereótipos são imagens simplificadas, falsas e geralmente, negativas sobre determinado indivíduo ou grupo de indivíduos (VALENTE, 1987, p. 25).

De outra forma, também verifica-se que ocorre no país a superexposição dos acusados nas mídias, sobretudo quando são pessoas negras, as quais são presas e têm sua imagem exposta antes de qualquer condenação transitada em julgado. Isto ocorre para difundir uma falácia à sociedade: a imagem de “dever cumprido” do Estado e a punibilidade das condutas criminosas. No entanto, percebe-se que se trata de uma prática criminalização da população negra, perpetrada por quem faz parte do controle social informal – a mídia.

Michele Alexander (2017, p. 281) discorre sobre o estigma⁶ destinado aos corpos negros e argumenta sobre o sistema punitivo ser um novo meio de controle social racializado, pois entende não ser possível visualizar um cenário similar em relação aos jovens brancos.

O economista Glenn Loury fez essa observação em seu livro *The Anatomy of Racial Inequality* [a anatomia da desigualdade racial]. Ele pontuou que é quase impossível imaginar algo remotamente similar ao encarceramento em massa acontecendo com jovens brancos. Podemos imaginar um sistema que aplicaria as leis de combate às drogas quase exclusivamente entre jovens brancos e ignorasse a maior parte dos crimes de drogas cometidos por negros? Podemos imaginar uma larga maioria de homens brancos jovens sendo perseguidos por pequenos crimes de drogas, postos sobre o controle do sistema de justiça criminal, rotulados como criminosos e sujeitados a uma vida inteira de discriminação, desprezo e exclusão? (ALEXANDER, 2017, p. 290).

Ao analisar o contexto de criminalização da população negra, Alexander (2017, p. 39) afirma que este surgiu “como um sistema de controle social racializado abrangente”, pois havia uma tendência para interpretar as pessoas capturadas pelo

⁶ Estigma, segundo Erving Goffman (1991, p. 42, 108-109), é o termo que se usa para referenciar um atributo profundamente depreciativo no corpo de alguém. O autor afirma que o termo foi criado para se referir a sinais corporais que evidenciavam alguma característica atípica ou que desmoralizasse quem as apresentava. Segundo o autor, muitas vezes esses sinais eram feitos com fogo para marcar que o portador era um escravo ou um criminoso, por exemplo. Para Goffman, o estigma indica, portanto, um atributo depreciativo e pode ser considerado um defeito ou uma desvantagem, que apresenta um reflexo na forma como a sociedade institui uma identidade social em relação ao outro.

sistema de justiça criminal através das “lentes da ciência social popularizada”, que atribuem o crescimento de taxas de encarceramento nas comunidades não brancas às previsíveis consequências da “pobreza, da segregação espacial, da desigualdade de oportunidades educacionais e de presunções sobre o mercado das drogas, incluindo a crença equivocada de que os traficantes em sua maioria são negros”. No entanto, defende que a real intenção do sistema punitivo desde seu princípio era um controle racial “neutralizado”, não explícito, diferenciando-se dos controles declaradamente de segregação racial já adotados em países na modernidade – como, por exemplo, o *apartheid* da África do sul ou o sistema de segregação “*Jim Crow*”, adotado nos Estados Unidos.

Da mesma forma, no Brasil, o artifício de neutralidade racial é presente no processo de criminalização da população negra, porém ela é desmascarada pela comprovada seletividade do sistema punitivo brasileiro, conforme discorrido. A criminalização da população negra se reflete de forma significativa na criminalização de suas expressões culturais. No âmbito da cultura, os processos também se utilizam de narrativas e ideias de neutralidade racial, porém quando se verifica que esses empreendimentos de criminalização se direcionam incisivamente às culturas negras o viés racial/racista é revelado.

Retornando aos empreendimentos de criminalização que geraram a prisão de *rappers*, outro episódio que chamou a atenção da mídia nacional foi a prisão de Emicida, durante um show realizado em Belo Horizonte - MG. Em 14 de maio de 2012, o *rapper*, um dos maiores representantes da chamada “nova escola”, foi preso após a realização de um show por conta de trechos de uma de suas músicas, conforme noticiado pela Revista Veja, na notícia intitulada “*Rapper Emicida é preso por desacato após show em BH*”.

Segundo a reportagem, ele foi detido pela polícia após um show na cidade de Belo Horizonte e levado à 36ª Delegacia Seccional da capital mineira. O *rapper* utilizando a rede social *Twitter*, informou que o motivo de sua prisão foi o cometimento do crime desacato por causa da música “Dedo na ferida”.

O evento foi realizado “com entrada gratuita chamado Palco *Hip hop*, no bairro Barreiro. Logo após o final do show, o *rapper* foi abordado por policiais militares que prestavam serviço no evento e foi detido”. Segundo os policiais, o cantor, no início de sua apresentação, havia afirmado “que apoiava a invasão ao terreno Eliana Silva no Bairro Barreiro e também pediu que o público levantasse o

dedo do meio e apontasse para os policiais”. A revista aponta que “a Polícia Militar também manifestou a preocupação de que a atitude do *rapper* pudesse incitar o público a cometer atos de vandalismo”. Sendo assim, “Emicida prestou depoimento e foi liberado após cerca de três horas na delegacia, onde foi registrado um Termo Circunstanciado de Ocorrência (TCO)” (VEJA, 2012).

Figura 5
Imagem de vídeo realizado pela TV Record, do *Rapper* Emicida sendo preso e encaminhado para a delegacia após show por cantar a música “dedo na ferida”



Fonte: TV Record (<https://recordtv.r7.com/balanco-geral/videos/rapper-emicida-e-presos-por-desacato-em-mg-21102018>).

Cumpramos mencionar que, ainda mais recentemente, em 27 de julho de 2019, o *rapper* BNegão também teve seu show interrompido pela polícia militar, conforme noticiado pelo Portal UOL (2019), na reportagem “Censura em transe: policiais militares interrompem o show de BNegão”, a interrupção ocorreu após o cantor falar contra a violência policial e contra os ataques nas aldeias Wajãpis, no Amapá, e direcionar críticas ao presidente.

Segundo a reportagem do Portal UOL (2019), a polícia militar chegou “truculenta”, cortou o som e expulsou as pessoas que estavam assistindo. A prefeitura do município em que os fatos ocorreram se manifestou, em nota, apoiando a ação policial.

O show então foi interrompido pela polícia militar, segundo alguns presentes que divulgaram o episódio nas redes sociais. “A polícia chegou truculenta expulsando todo mundo”, disse uma das pessoas que assistiu ao show e que teve o relato divulgado nos *stories* do BNegão (...) A prefeitura de

Bonito se adiantou e soltou nota de repúdio à atitude dos músicos e defendendo, implicitamente, a ação policial. O Prefeito Odilson Arruda Soares (PSDB) publicou a nota de repúdio nas redes sociais e no site da prefeitura. Para ele, as críticas dos artistas e dos público a Bolsonaro foram "desrespeitosas". "Antes de tudo, é importante destacar que o evento é promovido pelo estado de mato grosso do sul e não tem viés político, sendo um festival cultural", postou Soares. Já a prefeitura de Bonito, de forma oficial, divulgou outro comunicado, enviado originalmente ao jornal/site Campo Grande News: "a prefeitura de Bonito entende que todos tem direito à expressão, mas não concorda com manifestações explícitas de lados políticos, ou mesmo desrespeito aos atuais governantes durante o evento, seja por artistas contratados e pagos com recursos públicos federais, estaduais e municipais, ou por parte do público presente".

Os casos apresentados foram os mais recentes casos de criminalização que resultaram na prisão de *rappers*. A prisão do artista Emicida, que é considerado um dos maiores nomes da chamada "nova escola do rap", aponta que os empreendimentos de criminalização não ficaram somente no início da história do rap no Brasil. Da mesma forma que outros casos mencionados, a iniciativa de criminalização partiu de agência de controle formal – polícia ostensiva – utilizando da alegação de desacato para a criminalização neste caso.

Em seu show, o *rapper* Emicida manifestou apoio a uma ocupação para moradia que estava em andamento naquele período e após cantou uma de suas músicas, por conta disso sofreu os incursos da criminalização na sua forma mais gravosa, com a prisão e condução por estar supostamente em flagrante delito. Deve-se ressaltar que a expressão verbal que foi utilizada para o enquadramento no crime de "desacato" fazia parte da música, ou seja, compreendia a manifestação artística.

No caso do *rapper* BNegão, a criminalização ocorreu durante a realização do show que foi interrompido de forma truculenta, segundo as pessoas presentes, após o artista realizar críticas políticas e ao sistema criminal. O sistema político local manifestou abertamente seu apoio à ação policial. Segundo o Poder Executivo municipal, as críticas realizadas pelo *rapper* ao governo federal foram entendidas como "desrespeitosas", o que justificaria a ação policial. No entanto, esse entendimento reforça uma perigosa ideia proibitiva de críticas ao governo, o que remete ao período ditatorial e reforça o caráter silenciador da criminalização cultural, conforme apontando por FERREL (1999).

Da mesma forma que em outros episódios apresentados, a prisão do *rapper* de maior expressão da atualidade, Emicida, e do *rapper* BNegão, ocorreu em razão

do pânico iniciado pelas agências de controle social – que se manifesta na terceira fase do ciclo vital em seu segundo nível, fase da remediação em função do controle/gestão do desvio. Verifica-se também que a mídia contribuiu, posteriormente, para a consolidação do empreendimento criminalizante veiculando as imagens do *rapper* sob a manchete “rapper é preso por desacato” e durante a transmissão das imagens narra os fatos emitindo comentários sensacionalistas gerando/induzindo a ideia de vinculação da música *rap* à criminalidade, o que desencadeia o segundo nível do pânico moral – a formação de *folk devils* – e um ciclo de demonização e estigmatização, vinculando a subcultura do *rap* à criminalidade.

Esses empreendimentos ilustram com clareza o *status* atual desta manifestação cultural no Brasil que desde o final dos anos 80 até casos mais recentes, no ano de 2019, tem sido estigmatizada e criminalizada. Criminalizações que ao longo desses anos foram noticiadas em jornais impressos e mais recentemente em portais de notícias online. Desde a proibição de exibição de videoclipe requerida por promotor do GAECO até a interrupção e a prisão de cantores durante shows, demonstram que os casos mencionados possuem algo em comum: todos os envolvidos sofreram algum nível de criminalização em virtude de sua interpretação/produção artística da música *rap*.

Situações semelhantes às apresentadas no Brasil foram analisadas por Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 217), no contexto do *rap* americano, ao citar a prisão do *rapper* americano ODB, apontam quanto a questão da colisão entre artistas do *rap* e empreendedores morais, promotores, policiais tornam-se uma circular de colisão – que pode gerar a criminalização – por vezes até a promoção ou ambos – do estilo musical.

Quando *rappers* como o ODB são levados a julgamento, quando os promotores distritais confundem um grupo de *rap* multi-platina com uma gangue de rua, isso também não é uma única colisão entre a música e lei. É apenas mais uma vez, em uma dança velha de décadas, entre artistas do *rap*, gravadoras, promotores locais e empreendedores morais, os quais encontram problemas e potencialidades na mistura de *gangsta rap*, gangues e história criminal. Para as gravadoras e história criminal. Para as gravadoras e os *rappers*, uma imagem fora da lei cuidadosamente elaborada, até mesmo um registro criminal, move o produto; para os promotores locais e conservadores religiosos, campanhas públicas de alto nível contra essas imagens também movem o produto, se bem que um tipo um pouco diferente (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 217).

Nesse sentido, conforme McRobbie e Thornton (1995, p. 572), a indústria cultural e de marketing passaram a entender que para certos produtos como discos, revistas, filmes e jogos de computador, nada poderia ser melhor para as vendas do que um pouco de controvérsia – a ameaça de censura, a sugestão de escândalo ou atividade subversiva. A lógica utilizada é dupla: primeiro, o bem cultural receberá muita divulgação de graça, mesmo que negativa, pois suas associações com o pânico moral tornam-se por vezes uma publicidade. Segundo, seria atraente para um contingente de consumidores que se veem como alternativos, vanguardistas, radicais, rebeldes ou simplesmente jovens.

Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 217) ilustram essa relação com o caso de um advogado que representou um acusado de homicídio, apontando que estereótipos/criminalizações também podem se tornar uma estratégia de defesa.

Quando Ronald Howard foi condenado por matar um soldado estadual do Texas, seu advogado de defesa recordou sua estratégia de defesa fracassada: ele seria inocente, por causa do *rap*. “Ele cresceu no gueto e não gostava da polícia, esses eram seus heróis, esses *rappers*[...] dizendo ele: “Isso o afetou. Isso era uma defesa séria e totalmente válida”. E, de fato, pouco antes de atirar no policial estadual, Howard estava ouvindo *rap*, Tupac Shakur – que fala sobre atirar em um policial e lembrar o vídeo de Rodney King”.

Nesse caso, claramente, houve a utilização um estereótipo – ou uma falsa premissa perpetrada por conservadores – em uma tentativa de defesa para possível julgadores/jurados que depositam alguma validade nessas premissas.

Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 220), ao discorrer sobre a vertente do *rap* chamado *gangsta rap* – movimento do *rap* americano que possui diversos significantes, porém pode-se dizer que este termo, mais utilizado nos anos 90, está relacionado à hipermasculinidade e à menção nas letras de atividades consideradas ilícitas nos EUA –, apontam pesquisas em que o *gangsta rap* é associado ao “conjunto de trabalhos etnográficos estabelecidos, sobre o modo como as condições estruturais nas comunidades negras urbanas são origem das adaptações culturais, que se materializam em ‘código de rua’”. Sendo assim, “uma ordem local, hiper-masculina, desenvolve-se dentro de comunidades negras desfavorecidas, com seus próprios códigos e rituais de autenticidade: disposição para usar a violência (...), e um pronunciado antagonismo em relação à polícia e às outras autoridades”.

Sendo assim, citam interessante pesquisa de Kubrin em que o objetivo foi examinar até que ponto esse “código de rua” está presente não apenas no nível da rua, mas também na música *rap* e vice-versa.

Kubrin explica que a erudição padrão, nesse campo, aborda o gangsta *rap* como expressão de uma ordem subcultural clássica, com o código de rua existente servindo de inspiração para as letras de *rap*, que então refletem esses códigos. A abordagem de Kubrin, no entanto, é mais sutil: ela vê o nexos cultura/música/identidade de uma perspectiva “construtiva”. O gangsta *rap*, diz ela, deve ser entendido como um “recurso interpretativo”, uma maneira de “organizar” ou talvez reconstituir com mais precisão a realidade, segundo a qual [...] as narrativas dos *rappers* [...] alcançam reflexivamente um senso de realidade – para si e para os outros”. O *rap*, nesse sentido “[...] cria entendimentos culturais da vida urbana que tornam a violência, o perigo e a imprevisibilidade, normativos (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019).

A influência da mídia opera ao lado de práticas culturais e sociais relacionadas em um processo complexo de troca e interação. E, no que diz respeito ao gangsta *rap*, entre outros *loops* e inspirais também são abundantes. Outra pesquisa também citada por Ferrell, Hayward e Young (2019) é a de Eric Watts, por exemplo, “que observa dezenas de artistas de *rap* famosos, que foram perpetradores ou vítimas de atividades criminosas – desde o envolvimento do Snoop Dogg com as gangues de rua de *Long Beach*, até o assassinato de Tupac Shakur – e assim confirmam que, no gangsta *rap*, o crime e sua representação estão irrevogavelmente entrelaçados”. No entanto, pontuam que “Watts está mais interessado em uma análise material do *rap*, explorando o modo pelo qual o consumismo funciona como um esquema interpretativo, para definir e esclarecer as relações entre a cultura *hip hop*, narrativas de gangsta *rap*, e a interposição de um complexo industrial de *rap* em expansão”. Sendo assim, “Watts foca-se em uma música/vídeo clássica de ‘velha escola’: *New Jack Hustla*, de 1991, de Ice-T. Aqui somos presenteados com uma fatia familiar de imagens do *rap* anos 90 – *rappers* empunhando *Uzis*, exaltando seu compromisso com a violência, como expressão do poder do gueto – e assim parecendo uma confirmação da imagem dos *rappers* como vulgares, bárbaros e nihilistas”. Mas, Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 221), apontam que uma análise mais cuidadosa, revela algo mais e algo diferente: “pistas para a estreita simbiose entre o *rap* e o capitalismo de consumo”.

Para Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 221), “*New Jack Hustla* parece oferecer uma validação direta da tese de Kubrin (2005) que o ‘código da rua’ se integra à música *rap*, com a lírica da música sobre violência instrumental, armas,

dinheiro, etc. Porém o ‘*Hustla*’, de Ice-T, justifica seu modo de vida escolhido”. O que evidencia o caráter alegórico das letras de *rap* que abordam essas temáticas.

Juntamente com os tiroteios de carro e tiroteios, Ice-T está empenhado em articular o que ele chama de sua “enxaqueca capitalista”. Não é para passar a vida toda trabalhando no “Micky Ds”, falido e inutilizado, ele nos assegura. E a solução? Sua própria versão distorcida do Sonho americano, onde “[...] os fins justificam os meios, esse é o sistema [...]”, onde “[...] eu não tinha nada e eu queria/você tinha tudo e você o exibia/ transformava os necessitados em gananciosos(...)”. Como Ice-T pergunta, enquanto expõe o paradoxo central do *rap* e da sociedade de consumo: “Me encontrei distorcido, preso a um paradoxo [...] isso é um pesadelo ou um sonho americano?”. Letras como essas oferecem momentos de “revelação textual”. Originalmente, o *Hustla* de Ice-T só conseguia entender o mundo através de um código internalizado da rua. Mas à medida que a música continua, uma nascente consciência transcende essa postura: preso na claustrofobia econômica do materialismo dominante o código da rua cria um jogo perdido, uma armadilha e algumas más políticas para iniciar (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 222).

A análise da música *rap gangsta* americana pode servir de subsídio para entender a visão sobre as produções musicais dos *rappers* negros no Brasil. Sendo assim, pergunta-se: até que ponto a suposta acusação de “incitação” ao crime, violência, etc., não se trata de uma rotulação racista de que os *rappers* – *majoritariamente negros* – são eles mesmos autores de condutas ilícitas e as cantam nas suas letras? Pergunta-se, ainda, se estes mesmos atores sociais, que visualizam estes artistas negros como “criminosos”, teriam a mesma interpretação, caso a manifestação artística fosse realizada por pessoas brancas? Seriam identificadas como criminosas ou como a mera interpretação de um “eu-lírico”, como ocorre em outras produções artísticas?

Analisando as produções musicais de *rap*, antigas e recentes, verifica-se que a instauração de um pânico moral, conforme mencionado no tópico anterior, se baseia em esteriótipos tipicamente relacionados à população negra – baixa intelectualidade, propensão para cometimento de crimes, deslegitimitização da produção artística cultural, conforme discorrido ao longo desse trabalho.

Além disso, mostra-se relevante discorrer sobre a vitimização dos corpos negros e o pânico moral, pois o estigma que recai sob a população negra, a partir dos processos de criminalização, também gera consequências quando uma pessoa negra se torna vítima.

Conforme o Atlas da violência, elaborado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA (2019), a cada 100 pessoas vítimas de homicídio no

Brasil 71 são negras. Entretanto, especificamente no tocante a este quadro de grande vitimização por homicídios, não há repercussão ou instauração de pânico moral.

Stanley Cohen (1972/2002, pp. 10-12), ao abordar como os pânicos morais têm sido utilizados para criar um clima de hostilidade aos grupos marginalizados, o que acaba por difundir a percepção equivocada de que a população branca possui maior potencial para ser vítima de crimes violentos, narra uma situação contra paradigmática na qual a vítima de um crime violento era um jovem negro. Esse caso, foi intitulado pelo autor como um “manual para impedir a criação de um pânico moral”.

Stephen Lawrence era um jovem negro de 18 anos do sul de Londres. Na noite de 22 de Abril de 1993, em um ponto de ônibus com um amigo, foi insultado com ofensas raciais por um grupo de cinco ou seis jovens brancos. Eles então o esfaquearam no peito e ele morreu algumas horas depois. Isso se tornaria outro caso paradigmático. Isso foi não tão incomum quanto a história de *Bulger*, mas recebeu a mais intensa exposição pública e da mídia por muito mais tempo. O fracasso visível para trazer o grupo conhecido de suspeitos a julgamento levou a revelações contínuas de incompetência policial e racismo. Após seis anos de campanhas persistentes e reivindicações (por várias organizações de liberdades civis, antirracistas grupos e a comunidade negra local, incluindo os pais de Lawrence), um inquérito, um processo privado fracassado, uma substituição interna da polícia de uma autoridade e Reclamações Policiais, um inquérito judicial foi criado (presidido por um juiz aposentado, Sir William Macpherson). Publicou-se um Relatório de 335 páginas em fevereiro de 1999. O Relatório gerou enorme atenção do público e uma agenda política icônica, que atualmente referem-se ao policiamento "depois de Macpherson" ou "depois do Stephen Relatório Lawrence". À primeira vista, todos os ingredientes para um pânico moral estavam presentes. O próprio relatório tomou uma posição moral contra o persistente racismo que identificara (COHEN, 1972/2002, p. 10-11).⁷

7 Tradução livre do original: “Stephen Lawrence was an 18-year-old black youth from South London. On the evening of 22 April 1993, while standing at a bus stop with a friend he was taunted with racial abuse by a group of five or six white youths. They then stabbed him in the chest and he died some hours later. This was to become another boundary marking case. It was not as unusual as the Bulger story, but just as rich and received more intense public and media exposure over a much longer period. The visible failure to bring the known group of suspects to trial led to continuous revelations of police incompetence and racism. After six years of persistent campaigning and claims-making (by various civil liberties organizations, anti-racist groups and the local black community including Stephen Lawrence’s parents), an inquest, a botched private prosecution, a flawed internal police review, and a Police Complaints Authority investigation, eventually a £3 million Judicial Inquiry was set up (chaired by a retired judge, Sir William Macpherson). It published its 335 page Report in February 1999. 5 The Report generated enormous public attention and an iconic policy agenda still refers to policing ‘after Macpherson’ or ‘after the Stephen Lawrence Report’. At first glance, all the ingredients for a moral panic were in place. The Report itself took a moral stand against the persistent racism it had identified”.

No entanto, o autor afirma que, apesar de todos os ingredientes para um pânico moral estarem presentes, este não se concretizou, no relatório sobre o caso continha informações como: “O assassinato de Stephen Lawrence foi motivado de maneira única e inequivocamente por racismo. Foi uma grande tragédia para sua família. Foi uma afronta para a sociedade e especialmente para a comunidade negra local em Greenwich” (COHEN, 1972/2002, p. 11). Menciona mais alguns trechos do relatório apontando que “ninguém foi condenado por esse crime terrível. Isso também é uma afronta tanto à família Lawrence e a comunidade em geral”. E por fim o relatório conclui que a “incompetência profissional e liderança fraca foram razões importantes para a polícia fracassar, mas o problema geral era pernicioso e persistente racismo institucional”. Por fim, discorre o relatório que “foi uma falha da polícia em responder as preocupações das minorias étnicas e da discriminação através de preconceito inconsciente, ignorância, irreflexão e estereótipos racistas” (COHEN, 1972/2002, p. 12).

Considerando que o relatório afirmava que houve diversas falhas na investigação e isso tudo foi gerado pelo racismo institucional, questiona-se: “Por que tudo isso não chegou a um pânico moral?” (COHEN, 1972/2002, p. 12).

O autor elenca alguns dos motivos discorrendo que

estes foram papéis aplicados com uma precisão surpreendente, métodos que podem aparecer em um manual sobre “Como impedir um Pânico Moral”. A noção de “racismo institucionalizado” era denunciado como sem sentido, exagerado e muito radical, a prazo poderia suscitar ressentimentos entre as pessoas comuns (estigma e teoria de amplificação de desvios); e mancharia toda força policial por causa de alguns indivíduos censuráveis (COHEN, 1972/2002, p. 11).⁸

Por fim, Cohen (1972/2002, p. 12) elenca três dos elementos necessários para a construção de um pânico moral bem-sucedido que não estavam presentes no caso de Lawrence, primeiro um inimigo adequado, ou seja, um alvo fácil. Em segundo lugar, uma vítima adequada, isto é, alguém com quem os interlocutores pudessem se identificar. Terceiro, um consenso de que as crenças ou ações sendo denunciadas não eram casos isolados. Nenhum dos requisitos elencados foi preenchido, além de ter diversos discursos de discordância e crítica – principalmente

⁸ Tradução livre do original: “These papers applied, with astonishing accuracy, methods that could appear in a manual on ‘How To Prevent a Moral Panic’. The notion of ‘institutionalized racism’ was denounced as meaningless, exaggerated and too sweeping; the term could stir up resentments among ordinary people (stigma and deviancy amplification theory); it besmirches the whole police force because of a few blameworthy individuals”.

advinda das mídias locais – sobre a existência de um racismo institucionalizado na polícia.

Ao final, no caso Lawrence, faltaram três elementos necessários para a construção de um pânico moral bem-sucedido. Primeiro um inimigo adequado: um alvo fácil, facilmente denunciado, com pouco poder e, de preferência, sem sequer ter acesso às áreas de batalha da cultura política. Claramente não é a polícia britânica. Em segundo lugar, uma vítima adequada: alguém com quem você pode se identificar, alguém que poderia ter e um dia poderia ser qualquer um. Claramente não seria um jovem do centro da cidade, homens negros. Terceiro, um consenso de que as crenças ou ações sendo denunciadas não eram casos isolados ("não é só isso"), mas partes integrantes da sociedade ou poderia (e seria) a menos que "algo foi feito". Claramente, se não houvesse racismo institucionalizado na polícia, não poderia haver na sociedade em geral (COHEN, 1972/2002, pp. 10-12).⁹

O caso narrado por Cohen relembra o episódio de violência contra o jovem negro Pedro Henrique Gonzaga, 25 anos, ocorrido no dia 14 de fevereiro de 2019. Conforme noticiado pelo Portal de notícias G1, o jovem negro foi morto com um golpe de estrangulamento por um segurança do supermercado Extra. Toda a ação foi gravada e as imagens mostram Pedro Henrique desacordado e o segurança o imobilizando, e, ainda, mesmo com a mãe do jovem e demais clientes fazendo apelos para que o segurança o soltasse, o segurança persistiu no golpe, levando a morte de Pedro Henrique Gonzaga. A justificativa para ação foi que o jovem era suspeito de furto simples, sendo assim, a reação do segurança foi considerada desproporcional e excessivamente agressiva.

Casos como o descrito são frequentes no Brasil e dificilmente são passíveis de instaurar um pânico moral, mesmo que gerem repúdio e indignação entre as militâncias de movimentos negros, os quais promovem manifestações denunciando a ocorrência de situações semelhantes¹⁰, verifica-se que as questões levantadas nessas manifestações nem sempre são encaradas como pautas de relevância no país. Assim como episódios semelhantes ao caso Lawrence descrito por Cohen (1972/2002, pp. 10-12), estes também se enquadram no modelo de “como impedir um pânico moral”.

9 Tradução livre do original: In the end, the Lawrence case lacked three of the elements needed for the construction of a successful moral panic. First, a suitable enemy: a soft target, easily denounced, with little Power and preferably without even access to the battlefields of cultural politics. Clearly not the British police. Second, a suitable victim: someone with whom you can identify, someone who could have been and one day could be anybody. Clearly not inner-city Young black males. Third, a consensus that the beliefs or action being denounced were not insulated entities ('it's not only this') but integral parts of the society or else could (and would) be unless 'something was done'. Clearly if there was no institutionalized racism in the police, there could not be in the wider society.

10 Conforme abordado na reportagem do El país, no dia 18 de fevereiro de 2019, intitulada “Protesto por assassinato de jovem em supermercado questiona por que a morte de negros não comove o país”.

O contexto de desigualdade racial, criminalização e vitimização por homicídios perpetrados pelo Estado – majoritariamente por meio da polícia - também pode ser analisado sob a perspectiva do conceito de *necropolítica*, desenvolvido por Achille Mbembe (2018, p. 05), que discorre que “o racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder”. Embora entenda-se que Foucault (2002, p. 302), ao tratar sobre racismo e biopoder, referia-se especificamente ao racismo antissemita, Mbembe (2018, p. 27) se utiliza de suas premissas para discorrer sobre as formas históricas e contemporâneas de “submissão da vida à morte”, detidas pelo Estado, afirmando que uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica foi o regime de escravidão negra.

Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica.

(...)

Como instrumento de trabalho o escravo tem um preço. Como propriedade, tem um valor. Seu trabalho responde a uma necessidade e é utilizado. O escravo, por conseguinte é mantido vivo, mas em “estado de injúria”, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos. O curso violento da vida de escravo se manifesta pela disposição de seus capatazes se comportar de forma cruel e descontrolada ou no espetáculo de sofrimentos imposto ao corpo escravo. Violência, aqui, torna-se um componente de etiqueta (MBEMBE, 2018, pp. 28-29).

Achille Mbembe (2018, pp. 16-17) expõe a influência do conceito de biopoder desenvolvido por Michael Foucault (2002, p. 302), no qual o biopoder parece funcionar mediante “a divisão entre as pessoas que devem viver ou não”, discorre ainda que “o racismo possui a função de regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado”.

Ao tratar sobre “necropoder e ocupação colonial na modernidade tardia”, Mbembe (2018, p. 38) discorre a respeito do conceito de soberania, que é entendido como ocupação que “significa relegar o colonizado a terceira zona entre o estatuto de sujeito e objeto”. O autor utiliza como exemplo o regime de *apartheid* na África do Sul, em que entidades sociopolíticas de opressão e pobreza severa foram experimentadas com base na raça e na classe social, sendo uma instituição espacial peculiar, cientificamente planejada para fins de controle: “O funcionamento dos bantustões e distritos implicou duras restrições à produção dos negros (...) criminalização da residência negra em fazendas brancas, o controle do fluxo urbano e, mais tarde, a negação da cidadania aos africanos” (MBEMBE, 2018, p. 38), assim

como, pode ser acrescentada a criminalização da cultura dos povos africanos da diáspora.

Nesse sentido, Salah H. Khaled Jr. (2018, p. 105) discorre que no Brasil “consagramos um aparato penitenciário catastrófico e sedento por corpos objetificados e submetidos a um poder punitivo executivo, que não se deixa controlar por mecanismos jurídicos que lá não penetram”. Considerando que “para a juventude que vem da margem, o tratamento dispensando em um país como o Brasil é o tradicional: uma política de controle, fixação e extermínio. E para essa finalidade, certa imagem do crime também serve muito bem ao propósito esperado” (KHALED JR., 2018, p. 47). Sendo assim, enfatiza que existem intenções salvacionistas de defesa da “sociedade” e de seus “inimigos” que esta lógica causou o extermínio massivo de indesejáveis decorrendo diretamente do exercício verticalizado do poder punitivo (KHALED JR.2016, p. 151).

Existe uma história por trás do discurso que opõe a sociedade e seus inimigos. Ela conforma um legado autoritário que demonstra que o utilitarismo empregado em nome de um suposto “bem comum” é indissociável de regimes e propósitos autoritários. As intenções salvacionistas de defesa da “sociedade” e de seus “inimigos” remetem a literalmente milhares de anos atrás. Propósitos supostamente nobres produziram incontáveis cadáveres ao longo dos últimos séculos de história: o extermínio massivo de indesejáveis decorreu diretamente do exercício verticalizado de um poder punitivo discursivamente justificado pela intenção de tutela do bem-estar-social (KHALED JR., 2016, p. 151).

Apesar dos incursos de criminalização a popularidade do *rap* vem se tornando expressiva e já se pode perceber novas tendências de produção da chamada “nova escola” do rap. Conforme Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 224), “a cultura do *rap* e do *hip hop* cresceu em popularidade, os *loops* e espirais dessa fusão particular de crime, consumismo, transgressão e música popular, continuaram a girar”. Sendo assim, a criminologia cultural se propõe a investigar esses temas. Por exemplo, Ferrell, Hayward e Young realizam uma breve análise do *rap* “do outro lado do Atlântico”, em que “os jovens negros de Londres começaram a criar seu próprio modo distinto de música urbana, baseada no *rap* americano, no jamaicano *dancehall* e na música britânica de *garage* e *jungle*. Derivado do Bow, East London e baseado nas primeiras gravações de Wiley, Dizzy Rascal e Lethal Bizzle, a cena *grime* do Reino Unido começou a decolar em 2001”. Pontuam que “Alguns *rappers grime* do Reino Unido seguiram suas contrapartes americanas para inspiração nas letras,

referenciando ‘feudos’ locais violentos ‘código postal’, símbolos ‘embandeirados’ de gangues de rua, e sinais em seus vídeos de *rap*. A música rapidamente desenvolveu uma associação à violência nas ruas, esfaqueamentos e crimes com armas, graças em grande parte ao uso frequente, por artistas de grime, de tecnologia de informação e comunicação como um veículo para divulgar seus vídeos musicais caseiros, muitas vezes ameaçadores”.

Nada de novo aqui, pode-se pensar: apenas mais uma variante internacional do *rap* americano. No entanto, os autores relatam que nos últimos anos, partes da cena *grime* do Reino Unido sofreu uma espécie de transformação. E mencionam a pesquisa do criminologista cultural Johnny Ilan que pesquisou acerca de *rappers grime* famosos, como Tinchy Stryder e Tinie Tempah, que “começaram a descartar os códigos tradicionais de crime e violência, e adotaram temas mais universais, como festejar, socializar etc. É importante ressaltar que não se trata apenas de abraçar ou validar a vida exuberante do hiperconsumismo, à maneira do *rappers* americanos, como Drake ou Lloyd Banks”. Em vez disso, referem que muitos artistas *grime* estão agora defendendo estratégias mais comuns de “viver uma vida sustentável moderadamente rica: obtendo qualificações educacionais, construindo cuidadosamente pequenas empresas a partir do zero, e respeitosamente comparecendo ao trabalho”.

Se pensarmos que está tudo muito longe do violento e masculino “código da rua” de Elijah Anderson (1999), é isso. Basta comparar a seguinte letra do JME, o renomado grime underground MC, com a estrofe anterior do Ice-T: Eu fiquei na escola tenho meu diploma/ Mesmo que eu pegue em uma .22, eu fiz isso, tempo gasto pra ninguém, Este ano eu tinha 22 anos, meu pai quer que eu faça um mestrado e minha mãe quer também (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 224).

Na análise dos autores citados (2019, p. 224), com os *grime* MC’s de hoje defendendo comportamentos mais socialmente “complacentes” e “apresentando-se como modelos em revistas de ex-alunos de universidades, parece que as coisas mudaram bastante desde o paradoxo da ‘enxaqueca capitalista’ de Ice-T”. Porém os autores afirmam “mas eles realmente mudaram?”.

Não é muito adequado fazer afirmações precisas sobre a mudança no conteúdo das letras de *rap*. Até porque, qualquer tipo de avaliação de (i)legitimidade dessa manifestação da cultura negra seria leviana. Por hora, apenas é possível visualizar algumas referências que se assemelham ao descrito pelos autores em

algumas letras mais recentes dos maiores representantes do *rap* nacional da nova escola. Por exemplo, os versos da música “Pseudosocial” de Froid: “Vocês são a podridão. ‘Tão’ precisando me ouvir. Apoiaram a escravidão, elegeram Sarkozy. Fizeram a religião, muros com caco de vidro e o meu mano ‘tá’ doidão com a sua pílula de ecstasy. O futuro terá cura, o futuro é literatura. Escolástica, matemática, é mágica pura, Sem assediar alunas, sem censuras. Num espaço mais aberto pra filosofar cultura”. Letra que exemplifica uma “nova” tendência/viés da produção cultural negra no *rap*. Como ponderado por Paul Gilroy (1993/2012), a cultura negra é resistente/resistência mas se produz e reproduz sem ser estática.

Por fim, o presente capítulo teve como objetivo analisar os empreendimentos de criminalização do *rap*, entendendo-os como oriundos da subalternização da população negra, assim como de suas manifestações culturais. Característica que a torna mais suscetível a empreendimentos de criminalização e estigmatização realizados pelas agências de controle social formal (Polícia, Ministério Público, Justiça criminal) e controle social informal, como a mídia, que acaba reforçando estereótipos da cultura do *rap* como desviante e marginalizada.

A análise foi realizada sob uma perspectiva cultural criminológica, considerando as intersecções entre criminalização, cultura, rótulos e desvio. Não deixando de mencionar a necessidade do desenvolvimento de uma criminologia construída a partir de parâmetros raciais-culturais, a fim de contemplar a construção de uma criminologia cultural negra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criminalização do *rap* no Brasil se mostrou como mais um tentáculo da subalternização da cultura negra no país. As várias insurgências contra a produção musical e seus atores artísticos, os *rappers*, apontam para uma ferida não sarada dos grupos raciais minoritários. Para os criminólogos culturais Ferrell, Hayward e Young (2019, p. 219), a música *rap*, como fenômeno sociológico, é um elemento constitutivo da cultura urbana negra, sendo que, o *rap*, e subsequentemente, a música *hip hop*, tornaram-se as formas musicais mais vendidas do mundo, um produto cultural consumido principalmente pela juventude branca.

O presente trabalho teve por objetivo abordar a questão da criminalização do *rap* no Brasil, partindo-se da análise de empreendimentos de criminalização do estilo musical e de seus atores sob o prisma da criminologia cultural. Esta vertente teórica propõe-se a adentrar no âmbito das relações e interações simbólicas do crime e da criminalização, e, portanto, seus subsídios mostraram-se adequados para a análise das criminalizações em que são submetidas as subculturas marginalizadas.

No primeiro capítulo, foi abordada a teoria das subculturas e verificada a forma como o *rap* nacional pode ser entendido como uma manifestação subcultural negra da “inclusão”, a qual coloca em evidência o paradoxo da exclusão negra em suas expressões artísticas, ou seja, através das letras das músicas, da sua identidade e dos símbolos. Realizou-se uma contextualização, discorrendo acerca do histórico do *rap* nacional e das relações raciais no Brasil. Em seguida, discorreu-se sobre a Teoria das Subculturas e da Sociedade Excludente, apresentando-as como possíveis postulados para compreender a subcultura do *rap* e sua relação com exclusão/inclusão negra. E, ainda, realizou-se a análise de discursos criminológicos e raciais contidos nas letras do *rap* nacional sob a perspectiva da criminologia cultural.

Desse modo, verifica-se que, a partir das noções de subcultura desenvolvidas por Cohen, a música *rap*, conforme discorrido por Ferrell, Hayward e Young, (2019, p. 21), possui “dimensões intrinsecamente transgressivas”, pois constitui uma manifestação de uma subcultura com tendência crítica ao *status quo* e a certos valores sociais da classe média branca brasileira. Portanto – considerando que a música *rap*, que sempre foi analisada como proveniente da cultura negra, a qual foi historicamente relegada a espaços de desprestígio – torna-se plausível entender a

criminalização da subcultura do *Rap* pelas motivações descritas por Jock Young (2002, p. 37), no livro “A sociedade excludente”, ao afirmar que existem formas para o projeto excludente, as quais envolvem um pacote articulado de dois componentes: “um material e outro cultural”. Um processo atuarial de exclusão e administração de riscos que se acopla a um mecanismo cultural de produzir um outro desviante, segregado espacial e socialmente. Desse modo, a combinação de certa anomia e precariedade econômica é a fórmula que pode levar a um ímpeto crescente de se “criar bodes expiatórios, provavelmente com fortes conotações racistas” (YOUNG, 2002, p. 43).

No segundo capítulo, abordou-se acerca de um possível processo de mercantilização da cultura negra, realizando uma abordagem interdisciplinar com intersecções entre racismo, capitalismo e criminologia cultural, Para realizar a abordagem da relação do *rap* nacional com a mercantilização no capitalismo tardio, inicialmente, discorreu-se acerca da concepção de cultura negra, utilizando os aportes da cultura do Atlântico negro de Paul Gilroy e os estudos da cultura de Stuart Hall. Apresentou-se, ainda, as caracterizações e implicações do Racismo Cultural teorizado por Frantz Fanon e os demais conceitos de Racismo – *estrutural, recreativo e institucional*.

Dessa forma, entendeu-se que a cultura negra não deve ser vista como algo estanque, mas como uma manifestação cultural articulada, desenvolvida na diáspora em convergência ou não com a cultura africana. Nesse sentido, um conceito essencialista não preenche as lacunas das trocas culturais diaspóricas e se mostra perigoso, pois pode tanto tangenciar para um lado auto identitário africano essencializado quanto para estereótipos cunhados por eurocentristas. Considerando o discorrido por Frantz Fanon (1956), a existência de um elemento cultural no racismo, assim como, utilizando todos os demais conceitos de Racismo – *estrutural, recreativo e institucional*, partiu-se para a análise da mercantilização cultural no capitalismo tardio.

Visualizou-se que, nas intersecções entre o *rap*, o racismo e o capitalismo (tardio) de consumo, os símbolos de poder e mercantilização não estão apenas relacionados à ideia de mercado musical, ou seja, não há apenas a questão da música negra *rap* sendo ofertada como apenas mais um produto “cultural”, mas o questionamento sobre como o próprio estilo musical pode ter adotado signos da sociedade do hiperconsumo. Dessa forma, entende-se que as tendências de

hipervalorização do consumo podem ter se dado por causa da mercantilização do estilo musical – música eminentemente negra oferecida como entretenimento para a população branca (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2019, p. 219). Sendo que, os próprios atores que produzem o estilo aderiram aos signos do consumo para uma maior abrangência de público e maior acesso/divulgação aos/dos meios de comunicação.

No terceiro e último capítulo, abordou-se especificamente acerca da criminalização do *rap* nacional, realizando-se um histórico dos empreendimentos de criminalização da população negra. Para a análise, utilizou-se como suporte teórico a Criminologia Cultural, a qual se mostrou como uma “resistência” à criminologia tradicional, pois investiga práticas culturais que se entrelaçam com a dinâmica e o controle da criminalidade nas sociedades contemporâneas, enfatizando os significados e representações na construção do crime como um esforço subcultural e como uma questão sociológica.

Dessa forma, analisou-se casos específicos noticiados nos meios de comunicação de empreendimentos de criminalização do *rap* nacional e de seus atores com base na Criminologia Cultural: casos de interrupção e prisão de *rappers* durante shows nas capitais do país, homicídio realizado pela polícia militar, proibição de exibição de videoclipe em rede de televisão, requerida por promotor do GAECO. Visualizando-se, dessa forma, que a ideia da superioridade cultural branca ter permeado a história do Brasil contribuiu para a subalternização da cultura negra e, conseqüentemente, o *rap* tem sido submetido a processos de criminalização por conta de seu conteúdo transgressivo ao criticar o *status quo* da cultura dominante e pelos seus atores culturais serem representantes da parcela racial historicamente rotulada como perigosa que necessita de controle ostensivo, até mesmo em suas manifestações culturais.

Outrossim, abordou-se acerca do cenário nacional de criminalização da população negra como uma das motivações para a criminalização de sua cultura. Segundo o Atlas da violência (2017-2018), no Brasil, a cada 100 pessoas vítimas de homicídio 71 são negras. A partir de análises econométricas do Censo Demográfico do IBGE e do SIM/MS, verificou-se que uma pessoa negra possui chances 23,5% maiores de sofrer assassinato em relação a cidadãos de outras raças. O estudo aponta, ainda, que dos “5.896 boletins de ocorrência de mortes decorrentes de intervenções policiais entre 2015 e 2016, 76,2% das vítimas de atuação da polícia

são negras” (ATLAS DA VIOLÊNCIA, 2017, p. 31; 2018, p. 40). Por sua vez, os dados do sistema carcerário revelaram que 2/3 dos indivíduos que cumprem pena no sistema prisional brasileiro são pessoas negras. Ainda, nesse sentido, considerando as altas taxas de vitimização por homicídios da população negra e de encarceramento, ficou evidenciada a existência de um cenário de criminalização da população negra e de ausência de pânico moral, quando as vítimas dos homicídios são negras.

Dessa forma, verificou-se que o mecanismo fundamental para esta distribuição desigual da criminalidade é o estereótipo de autores e vítimas que, influenciados por variáveis geralmente associadas à população negra, torna-os mais vulneráveis à criminalização cultural, ao encarceramento e ao homicídio perpetrado pela polícia.

Como alertado por Flauzina (2008), existe um racismo arraigado ao sistema penal e seu uso ostensivo tem como objetivo o controle da população negra. Essa situação não deve perdurar indefinidamente. Portanto, cita-se as palavras do romancista James Baldwin (1967, p. 111), retiradas do emblemático livro “Da próxima vez o fogo”: “Se nós – e quero referir-me aqui aos brancos e Negros relativamente conscientes, a quem cabe, por uma prerrogativa especial, insistir ou despertar a consciência dos demais, não falharmos ao nosso dever presente, conseguiremos porventura, com as vantagens que dispomos, pôr cobro ao pesadelo racial, edificar o nosso país, e modificar a história da humanidade. Se pelo contrário, não ousarmos enfrentar tudo nessa tentativa desesperada, sobre nossas cabeças estará pendente o cumprimento daquela profecia da Bíblia, recriada em hino por um escravo: ‘Deus forneceu a Noé o sinal do arco-íris; não mais água – da próxima vez, o fogo!’”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas**. In: A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985
- ADORNO, T. W. **O fetichismo na música**. In: HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. Textos escolhidos. 5. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1991.
- ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação: racismo e encarceramento em massa**. Tradução: Pedro Davoglio. 1ª edição, São Paulo: Editora Boitempo, 2017.
- ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.
- AZEVEDO, Amailton Magno. **No ritmo do rap: música, cotidiano e sociabilidade negra — São Paulo, 1980-1997**. Dissertação (Mestrado em História) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.
- BALDWIN, James. **Da próxima vez o fogo: racismo nos EUA**. Tradução: Chistiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Editora Biblioteca Universal Popular – BUP, 1ª Edição, 1967.
- BECKER, Howard. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Tradução: Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Editora: Zahar, 2008.
- BIKO, Bantu Steve. **Escrevo o que eu quero: a consciência negra e a busca de uma verdadeira humanidade**. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CARMICHAEL, S.; HAMILTON, C. **Black power: the politics of liberation in America**. New York: Vintage, 1967.
- CARVALHO, Salo de. **Antimanual de criminologia**. São Paulo: Saraiva, 2014.
- CARVALHO, Salo de. Criminologia Cultural, Complexidade e as Fronteiras de Pesquisa nas Ciências Criminais. **Revista Brasileira de Ciências Criminais: RBCCrim**, volume 17, 2009.
- COHEN, Albert K. **Delinquent Boys: the culture of the gang**. Glencoe III: The Free Press, 1955.
- COHEN, Stanley. **Folk Devils and Moral Panics: The Creation of Mods and Rockers**. London: MacGibbon & Kee, 1972/2002.
- DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Tradução de Marina Vargas. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2018.

DUARTE, Evandro Charles Piza. **Criminologia e racismo**: introdução ao processo de recepção das teorias criminológicas no Brasil. 415 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

FANON, Frantz. **Comunicação “Racismo e cultura”, no Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros**. GELEDÉS INSTITUTO DA MULHER NEGRA, 1956. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/racismo-e-cultura-leitura-psicanalitica-e-politica-de-frantz-fanon/>. Acesso em: 31 mar 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Franz. **Em Defesa da Revolução Africana**. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

FERRELL, Jeff. Culture, Crime, and Cultural Criminology. **Journal of Criminal Justice and Popular Culture**, nº 3(2), New York, 1995.

FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Annu. Rev. Sociology**. 1999.

FERRELL, Jeff. Tédio, Crime e Criminologia: um convite à criminologia cultural. Tradução: Salo de Carvalho e Simone Hailliot. In: **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, ano 18, n.82, 2010. São Paulo: Revista dos Tribunais. 2010.

FERRELL, Jeff; HAYWARD, Keith. Criminologia cultural continuada. In: CARLEN, Pat; FRANÇA, Leandro Ayres (org). **Criminologias alternativas**. Porto Alegre: Canal Ciências Criminais, 2017.

FERRELL, J. (Org.); HAYWARD, K. (Org.); KHALED JR., Salah H. (Org.); ROCHA, A. O. (Org.). **Explorando a criminologia cultural**. 1. ed. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

FERRELL, Jeff; HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. **Criminologia Cultural**: um convite. Traduzido por Salah H. Khaled Jr. e Álvaro Oxley da Rocha. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. **Corpo negro caído no chão**: o sistema penal e o projeto genocida do estado brasileiro. Brasília: Contraponto, 2008.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Polícia prende grupos de rap durante show**. 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/28/brasil/23.html>>. Acesso em: 31 mar 2020.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Justiça veta vídeo de rap do grupo Facção Central na MTV**. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u1598.shtml>. Acesso em: 31 mar 2020.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Polícia mata com um tiro na testa rapaz que cantava dentro de um metro**. 1989. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10793&keyword=mata>

%2Crapaz&anchor=4093460&origem=busca&originURL=&pd=30e16d06a3e027281733baee092c6bc5. Acesso em: 21 ago 2020.

GÉLEDES, INSTITUTO DA MULHER NEGRA. **Racismo Institucional**: uma abordagem conceitual. Disponível em: <http://www.seppir.gov.br/publicacoes/publicacoes-recentes/racismo-institucional>. Acesso em 22 de junho de 2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 1993/2012.

GOÉS, Luciano. **A “tradução” do paradigma etiológico de criminologia no Brasil**: um diálogo entre Cesare Lombroso e Nina Rodrigues da perspectiva centromargem. 2015. 242 f. Dissertação (Mestrado em direito) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

GOFFMAN, E. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1991.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador**: Saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidade mediações culturais. Brasília: Editora UFMG, 1998.

HALL, Stuart; CRITCHER, C.; JEFFERSON, T.; CLARKE, J.; ROBERTS, B. **Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order**. Londres; Macmillan Press, 1978.

HAYWARD, Keith; FERRELL, Jeff. Possibilidades Insurgentes: As políticas da criminologia cultural. **Revista Eletrônica da Faculdade de Direito**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Vol. 4, nº 2, 2012.

HORKHEIMER, M., e ADORNO, T. W., **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

INFOPEN. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias**. Ministério da Justiça. Brasília, 2017.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA, IPEA; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. **Atlas da violência 2017**. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2019.

KHALED JR., Salah H. **Videogame e violência**: cruzadas morais contra jogos eletrônicos no Brasil e no mundo. 1ª edição, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2018.

KHALED JR., Salah H.; ROCHA, Álvaro Oxley da. Apresentação. In: FERRELL, Jeff; HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. **Criminologia Cultural**: um convite.

Traduzido por Salah H. Khaled Jr. e Álvaro Oxley da Rocha. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

KHALED JR., Salah H. **Crime e castigo**: Ensaio de resistência, controle social e criminologia cultural. 1ª edição, Belo Horizonte, Editora Letramento, 2018.

KHALED JR., Salah H. **Justiça Social e Sistema Penal II**: Ação jurisdição e processo. 1ª edição. Rio de Janeiro, Editora Lumen Juris, 2016.

LINDOLFO FILHO, João. *Hip hopper*: Tribos Urbanas, Metrôpoles e Controle Social. PAIS, José Machado; BLASS, Leila M. Silva (org.). In: **Tribos urbanas**: produção artística e identidades. São Paulo: Annablume, 2004.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo, São Paulo: n-1 edições, 2018.

MCROBBIE; THORNTON, Angela; Sarah L. Rethinking 'Moral Panic' for Multi-Mediated Social Worlds. Thornton Reviewed work(s): Source, **The British Journal of Sociology**, Vol. 46, No. 4, Dec., 1995.

MOORE, Carlos. **Racismo e sociedade**: novas bases epistemológicas para entender o racismo. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

MOREIRA, Adilson. **Pensando como um negro**: ensaio de hermenêutica jurídica. 1ª edição. São Paulo: Contracorrente, 2019a.

MOREIRA, Adilson. **O que é racismo recreativo?** 1ª edição. Belo Horizonte: Letramento, 2019b.

MOURA. Clóvis. **Dialética radical do Brasil Negro**. São Paulo: Editora Anita, 1994.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, André Augusto P. (Org.). **Cadernos PENESB**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2004.

O GLOBO. **Militante do novo rap brasileiro, BK lança disco nesta sexta-feira em Circo Voador lotado**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/militante-do-novo-rap-brasileiro-bk-lanca-disco-nesta-sexta-feira-em-circo-voador-lotado-23381005>. Acesso em 20 de junho de 2020.

PCRI, Articulação para o Combate ao Racismo Institucional. **Identificação e abordagem do racismo institucional**. Brasília: CRI, 2006.

PEREIRA, E. A.; GOMES, N. P. **Ardis da imagem**: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2001.

PORTAL BOCADA FORTE. **Censura e violência policial no hip hop brasileiro**. 2015. Disponível em: <http://acervobf.bocadaforte.com.br/noticias/liberdade->

ameacada-os-casos-de-cts-kamika-z-portal-rap-nacional-taz-mureb.html. Acesso em: 31 mar 2020.

PORTAL UOL. **Censura em transe: policiais militares interrompem o show de BNegão**. Disponível em: <https://combaterock.blogosfera.uol.com.br/2019/07/30/censura-em-transe-policiais-militares-interrompem-o-show-de-bnegao/>. Acesso em: 31 mar 2020.

ROCHA, Álvaro Oxley da. As novas perspectivas e abordagens da Criminologia Cultural. In: Crime e Controle da Criminalidade. **Revista Eletrônica da Faculdade de Direito – PUC/RS**. nº 4, 2012.

ROSA, Waldemir. **Homem Preto do Gueto**: um estudo sobre a masculinidade no Rap brasileiro. 90 f. Dissertação (Mestrado em antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SANSONE, Livio. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. **Mana: Estudos de antropologia social**, v.6 n.1 Rio de Janeiro, abr, 2000.

SANTOS; MEDEROS. Lionês Araújo, Juan Felipe Sánchez. A mercantilização do corpo: mídia e capitalismo como principais agentes da promoção do consumo e do mercado. **Espaço Plural**, Ano XII, Nº 24. 1º Semestre 2011.

SYKES; MATZA, David, Gresham M.. **Juvenile Delinquency and Subterranean Values**. American Sociological Review, Vol. 26, No. 5, pp. 712-719, 1961.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

THE HYPE STUFF. **Rap e Funk podem se tornar crime no Brasil**. 2019. Disponível em: <https://www.thehypestuff.com/musica/rap-e-funk-pode-se-tornar-crime-no-brasil/>. Acesso em: 31 mar 2020.

VALOIS. Luís Carlos H. de. **O direito penal da guerra às drogas**. São Paulo: Editora D'Plácido, 2016.

VALENTE, Ana Lucia E. F. **Ser negro no Brasil hoje**. São Paulo: Moderna; 1987.

VEJA. **Rapper Emicida é preso por desacato após show em BH**. 2012. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/rapper-emicida-e-presos-por-desacato-apos-show-em-bh/>. Acesso em: 31 mar 2020.

WACQUANT, Loïc. **As prisões da miséria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WERNECK, Jurema. **Racismo Institucional, uma abordagem conceitual**, Geledés – Instituto da Mulher Negra, 2013.

YOUNG, Jock. **A Sociedade Excludente**: exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Revan. 2002.

VIANA, Nildo. A Mercantilização do Lazer. **REVISTA ESPAÇO LIVRE**. V. 9, N 18. DEZ./2014.

ZAFFARONI, Eugênio Raúl. **Em busca das penas perdidas**: a perda da legitimidade do sistema penal. Rio de Janeiro: Revan, 2001.

ZAFFARONI, Eugênio Raúl, BATISTA, Nilo; ALAGIA, Alejandro; SLOKAR, Alejandro. **Direito penal brasileiro**: primeiro volume – teoria geral do direito penal. Rio de Janeiro: Revan, 2003.