

“Vida loka original”: Engajamento e autenticidade no Racionais MC’s das décadas de 2000 e 2010

Mateus Lisboa
Universidade Estadual de Campinas
m174323@dac.unicamp.br

Resumo: A partir da obra musical do grupo de rap paulistano Racionais MC’s, em especial aquela presente nos álbuns lançados no período recortado, o artigo procura descrever como a relação entre imaginação política, desigualdade social e mercado musical organiza noções de engajamento e autenticidade componentes da autopercepção política do grupo a respeito de si próprio, de seu trabalho artístico e do rap brasileiro. Neste texto, observo as manifestações da *vida loka* - expressão iconicamente vinculada ao grupo e seu trabalho -, analisando suas aparições e usos na obra do Racionais MC’s, intencionando demonstrar de que modo a expressão funciona como a) uma unidade representativa, temporal e espacialmente localizada, da experiência social do jovem negro pobre dos anos 1990 e 2000 que conecta, centralmente, raça, classe e território; e b) um componente de autenticidade do rap do Racionais MC’s que localiza a experiência social dos integrantes, legitima seus discursos, fomenta a identificação pessoal entre rappers e público e prestigia simbolicamente sua obra no mercado cultural.

Palavras-chave: Rap, Racionais MC’s, Autenticidade, Engajamento, Vida loka.

“Vida loka original”: Engagement and authenticity in the Racionais MC’s of the 2000s and 2010s

Abstract: Based on the musical work of the São Paulo rap group Racionais MC's, especially the albums released in the period in question, the paper seeks to describe how the relationship between political imagination, social inequality, and the music market organizes notions of engagement and authenticity as components of the group's political self-perception of themselves, their artistic work and Brazilian rap. In this text, I observe the manifestations of *vida loka* – an expression iconically linked to the group and its artwork -, analyzing its appearances and uses in the production of Racionais MC’s, to demonstrate how the expression functions as a) a representative unit, temporally and spatially located, of the social experience of poor young black people in the 1990s and 2000s, which centrally connects race, class and territory; and b) a component of authenticity in Racionais MC's rap that locates the social experience of the members, legitimizes their discourses, fosters personal identification between rappers and the public and symbolically gives their work prestige in the cultural market.

Keywords: Rap, Racionais MC’s, Authenticity, Engagement, Vida loka.

Introdução

Entre o início de 2021 e o início de 2024, realizei uma pesquisa de mestrado que empenhou análise conceitual, estética e musical dos álbuns do Racionais MC's - grupo de rap paulistano formado no fim dos anos 1980 na cidade de São Paulo - vinculando-a ao exame da postura pública de seus integrantes, de modo a observar aspectos da relação entre política e produção cultural, no Brasil, através do rap¹. Analisei a trajetória desse notório grupo de modo a compreender como diferentes processos sociais foram por ele interpretados à medida que marcos de suas concepções políticas iam se modificando (aversão à grande mídia, recusa à ostentação, revanchismo de classe e raça, etc.), o que ocorreu em paralelo à inserção do rap em novos lugares sociais e simbólicos, tanto do ponto de vista artístico/cultural, quanto do ponto de vista político/intelectual, e às transformações sócio-econômicas que fomentaram, com ressalvas, a melhoria de vida da população mais pobre do país - que sabemos ser de maioria negra - entre as décadas de 2000 e 2010.

A escolha do quarteto se deveu à sua projeção, que o faz ser considerado comumente o maior grupo de rap do país no debate público; à sua circulação, que perpassa periferias, espaços elitizados, comícios políticos, gigantes do entretenimento, o mundo acadêmico, etc.; e ao reconhecimento de seus pares, que os acionam publicamente como referências estéticas e comportamentais. Para cumprir essa tarefa, utilizei a ideia de *engajamento* que, em linhas gerais, se refere a um conjunto de elementos que representam a autopercepção dos rappers a respeito de sua atuação e função política (definindo importância de pautas, coerência de atitudes, legitimidade de posturas, etc), objetivando tanto identificá-lo como suas transformações ao longo do tempo e suas interações com fenômenos sócio-históricos específicos que reorganizaram representações, identidades, pertencimentos e atitudes relativamente hegemônicas no rap brasileiro.

Com o desenvolvimento da pesquisa, pude perceber como um conjunto de mudanças sociais, em diferentes escalas, interagiu continuamente com sua produção e leitura de mundo, de modo que seus princípios orientadores (voltados à transformação social e melhoria de vida das populações negras, pobres e periféricas) transformaram-se diante da mobilidade social do grupo, de sua obra e do próprio rap nas últimas três décadas. De modo geral, o Racionais passou por duas grandes transições: A primeira, no início da década de 2000, diante do impacto de sua obra até então, do sucesso que obtiveram na virada do século, do ganho de

¹ A pesquisa, intitulada "*Chora Agora. Ri Depois*" *Engajamento e imaginação política na obra do Racionais MC's (2001-2019)*, foi realizada sob orientação do Prof. Dr. Mário Augusto Medeiros da Silva, defendida em março de 2024 e encontra-se em fase de homologação. Logo estará acessível no repositório da Unicamp, disponível no seguinte endereço: <https://repositorio.unicamp.br/>.

prestígio e reconhecimento e das possibilidades concretas de ascensão social e simbólica que conquistaram. E a segunda, a partir da década de 2010, marcada pela reação pública àquilo que formularam no início de 2000, pela resolução das questões de pertencimento e comprometimento que surgiram em trabalhos anteriores, pela ascensão social e simbólica do grupo e de sua obra, pela apresentação de novos caminhos e leituras políticas diante dessas mudanças e por sua inserção na *nova condição do rap*, resumidamente, a incursão do rap a novos espaços sociais e simbólicos, a partir da década de 2010, que forma “um projeto de legitimação social no qual o rap [se formaliza] para além da perspectiva de ‘gênero musical’, na medida em que ganha reconhecimento em espaços consagrados e, sobretudo, não apenas como música” (SANTOS, 2022, p. 4)².

Notei que o Racionais MC’s adquiriu um posicionamento social e simbólico de prestígio e relevância no campo político-cultural brasileiro que, não somente extrapolou o campo musical, como passou a independê-lo para se manter ali “relevante”³. Isso foi gerado tanto pela já citada *nova condição do rap* (SANTOS, 2022), que o alçou a um lugar artístico, intelectual e político inédito, quanto pela estratégia artístico-comercial-política do grupo desenvolvida nesse contexto, ancorada em uma visão empresarial transpassada pela gramática das lutas por reconhecimento, pelas discussões acerca da representatividade e pela lógica de disputa de posições estratégicas dentro do capitalismo e através de sua lógica, bem sintetizado no mote “ocupar todos os espaços”⁴, que embora não seja dito por qualquer um dos integrantes, se tornou bastante popular no campo cultural dito negro e periférico nos últimos dez anos. Em sua obra, isso se apresenta na auto-descrição biográfica baseada em narrativas de superação e sucesso, nos discursos motivadores-revanchistas dos eus líricos presentes nos álbuns dos anos 2000 e 2010 e na estética de superação empreendedora (CAMPOS, 2020)⁵, cujo diálogo com as pautas e discussões das lutas sociais contemporâneas é componente decisivo em

² Trata-se de um processo social multifatorial e multiconsequencial caracterizado pelo/a: “1) impacto das tecnologias digitais – que reestruturaram a produção, a circulação e a recepção da prática musical; 2) mudança no gerenciamento das carreiras artísticas; 3) ampliação da legitimidade cultural do rap; 4) mudança do status dos artistas; 5) internacionalização do rap brasileiro; 6) ampliação do conceito de rap/Hip Hop para além de um gênero musical; 7) protagonismo feminino e LGBTQI+; 8) diversificação do público” (SANTOS, 2020b, p. 21 apud SANTOS, 2022, p. 5).

³ E isso, sem sombra de dúvidas, incide majoritariamente em Mano Brown, porta-voz do grupo em grande parte de sua história e o mais propenso dos quatro ao debate público por muito tempo, ainda que atinja todos os integrantes em alguma medida.

⁴ Há um diálogo notável com o afroempreendedorismo e o *black money*, ambos “movimentos” do campo dos negócios que organizam estratégias empresariais em torno de princípios políticos que definem a escolha de parceiros comerciais, promoção de produtos e serviços, composição de funcionários, etc.

⁵ Em suma, a manifestação estética da ideia de que “a ascensão social passa a ser uma possibilidade concreta, [que] se apresenta dentro de um contexto de vitória, que não deve ser lamentada ou vista como um problema” e que pode ser alcançada através de “trabalho e organização” (CAMPOS, 2020, p. 108, grifos do autor), aqui entendidos não sob os sentidos de “*formação de classe e organização política na forma de movimento social reivindicatório por direitos de cidadania*” mas nos termos da forma-empresa (CAMPOS, 2020, p. 108, grifos do autor).

seu impacto, assimilação e circulação não somente no campo político-cultural, como também no mercado de bens simbólicos.

Para se ter uma perspectiva do cenário, nesses dez anos sem produtos musicais (de fato) inéditos que distanciam-nos do lançamento de *Cores & Valores* (2014), o grupo tem investido e divulgado conteúdos que se voltam mais à sua “trajetória social” do que “musical” (como seus dois documentários, por exemplo⁶), o que é catalisado por eventos recentes que exprimem a legitimação e heteroidentificação pública desses novos lugares do grupo (como a aprovação do título de doutor honoris causa aos integrantes do grupo pela UNICAMP ou o prêmio de *Man of the Year* da revista GQ dado a Mano Brown em 2023, por exemplo). Se Mano Brown diz ser muito mais perigoso falando de amor em 2016 (MANO..., 2018a) do que era nos anos 1990 quando, junto aos seus parceiros de grupo, manifestava sem escrúpulos o *revide* característico de seu rap noventista (GARCIA, 2013), podemos supor que sua periculosidade se refere às suas (crescentes) novas possibilidades de ação diante de seu lugar de prestígio social, visibilidade, legitimidade e até mesmo autoridade - e que estendo, com ressalvas e particularidades, ao grupo como um todo -, que lhe confere novas ferramentas de ação (como a presença nas universidades ou o comando de um dos *podcasts* mais ouvidos do país⁷) e nova roupagem às anteriores (como a experimentação musical).

O presente texto, derivado dessa pesquisa e de parte de suas conclusões, explora a *vida loka*, expressão que aparece pela primeira vez e literalmente em uma fala de Mano Brown presente no álbum *Ao vivo* (2001), muito embora, como veremos, já fosse trabalhada desde as obras noventistas do grupo. Pretendo esmiuçar suas aparições e sentidos e demonstrar de que modo a expressão funciona como a) uma unidade representativa, temporal e espacialmente localizada, da experiência social do jovem negro pobre dos anos 1990 e 2000 que conecta, centralmente, raça, classe e território; e b) um componente de autenticidade do rap do Racionais MC's que localiza a experiência social dos integrantes, legitima seus discursos, fomenta a solidariedade e identificação pessoal entre rappers e público por comunhão de vivências e prestigia simbolicamente sua obra no mercado cultural.

O *engajamento* do Racionais MC's

Parte elementar do Hip Hop, movimento e cultura nascido de um amálgama de práticas culturais afro-diaspóricas que ganharam projeção em meados da década de 1970 nos EUA

⁶ Cf. RACIONAIS MC's..., 2019; e RACIONAIS..., 2022.

⁷ O programa *Mano a Mano*, *podcast* apresentado por Mano Brown e Semayat Oliveira, tem impressionantes marcas de audiência: Em 2021, ano de estréia do programa, o episódio com o então ex-presidente Lula foi o mais ouvido do país no *Spotify*, serviço de streaming que hospeda o programa (GRIGORI, 2021). No ano seguinte, *Mano a Mano* ocupou o terceiro lugar entre os *podcasts* mais ouvidos da plataforma (PADIGLIONE, 2022).

(chegando ao Brasil na primeira metade da década seguinte), o rap tornou-se, dentre os quatro elementos do Hip Hop⁸, aquele com maior visibilidade e apelo mercadológico (BOTELHO, 2018). Desde suas "origens", que remetem aos guetos negros e latinos de Nova Iorque, o rap concebe-se como politicamente engajado e vinculado às classes populares e racializadas e, ainda que essas compreensões sejam social e historicamente contingenciadas, ganhando particularidades em cada cena montada fora daquela novaliorquina, sua ligação com o entorno político de cada contexto é sempre fortemente demarcada. A projeção do rap em escala mundial, entretanto, acompanhou seu crescente sucesso comercial e, no Brasil, já no fim dos anos 1990, era um prestigiado produto do mercado de bens simbólicos, circulando cada vez mais entre classes e espaços sociais diferentes daqueles de sua origem.

O conjunto Racionais MC's forma-se em 1988, na cidade de São Paulo, trazendo em sua formação quatro jovens negros de diferentes regiões da cidade que tinham em comum a urbanidade periférica: Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown) e Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue) vinham da Zona Sul; e Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock) e Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay) vinham da Zona Norte. Naquele ano conquistaram uma vaga para participar de uma coletânea de rap organizada pela gravadora paulista Zimbabwe intitulada *Consciência Black* que reunia nomes pioneiros da cena brasileira de Hip Hop. Dela fizeram parte com duas faixas, *Tempos Difíceis* e *Pânico na Zona Sul*, que seriam os primeiros sucessos do grupo e os maiores daquela coletânea, levando a gravadora a ofertar aos quatro rapazes a possibilidade de gravação de seu primeiro disco próprio que viria a ser o *EP Holocausto Urbano*, de 1990. A percepção do sucesso não demorou muito a chegar e, como rememoram os integrantes, à altura do lançamento de seu terceiro álbum⁹, *Raio X Brasil* (1993), já podiam atestá-lo a partir da frequência de suas canções nas rádios e do retorno financeiro de seu trabalho (MANO BROWN..., 2022; RED..., 2017).

É *Sobrevivendo no Inferno* (1997), porém, que nacionaliza sua obra definitivamente, inserindo-o no circuito da "música brasileira" como nenhum outro álbum do grupo o fizera (e eu arriscaria dizer, nenhum outro álbum de rap com qualquer outro rapper até então); circulando pelos mais diversos lugares sociais, se popularizando imensamente e se transfigurando em um ponto referencial a partir do qual a maioria das análises, científicas ou

⁸ São eles: O deejaying que descreve a ação do DJ (o disc-jockey), criador das músicas e condutor das festas que se utiliza de diversas técnicas para manipular o áudio e criar novas composições; O breakdancing (ou simplesmente break), praticado pelos b-boys e b-girls (também conhecidos como breakers), sendo uma dança vinculada diretamente às composições do DJ; O rapping (ou MCing), que denota a ação do rapper/ MC - o mestre de cerimônias -, que surge inicialmente como auxiliar do DJ e, ao fim dos anos oitenta, torna-se o principal símbolo do Hip Hop - ao menos do ponto de vista comercial; e o graffiti, que refere-se às artes visuais e às inscrições feitas em espaços urbanos, seja legal ou ilegalmente (Cf. FÉLIX, 2005; OGBAR, 2007; ROSE, 2021; TEPERMAN, 2015).

⁹ O álbum anterior é *Escolha seu caminho* (1992), um pequeno EP.

não, se volta, sobretudo para comparação. O disco aparece na mão de Luciano Huck - apresentador-símbolo de uma juventude branca e de classe média-alta dos anos 1990 - em matéria da Revista Época, no ano de 1998 (ÉPOCA, 1998, p. 78 apud ARRUDA, 2017, p. 219), onde Huck declara sua admiração pelo quarteto. Foi o escolhido como presente para o Papa Francisco, por ocasião da visita do então prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, a um seminário ocorrido no Vaticano em 2015 (ACAYABA, 2015). E vinte e três anos após seu lançamento, tornou-se leitura obrigatória para o vestibular da Unicamp no ano de 2020 (SANGION, 2020), cabe lembrar, numa versão em livro que foi lançada por uma das maiores editoras do país, a Companhia das Letras. De todo modo, a segunda metade dos anos 1990 é marcada por obras que seguem um determinado padrão estético e temático cujo pináculo é representado pelo álbum de 1997, e é nesse contexto que a *vida loka* passa a ser retratada, muito embora somente seja nomeada alguns anos depois, em 2001. Retomarei esse ponto adiante, pois, antes de seguirmos à *vida loka*, julgo importante um breve recuo explicativo àquilo que chamo de noções de *engajamento*, justamente para fomentar meu ponto de partida conceitual.

Devido a sua origem ligada às populações racializadas e pobres, em diáspora nos EUA, o lastro social fundamental disso que será chamado Hip Hop a partir da segunda metade dos anos 1970, leva suas práticas a um incontornável caráter político. Isto não quer dizer que seus temas se limitam àquilo que é explicitamente politicamente orientado, muito menos intencionalmente voltado à superação das opressões, mas afirma que dada sua condição originária de fenômeno sócio-histórico vinculado a grupos desfavorecidos e subalternizados cujas desigualdades permanecem se reproduzindo, o Hip Hop precisa lidar continuamente com assuntos pertinentes a essa condição de origem. É notável como sua presença tem sido contínua no debate público ao passo que o debate público lhe abastece continuamente desde o salto de sua popularização no fim dos anos 1980.

Para a antropóloga Halifu Osumaré, por exemplo, o Hip Hop consegue formar um amálgama de representações de experiências sociais marginalizadas que, a despeito de sua “origem” estadunidense, é capaz de vincular diferentes vivências de desigualdades ao redor do mundo, tornando a marginalidade um elemento aglutinador organizado a partir da “rebeldia juvenil, opressão histórica, classe e cultura”, gerando aquilo que ela nomeará *marginalidade conectiva* (OSUMARE, 2007, p. 69, tradução minha). O historiador Petrônio Domingues, por sua vez, ao buscar recriar a trajetória do movimento negro organizado a partir da proclamação da República, identifica no Hip Hop um marco importante de sua hipotética quarta fase, a partir dos anos 2000, substancialmente em virtude de seu papel no “processo de transição das formas de engajamento e luta anti-racista no país”. Ainda que não implique em um

rompimento decisivo com as gramáticas de ação anteriores, Domingues se refere desde a transformação no perfil dos ativistas à mudança na linguagem dos mesmos (DOMINGUES, 2007, p. 120). Fato é que essa condição implicou ao Hip Hop, e mais centralmente ao rap, sua vertente lírico-musical, na formação de elementos que discriminam seu comprometimento político e que se reproduzem nas atitudes de seus praticantes, em sua produção artística e na recepção de seu público; o que, a seu turno, dialoga diretamente com expectativas sociais, estratégias de sociabilidade e percepções de esferas da vida social que aqui nomeio como imaginação política.

Defino como *engajamento* o conjunto de elementos que compõem esse comprometimento: pautas e sua legitimidade, temas e seus debates, posturas e suas justificativas, etc. Como discorro adiante, seus elementos não são unânimes e variam a depender de seu interlocutor e de seu contexto sócio-histórico. De todo modo, na história do Hip Hop, o *engajamento* sempre esteve presente, se manifestando de diversas maneiras. Aqui, me volto às noções presentes na obra do Racionais MC’s - e eventualmente a seus diálogos com outras concepções gestadas no rap nacional -, assim sendo, me interessa aquilo que compõe a autopercepção de seus integrantes a respeito de sua atuação, enquanto artistas e cidadãos, e função política, enquanto rappers.

Há no comprometimento político do rap um elemento central e indispensável: a “valorização do real”; traduzida na busca do rapper em “falar da realidade” e na legitimidade conferida pela cena brasileira às produções que são compreendidas como suas representações fiéis. Não digo isso por assumir que devemos tomar o que é dito no rap como verdade incontestável ou um retrato perfeito da vida social (se é que isso é possível), mas sim como indicadores que nos ajudam a entender de que maneira, em dado momento histórico, “se instalaram a diversidade, a tensão, a oposição, a conformidade e a negação entre diferentes sujeitos” (OLIVEIRA, 2015, p. 20) diante dessa intenção explícita. Dessa forma, “o que importa não é a verdade em si ou a realidade propriamente dita, mas como eles [os rappers] constroem circuitos de verossimilhança” (2015, p. 140) a partir dos quais orbitam legitimidade, autenticidade, compromisso, verdade, responsabilidade, etc. É também a partir dessa leitura que se molda uma visão “segundo a qual o músico, graças às suas obras, participa de modo direto e pleno do processo social” (2015, p. 85). Nesse sentido, o historiador Roberto Camargos de Oliveira argumenta que o rap brasileiro “concebe como engajado aquele que se põe a tratar dos temas de seu tempo, das vicissitudes da própria sociedade em que vive e emite um juízo em relação a isso” (2015, p. 87). Engajar-se no rap nacional, portanto, pressupõe interpretação da vida social e tomada de posição. Não se trata de um ou outro, isoladamente, mas de ambos em correlação.

Como o historiador adverte, entretanto, “o engajado não é necessariamente militante, pois pode-se muito bem abordar, em dada atividade ou prática cultural, questões de ordem social, política e econômica sem articular a isso um projeto político específico de transformação social.” (OLIVEIRA, 2015, p. 86). Ocorre que, dessa forma, “a concepção de engajamento forjada pelos *rappers* e para os *rappers* desmonta qualquer possibilidade de enquadrar o sujeito engajado como defensor de uma causa clara, bem definida, em um tempo e lugar delimitados” (p. 83, grifos do autor), o que não impede (e talvez justifique) o diálogo com as “demandas pensadas e gestadas no interior de um segmento da sociedade com o qual os *rappers* têm relação orgânica” (p. 83, grifos do autor): os grupos sociais subalternizados. Ainda assim, trata-se de uma formulação intimamente ligada às especificidades da sociabilidade no/do Hip Hop com a qual os rappers precisam lidar direta ou indiretamente, tanto em uma dimensão coletiva quanto individual, embora sempre relacional, afinal de contas trata-se de uma relação contínua entre os “circuitos de verossimilhança” e as compreensões particulares dos artistas/grupos envolvidos na cena.

Compreendendo que o que é dito e quem diz fazem parte de um fenômeno social marcado pela desigualdade e conseqüentemente carregado de grande responsabilidade política, podemos entender o motivo de toda pretensa representação buscar uma dimensão de fidelidade ao “real”. Daí a importância da experiência vivida - manifesta nos muitos relatos testemunhais presentes no rap -, que demonstra o vínculo do compositor com a vida material, legitimando sua composição, além de dotar sua fala de responsabilidade e/ou autoridade. Por consequência, o desalinhamento com os “circuitos de verossimilhança” mais hegemônicos, expressos na desatenção a determinadas posturas ou mesmo na negação, reinterpretação ou oposição direta a certas pautas e temas, implica na deslegitimação do trabalho do rapper e no questionamento de suas ideias e atitudes. Xis, rapper paulistano que participou do *reality show* “Casa do Artistas” do SBT em 2001, por exemplo, foi alvo de toda sorte de acusação por, não só ir a uma grande emissora de TV, como participar desse tipo específico de programa. Emicida, também de São Paulo, recebeu críticas similares por protagonizar uma propaganda do Banco Itaú dez anos depois, em 2011. O mesmo já aconteceu com integrantes do Racionais MC's: parte dos fãs criticou Edi Rock por participar, em 2013, do programa “Caldeirão do Huck” da Rede Globo, assim como o fizeram com Mano Brown quando o mesmo participou de um videoclipe romântico com a atriz Cléo Pires em idos de 2019, mulher branca e integrante do rol de novelas das grandes emissoras. De modo geral, assim se constitui o sentimento de dever social (OLIVEIRA, 2015) presente no rap nacional, que torna os atores sociais ali envolvidos impossibilitados de isentar-se, na maioria dos casos, diante daquilo que mobiliza esses mesmos circuitos. Por fim, amarrando estas reflexões com as metodologias empregadas neste estudo e em minha dissertação, cabe dizer que o rap é aqui compreendido

em sua totalidade: “como música, como composição textual, como um produto e como uma prática de tempo e contextos específicos” (OLIVEIRA, 2015, p. 16), o que implica, necessariamente, em uma forma de análise que considera além das letras das composições e seus elementos musicológicos, como frequentemente estudos de rap optam por destacar - o que não representa demérito algum -, a estética e os temas dentro e fora da produção musical e a postura e disposição públicas dos integrantes do grupo¹⁰.

Sumariamente, penso que existam três grandes influências nas concepções de *engajamento* do Racionais do período de sua formação à pausa na carreira que marca o hiato de cinco anos entre *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e *Nada como um dia após o outro dia* (2002): a cultura musical e política dos circuitos de bailes *black* dos anos 1980, que para além de influenciar figuras como Milton Sales (primeiro produtor do grupo e uma grande referência política dos integrantes nos primeiros anos de carreira), integrou a socialização juvenil dos membros do Racionais; o repertório de pautas e temas dos movimentos negros pós-redemocratização, visível em especial pelo contato dos hip hoppers com o Geledés; e o contato com a nascente cena do Hip Hop nacional que, em certa medida, vinculava-se diretamente às duas anteriores. A seu turno, a inserção do rap no mercado cultural hegemônico e o crescente interesse da grande mídia pelo Hip Hop; a conjuntura sócio-econômica de carestia e violência dos anos 1980 e 1990; e a necessidade de profissionalização do trabalho artístico como meio de sustento para a vida material do quarteto, delimitam e condicionam o escopo dessa circulação de ideias e influências.

Partindo de uma escala mais ampla e geral é possível dizer que seu engajamento se baseava na premissa de que o rap, instrumentalizado como uma arma, era uma ferramenta de transformação social usada para a conscientização sobre as desigualdades sociais e sua denúncia, capaz de fomentar, como objetivo último, a melhoria da condição de vida das populações negras, pobres e periféricas. Isso se manifesta desde as composições anteriores à formação do Racionais e permanece em tom crescente até *Sobrevivendo no Inferno* (1997) - pois álbuns posteriores inauguram mudanças temáticas importantes que serão debatidas adiante, ainda que, no limite, a intenção pareça se manter subjetivamente. Vejamos por exemplo a frase de Mano Brown registrada pela revista *Showbizz* em 1998 (MARTINS, 1998, p. 24): “Eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista”. Ou ainda como essa perspectiva se apresenta na icônica *Capítulo 4, versículo 3*, das canções em que melhor se contorna o “gesto de revide” (GARCIA, 2013) do Racionais MC’s noventista:

A primeira faz “bum”, a segunda faz “tá”

¹⁰ Por uma questão de recorte e delimitação de espaço, este artigo se volta mais centralmente às análises das letras. Em minha dissertação, realizo um exame mais cauteloso de capas de álbuns, entrevistas, materiais de divulgação, etc., a quem interessa possa.

Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição
(...)
Número um, guia, terrorista da periferia
Uni-duni-tê, eu tenho pra você
Um rap venenoso ou uma rajada de PT¹¹
(RACIONAIS..., 1997).

Podemos, sem dúvidas, problematizar essa intenção (afinal ela não é auto-evidente), questionar a “eficácia” dos métodos ou ainda discutir de que modo essa postura concedia prestígio a eles e sua obra independentemente do objetivo ou desejo dos integrantes - principalmente se considerarmos que há uma fatia do mercado de bens simbólicos interessada nos produtos culturais “engajados” -, mas, enquanto fenômeno social, a “mera” manifestação pública desses sentidos políticos atribuídos a seu trabalho artístico, partindo de onde partia, no contexto de onde surgiu, representa um fenômeno social interessante de ser observado. Ainda mais quando reiterada pela combatividade, pelo revide e pela “violência” anti-conciliadora¹². Isso faz parte da autopercepção política do grupo ao longo de sua carreira e entendê-la em seus termos é necessário.

No que diz respeito às suas noções de *engajamento* entre sua formação até a primeira década dos anos 2000, as divido nos seguintes eixos: a) *Comprometimento político com a melhoria de vida de pobres, negros e moradores de periferia*, reafirmado nos “salves” que preenchem os encartes dos álbuns e as letras de seus raps, na contínua reafirmação da condição racial dos integrantes e em seu pertencimento à periferia em oposição a classes abastadas, na denúncia social daquilo que os aflige e na chamada à ação; b) *Busca pela representação da realidade e manifestação da experiência vivida*, tanto na composição das letras quanto na forma de expor falas públicas; c) *Postura pública afastada da grande mídia* e, quando nela, pautada em participações denunciastas, críticas e de posição política explícita; d) *Pouca disponibilidade a parcerias comerciais com grandes marcas/empresas e aversão à ostentação* (e não o simples uso) das mesmas; e) *Oposição moral ao uso de drogas, à violência e ao crime*, ainda que isso seja elaborado nas músicas como consequência da desigualdade social; e f) *Oposição moral e/ou revanchista a tipos sociais que supostamente contrariam esses princípios*: como as “mulheres vulgares”, lidas como interesseiras, os “racistas otários”, a elite de classe média expressa, por exemplo, na figura do “boy”, o “negro limitado” ou ainda os “sociólogos imparciais”. Todo esse conteúdo se formaliza na forma da postura séria,

¹¹ “PT” é a abreviação de Pistola Taurus, ou seja, uma arma de fogo do tipo pistola da fabricante brasileira Taurus. Entretanto, a sigla se tornou, ao longo do tempo, jargão para se referir a qualquer pistola.

¹² Sobre o assunto, Cf. KEHL, 1999; GARCIA, 2013, 2011.

cautelosa, desconfiada e combativa que é associada, frequentemente, aos integrantes do Racionais MC’s e que só muito recentemente passou a se modificar.

O lançamento do álbum *Ao vivo* (2001) registra sutilmente uma transição, que ganha forma com as composições inéditas de *Nada como um dia após o outro dia* (2002), marcada por intensas reflexões sobre a vida artística, o sucesso, o dinheiro, a fama, mas também o pertencimento à periferia e à pobreza, o comprometimento político com os negros e pobres e a legitimidade do trabalho diante da mudança de lugares sociais e simbólicos tanto dos integrantes como de sua obra. Há um movimento pendular de angústia e autoafirmação (D’ANDREA, 2013) nessa fase que só verá resolução a partir da segunda transição, na década de 2010, bem expressa pelo lançamento do último álbum de inéditas do grupo, *Cores & Valores* (2014), onde essa aflição cede lugar à expansão total da segurança de afirmação. Não há insegurança quanto aos compromissos reivindicados e nem a hesitação desconfiada com a própria ascensão social e seus símbolos - pelo contrário, ela é lida com orgulho, como símbolo de conquista e como resultado de esforço e dedicação. Essa será a fase em que os integrantes, individualmente, começam a ter relativa autonomia (política e artística) do “projeto Racionais MC’s”, de modo que veremos atitudes e interpretações que rearranjam suas noções de engajamento consagradas nas obras anteriores (em especial, as noventistas), ressignificando posturas e leituras políticas que outrora se manifestavam de outras maneiras. Ainda que cada um dos membros do quarteto apresente mais explicitamente suas particularidades nessa fase, há eixos centrais na obra e postura do Racionais, evidentes em sua obra e projetos, que, de um modo ou de outro, lhe servem de referência¹³. São eles:

a) *Comprometimento político com a melhoria de vida de pobres, negros e moradores de periferia* manifesto pelas constantes referências às origens e aos pares, pela enunciação desse compromisso, pela reivindicação do pertencimento à periferia (agora em um sentido subjetivo), pela afirmação racial, pela denúncia e crítica social (ainda que subjetivas), pela contínua alusão aos “temas negros” e seu universo cultural e pela transformação social orientada, a nível individual, pela busca da “liberdade financeira”, e a nível coletivo, pelo estímulo à cooperação e associação entre negócios que voltam-se às populações negras, pobres e periféricas; b) *Busca pela representação da realidade e manifestação da experiência vivida* na produção artística e posicionamentos públicos, expressos na “atualização” constante de seu modo de operar e de suas leituras políticas, mas também no reconhecimento não problemático dos novos lugares sociais e simbólicos do grupo (como referência no rap nacional e artistas de grande sucesso), dos integrantes (como personalidades públicas

¹³ Analiso algumas obras *solo* em minha dissertação, onde já é possível observar movimentos de aproximações e distanciamentos que são, antes de mais nada, movimentos de diálogo com as noções de *engajamento* do próprio grupo.

notórias que já não são financeiramente vulneráveis), e do rap (como produto de sucesso na indústria musical); c) *Defesa das autonomias profissionais, políticas e criativas* no/do rap nacional, seja a própria ou a de parceiros de cena, que se manifesta na amplitude temática e estilística da música rap, na amplitude de criação do rapper para além do Hip Hop, na composição de músicas não politicamente explícitas, etc.; e d) *Busca pela ocupação de lugares sociais estratégicos* no mundo dos negócios, na indústria musical e no campo cultural, alterando a forma como grupo lida, por exemplo, com parcerias comerciais com grandes marcas, com a mídia hegemônica, com projetos além da música, etc.

O comprometimento político volta-se a novas respostas. As noções de representação se alteram pela percepção das mudanças sociais. As parcerias com grandes marcas associam-se à oposição aos signos de pobreza, à valorização dos signos de sucesso e à assimilação da riqueza como subversão da lógica racista e como revide. A oposição moral às drogas perece junto à “integridade ética” noventista, ao passo que o *ethos* empresarial emerge como forma de gerenciamento de si para a superação das intempéries. E a oposição moral e revanchista a tipos sociais opositores passa a ser direcionada aos indivíduos que criticam o sucesso do grupo ou questionam seu engajamento, o que, frequentemente, volta-se às classes e sujeitos abastados de origem, algo que se justapõe à utilização da origem social desfavorecida como recurso sentimental-nostálgico, comprovação de experiência e, portanto, legitimador da fala e fomentador de identificação diante de parte de seu público-alvo¹⁴: jovens e jovens adultos, majoritariamente negros e de origem social desfavorecida, ainda que componham extratos sociais ascendentes ou tenham “superado” a pobreza.

Os usos e sentidos da vida loka

A primeira menção literal à *vida loka* em obras oficiais do grupo se encontra no álbum *Ao vivo*, lançado em 2001, precisamente em sua segunda faixa, *Abertura*. Esse álbum, o primeiro do tipo na carreira do grupo, reúne gravações de shows realizados após o lançamento de *Sobrevivendo no Inferno*. Trata-se de uma coletânea sem músicas inéditas composta por quinze faixas, das quais sete são músicas - inclusive todas do álbum de 1997 - e oito são falas dos integrantes, divididas entre captações dos shows e gravações de estúdio. A faixa

¹⁴ Digo parte, pois, diferentemente de outros momentos da carreira, quando o grupo abominava a ideia de se apresentar ou mesmo ser ouvido pelos mais ricos, o grupo passa a compreender que a ocupação de lugares estratégicos perpassa a organização ativa de estratégias de sucesso, o que, a seu turno, implica na reconsideração desse “princípio” (“entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu”, diz Negro Drama, do álbum de 2002). Ao mesmo tempo, o grupo dialoga com uma baixa classe média que ascendeu nos últimos vinte anos no Brasil. Isso também se relaciona com a mudança de público do rap (LEIVA, 2018): Ainda que seja mais ouvido por jovens (em números que diminuem à medida que envelhece o público entrevistado) e por negros em relação a brancos, é menos ouvido entre as classes C (12%), D e E (menos que 9%), do que entre as classes A e B (14%). Além disso, outro dado revela que grupos entrevistados com graus de escolaridade fundamental e médio ouvem mais rap (12% e 14%, respectivamente) do que aqueles com ensino superior (9%).

mencionada registra a abertura de um show com uma fala de Mano Brown recitando um verso não cantado que intercala agitação de público, apresentação pessoal e poesia:

(...) Porque o guerreiro de fé nunca gela, não agrada o injusto e não amarela. O rei dos reis foi traído e sangrou nessa terra. Morrer como homem é o prêmio da guerra. Mas ó, conforme for, se precisar, afogar no próprio sangue assim será. Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue. Entre o corte da espada e o perfume da rosa, sem menção honrosa, sem massagem. A vida é louca, nego, nela eu tô de passagem. A Dimas, o primeiro. (...) Vida loka tá na área. Racionais tá na área. Trilha Sonora do Gueto tá na área. (...) (MANO BROWN *In* RACIONAIS..., 2001)¹⁵

No mesmo ano¹⁶, em um álbum solo de KL Jay intitulado *Na batida vol. 3*, Brown utiliza a expressão em um de seus “salves”, quando nomeia uma série de pessoas e grupos aos quais deve algum agradecimento ou saudação: “Meus parceiro do Capão, Dí, Marquinho, Neguinho, Batatão... *A rapa da Vida Loka*” (MANO BROWN *In* KL JAY, 2001, grifos meus).

Até aqui, nessas duas falas, já há uma porção de elementos passíveis de observação em se tratando dos usos e sentidos da *vida loka*. Não há, de fato, uma definição, mas um conjunto de referências associadas que já informam a tônica e conteúdo daquilo que aparecerá na trilogia musical localizada em *Nada como um dia após o outro dia*. É preciso, porém, diferenciar a caracterização da vida cotidiana (do jovem negro, pobre, morador de periferia...) feita por Brown, ao adjetivá-la como louca, e a expressão *vida loka*. A instabilidade e imprevisibilidade do dia a dia, destacado na primeira, é definidora da *vida loka*, e por isso importante levar em consideração, mas se tratam de coisas diferentes, como veremos.

Em seus registros literais, os dois usos (na abertura do show e nos agradecimentos no álbum de KL Jay) indicam, respectivamente, tanto um componente identitário atribuído por Mano Brown a si próprio e, por extensão, aos integrantes do grupo que ocupariam o palco, quanto a nomeação de um grupo de pessoas, a “rapa da *vida loka*”, que podemos presumir ter alguma filiação ao Racionais MC’s. Também destaco como esses usos e sentidos estão mergulhados em um plano de fundo ético-religioso de tom motivador que consegue, de modo muito complexo, associar papéis sociais de providência e resistência, firmemente moldados às masculinidades negras¹⁷, a um comprometimento penitente e um tanto sacrificial que se sustenta, ora na figura de Jesus Cristo para compreender o sofrimento e a resiliência, ora na

¹⁵ Aqui, um detalhe interessante: Essa fala será literalmente replicada nos trechos de encerramento da notória *V. L (parte 2)* do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002), componente da trilogia *vida loka* que tratarei adiante.

¹⁶ Infelizmente minhas pesquisas não me permitiram precisar qual dos dois álbuns foi gravado primeiro.

¹⁷ Não pretendo, neste artigo, esmiuçar a *vida loka* a partir das questões de gênero e da religião, ainda que comentários a esse respeito estejam incluídos na minha perspectiva. Indico ROSA, 2006; e FONSECA, 2023, para debates acerca das masculinidades negras no rap; e ROCHA, 2022, para uma discussão sobre o imaginário religioso no rap do Racionais MC’s. Ambos permitem diálogo com o tema que aqui proponho e, na falta prestada por este texto, sugiro suas leituras.

figura de Dimas, o ladrão arrependido crucificado ao lado de Cristo, para compreender o pecado, o arrependimento e a salvação.

Inicialmente, como Kaskão¹⁸ explicou em entrevista a Ferréz (FERRÉZ..., 2020), *vida loka* nomeava um grupo de amigos do qual ele e Brown faziam parte no Capão Redondo - uma “banca” -, tendo sido o nome inspirado pela música *Vida louca vida* de Lobão¹⁹, segundo o rapper. Como o exame das músicas e falas supracitadas sugere, porém, seu sentido vai muito além disso. Embora nunca tenha sido diretamente explicada *vida loka* costuma se referir, na obra do Racionais MC's, a: 1) uma *postura* ética e comportamental, majoritariamente masculina (e masculinizada), baseada na solidariedade entre os pares, no *orgulho periférico* (D'ANDREA, 2013), no respeito e proteção às figuras familiares vistas através da ética paternalista e provedora - e por vezes misógina -, no *proceder*²⁰ e na busca pela melhoria das condições materiais de vida em meio às adversidades - mesmo que através do trabalho informal e/ou do crime; e 2) a um *contexto* de banalização da violência, aumento de expectativas sociais negativas e de crise de éticas regulatórias da vida cotidiana, sendo a “postura *vida loka*” uma estratégia de ação e resistência frente a contínua tensão gerada pela iminência de riscos.

Esses sentidos não são novos, ou melhor, não surgiram com essa citação literal da *vida loka* em 2001. No tocante à “*vida loka* contexto”, da banalização da violência, da ausência de perspectivas sociais e políticas positivas, da generalização das incertezas e dos medos, etc., sua referência integra a trajetória do Racionais desde as duas primeiras músicas de sua autoria, *Tempos Difíceis* e *Pânico na Zona Sul*, e se mantém em todo o seu trabalho (mudando para um tom menos gráfico em *Nada como um dia após o outro dia* e para um tom mais subjetivo e abstrato em *Cores & Valores*). Quanto à “*vida loka* postura”, há indícios desde *Raio X Brasil* (1993), como na conduta do eu lírico de *Homem na estrada*, um ex-criminoso que busca mudar de vida e se redimir em meio a um contexto de factual criminalização da pobreza e estigmatização de ex-detentos; mas é em *Sobrevivendo no Inferno* (1997) que essa postura ganha conteúdo em peso, em particular a partir da emergência das éticas regulatórias do mundo do crime organizado (que não envolve somente os criminosos) e do neopentecostalismo ocorrido no fim dos anos 1990 nas periferias paulistanas (D'ANDREA,

¹⁸ Integrante do Trilha Sonora do Gueto, grupo de rap formado em 1999 na Zona Sul de São Paulo, que foi, por muito tempo, associado ao Racionais tanto pela parceria de carreira (abertura de shows, participação em videoclipes, etc.) quanto pela parceria pessoal entre os integrantes de ambos os conjuntos.

¹⁹ Sétima faixa do álbum citado (LOBÃO, 1987).

²⁰ *Proceder* se refere, em linhas gerais, a princípios de comportamento e convívio pautados na garantia da confiança, segurança e não-conflito, que se desenvolveram em diferentes contextos sociais com especial destaque ao crime organizado, à vida prisional e ao rap, que interseccionam e compartilham sentidos entre si. O antropólogo Adalton Marques realiza uma pesquisa detalhada a esse respeito comparando suas perspectivas de campo com o que se observa descrito tanto na literatura científica quanto no rap, por exemplo. Cf. MARQUES, 2009.

2017) que abastece o conteúdo de muitas das músicas. Isso está, por exemplo, na menção à figura guerreira (e sincrética) de São Jorge/Ogum da faixa de abertura, *Jorge da Capadócia*, que protege o sujeito que vive a vida loka cotidianamente lhe preparando para uma batalha árdua e cotidiana; na ética pragmática do crime que percorre faixas como *Capítulo 4, versículo 3* e *Diário de um detento*; ou ainda na esperança de que o embrutecimento do sujeito e seu entorno sejam somente um meio para um fim “mágico” de bem-viver, como em *Mágico de Oz* ou *Fórmula Mágica da Paz*; esta última que, inclusive, possui um verso bastante ilustrativo: “Que vida louca, por que é que tem que ser assim?”.

Vejamos como isso se mostra nas músicas localizadas em *Nada como um dia após o outro dia* (álbum duplo lançado em 2002, que se divide em duas partes: A primeira *Chora Agora* e a segunda *Ri Depois*²¹). Sua terceira faixa, *V. L. (intro)*, encontra-se em *Chora Agora* e forma uma trilogia com a faixa seguinte da mesma porção e a sétima da contraparte *Ri Depois* - respectivamente *V. L. (parte 1)* e *V. L. (parte 2)*. De modo geral, as músicas de *Chora Agora* relacionam-se com momentos de sofrimento, luta e angústia, mas também encorajamento e reflexão, que têm como fim a busca pela melhoria das condições de vida. *Ri Depois*, por sua vez, dá enfoque à convicção de ideias, ao reconhecimento orgulhoso da própria trajetória e ao desfrute do que foi conquistado. *V. L. (parte 1)* está para *Chora Agora*, como *V. L. (parte 2)* está para *Ri Depois*, arrematando em suas composições a proposta geral das duas partes.

V. L. (intro) é a introdução da faixa posterior. Em pouco mais de vinte segundos é recriada uma trama breve acompanhada por um instrumental minimalista e tenso. Um curto diálogo indica que dois personagens procuram pelo eu lírico²² interpretado por Mano Brown. Embora confusa se ouvida isoladamente, ganha sentido quando associada à próxima faixa, *V. L. (parte 1)*, que explicará se tratar de uma tentativa de assassinato causada por uma falsa acusação direcionada a esse personagem.

V. L. (parte 1) inicia-se com duas conversas em sequência. Na primeira, entre Brown, Edi Rock e uma pessoa não identificada, o evento anunciado (mas não descrito) pela faixa anterior é apresentado: Uma mulher romanticamente comprometida acusou, injustamente, o

²¹ Título e subtítulos, quando associados, indicam uma ideia de desenvolvimento temporal (OLIVEIRA, 2017) que se associa, de um lado, a esperança cristã do sofrimento que precede a redenção (material e espiritual) e, de outro, a um otimismo que ressignifica a imprevisibilidade, de tom encorajador e motivacional. Há sempre um novo dia com novas possibilidades. *A vida é desafio*, por certo, como diz uma de suas faixas, mas um desafio que pode ser superado com esforço e fé mesmo para os negros e pobres. Para uma discussão mais detalhada, inclusive debatendo as origens da expressão, indico a leitura de minha dissertação de mestrado, na qual exploro essa questão.

²² Na obra do Racionais, o protagonismo das canções é um tanto confuso. Relatos testemunhais e ficcionais, personagens típicos citados e/ou interpretados pelos integrantes misturam-se de modo a tornar muito difícil dizer o que é biográfico ou não. Pesquisa à parte seria necessária para compreender melhor como isso se desenrola em sua obra e admito que, em meus trabalhos recentes, esta questão é pouco trabalhada. De todo modo, acredito que essa falta não prejudique a compreensão do que discuto neste texto.

eu lírico de Mano Brown de ter se envolvido com ela. Essa atitude, que o tornaria um “talarico” (ou seja, aquele que se envolve afetivamente com uma pessoa que se encontra em um relacionamento monogâmico), é então cobrada violentamente por dois homens, colocando-o em risco de vida. Na segunda, organizada sonoramente como um interlúdio à música, de fato, Brown conversa por telefone com um personagem indicado como Abraão, que, ao ouvinte, é apresentado somente como um amigo do rapper que se encontra na prisão. O diálogo, em tom informal, aborda desde a rotina no sistema prisional, por parte de Abraão, ao dia a dia das ruas, “narrado por Brown”. Nesse compartilhamento de experiências o rapper cita, lamentosamente, o atentado à sua vida e inicia seu rap como se fosse a continuação desse diálogo, refletindo sobre o ocorrido e sobre a tensão causada pela violência presente na vida periférica. A música tratará da(s) vida(s) loka(s) sob a perspectiva soturna e vigilante de *Chora Agora*, na qual todos os seus preceitos parecem responder à iminência de riscos e à necessidade de asseguramento de laços entre os pares. Aqui, por exemplo, a atitude aguerrida do revide é descrita de modo a precisar que seu objetivo é a paz; como quem busca a paz de forma violenta (GARCIA, 2013): “Se quer guerra terá / se quer paz, quero em dobro”. Reafirma-se também a distância (do já distante) “tom professoral” dos anos 1990 (OLIVEIRA, 2018), ao tematizar abertamente as próprias contradições, inseguranças e fragilidades e reivindicar o pertencimento à periferia, em um esforço de horizontalização da fala que pode ser interpretado como um afastamento intencional da imagem cristalizada e idolatrada dos anos anteriores: “Pros parceiros, tenho a oferecer minha presença / talvez até confusa, mas real e intensa”.

A abertura de *V. L. (parte 2)* é feita com uma fala de Kaskão, rapper já mencionado, que enuncia os temas da música logo em sua introdução: “(...) Muita coletividade na quebrada. Dinheiro no bolso, sem miséria, e é nós. Vamo brindar o dia de hoje que o amanhã só pertence a Deus. A vida é louca!”. Em contraste com a parte 1, *vida loka* é aqui narrada de um ponto de vista celebrativo, orgulhoso e confiante, ainda que rodeado pela efemeridade da vida. Esta posição, alinhada à proposta estética e poética de *Ri Depois*, permitirá ao grupo elaborar o que considero serem as respostas mais bem-acabadas às questões que traziam a respeito do consumo, do dinheiro, do pertencimento e da ascensão social. Nesta faixa, a angústia culposa que sobrevoa *Nada como um dia após o outro dia* está praticamente ausente e essa resolução, não à toa, ganha forma aqui, no último quarto do álbum, após a amplitude extraordinária de temas que a antecedem. A afirmação do merecimento anda lado a lado com o reconhecimento maduro de que o acesso ao conforto é tão injusto, em um país de amplas desigualdades, quanto à permanência na carestia. Isso transforma a culpa pelo acesso individual em revolta frente a restrição coletiva e em orgulho no acesso conquistado. É bastante interessante notar como o Racionais MC’s consegue se colocar em uma posição

solene, inclusive enquanto formalização estilística, ao mesmo tempo em que se opõe a ideia de ostentação "típica" (que vemos no rap, no trap e no funk) ao questionar o rebuliço gerado pelo acesso ao luxo e ao conforto protagonizado por sujeitos sociais que comumente não os acessariam devido ao condicionamento imposto pelo racismo e pelo capitalismo. Importante observar, ainda, como as conquistas são caracteristicamente efêmeras, sensíveis à instabilidade do cotidiano imprevisível, de modo que os acessos possibilitados pelo dinheiro são descritos limitados, como portas abertas em um castelo de areia.

Pobre é o diabo e eu odeio a ostentação
Pode rir, ri, mas não desacredita não
(...)
Firmeza, não é questão de luxo, não é questão de cor
É questão que fartura alegra um sofredor
Não é questão de preza, nêgo, a ideia é essa
Miséria traz tristeza e vice-versa
(...)
Não importa, dinheiro é puta e abre as porta
dos castelo de areia que quiser
Preto e dinheiro são palavras rivais?
É? Então mostra pra esses cu como é que faz
(...)
Tempo pra pensar, quer parar? Que cê quer?
Viver pouco como um rei ou muito como um zé?
(RACIONAIS..., 2002)

A figura de Dimas é retomada nesta faixa, tanto em seus versos quanto em sua fala de encerramento que, como já explicado em nota anterior, replica a fala de Brown feita na abertura de um de seus shows no ano anterior ao lançamento de *Nada como um dia após o outro dia*. Cito-as a seguir:

Enquanto zé povinho apedrejava a cruz
Um canalha, fardado, cuspiu em Jesus
Aos quarenta e cinco do segundo arrependido
Salvo e perdoado, é Dimas, o bandido
(...)
É louco o bagulho, arre pia na hora, ó
Dimas, primeiro vida loka da história
Eu digo: "Glória, glória", sei que Deus tá aqui
E só quem é, só quem é vai sentir
E meus guerreiro' de fé, quero ouvir, quero ouvir
E meus guerreiro' de fé, quero ouvir (irmão)
Programado pra morrer, nós é' (Ao lado direito do Pai)
Certo é certo, é crer no que der (É quente)
(...)

A vida é louca, nego
nela eu tô de passagem
À Dimas, o primeiro
Saúde, guerreiro
(...)
Dimas
(MANO BROWN *In* RACIONAIS, 2002)

Dimas, ou São Dimas para os católicos, é também conhecido como o “bom ladrão”. Segundo a tradição cristã, ele foi um dos dois condenados à crucificação ao lado de Jesus Cristo. Em seus últimos instantes, teria repreendido o outro ladrão que provocava Cristo, afirmando a inocência de Jesus enquanto reconhecia o merecimento de suas punições (dele e do outro ladrão) pelos seus próprios crimes. Logo em seguida, clamou ao Messias por salvação, e ela lhe foi prometida pelo próprio Cristo na cruz (BÍBLIA..., 2008, p. 1286-1287)²³. Citá-lo como primeiro *vida loka* da história é, sobretudo, um uso metafórico que tem como função fundar um mito de origem para a interpretação feita pelo Racionais MC's da *vida loka*. Como elaboro neste texto, *vida loka* é uma ideia social e historicamente localizada nas periferias paulistas das décadas de 1990 e 2000, muito distante do contexto bíblico da cena descrita, mas a metáfora não é posta ali de maneira ingênua. Há cinco características que firmam Dimas como uma referência adequada à *vida loka* na proposta do Racionais: 1) sua atividade criminosa; 2) sua fé em Cristo; 3) seu reconhecimento penitente dos crimes cometidos; 4) sua busca por redenção; e 5) a presunção de sua condição subalternizada (o que está colocado de modo bem mais sutil). Isso une os sentidos de *vida loka* assimilados pelo grupo - do contexto de incertezas que obriga sujeitos a optarem até mesmo pelos caminhos que suas próprias éticas podem condenar; e da atitude embrutecida que a esse contexto responde e que aceita as consequências dessa decisão em um enquadramento sacrificial - ao universo de referências cristãs que atingiam ao grupo e as periferias paulistas em peso naquele momento (ROCHA, 2022; D'ANDREA, 2017) de forma a interpretar a *vida loka* como a jornada de um pecador penitente em busca do perdão, da salvação e da redenção. Visto dessa maneira, um sujeito como os eus líricos de *Homem na estrada*, *Fórmula mágica da paz* ou mesmo *V. L. (parte 1)*²⁴, que encarnam tipos sociais comuns das periferias de sua época (de lançamento), já não parecem tão distantes do homem que morreu ao lado de Jesus. Temos, novamente, algo muito adequadamente alinhado às propostas conceituais do álbum.

No plano de fundo, há mais uma consideração a ser feita. Como bem notou o jornalista Guilherme Serrano, em diálogo com o historiador britânico Eric Hobsbawm, Dimas representa

²³ As passagens citadas encontram-se em Lc 23:39-43.

²⁴ Respectivamente, quinta faixa ou primeira do lado B do álbum *Raio X Brasil* (1993), décima primeira faixa de *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e quarta faixa do CD 1/Lado A de *Nada como um dia após o outro dia* (2002).

o tipo social do “ladrão nobre”, “o tipo de bandido mais famoso e popular em todo o mundo, o herói mais comum de baladas e canções” (HOBSBAWM, 2015, p. 50 *apud* SERRANO, 2024), aquele tipo em que se encaixa o clássico personagem Robin Hood, da literatura inglesa, que roubava dos ricos para dar aos pobres, cuja honra, oposição às injustiças e suporte de sua comunidade equilibravam, de algum modo, suas transgressões²⁵. Sua associação à *vida loka* incorpora essa representação de Dimas a um traço comum da produção cultural que sepretende também transgressora: a valorização e referência a ícones disruptivos que de alguma maneira desafiam, questionam ou se opõem a ordem (em geral, reconhecidamente injusta)²⁶. Isso nos permite compreender que *vida loka* se insere em um imaginário complexo, repleto de referências e filiações, que tem como ponto comum o diálogo com o universo simbólico das periferias paulistanas e a identificação do “ouvinte ideal” com a figura de Dimas e sua “mitologia”.

O álbum alcançou bastante sucesso e é, seguramente, o mais famoso depois do gigantesco *Sobrevivendo no Inferno*. Junto à sua fama e consideração, a popularização de expressões e ideais presentes nele aponta para uma circulação bastante efetiva nas periferias urbanas da capital paulista, tornando-se, para além de uma referência musical e estética, um organizador de certas ideias sobre o mundo social²⁷. No entanto, embora a popularização da *vida loka* seja tributária do sucesso do Racionais MC’s, não foi o quarteto que a “inventou”. Expressões similares que convergem a sentidos parecidos, encontram-se espalhadas pelos mais diversos lugares sociais. Entre alguns grupos de “latinos” e “hispanicos” de origem mexicana nos EUA, por exemplo, conhecidos como *chicanos*, a expressão *Vida Loca* ou *Crazy Life* (Vida louca, em tradução literal) designa sentidos similares e manifestam-se em suas interpretações dos elementos do Hip Hop. Já *Thug Life* (Vida bandida, em tradução literal), que ganhou fama a partir do rapper 2Pac, constrói uma frase/acrônimo²⁸ que dialoga com o mesmo par de sentidos que encontramos na *vida loka* presente na obra do Racionais MC: atitude embrutecida/contexto violento.

²⁵ Serrano analisa desenvolve uma cuidadosa análise a partir das canções *V. L. (parte 1)* e *V. L. (parte 2)* e busca, nas letras das canções, as nove características que Hobsbawm aponta como traços do “ladrão nobre”: 1) Ele é perseguido; 2) Ele corrige as injustiças; 3) Ele rouba dos ricos para dar aos pobres; 4) Ele não mata; 5) Ele é parte de sua comunidade; 6) Ele é apoiado por sua comunidade; 7) É morto por traição; e 8) Não é vulnerável. (SERRANO, 2024).

²⁶ No universo cultural das periferias paulistanas, por exemplo, podemos citar inúmeros casos exemplares. Na música, no futebol de várzea e no pixo, referências a “vilões” reais como Osama Bin Laden ou a ficcionais, como Zeca Urubu, Dick Vigarista, Irmãos Metralha ou Coringa, são frequentes. A faixa *Mente do vilão*, presente na coletânea *Racionais MC’s 25* (2014), por exemplo, constrói-se em cima dessa proposta.

²⁷ Vejamos, por exemplo, como os interlocutores de pesquisa de Paulo Malvasi (2012), antropólogo citado adiante, utilizam as músicas do grupo para explicarem suas elaborações a respeito da vida social.

²⁸ A expressão tem duplo sentido, e as letras que compõem a frase desenham um acrônimo que forma a frase “The Hate U Give Little Infants Fucks Everyone” (o ódio que você dá a crianças pequenas fode todo mundo, em tradução literal). A expressão encabeçou um movimento pensado pelo rapper estadunidense para conter os homicídios dos bairros pobres estadunidenses (MCQUILLAR; JOHNSON, 2010).

Minha pesquisa não me levou a respostas satisfatórias sobre a origem da expressão em se tratando de Brasil e esta é uma lacuna que futuras investigações podem se ocupar, mas trabalhos como o do antropólogo Paulo Malvasi (2012) demonstram como as *vidas lokas* do Racionais MC's antes compartilhavam significados com sentidos já presentes em campos da vida social periférica e negra do que os criavam, ainda que, como qualquer ideia, cada interlocução lhe abasteça à sua maneira. O antropólogo realizou um dedicado trabalho de campo que se ocupou de tentar “identificar as formas de conhecimento, os modos de regulação e as práticas de intervenção de diferentes agentes [jovens periféricos de 15 a 29 anos] sobre a vida destas coletividades” (2012, p. 10), o que lhe permitiu concluir que:

A vida loka surge nas quebradas como uma noção capaz de unificar a diversidade de experiências dos jovens, demarcando o campo da comunicação e ação cotidiana entre eles; ela baliza as interpretações sobre a vida. A noção de vida loka delimita o conhecimento disponível sobre as várias circunstâncias socio-históricas que definem a experiência de jovens moradores de periferias urbanas paulistas nos anos 2000. O uso desta noção entre os jovens marca a visão da vida cotidiana nas “periferias” como incerta e precária; como “uma experiência social das incertezas da guerra (HIRATA, 2010, p. 327 *apud* MALVASI, 2012, p. 148).

Em contato com seus interlocutores, o pesquisador procurou entender os sentidos que estes davam à *vida loka* e, segundo seus relatos:

foi possível identificar pelo menos três níveis em que a noção de vida loka é mobilizada; do mais específico para o mais geral: (1) como situações de vida daqueles que trabalham no tráfico de drogas (o vida loka, um sujeito) e a relatividade dos juízos morais sobre este modo de ganhar a vida; (2) como expressão das dificuldades da vida cotidiana – como uma síntese da imponderabilidade da vida, de um modo geral, para todos moradores de uma quebrada; (3) como um conjunto de considerações mais gerais sobre a vida humana, a partir da perspectiva da periferia. (MALVASI, 2012, p. 148)

Malvasi compreende que *vida loka* representa interfaces, no sentido de “mediação entre diversas formas de comunicação e ação de uma instância de saber e poder sobre outra” (p. 19), perpassando diferentes lugares sociais e vivências da desigualdade e colocando-as em relação e comunicação. E quais seriam essas instâncias? Para ele, a “quebrada”, o “mundo do crime” e o “socioeducativo”²⁹ (2012). Há, nessa comunicação, a circulação de símbolos, recursos simbólicos e visões de mundo que de modo mais ou menos organizado fomentam identificações e representações que formam as “interfaces da *vida loka*”, como ele nomeia.

Seu trabalho captura muito bem a relação entre classe e território, mas, por não avançar tanto no debate racial, acaba diluindo o impacto do racismo na composição da *vida loka*. Preencho

²⁹ Com socioeducativo, o autor se refere “um campo político complexo que envolve diversos atores institucionais” públicos e privados (p. 16).

esse espaço colocando suas reflexões em diálogo com a geógrafa Lourdes Carril, que empreendeu uma pesquisa no Capão Redondo entre o fim dos anos 1990 e início dos 2000 buscando compreender a relação entre urbanidade, desigualdade social (em especial de classe e raça) e identidade. Seus dados de pesquisa associados à literatura demonstraram “a correlação entre pobreza e moradia e também entre cor e pobreza”, lhe permitindo afirmar que “o fator etnoracial continua sendo uma das faces das desigualdades capitalistas” (CARRIL, 2006, p. 99), revelando-se não apenas nas estatísticas, mas na segregação socioespacial grosseiramente observável em São Paulo, que transforma as periferias da cidade em territórios de “banimento e isolamento” (WACQUANT, 2001 *apud* CARRIL, 2006, p. 99) a partir de uma estratificação que também é racial. Os lugares que mais se distanciavam do centro compunham regiões menos socialmente equipadas e inicialmente mais baratas e acessíveis à população com baixa renda, de maioria negra (CARRIL, 2006), de modo que as regiões tornavam-se tão “mais negras” quanto mais “periféricas” social e espacialmente fossem. O “fundão”, por exemplo, região do Capão Redondo amplamente citada em letras do Racionais MC’s, nomeia uma porção desse distrito ainda mais afastada do centro da cidade e, não coincidentemente, mais pobre e negra (CARRIL, 2006).

Através de seu trabalho, Carril também pôde perceber como a relação histórica e simbólica com o território tornava as periferias importantes elementos de identidade para quem nelas vivia (ou viveu) e a partir dessa constatação, a geógrafa define território para além do conceito de “mero substrato fixo, ou uma parte qualquer da superfície terrestre em que o Estado-Nação exerce seu poder e estabelece seus limites” (CARRIL, 2006, p. 28):

Acima da noção estática, biológica apontada pela Geografia Política e pela Geopolítica (RAFFESTEIN, 1993), partimos da compreensão do território também sob um prisma subjetivo, simbólico, de um espaço no qual o homem estabelece um vínculo afetivo, constrói sua história e concretiza suas representações e relações [ainda que este território esteja] em contradição com as formas territoriais ditadas pelo capital e pela racionalidade do Estado. (CARRIL, 2006, p. 28)

Outro mérito de sua argumentação encontra-se no entendimento de que o “território expressa a relação de forças da sociedade sobre o espaço” (2006, p. 29) de modo que essas elaborações carregam consigo marcas dos conflitos sociais direta ou indiretamente percebidos por essas populações. Temos, portanto, uma forma de pensar as periferias (e, no limite, os territórios) que leva em consideração a experiência social daqueles que a ela se vinculam de algum modo, mas também compreende que, no processo histórico brasileiro “moderno” - capitalista e dependente - a disposição da ordem urbanística (e de seus conflitos) correlaciona-se diretamente com as múltiplas configurações da dominação.

As noções da *vida loka* fundamentam-se na imbricação entre diferentes campos da vida social que formula, a seu turno, representações a partir de diferentes experimentações da desigualdade, marcadamente as de raça, classe e território. Formula-se um sujeito típico, mais ou menos generalizado, se pensarmos em uma escala nacional, que *vivencia* e *age* como a *vida loka*, e ele é um homem cisgênero, negro e/ou pobre, morador de periferias ou favelas, cuja sociabilidade, particularmente masculina e jovem adulta, lhe fornece uma gramática própria de ações e visões de mundo para pacificar conflitos derivados de um contexto sócio-histórico de afirmação dessas mesmas desigualdades vivenciadas cotidianamente. *Vida loka* tornou-se, portanto, uma expressão que, há pelo menos vinte anos, encapsula a imaginação política de um grupo social subalternizado por meio da socialização de seus símbolos, leituras de mundo e modos de agir.

Vida loka como componente de autenticidade

O uso da *vida loka* diminuiu consideravelmente na obra do grupo, passando para uma única menção em seu último álbum de inéditas, *Cores & Valores*, lançado em 2014. Na visão de Acauam Oliveira, o álbum expressa muito bem um novo momento do rap. “O diálogo [com esse contexto] é travado, antes de tudo, no interior do próprio rap, numa mistura explosiva de boas vindas, conselhos para os mais jovens e análise detida da cena atual” (2017, p. 119). Não é um álbum que inova pelos temas, se comparado ao álbum de 2002, por exemplo, mas pelas abordagens. A diferença central, está no fato de que a celebração do consumo, a “ostentação”, a construção de temáticas menos politicamente explícitas, enfim, a mudança temática e estilística que se associa a transformação de suas noções de *engajamento* já mencionada, não carrega a angústia do álbum anterior; posicionando as críticas às desigualdades, em seus mais diversos termos, em meio a canções que não as têm como tema central ou até mesmo não as incluindo.

As letras não demonstram a mesma insegurança quanto ao compromisso que carregam diante dessas transformações, mesmo que o “louvor gangsta” (OLIVEIRA, 2017, p. 122), outrora atestado do descompromisso, se faça presente, pois os integrantes estão “comprometidos com os valores da periferia de um ponto de vista forjado internamente” (OLIVEIRA, 2017, p. 124), nas convicções pessoais e subjetivas. “(...) A perspectiva dos Racionais vê a melhora nas condições de vida como uma inquestionável conquista, resultado de muita batalha, ainda que permeada por contradições” (p. 124). Essa conquista também vai compor os novos sentidos do *revide* (GARCIA, 2013), em uma leitura que compreende a contraposição ao “destino social” de pobreza imputado aos negros como subversão à ordem estabelecida. Do ponto de vista “individual”, da carreira do grupo, isso se transfere a um modo de gerenciamento da vida profissional e da trajetória artística pensado na otimização e

favorecimento do sucesso pelas vias do mercado musical, estendendo-se para outros campos à medida em que a “marca” Racionais MC’s se estabelece, o que pode ser explicado, a nível macro, pela *nova condição do rap* (SANTOS, 2022), e a nível micro pela emergência da *estética de superação empreendedora* (CAMPOS, 2020). Ambos fenômenos que além de transformarem as condições de produção, circulação e significação do rap e dos rappers, modifica as noções hegemônicas de *engajamento dos circuitos de verossimilhança* (OLIVEIRA, 2015) da cena.

Em todo caso, e me restringindo aos objetivos deste breve artigo, há, nesse novo álbum, uma descrição biográfica da trajetória do grupo que cumpre importante papel: Infundir suas noções de *engajamento* de sentido cronológico e histórico de modo que suas autopercepções políticas possam ser compreendidas como respostas às “necessidades” de cada época. Dessa forma, não ir à TV, recusar-se a fazer rap “pelo dinheiro”, evitar se apresentar em locais elitizados, em um momento, e topar parcerias comerciais com grandes marcas, compreender o rap como negócio, em outro, ganham coerência. Precisamos considerar que essas narrativas compõem uma *ilusão biográfica* (BOURDIEU, 2006), sendo muito mais organizadas e passíveis de controle quando distantes de sua factualidade do tempo presente e quando rearranjadas a partir da fragilidade da memória, da ressignificação dos fatos históricos e do apelo lírico-narrativo de encadeamento de eventos da “fala sobre si”. Isso não deve ser lido como uma acusação de desonestidade às intenções do grupo - e nem é sobre isso que trata Bourdieu - mas sim como uma constatação a respeito das autonarrativas biográficas: elas são, sempre, mobilizadas e significadas a partir de seu contexto de enunciação (BOURDIEU, 2006), portanto, é possível que essa compreensão só tenha de fato surgido nos anos recentes do grupo, fazendo com que essa narrativa diga mais sobre este Racionais do que aquele de noventa. De todo modo, a afirmação é também um dado importante na medida em que, para o grupo, isso faça sentido. Associar essas mudanças a uma evolução daquele comportamento também nos mostra como determinadas pautas e ideias se movimentaram na história do rap nacional, afinal, indicam quais elementos são considerados ultrapassados, problemáticos, incoerentes, etc. Isso, evidentemente, carrega suas próprias complicações e contradições, mas, de todo modo, registram transformações de repertório, valores e ideias.

Vida loka aparece na décima primeira faixa do álbum, chamada *Você me deve*. Uma música que encarna o revanchismo-motivador dessa última fase do Racionais ao descrever o sucesso, o consumo, a diversão (e a busca por isso tudo) como subversão às desigualdades que empurram negros e pobres a um destino social de miséria, frustração e melancolia. O eu

lírico abstrato, típico do Racionais MC's, encarna Mano Brown narrando sua própria trajetória, "Do Capão pro mundo, é nós por nós, vagabundo". No seguimento desses versos a letra diz:

Vesti minha camisa listrada³⁰ e saí por aí
Por dinheiro, caraio, não pra curtir
Entre putas e loucos, caretas e locs
Arrombados em choque, chamam no walkie-talkie
Reino da malandragem, o asfalto é selvagem, é danger
Coxinha de Santana e os malandros de Ranger
Vida Loka original, dos barracos de pau
Percebeu que o vil metal
Só não quer quem morreu, morou, meu?
(...)
Será o Ali Babá e seus quarenta ladrões?
(RACIONAIS..., 2014, grifos meus)

É bem perceptível a assimilação dos sentidos da *vida loka* feitas pelo eu lírico, bem como de sua associação às referências "disruptivas da ordem", mas a revanche transgressora, manifesta na forma em que a busca pelos símbolos de enfrentamento às desigualdades se dá, toma o lugar que antes era ocupado pela redenção religiosa.

Brown se identifica como *vida loka* e valida sua jornada de superação ao atestar sua origem social. Isso expressa tanto o combustível do *revide* quanto um recurso de autenticidade de seu rap. A enunciação da posse de um artifício simbólico, por parte do rapper, que dá prestígio ao sujeito e sua produção não é nova e nem exclusivamente nacional. Márcio Macedo (2016), sociólogo que examinou a história social do Hip Hop no Brasil, observa que rappers brasileiros que mencionavam ter participado dos encontros da São Bento³¹ nas décadas de 1980 e 1990, em São Paulo, especificamente por citarem que "bateram na lata" das lixeiras da estação para fazer a batida do som, o faziam pela percepção do prestígio que isso lhes fornecia. Jeffrey Ogbar (2007), a seu turno, historiador estadunidense que faz algo parecido com o contexto dos EUA, aponta que entre os traços fundamentais da composição da autenticidade de um rapper, está a busca constante pela *realness*³², uma virtude daqueles sujeitos cuja atitude e produção é legitimada como autêntica e legítima.

³⁰Brown se refere à camisa da Fundão Roupas, coletivo/time de futebol/marca de roupas fundada no Capão Redondo por amigos de Brown.

³¹A partir da segunda metade dos anos 1980, jovens hip hoppers passam a se reunir nos arredores da estação São Bento do metrô, na região central da cidade de São Paulo (MACEDO, 2016; BOTELHO, 2018). Na literatura especializada é praticamente unânime a leitura de que os encontros da São Bento representam um ponto de virada: um momento no qual a popularidade do Hip Hop é catalisada e novas perspectivas profissionais, artísticas e políticas emergem e isso consoma um certo mito de origem bastante popular na história do Hip Hop do Brasil.

³²Na falta de termos em português suficientemente específicos para traduzí-la, preferi manter a palavra na grafia original, em inglês. Notem que, diferentemente de *reality* (realidade) ou *realism* (realismo), o termo *realness* apresenta o sufixo "ness" que costuma indicar substantivos abstratos, como em *loneliness* (solidão) ou *happiness* (felicidade), por exemplo.

No rap, o mais real [no sentido de possuir mais *realness*] é geralmente o mais negro, embora o significado de negritude esteja em constante fluxo. Para alguns, a “negritude autêntica” é claramente expressa nas expressões militantes negras de nacionalismo de grupos como Dead Prez. Para outros, uma expressão ‘guetocêntrica’ é a expressão icônica da negritude de um artista como 50 Cent. (OGBAR, 2007, p. 42, tradução minha)

Ainda que o conteúdo dessa *realness* seja variável e historicamente contingenciado, ele sempre converge para uma noção que sugere que seu portador tenha “íntima familiaridade com as paisagens urbanas e da classe trabalhadora que deram origem ao hip hop na década de 1970” (OGBAR, 2007, p. 39, tradução minha), ou seja, mesmo no contexto “fundador” do Hip Hop, os recursos comprovantes de autenticidade perpassam um lastro social que representa, de alguma maneira, a intenção de continuidade do vínculo com os lugares e grupos sociais de sua “origem”.

Voltando ao caso paulistano, podemos constatar que a *vida loka* é reinterpretada pelo Racionais MC’s diante de mudanças na circulação social de si próprio e de sua obra (que logram grande sucesso e reconhecimento e afastam-se das origens de pobreza e carestia) e da vivência de uma série de mudanças a nível conjuntural que possibilitou: ao rap se tornar um objeto prestigiado no mercado de bens simbólicos; às camadas populacionais mais pobres obterem relativa melhoria das condições de vida durante as duas primeiras décadas dos anos 2000; e à população negra, nesse mesmo período, experienciar o debate e execução de um conjunto de pautas históricas tematizadas pelos movimentos sociais - inclusive pelo próprio rap (CAMPOS, 2020; SANTOS, 2022). Essa reinterpretação, longe de ser aleatória, adiciona às transformações de sentido da expressão o acirramento de uma de suas características: a capacidade de ser mobilizada para indicar uma compreensão de experiências sociais perpassadas por classe, raça e território de modo a afirmar pertencimento, modos de agir, visões de mundo e compartilhamento de códigos. Do ponto de vista da produção cultural e do funcionamento do *engajamento* no rap nacional, esse acionamento permite ao rapper atestar sua origem social, autenticar sua experiência, legitimar sua fala e até mesmo prestigiar sua obra – seja isso intencional ou não -, afinal de contas, há todo um campo da indústria cultural interessado em produtos “engajados”, “periféricos”, “negros”, etc.

Conclusão

Pretendi, com este texto, realizar algumas considerações acerca dos sentidos da expressão *vida loka* na obra do grupo de rap paulistano Racionais MC’s. Discuti seus sentidos (de *postura* e *contexto*) e usos (na música e nas falas, mobilizando noções de pertencimento e identidade) a partir de sua localização no trabalho do quarteto.

Pude perceber que a expressão funciona tanto como uma unidade representativa, temporal e espacialmente localizada, da experiência social do jovem negro pobre dos anos 1990 e 2000 que conecta, centralmente, vivências sociais transpassadas por marcadores de raça, classe e território; quanto um componente de autenticidade de sua postura e obras que qualifica socialmente o grupo e seu rap, certificando a experiência social dos integrantes, legitimando seus discursos e posicionamentos, fomentando a solidariedade e identificação pessoal entre rappers e público, e, não menos relevante, prestigiando simbolicamente sua obra em nichos específicos do mercado cultural.

Referências

- ACAYABA, Cíntia. Disco dos Racionais é presente da Prefeitura de São Paulo para o Papa. G1 São Paulo, São Paulo, 22/07/2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/07/disco-dos-rationais-e-presente-da-prefeitura-de-sao-paulo-para-o-papa.html>. Acesso em: 01/09/2020.
- ARRUDA, Daniel Péricles. Cultura Hip-Hop e Serviço Social: a arte como superação da invisibilidade social da juventude periférica. 228 p. Orientador: Maria Lúcia Martinelli. Tese (Doutorado em Serviço Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20093>. Acesso em: 30/05/2024.
- BÍBLIA Sagrada: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 2008.
- BOTELHO, Guilherme Machado. Quanto vale o show? O fino Rap de Athalyba-Man e a inserção social do Periférico através do mercado de música popular. 236 p. Orientador: Walter Garcia. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-11122018-111009/pt-br.php>. Acesso em: 30/05/2024.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. Usos & abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- CAMPOS, Felipe Oliveira. Rap, cultura e política: batalha da matrix e a estética da superação empreendedora. São Paulo: Hucitec, 2020.
- CARRIL, Lourdes. Quilombo, favela e periferia: A longa busca da cidadania. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.
- D'ANDREA, Tiaraju Pablo. A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e Política na periferia de São Paulo. 295 p. Orientadora: Vera da Silva Telles. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/en.php>. Acesso em: 30/05/2024.
- _____. Contexto histórico e artístico de produção do fenômeno Racionais MC's: uma ruptura musical. Música Popular em Revista, Campinas, ano 5, v. 1, p. 95-112, jul.-dez. 2017. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13127>. Acesso em: 30/05/2024.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. Tempo, São Paulo, v. 12, p. 100-122, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/yCLBRQ5s6VTN6ngRXQy4Hqn/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 30/05/2024.
- FÉLIX, João Batista de Jesus. Chic Show e Zimbábue e a construção da identidade nos bailes black paulistanos. 202 p. Orientadora: Lilia Katri Moritz Schwarcz. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São

- Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08072010-135922/pt-br.php>. Acesso em: 30/05/2024.
- _____. Hip Hop: Cultura e Política no contexto paulistano. 206 p. Orientadora: Lilia Katri Moritz Schwarcz. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-01052006-181824/pt-br.php>. Acesso em: 30/05/2024.
- FERRÉZ EM CONSTRUÇÃO - KASKÃO TSG (59 min.). Publicado pelo canal Ferréz, 26/04/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K4V0041SpBA>. Acesso em: 01/04/2023.
- FONSECA, Silvana Carvalho da. Experiências periféricas e o homem negro na poética do Racionais MC's. In: VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. (orgs.) Racionais MC's entre o gatilho e a tempestade. São Paulo: Perspectiva, 2023. pp. 54-80
- GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC'S (1990-2006). Ideias, Campinas, v. 4, n. 2, p. 81-108, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382>. Acesso em: 22 maio. 2024.
- _____. Sobre uma cena de "Fim de semana no Parque", do Racionais MC's. Estudos Avançados, v. 25, n. 71, p. 221-235, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10608>. Acesso em: 30/05/2024.
- GRIGORI, Pedro. Entrevista de Lula com Mano Brown é o podcast mais ouvido do Brasil em 2021. Correio Braziliense, 01/12/2021. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/12/4967463-entrevista-de-lula-com-mano-brown-e-o-podcast-mais-ouvido-do-brasil-em-2021.html>. Acesso em: 11/09/2023
- KL JAY. Na batida Volume 3: Equilíbrio. São Paulo: 4P, 2001.
- LEIVA, João. Cultura nas capitais: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. Rio de Janeiro: 17Street Produção Editorial, 2018.
- LOBÃO. Vida louca vida. [s. l.]. Braziloid Records, 1987.
- MACEDO, Márcio. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, L.; FRUGOLI JR., H. (org.). Pluralidade Urbana em São Paulo: Vulnerabilidade, Marginalidade, Ativismos. São Paulo: Editora 34; FAPESP, 2016, p. 23-53.
- MALVASI, Paulo Artur. Interfaces da vida loka: Um estudo sobre jovens, tráfico de drogas e violência em São Paulo. 287 p. Orientador: Prof. Dr. Rubens de Camargo Ferreira Adorno. Tese (Doutorado em Saúde Pública) - Faculdade de Saúde Pública, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/6/6136/tde-09032012-132410/pt-br.php>. Acesso em: 30/05/2024.
- MANO BROWN - PODPAH #351. Convidado: Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown). Apresentadores: Igor Cavalari (Igão) e Thiago Marques (Mítico). [s. l.]. 8 mar. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6hx4DSCCTtiNUKX5E0NgjM?si=987bdadd1c434931>. Acesso em: 14/10/2022.
- MANO Brown, um sobrevivente do inferno. (20 min.). Publicado pelo canal Le Monde Diplomatique Brasil, 27 fev. 2018a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U_OsF4y4zuY. Acesso em: 01/04/2023.
- MARQUES, Adalton. Crime, proceder, convívio-seguro: Um experimento antropológico a partir de relações entre ladrões. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-15032010-103450/pt-br.php>. Acesso em: 30/05/2024.

- MARTINS, Sérgio. Encanto radical. In Revista Showbizz, Ano 14, nº 6, edição 155, p. 24-29. Jun. 1998. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2022/04/155-junho1998-mano-brown-rationais-mcs.html>. Acesso em: 05/03/2023.
- MCQUILLAR, Tayannah Lee; JOHNSON, Fred. Tupac Shakur: the life and times of an American icon. Cambridge: Da Capo Press, 2010.
- OGBAR, Jeffrey Ogbonna Green. Hip-hop revolution: the culture and politics of rap. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.
- OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: RACIONAIS MC'S. Sobrevivendo no Inferno. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. "Quanto vale o show": Racionais MC's e os dilemas do rap brasileiro contemporâneo. In: SANTOS, Daniela Vieira (Org.). Dossiê: "Rap e protagonismo musical periférico". Música popular em revista, ano 5, v. 1, p. 113-37. Campinas, jul.-dez. 2017. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13128>. Acesso em: 30/05/2024.
- OLIVEIRA, Roberto Camargos de. Rap e política: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.
- OSUMARE, Halifu. The Africanist aesthetic in global hip-hop: power moves. New York/Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.
- PADIGLIONE, Cristina. Mano a Mano é Top 3 no Spotify e garante continuação em 2023. F5/ Folha de S. Paulo, 19/12/2022. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/columnistas/cristina-padiglione/2022/12/mano-brown-fecha-o-ano-como-3o-podcast-mais-ouvido-no-spotify.shtml>. Acesso em: 11/09/2023.
- RACIONAIS: das Ruas de São Paulo pro Mundo. (116 min.). Dirigido por Juliana Vicente. Brasil: Preta Portê Filmes/Boogie Naípe, 2022. Disponível na plataforma de streaming Netflix em: <https://www.netflix.com/br/title/81082516>. Acesso em: 10/09/2023.
- RACIONAIS MC's: Uma história musical. (10 min.). Dirigido por Victor Hugo Fiuza. São Paulo: Tidal, 2019.
- RACIONAIS MC's. Ao vivo. São Paulo: Zâmbia, 2001.
- _____. Cores & Valores. São Paulo: Cosa Nostra/Boogie Naípe/Radar Records, 2014.
- _____. Escolha o seu caminho. São Paulo: Zimbabwe, 1992.
- _____. Holocausto urbano. São Paulo: Zimbabwe, 1990.
- _____. Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.
- _____. Racionais 25. São Paulo: Cosa Nostra/Boogie Naípe/Radar Records, 2014.
- _____. Raio X Brasil. São Paulo: Zimbabwe, 1993.
- _____. Sobrevivendo no Inferno. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.
- RED Bull Entrevista RACIONAIS'Mcs 05 05 2017. (126 min). Publicado pelo canal JornalOBah, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aqx8TyV85lc>. Acesso em: 24/09/2021.
- ROCHA, Bruno de Carvalho. Rap e religião: Análise do imaginário religiosa em Racionais MC's. Orientador: Marcio Cappelli Aló Lopes. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Diretoria de Pós Graduação e Pesquisa, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2022.
- ROSA, Waldemir. Homem Preto do Gueto: um estudo sobre a masculinidade no Rap brasileiro. Orientadora: Rita Laura Segato. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/2769>. Acesso em: 30/05/2024.
- ROSE, Trícia. Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos. Tradutoras: Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. São Paulo: Perspectiva, 2021.

- SÁ, Xico; VALE, Israel do. Rappers do Racionais MC's lançam disco com a crônica da periferia. Folha de S. Paulo, São Paulo, 14/07/2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1407200203.htm>. Acesso em: 19/05/2022.
- SANGION, Juliana. Unicamp divulga lista de obras de leitura obrigatória para o vestibular 2020. Unicamp, 23/05/2018. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2018/05/23/unicamp-divulga-lista-de-obras-de-leitura-obrigatoria-para-o-vestibular-2020>. Acesso em: 01/09/2020.
- SANTOS, Daniela Vieira dos. A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week. Estudos de Sociologia, Araraquara, v. 27, n. esp1, p. e022005, abr. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/15829/12730>. Acesso em: 20/05/2024.
- SERRANO, Guilherme. Da sujeição criminal ao ladrão nobre: o estereótipo marginal do “Vida loka” em Racionais MC’s. Úrsula. [s. l.], abr.-jun. 24. n. 13, cultura. Publicado em: 29/04/2024. Disponível em: <https://revistaursula.com.br/cultura/da-sujeicao-criminal-ao-ladrao-nobre-o-estereotipo-marginal-do-vida-loka-em-racionais-mcs/>. Acesso em: 27/05/2024.
- TEPERMAN, Ricardo. Se liga no som: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Enigma, 2015.
- VÁRIOS ARTISTAS. Consciência Black. São Paulo: Zimbabwe, 1989.

