

A perseguição do rap pelas agências estatais de controle social

Persecution of rap music by state social control agencies

Andressa Loli Bazo*

Renata Silva Souza**

Resumo: O presente artigo tem por finalidade compreender como a seletividade do sistema de justiça criminal atua no controle das composições do gênero musical rap. Para isso, opera-se com a Criminologia Crítica, para a qual a criminalidade é distribuída desigualmente conforme a hierarquia dos interesses fixada no sistema socioeconômico e conforme a desigualdade social entre os indivíduos. Após considerar a construção do rap nos Estados Unidos, dos anos 70 até os anos 90, bem como o seu desenvolvimento no Brasil entre os anos 80 até 2000, identifica-se que aos rappers é atribuído o status de delinquente em função dos componentes de classe social e de etnia que os caracterizam, o que provoca a perseguição dos atores que compõe e interpretam este gênero musical por parte das agências estatais de controle.

Palavras-chave: Cultura, Repressão, Criminologia Crítica, Criminalização secundária.

Abstract: This article intends to understand how the selectivity of the criminal justice system acts towards controlling the compositions of the rap musical genre. In order to achieve this, the present work was based upon Critical Criminology, in which crime is unevenly distributed according to the hierarchy of interests fixed in the socioeconomic system and according to social inequality between individuals. After considering the birth of rap music in the United States, from the 70s to the 90s, as well as its development in Brazil between the 80s and 2000s, it was identified that rappers were given the status of delinquent due to the social class and ethnicity components that characterize them. Consequently, these were the main actors that were persecuted by the state control agencies.

Keywords: Culture, Repression, Critical Criminology, Secondary criminalization.

Recebido em: 14/11/2020

Aprovado em: 16/11/2020

Como citar este artigo:

BAZO, Andressa Loli;
SOUZA, Renata Silva. A
perseguição do rap pelas
agências estatais de
controle social Revista da
Defensoria Pública do
Distrito Federal, Brasília,
vol. 2, n. 3, 2020, p. 79-101.

*Doutoranda em Criminologia
pela Faculdade de Direito da
Universidade de São Paulo.

Mestra pela mesma
instituição (2017), com
pesquisa financiada pela
Fundação de Amparo à
Pesquisa do Estado de São
Paulo. Professora de Direito
Penal e Criminologia da
Graduação em Direito e do
curso de Pós-Graduação
Lato Sensu em Direito e
Processo Penal da
Universidade Presbiteriana
Mackenzie, campus
Campinas.

** Bacharel em Direito pela
Universidade Presbiteriana
Mackenzie (2020).

Introdução

Nos Estados Unidos, em 1989, autoridades policiais tentaram impedir o grupo de rap N.W.A. de cantar a música *Fuck Tha Police* em seus shows, com a justificativa de que encorajava a violência e o desrespeito aos policiais (LAURENCE, 2015). No Brasil, em 1994, após o grupo de rap Racionais MC's cantar a música *Homem na Estrada*, que conta a história de um homem morto pela polícia na calada da noite, seus integrantes foram detidos e acusados de incitação ao crime por policiais militares que faziam o policiamento do show (SANTOS, 2002, p. 101).

O rap é um gênero musical que, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, em um primeiro momento estabeleceu-se em locais em situação de marginalização, representando o lazer dos pobres e dos negros. Alguns rappers, também, passaram a utilizar a música para denunciar o racismo, o abuso de poder de polícia, dentre outros problemas vivenciados por eles. Dessa maneira, o rap passou a ser objeto de perseguição operado pelos sistemas de justiça criminal dos dois países.

Nesse contexto, o presente artigo procura compreender essa atuação das agências de controle estatais segundo a perspectiva da Criminologia Crítica. Assim, opera-se com a teoria materialista (econômico-política) do desvio, dos comportamentos socialmente negativos e da criminalização (BARATTA, 2011, p. 197) na análise da criminalização do rap.

O artigo estrutura-se da seguinte forma: primeiro, apresenta-se o contexto de formação da cultura hip hop e do gênero musical rap para, depois, apontar alguns casos em que rappers foram perseguidos por agências oficiais de controle e analisá-los sob a ótica da Criminologia Crítica.

1. A cultura hip hop e o gênero musical rap

O hip hop – termo que faz referência a uma forma de dançar que consiste em saltar (hop) e movimentar os quadris (hip) – é uma cultura que engloba quatro elementos: DJ (um disc jockey ou disco-jóquei é quem seleciona os discos a serem tocados e determina a sua ordem de passagem); MC (master of ceremony ou mestre de cerimônias, é aquele que rima enquanto a música é tocada, podendo ser chamado, também, de rapper); breakdance (estilo de dança de passos quebrados e robóticos); e grafitti (pinturas feitas, na maioria das vezes com tinta spray, sobre as mais variadas

superfícies)¹. O rap, por sua vez, é um gênero musical que se insere no contexto da cultura hip hop. Isso ocorre, pois o rap, que significa rhythm and poetry (ritmo e poesia), é formado pela junção das figuras do DJ e do MC (SALLES, 2007, p. 29).

No começo dos anos 70, em Nova York, o distrito de Bronx era símbolo de decadência urbana, tendo em vista sua situação de pobreza (HU, 2013). Havia pouca oferta de espaços de esporte, lazer e cultura, o que contribuía para que os jovens do bairro, predominantemente negros, ficassem expostos à violência urbana e às guerras entre gangues (TEPERMAN, 2015, p. 17). Diante da frequente ocorrência de incêndios criminosos, a frase “the Bronx is burning” (o Bronx está queimando) era utilizada para se referir ao local (HU, 2013).

Em 11 de agosto de 1973, o DJ Kool Herc organizou a primeira festa de hip hop, a qual foi realizada na Avenida Sedgwick, 1520, no Bronx (ALLAH, 2018). Enquanto ele tocava as músicas, Coke La Rock animava as pessoas utilizando um microfone, fazendo pequenas rimas e mencionando o nome de seus amigos; com isso, surgiam dois elementos do hip hop: o DJ e o MC. Herc continuou a realizar essas festas, que representavam uma alternativa de lazer para os moradores da região, aumentando cada vez mais o número de pessoas que as frequentavam (HIP-HOP EVOLUTION, 2016).

É importante dizer que, em que pese a festa de Kool Herc, realizada em 11 de agosto de 1973, ser considerada a primeira festa de hip hop, o termo hip hop e a unificação de seus elementos como cultura só vieram a ser estabelecidos posteriormente. Além disso, foi depois do DJ e do MC que foram surgindo os dançarinos de break, também conhecidos como breakers ou b-boys, e os grafiteiros.

¹ Com relação à definição dos elementos do hip hop, para preservar o lugar de fala dos indivíduos inseridos nestes elementos, serão feitas as observações a seguir. De acordo com Wellington Rodrigues (DJ Mouse), DJ há 19 anos, de uma maneira bem sucinta, o DJ é responsável por reproduzir músicas já existentes. Ele é o comandante dos discos, de forma que mistura as músicas (mixagem) e faz a passagem de uma música para a outra. Segundo Rodrigues, deve-se lembrar, também, da importância do DJ como pesquisador musical, para apresentar músicas novas ao seu público. Para Guilherme Miranda, conhecido por seu nome artístico MRND, amante do hip hop desde criança, mas que se inseriu diretamente na cultura em 2017, quando começou a compor e produzir músicas de rap, o MC é um porta voz da sua realidade e da realidade dos que estão ao seu redor. É aquele que incorpora em suas rimas aquilo que vive. Dessivaldo Luiz, apelidado de Cruel, começou a dançar break em 1984, com 14 anos. Para ele, o breakdance é uma dança mímica e robótica criada pelos jovens da periferia, que dançavam nas festas que ocorriam no Bronx. Ele conta que os jovens costumavam dançar o break quando os DJs tocavam as partes das músicas em que só havia o instrumental (breakbeat). De acordo com ele, na década de 80, essa dança virou uma febre e expandiu-se para o mundo inteiro. No Brasil isso não foi diferente, e, mesmo sem a influência da internet, os brasileiros tinham contato com o break por filmes e clipes musicais. A dança chegou ao Brasil, mas foi somente um pouco depois que os jovens descobriram o seu nome: breakdance (hoje também denominada de dança de rua ou dança urbana). Rafael Ferreira (PRIMO1), grafiteiro há 14 anos, acredita que o grafitti é uma forma de mostrar e registrar a sua própria arte. Para ele, também, o grafitti é um estilo de vida, juntamente com todos os outros elementos do hip hop.

Uma das pessoas que frequentavam as festas de Herc era Afrika Bambaataa, e, em um período em que as gangues de rua dominavam o Bronx, ele era membro de uma delas – os Black Spades. Observando a crescente violência no bairro, Bambaataa constatou que esse cenário precisava ser modificado. Dessa forma, reuniu membros de diferentes gangues na tentativa de pregar a paz, a união, o amor e a diversão através da música, da dança e da arte (HIP-HOP EVOLUTION, 2016). Afrika Bambaataa estabeleceu o termo hip hop (SALLES, 2007, p. 29) e formou a organização comunitária Zulu Nation, que visava a combater a violência por meio dos quatro elementos desta cultura (HIP-HOP EVOLUTION, 2016). Bambaataa defendeu a existência do conhecimento como um quinto elemento do hip hop, reforçando sua ideia de que essa cultura deveria ser um instrumento de transformação (TEPERMAN, 2015, p. 27).

Como já dito, a junção de dois elementos da cultura hip hop, o DJ e o MC, formam o rap. Embora o rap tenha sido, inicialmente, um gênero musical para as pessoas dançarem, um grupo de rap foi de extrema importância – juntamente com os ideais de Afrika Bambaataa sobre o hip hop – para impulsionar os rappers a incorporarem um discurso mais crítico nas letras de suas músicas. Trata-se do grupo Grandmaster Flash & The Furious Five, que, frente às condições precárias de vida no Bronx, fugiu da tendência das letras festivas e lançou a música The Message, em 1982, que relatava os problemas do bairro (HIP-HOP EVOLUTION, 2016). Com o lançamento de The Message, muitas das letras de músicas de rap passaram a conter reflexões críticas e mensagens de preocupação com relação à vida no gueto, funcionando como um discurso biográfico (SANTOS, 2002, p. 71).

Destaca-se outro relevante grupo do Bronx, o Boogie Down Productions (BDP). Após um de seus membros, Scott La Rock, ser morto a tiros, em 1987, quando tentava apartar uma briga, outro membro do grupo, KRS-One, liderou o movimento Stop the Violence em resposta à violência nas comunidades afro-americanas, lançando a música Self Destruction em parceria com outros rappers (HIP-HOP EVOLUTION, 2016). Scotty Morris, empresário de Scott La Rock, afirmou que, em alguns aspectos, o rap e a violência parecem andar de mãos dadas, embora a questão não seja a música em si, mas, sim, o ambiente, já que a violência antecede o hip hop (IVEREM, 1987).

Um grupo que também impulsionou o discurso crítico nas letras das músicas de rap foi o Public Enemy. Em 1989, o grupo lançou a música Fight The Power, que abordava, dentre outros temas, a liberdade de expressão. Na música, os versos que se destacam são: “[...] Elvis was a hero

to most/ But he never meant shit to me [...] / [...] Cause I'm Black and I'm proud”². Por meio destes versos é possível notar que o grupo rejeita as noções da população branca sobre o que é ser um herói, e, para isso, o artista Elvis Presley é citado como exemplo, pois não há identificação entre este artista e os negros (HIP-HOP EVOLUTION, 2016).

Com a possibilidade aberta por The Message, do grupo Grandmaster Flash & The Furious Five, o Public Enemy surgiu como uma das vozes do rap que atacam o racismo, a corrupção da polícia e o legado da escravidão nos Estados Unidos (SANTOS, 2002, p. 73), tornando-se uma referência para uma parte expressiva dos grupos de rap que foram influenciados a ficarem mais comprometidos com o discurso (SILVA, 1998, p. 65).

Foi com o discurso crítico, como o presente nas letras de músicas mencionadas, que o rap ganhou notoriedade e passou a ser alvo do sistema de justiça criminal estadunidense.

1.1. A repressão do rap nos estados unidos

Na década de 1980, determinadas áreas urbanas de Los Angeles, amplamente povoadas por afro-americanos e outros grupos minoritários, encontravam-se em situação de superlotação e pobreza. O surgimento de gangues e a epidemia de crack e cocaína fizeram com que a força policial se tornasse cada vez mais brutal. Nesse cenário, surgiu o grupo N.W.A., sigla de Niggaz Wit Attitudes (negros com atitudes). Em 1988, o grupo lançou o álbum musical Straight Outta Compton, que acabou sendo um dos primeiros álbuns a receber a etiqueta Parental Advisory, utilizada para indicar conteúdo explícito (LAURENCE, 2015). MC Eiht definiu o álbum da seguinte maneira:

Foram apenas alguns irmãos dizendo a verdade sobre o lugar de onde vieram. Nem todo mundo era capaz de ver a realidade do que era a vida de gangue. É sobre a brutalidade policial. É sobre a pobreza. É sobre os manos sendo mortos. N.W.A. mostrou ao mundo: é assim que somos na costa oeste. É assim que nós crescemos. Isto é o que passamos e agora, todos podem experimentar o nosso mundo (HIP-HOP EVOLUTION, 2016).

² “[...] Elvis era um herói para a maioria/ Mas ele nunca significou merda nenhuma para mim [...] / [...] Porque eu sou negro e tenho orgulho” (tradução nossa).

Uma das músicas do álbum, a Fuck Tha Police, que versava sobre a brutalidade policial e o racismo, levou o diretor assistente do *Federal Bureau of Investigation* (FBI)³, Milt Ahlerich, a emitir uma carta para a gravadora do grupo, afirmando que a música encorajava a violência e o desrespeito aos policiais (LAURENCE, 2015), na tentativa de fazer o N.W.A. parar de cantar a música em seus shows. Alguns trechos da Fuck Tha Police são:

[...] A young nigga got it bad 'cause I'm brown/ And not the other color, so police think/ They have the authority to kill a minority/ [...] Fuckin' with me 'cause I'm a teenager/ With a little bit of gold [...] Searchin' my car, lookin' for the product/ Thinkin' every nigga is sellin' narcotics [...].⁴

Em um show em Detroit, os membros do grupo tentaram iniciar a música, mas a polícia correu para o palco na tentativa de impedi-los, fazendo com que se dispersassem (HIP-HOP EVOLUTION, 2016). A atenção negativa apenas deu à N.W.A. mais fama e o grupo passou a se autodenominar “*the world's most dangerous group*” (o grupo mais perigoso do mundo) (LAURENCE, 2015).

Quando quatro policiais de Los Angeles foram absolvidos no julgamento do caso Rodney King⁵, em 1992, os tumultos em Los Angeles eclodiram, de forma que a música Fuck Tha Police se tornou um lema pintado com spray nas paredes da região (GALE, 2015).

Em Miami, na Flórida, outro controverso grupo foi criado, o 2 Live Crew, conhecido por suas músicas com temas sexuais (HIP-HOP EVOLUTION, 2016). O álbum *As Nasty As They Wanna Be*, lançado em 1989, foi o primeiro álbum a ser declarado obsceno por um juiz federal (PARELES, 1990). Com isso, em 1990, os membros do grupo foram presos após cantarem as músicas do álbum em um show apenas para adultos (HOCHMAN, 1990).

A prisão dos membros do grupo, por performance obscena, culminou em uma guerra judicial, e, segundo Uncle Luke, um dos membros do 2 Live Crew, essa luta acabou se tornando

³ O *Federal Bureau of Investigation* (Departamento Federal de Investigação) é o órgão federal dos Estados Unidos que faz a função da polícia federal do país.

⁴ [...] Um jovem negro se deu mal porque sou marrom/ E não de outra cor, então a polícia acha/ Que eles têm a autoridade para matar a minoria/ [...] Ferrando comigo porque sou um adolescente/ Com um pouco de ouro [...] Revistando meu carro, procurando pelo produto/ Achando que todo negro está vendendo narcóticos [...] (tradução nossa).

⁵ Em 1991, Rodney King conduzia seu carro por Los Angeles em alta velocidade após ingerir bebidas alcoólicas. Ao perceber o fato, a polícia iniciou uma perseguição para deter o veículo, e, quando os agentes conseguiram parar o carro, espancaram Rodney King enquanto este estava indefeso no chão. Um cidadão registrou o incidente em um vídeo, que foi divulgado e gerou protestos da comunidade negra, que há anos denunciava as atitudes racistas e violentas da polícia. Os policiais foram acusados por uso excessivo de força; no entanto, em 1992, foram absolvidos por um júri que não contava com nenhum integrante negro (G1, 2016).

uma luta pelo hip hop: “Se tivéssemos perdido o caso, por ser um caso federal, tudo no hip hop com letras explícitas teria sido taxado como obsceno, e teria jurisprudência e precedentes já definidos” (HIP-HOP EVOLUTION, 2016).

Um júri composto por seis pessoas absolveu os membros do grupo das acusações de obscenidade e concluiu que o rap do 2 Live Crew é arte (RIMER, 1990). Uncle Luke afirmou ter lutado pela liberdade de expressão para que todos os rappers pudessem dizer o que queriam (ROSENTHAL, 2015).

Na década de 80 o rap chegou no Brasil, causando impactos semelhantes aos ocorridos na sociedade estadunidense, como será visto a seguir.

1.2. O hip hop e o rap no brasil

A trajetória da cultura hip hop brasileira, pouco registrada, ainda não foi contada de forma consistente e sistematizada. No entanto, os estudos existentes em diversas áreas do conhecimento, como a Sociologia, a Antropologia, a Pedagogia, a Psicologia, o Jornalismo e a Letras, acarretam uma abrangência de enfoques a respeito do tema, na mesma medida da riqueza e da complexidade do fenômeno (ZENI, 2004, p. 229).

Márcio Macedo (2016, p. 24) procura "mostrar a complexidade da manifestação na capital paulista a partir de um entrelaçamento entre estética, cultura e política", identificando o hip-hop em três formas distintas: cultura de rua (1983-1989), cultura negra (1990-1996) e cultura periférica (1997-2003), ocasião em que se destaca uma aproximação com ações políticas.

Nas décadas de 70 e 80, festas denominadas de bailes black eram realizadas em favelas brasileiras, principalmente em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. Em plena ditadura militar do Brasil, que foi instaurada em 1964 e durou até 1985, esses bailes proporcionavam diversão para uma parcela da população para a qual não era oferecido lazer (TEPERMAN, 2015, p. 31).

Frequentados predominantemente por negros (DAYRELL, 2001, p. 43), os bailes black marcavam um processo de construção de identidade, uma vez que o público não participava dessas festas somente para ouvir músicas e dançar, mas também porque lá se sentiam entre iguais e não eram discriminados (FELIX, 2005, p. 18).

Na década de 80, esses bailes passaram a importar o rap⁶ dos Estados Unidos. O novo gênero musical, em que mais se falava/rimava do que se cantava, foi denominado, inicialmente, de “tagarela” e “funk falado”, e, embora não entendessem o que as letras diziam, o ritmo agradou ao público (FELIX, 2005, p. 70). Somente mais tarde foram descobrir que tal música era rap e que nos Estados Unidos tal gênero musical estava inserido em uma cultura de grandes proporções (SANTOS, 2002, p. 80).

Os videoclipes das músicas de rap também passaram a ser exibidos nos bailes black. A dança presente nos videoclipes foi uma novidade para o público, que passou a ter contato com os elementos do hip hop (FELIX, 2005, p. 71). Os filmes *Wild Style* e *Beat Street* (A Loucura do Ritmo), que retratavam os elementos do hip hop, também contribuíram para que a cultura chegasse ao conhecimento dos brasileiros (TEPERMAN, 2015, p. 25).

Para dançar o break era necessário um espaço livre no salão, o que acabou indo contra os interesses dos proprietários dos bailes black. Assim, os b-boys passaram a frequentar o Theatro Municipal, no centro da cidade de São Paulo, mas, como o piso do local não se mostrou próprio para a prática da dança, transferiram-se para a Rua 24 de Maio por volta de 1984 (FELIX, 2005, p. 73).

Contudo, na Rua 24 de Maio, funcionários da loja Mesbla começaram a espalhar creolina nos locais em que ocorriam as exibições de dança (SANTOS, 2002, p. 56) e os comerciantes da região passaram a chamar a polícia para reprimir os dançarinos. Os breakers tiveram que conversar com o gerente da Mesbla, chegando ao acordo de que, após cada apresentação, fariam divulgação do estabelecimento para as pessoas que paravam para vê-los (FELIX, 2005, p. 74).

Com o aumento de frequentadores na Rua 24 de Maio, os b-boys passaram a se encontrar na estação São Bento do metrô (FELIX, 2005, p. 75). Em que pese a força do breakdance na estação, os outros elementos do hip hop também se faziam presentes, de forma que a São Bento funcionava como uma espécie de polo cultural do hip hop (TEPERMAN, 2015, p. 35).

Em 1988, a gravadora Eldorado lançou, em colaboração com alguns b-boys da São Bento – que, além de dançarem, também cantavam rap –, o primeiro disco de rap nacional que ganhou repercussão: o *Hip-Hop Cultura de Rua* (TEPERMAN, 2015, p. 35). Nesta coletânea, a maior parte do álbum é marcada pela contestação social, com críticas ao sistema político do país, à polícia e

⁶ No Brasil, muitos confundem o rap com o funk, outro gênero musical. Para Danilo Cymrot (2011, p. 167), enquanto o rap é um estilo de vida mais politizado, que interfere de forma mais decisiva na identidade dos jovens que a ele aderem, prescrevendo valores e comportamentos, o funk ressalta a festa e a fruição do prazer, constituindo um estilo de vida fluido e com interferência limitada nas outras esferas da vida dos jovens.

ao consumismo televisivo (SANTOS, 2002, p. 84). Pouco depois, também chegou ao mercado brasileiro a coletânea Consciência Black, vol. I, com faixas de diferentes artistas, incluindo os que viriam a formar o grupo Racionais MC's – Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay.

Quanto aos encontros na São Bento, um grupo de pessoas que se interessava mais pelo lado poético e político do hip hop passou a se reunir na praça Roosevelt, em 1988. A estação São Bento continuou sendo o principal ponto de encontro dos b-boys, e a Roosevelt passou a sediar encontros de MCs, com discussões sobre a história e a realidade dos negros e o papel do rap na denúncia dessas condições (TEPERMAN, 2015, p. 38).

Dos encontros na Roosevelt surgiu, em 1988, o Sindicato Negro, organização tida como a primeira posse⁷ brasileira. De acordo com Ricardo Teperman (2015, p. 39), "inspiradas no modelo da Zulu Nation, de Afrika Baambaataa, as posses são coletivos que reúnem MCs, DJs, breakers, grafiteiros ou simplesmente pessoas interessadas em rap e hip-hop para ações como shows, festas, campanhas de solidariedade, oficinas sobre os elementos do hip-hop, discussões e debates".

Em 1991, os rappers procuraram o Geledés – Instituto da Mulher Negra para reclamar que suas apresentações eram interrompidas de maneira violenta pela polícia (TEPERMAN, 2015, p. 42) e para questionar o que o SOS Racismo, um serviço de assistência jurídica gratuita oferecido às vítimas de discriminação racial e violência sexual, poderia fazer para protegê-los. A partir desse encontro, o Instituto e os MCs criaram, juntos, o Projeto Rappers, desenvolvido de 1992 a 1998 na cidade de São Paulo (GELEDÉS, 2009):

[Os rappers] Queriam que advogados estivessem presentes nos shows que realizavam para intervirem em situações de violência policial. Argumentamos sobre a impossibilidade de um serviço daquela natureza poder atender a uma demanda daquela magnitude e propomos um seminário com as bandas em pudéssemos discutir aquelas demandas à luz do desenho institucional do Geledés para a área de direitos humanos com vistas identificar as possíveis interfaces entre a ação cultural que eles realizavam e as perspectivas que orientavam a nosso trabalho no sentido de identificar possibilidades de atender, em alguma medida, às suas expectativas. Desse seminário nasceu o Projeto Rappers [...] (GELEDÉS, 2009).

⁷ Para se aprofundar no assunto das posses, ver a tese de doutorado "*Hip hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano*", de 2005, de autoria de João Batista de Jesus Felix. Para que uma posse seja reconhecida, não é necessário haver uma sede, mas, sim, o compromisso de sempre divulgar os ideais do hip hop, que, de acordo com Afrika Bambaataa, são: sabedoria, cultura e aceitação (FELIX, 2005, p. 80).

Com o Projeto Rappers, os artistas passaram a participar dos Fóruns de Denúncia e Conscientização do Programa de Direitos Humanos do Geledés, e foi criada a revista Pode Crê!, tida como o primeiro veículo segmentado para jovens negros (TEPERMAN, 2015, p. 42).

Entretanto, no início, a maioria dos rappers não assumiu uma postura contestadora; pelo contrário, prevalecia uma posição de lazer. Foi por volta da segunda metade da década de 80 que os rappers brasileiros passaram a incorporar um discurso mais crítico (FELIX, 2005, p. 124), sendo o grupo Racionais MC's um dos principais responsáveis por isso. De acordo com Rosana Aparecida Martins Santos (2002, p. 102), "é com o Rap Nacional, principalmente, Racionais MC's, que ocorre pela primeira vez na história da música popular brasileira uma obra musical que realmente retrata de A a Z as agruras e sofrimentos que todo jovem pobre da periferia conhece muito bem [...]".

O Racionais MC's, criado em 1988, se firmou como o principal grupo de rap no Brasil, bem como o que mais contribuiu para que esse gênero musical fosse visto predominantemente como uma manifestação cultural das periferias e com cunho contestatório (TEPERMAN, 2015, p. 64).

Em 1992, a Secretaria Municipal de Educação de São Paulo propôs que alguns rappers, dentre eles os membros do Racionais MC's, realizassem palestras em escolas da rede pública (TEPERMAN, 2015, p. 69). O projeto, intitulado RAPensando a Educação, discutiu temas como violência policial, racismo, miséria, tráfico de drogas, mortes violentas, dentre outros temas do cotidiano periférico (GUIMARÃES, 1998, p. 159).

Mas a relação do rap com o poder público sempre carregou uma grande ambiguidade. Assim como houve momentos de aproximação, como o projeto RAPensando a Educação, conflitos com a polícia também são uma marca (TEPERMAN, 2015, p. 69).

Seja como for, as letras de rap expressam uma luta contra as opressões sentidas pela população pobre, negra e periférica, denunciando a desigualdade, a falta de oportunidades e o racismo. Os rappers descrevem a naturalidade da morte, o medo da traição e a imprevisibilidade e fragilidade da vida dessa população. Essas letras constituem a identidade de um grupo social marcado pela exclusão e pelo abuso do poder policial. Com isso, desenvolve-se uma relação de pertencimento caracterizada por uma forte moralidade que determina um rígido código de conduta.

No entanto, apesar de esses rappers fazerem da arte a sua identidade e das suas letras um veículo de denúncia contra as opressões sofridas por homens pobres e negros da periferia, o seu

discurso é contaminado pela misoginia⁸ que caracteriza a sociedade patriarcal e que discrimina as mulheres, inclusive as mulheres pobres e pretas da periferia (CALDEIRA, 2011, p. 314). Assim, paradoxalmente, o código estrito de comportamento representado pelo termo "atitude" reproduz estereótipos de gênero. Nesse sentido, embora o movimento hip hop possua um papel relevante no debate contra as opressões de classe e raça, perpetua uma visão dicotômica sobre o lugar que as mulheres devem ocupar na sociedade.

Teresa Pires do Rio Caldeira, ao analisar o rap e a configuração da desigualdade na cidade de São Paulo, aponta que, ao afirmarem a cultura de isolamento da periferia e destacarem a sua imagem negativa, grupos musicais como os Racionais MC's estariam reforçando o distanciamento social entre as elites e as camadas mais pobres da população. Nas palavras de Caldeira (2011, p. 302): "eles também recriam alguns dos termos de sua própria segregação ao reinventarem simbolicamente a periferia como um gueto isolado, uma imagem importada do rap norte-americano".

Para a pesquisadora, se, de um lado, a democratização do país teria promovido conquistas dos direitos políticos e sociais, de outro, os direitos civis continuaram sendo precários e o neoliberalismo acabou estimulando a desigualdade à medida em que a geração desses rappers que surgiram após a ditadura militar que assolou o país entre os anos de 1964 e 1985 não teve o mesmo acesso que seus pais tiveram à ascensão social, estando sujeitos à precarização das relações trabalhistas, entre outras condições de vulnerabilidade.

Assim, a despeito de denunciarem a violência urbana que vitimiza jovens pretos moradores da periferia e de exporem as injustiças às quais são submetidos, ao assumirem uma posição de exclusão não negociável, esses grupos acabam reforçando a segregação e sabotando as possibilidades de construção de um projeto de proteção das classes subalternas. Com isso, eles acabam colaborando com o projeto de segregação em curso pelas elites, que têm espaços separados de consumo, trabalho e lazer.

De acordo com Caldeira (2011, p. 317), conforma-se um enclausuramento que mais distancia a cultura periférica do que assimila ela como parte de uma ordem democrática, limitando a constituição de uma política e de uma comunidade voltadas para as condições de vulnerabilidade vividas pelos moradores das periferias. A intolerância coloca obstáculos à construção da cidadania

⁸ Essa faceta misógina das letras de rap também é descrita por Macedo (2016, p. 39), segundo o qual "ser um homem negro, heterossexual e pobre é o modelo valorizado dentro desse contexto".

e o isolamento não contribui com a construção de uma cidade menos desigual e de um espaço público democrático, tampouco com a emancipação social.

Nessa linha, sem ignorar as ambiguidades presentes nas letras de rap, é preciso analisar a perseguição de seus atores pelas instâncias oficiais de controle para compreender como essa repressão retroalimenta a exclusão social.

1.3. A repressão do rap no brasil

Em 26 de novembro de 1994, no festival Rap no Vale, em São Paulo, logo após o Racionais MC's cantar a música Homem na Estrada, o grupo foi detido e acusado de incitação ao crime por policiais militares que faziam o policiamento do show (SANTOS, 2002, p. 101). A música conta a história de um homem morto pela polícia na calada da noite⁹.

Em 1995, um juiz da 3ª Vara Criminal de Goiânia expediu mandado de busca e apreensão dos discos do grupo Planet Hemp, que sempre se manifestou a favor da legalização da maconha. Já em 1996, um show do Planet Hemp em Salvador foi cancelado devido a uma liminar expedida por uma juíza da 1ª Vara Privativa de Tóxicos da Bahia (GIL, 1996). Ainda em 1997, os membros

⁹ "Um homem na estrada recomeça sua vida/ Sua finalidade: A sua liberdade/ Que foi perdida, subtraída/ E quer provar a si mesmo que realmente mudou/ Que se recuperou e quer viver em paz/ Não olhar para trás, dizer ao crime: Nunca mais!/ [...] Me digam quem é feliz, quem não se desespera/ Vendo nascer seu filho no berço da miséria/ [...] Equilibrado num barranco, um cômodo mal acabado e sujo/ Porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio/ Um cheiro horrível de esgoto no quintal/ Por cima ou por baixo, se chover será fatal/ Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou/ Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou/ Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas/ Logo depois esqueceram, filha da puta/ [...] Quero que meu filho nem se lembre daqui/ Tenha uma vida segura/ [...] O que fazer para sair dessa situação?/ Desempregado então, com má reputação/ Viveu na detenção, ninguém confia não/ E a vida desse homem para sempre foi danificada/ Um homem na estrada/ [...] Com o álcool que é vendido na favela/ Empapuçado ele sai, vai dar um rolê/ Não acredita no que vê, não daquela maneira/ Crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo/ Seu café da manhã na lateral da feira/ Molecada sem futuro, eu já consigo ver/ Só vão na escola pra comer, apenas, nada mais/ Como é que vão aprender sem incentivo de alguém/ Sem orgulho e sem respeito, sem saúde e sem paz/ [...] Assaltos na redondeza levantaram suspeitas/ Logo acusaram a favela para variar/ E o boato que corre é que esse homem está/ Com o seu nome lá na lista dos suspeitos, pregada na parede do bar/ A noite chega e o clima estranho no ar/ E ele sem desconfiar de nada, vai dormir tranquilamente/ Mas na calada caguetaram seus antecedentes/ Como se fosse uma doença incurável/ [...] A justiça criminal é implacável/ Tiram sua liberdade, família e moral/ Mesmo longe do sistema carcerário/ Te chamarão para sempre de ex-presidiário/ Não confio na polícia, raça do caralho/ Se eles me acham baleado na calçada/ Chutam minha cara e cospem em mim/ Eu sangraria até a morte [...]/ Por isso a minha segurança eu mesmo faço/ É madrugada, parece estar tudo normal/ Mas esse homem desperta, pressentindo o mal/ [...] Ele acorda ouvindo/ Barulho de carro e passos no quintal/ A vizinhança está calada e insegura/ Premeditando o final que já conhecem bem/ Na madrugada da favela não existem leis/ Talvez a lei do silêncio, a lei do cão talvez/ Vão invadir o seu barraco, é a polícia/ Vieram para arregaçar, cheios de ódio e malícia/ Filhos da puta, comedores de carniça/ Já deram minha sentença e eu nem estava na treta/ Não são poucos e já vieram muito loucos/ Matar na crocodilagem, não vão perder viagem/ Quinze caras lá fora, diversos calibres/ E eu apenas com uma treze tiros automática/ Sou eu mesmo e eu, meu Deus e o meu orixá/ No primeiro barulho, eu vou atirar/ Se eles me pegam, meu filho fica sem ninguém/ E o que eles querem: Mais um pretinho na FEBEM/ [...] A gente sonha a vida inteira e só acorda no fim/ [...] Bang! Bang! Bang!/ Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos/ É encontrado morto na estrada [...]/ Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais/ Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal."

do Planet Hemp foram presos em flagrante pela Polícia Civil do Distrito Federal, após um show, acusados de fazerem apologia ao uso da maconha. Na época, o delegado titular da Delegacia de Tóxicos e Entorpecentes, Eric Castro, informou que a Polícia Civil do Distrito Federal vinha estudando as letras das músicas do grupo havia um ano, chegando à conclusão de que os músicos incentivavam o uso de droga e que poderiam ser enquadrados na antiga Lei de Drogas (Lei 6.368/1976) (MELO, 1997). Diante disso, o grupo recebeu habeas corpus preventivo, para que os membros não fossem presos por “incentivar” o uso da maconha, até que o processo acabasse (FOLHA DE SÃO PAULO, 1997).

Outro caso de perseguição do rap foi a polêmica que envolveu o grupo Facção Central, em 2000. O grupo teve a fita original do videoclipe da música Isso Aqui É Uma Guerra apreendida na rede de televisão brasileira MTV, vetando sua exibição sob a justificativa de que o videoclipe incitava a prática de crimes. A apreensão foi determinada com base em representação do GAECO (Grupo de Atuação Especial e Repressão ao Crime Organizado), do Ministério Público de São Paulo, que acusou o grupo de incitar a prática de roubo a 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 (LEITE, 2000).

Para Eduardo, líder do Facção Central, as cenas descritas na letra são parte de seu cotidiano:

São muitos os casos na história do rap em que os limites entre o retrato da realidade e a incitação ao crime ficaram turvos. O videoclipe foi censurado, mas Eduardo e os demais membros do Facção Central não foram condenados pelas acusações que receberam por “Isso aqui é uma guerra”. No disco seguinte, lançado em 2001, o tema foi retomado, em tom de provocação: “Aí promotor, o pesadelo voltou/ Censurou o clipe mas a guerra não acabou/ Ainda tem defunto a cada 13 minutos/ Das cidades entre as 15 mais violentas do mundo” (TEPERMAN, 2015, p. 102).

Nesse mesmo sentido, ainda em 2000, o rapper MV Bill passou a ser investigado pela Polícia Civil do Rio de Janeiro por apologia ao crime, em razão do videoclipe da música Soldado do Morro (FOLHA DE SÃO PAULO, 2000), em que ele aparece ao lado de traficantes de drogas e crianças com revólveres de madeira. O rapper foi indiciado pelo crime, no entanto, a polícia concluiu que o cantor era inocente, já que seu objetivo era o de denunciar a realidade das crianças que moram em favelas, que, com frequência, são aliciadas para participarem do tráfico (AGÊNCIA ESTADO, 2001).

Nesse contexto, percebe-se que, nos Estados Unidos e no Brasil, o rap ganhou notoriedade com o discurso crítico de alguns rappers, que passaram a denunciar os problemas que vivenciavam por meio das letras de suas músicas. No entanto, a partir do momento em que o rap se tornou conhecido, não só os rappers com posicionamento combativo inquietaram os atores do sistema de justiça criminal dos dois países, mas também aqueles com letras musicais mais descontraídas – como é o caso do 2 Live Crew. Isso demonstra que o rap incomodou, também, por representar o lazer dos pobres e negros. As agências estatais de controle social de ambos os países reduziram os rappers à imagem de delinquentes, deslegitimando culturalmente o rap e tornando-o alvo de repressão.

2. Uma possível interpretação da repressão do rap sob a perspectiva da criminologia crítica

Karl Marx criticava análises no plano das ideias, pois elas não chegavam a ser suficientemente críticas por não atingirem a verdadeira origem dessas ideias, que estaria na base material da sociedade, em sua estrutura econômica e nas relações de produção que esta mantém. Portanto, para ele, essas análises deveriam ser feitas por meio do materialismo histórico ou materialismo dialético; isto é, seria necessário analisar o capitalismo – modo de produção da sociedade contemporânea a Marx – para revelar sua natureza de dominação e exploração do proletariado (MARX; ENGELS, 2015, p. 26).

Juarez Cirino dos Santos (2012, p. 437) faz algumas considerações sobre o assunto. De acordo com ele, o materialismo histórico é o método de estudo das formações sociais modernas. Segundo essa concepção, o Direito e o Estado devem ser compreendidos pelas relações da vida material da sociedade civil, representada pela economia política, já que a estrutura econômica da sociedade é a base sobre a qual se elevam as superestruturas jurídicas e políticas.

No capitalismo, estruturado em classes sociais diferenciadas pela posição que ocupam nas relações de produção e de circulação da riqueza material, os indivíduos podem ser proprietários do capital (posição de capitalistas) ou possuidores de força de trabalho (posição de assalariados). Nesse sentido, os fenômenos sociais da base econômica e das instituições de controle jurídico e político do Estado são estudados na perspectiva dessas classes sociais e da luta de classes correspondente, em que se manifestam as contradições e os antagonismos políticos que

determinam ou condicionam o desenvolvimento da vida social (CIRINO DOS SANTOS, 2012, p. 6).

Conforme Taylor, Walton e Young (1980, p. 56), o método de Marx se assenta na recusa de separar o pensamento da sociedade. Com essa premissa, para analisar o crime, exige-se que se examine a posição do homem na sociedade. O método de Marx, então, é aquele que compreende as relações jurídicas como originárias da produção material da sociedade. A anatomia ou a natureza da sociedade, por sua vez, é encontrada na economia política. Isto não significa que o marxismo tenta reduzir conflitos legais a conflitos econômicos, mas, sim, que as relações legais e as relações econômicas estão relacionadas.

Os autores afirmam também que, ao sugerirem que os criminólogos tenham de fazer julgamentos sobre o tipo de sociedade em que vivem, estão argumentando que os criminólogos devem compreender e analisar as forças sociais que moldam sua ciência (TAYLOR; WALTON; YOUNG, 1980, p. 57).

Nessa linha, a Criminologia Crítica é considerada uma teoria materialista, ou seja, econômico-política que, levando em consideração instrumentos conceituais e hipóteses elaboradas no âmbito do marxismo, analisa o desvio, os comportamentos socialmente negativos e a criminalização (BARATTA, 2011, p. 159).

Na perspectiva da Criminologia Crítica, a criminalidade é compreendida como um status atribuído a determinados indivíduos mediante uma dupla seleção: a seleção dos bens protegidos penalmente e dos comportamentos ofensivos destes bens, descritos nos tipos penais; e a seleção dos indivíduos estigmatizados entre todos os indivíduos que realizam infrações penais. Essa criminalidade é distribuída desigualmente conforme a hierarquia de interesses fixada no sistema socioeconômico e conforme a desigualdade social entre os indivíduos (BARATTA, 2011, p. 161).

A Criminologia Crítica coloca em evidência o processo de criminalização, identificando nele relações sociais de desigualdade próprias do capitalismo, e propõe, como um de seus objetivos principais, estender ao campo do Direito Penal a crítica do direito desigual (BARATTA, 2011, p. 197).

O Direito Penal possui o mecanismo de produção das normas (criminalização primária), o mecanismo de aplicação das normas, isto é, o processo penal, compreendendo a ação dos órgãos de investigação e culminando com o juízo (criminalização secundária), e o mecanismo da execução da pena ou medida de segurança (BARATTA, 2011, p. 161).

O Direito Penal é um direito desigual, uma vez que revela a contradição entre igualdade formal dos sujeitos de direito e desigualdade substancial dos indivíduos, que se manifesta em relação às chances de serem definidos e controlados como desviantes (BARATTA, 2011, p. 164). Existe um nexo funcional entre os mecanismos seletivos e o processo de acumulação do capital, de forma que o Direito Penal tende a priorizar os interesses das classes dominantes, imunizando seus comportamentos socialmente danosos e a dirigir o processo de criminalização para as classes subalternas (BATISTA, 2011, p. 90).

No nível da criminalização primária, os tipos penais que se dirigem a comportamentos típicos dos indivíduos das classes subalternas formam uma rede muito fina, enquanto que a rede é muito larga quando os tipos legais têm por objeto formas de criminalidade típicas dos indivíduos pertencentes às classes no poder (BARATTA, 2011, p. 165). O legislador costuma incriminar condutas lesivas das relações de produção e de circulação da riqueza material, concentradas na criminalidade patrimonial comum, característica das classes subalternas; mas, com relação às condutas criminosas próprias das classes no poder¹⁰, ou não são definidas pelo legislador como crimes, ou são definidas de modo impreciso e vago, ou as penas cominadas são irrisórias (CIRINO DOS SANTOS, 2012, p. 11).

A criminalização secundária (repressão penal) acentua ainda mais o caráter seletivo do Direito Penal, já que as chances de ser selecionado para fazer parte da população criminosa estão concentradas nos níveis mais baixos da escala social. A posição precária no mercado de trabalho e problemas de socialização familiar e escolar, características comumente atribuídas aos indivíduos pertencentes às classes subalternas, são elementos utilizados na construção do status de criminoso (BARATTA, 2011, p. 165). Assim, no nível da criminalização secundária, não há tanta repressão penal dirigida às formas de criminalidade típicas dos indivíduos das classes no poder (CIRINO DOS SANTOS, p. 12).

Esta seletividade pode ser percebida por meio da incidência de estereótipos e preconceitos na aplicação da lei penal. Alessandro Baratta (2011, p. 177) cita pesquisas empíricas que colocaram em relevo as diferenças de atitude emotiva e valorativa dos juízes que, inconscientemente, tendem a fazer juízos diversificados conforme a posição social dos acusados, e relacionados tanto à apreciação do elemento subjetivo do delito quanto ao caráter sintomático do

¹⁰ Algumas condutas criminosas próprias das classes no poder (elites econômicas e políticas), produzidas para satisfação da opinião pública, são: crimes contra a ordem econômica, a ordem tributária, as relações de consumo, o mercado de capitais, o meio ambiente (CIRINO DOS SANTOS, 2012, p. 12).

delito em face da personalidade (prognose sobre a conduta futura do acusado) e, pois, à individualização e à mensuração da pena destes pontos de vista.

O autor aponta, também, que elementos relativos à situação familiar e profissional do acusado têm um papel decisivo nos critérios que presidem a aplicação da suspensão condicional da pena, informando que estudos neste campo mostraram que estes critérios são particularmente favoráveis aos acusados provenientes das camadas superiores e desfavoráveis aos provenientes das camadas inferiores (BARATTA, 2011, p. 178).

Quanto ao uso de sanções pecuniárias e sanções detentivas, nos casos em que são previstas, os critérios de escolha funcionam nitidamente em desfavor dos marginalizados, prevalecendo a tendência a considerar a pena detentiva como mais adequada a eles porque é menos comprometedora para o seu status social já baixo e porque entra na “imagem normal” do que frequentemente acontece a indivíduos pertencentes a tais grupos sociais (BARATTA, 2011, p. 178).

Baratta (2011, p. 176) afirma que existe uma tendência, por parte dos juízes, de esperar um comportamento conforme à lei dos indivíduos pertencentes aos estratos médios e superiores; o inverso ocorre com os indivíduos provenientes dos estratos inferiores. Além disso, os preconceitos e os estereótipos que guiam a ação dos órgãos judicantes também guiam a ação dos órgãos investigadores, que acabam por procurar a criminalidade principalmente naqueles estratos sociais dos quais é “normal” esperá-la.

No mesmo sentido, Juarez Cirino dos Santos (2012, p. 13) declara que, no processo de criminalização, a posição social dos sujeitos criminalizáveis revela sua função determinante do resultado de condenação/absolvição criminal; isto é, a variável decisiva da criminalização secundária é a posição social do autor, em que são levados em consideração os estereótipos, preconceitos e outros mecanismos ideológicos dos agentes de controle social, e não a gravidade do crime ou a extensão social do dano.

Raúl Zaffaroni e Nilo Batista (2011, p. 44) também fazem algumas considerações a respeito da criminalização secundária. Conforme os autores, apesar da criminalização primária implicar um primeiro passo seletivo, este permanece sempre em certo nível de abstração, já que as agências políticas que elaboram as normas nunca sabem a quem caberá de fato, individualmente, a seleção que habilitam – esta se efetua concretamente com a criminalização secundária. As agências de criminalização secundária são incumbidas de decidir quem são as pessoas criminalizadas e as vítimas potenciais protegidas (seleção sobre os criminalizados e os vitimizados). Isto significa que essas agências devem optar pela inatividade ou pela seleção, e,

como a inatividade acarretaria seu desaparecimento, elas procedem à seleção. Este poder corresponde fundamentalmente às agências policiais.

Ainda para eles, a seleção criminalizante secundária se exerce condicionada a suas limitações operativas, inclusive qualitativamente, pois, em alguma medida, toda burocracia acaba por esquecer seus objetivos, substituindo-os pela reiteração ritual, finalizando geralmente por fazer o mais simples. Então, os fatos criminosos grosseiros, cuja detecção é mais fácil, cometidos por pessoas com incapacidade de acesso positivo ao poder político e econômico ou à comunicação massiva, acabam sendo os fatos que são selecionados para a incidência da criminalização secundária (ZAFFARONI; BATISTA, 2011, p. 45).

Esses atos mais grosseiros cometidos por pessoas sem acesso positivo à comunicação social acabam sendo divulgados como os únicos delitos cometidos e tais pessoas como os únicos delinquentes. Com isso, a estes últimos, é proporcionado um acesso negativo à comunicação social, o que contribui para a criação de um estereótipo no imaginário coletivo. Essas pessoas acabam sendo associadas a todas as cargas negativas existentes na sociedade, sob a forma de preconceitos, o que resulta na fixação de uma imagem pública do delinquente com componentes de classe social, étnicos, etários, de gênero e estéticos. Esse estereótipo é o principal critério seletivo da criminalização secundária, condicionando todo o funcionamento das agências do sistema penal (ZAFFARONI; BATISTA, 2011, p. 45).

O estereótipo criminal, que se compõe de caracteres que correspondem a pessoas em posição social desvantajosa, faz com que a conclusão pública seja a de que a delinquência se restringe aos segmentos subalternos da sociedade, enquanto, na realidade, segue impune os ilícitos dos outros segmentos (ZAFFARONI; BATISTA, 2011, p. 48). De acordo com Baratta (2011, p. 198), embora o Direito Penal dê ênfase à proteção do patrimônio privado, não significa que o desvio criminal se concentre nos delitos contra a propriedade – característicos das classes subalternas. O comportamento criminoso se distribui por todos os grupos sociais; no entanto, as formas de criminalidade próprias das classes dominantes são amplamente imunes.

O sistema penal opera em forma de filtro para selecionar as pessoas que serão criminalizadas. Cada pessoa se encontra em um certo estado de vulnerabilidade ao poder punitivo, que depende de sua correspondência com um estereótipo criminal: o estado de vulnerabilidade será mais alto ou mais baixo consoante a correspondência com o estereótipo for maior ou menor. Isso significa que a pessoa que se enquadra nos estereótipos não precisa fazer um esforço muito grande para se colocar em posição de risco criminalizante, já que se encontra em estado de vulnerabilidade sempre significativo (ZAFFARONI; BATISTA, 2011, p. 49).

Raúl Zaffaroni e Nilo Batista (2011, p. 50) afirmam que a seletividade é estrutural, de forma que não há sistema penal no mundo cuja regra não seja a criminalização secundária em razão da vulnerabilidade do indivíduo. Todavia, a seletividade criminalizante é mais acentuada em sociedades estratificadas, com maior polarização de riqueza e escassas possibilidades de mobilidade vertical, o que coincide com a atuação mais violenta das agências de criminalização secundária. O mesmo ocorre com as sociedades que, embora não correspondam a essa caracterização, possuem enraizados preconceitos raciais ou os desenvolvem a partir de um fenômeno migratório. A seletividade estrutural da criminalização secundária confere especial destaque às agências policiais, uma vez que as agências judiciais se limitam, de certa forma, a resolver os casos selecionados pelas agências policiais e, por fim, as agências penitenciárias recolhem algumas pessoas entre as selecionadas pelo poder das agências anteriores.

Por fim, ao nível do mecanismo da execução da pena ou medida de segurança, importa mencionar que a aplicação seletiva das sanções penais estigmatizantes, especialmente o cárcere¹¹, incide negativamente no status social dos indivíduos pertencentes aos estratos sociais mais baixos, impedindo sua ascensão social, o que contribui para a manutenção da escala vertical da sociedade (BARATTA, 2011, p. 166). Assim sendo, o cárcere reproduz a realidade social e aprofunda a desigualdade (BATISTA, 2011, p. 90).

Tais concepções podem ser claramente identificadas na perseguição operada pelas agências oficiais de controle contra compositores de rap. Em todos os casos apresentados anteriormente, é possível perceber a seletividade do processo de criminalização secundária realizada pelas agências do sistema de justiça criminal. Por exemplo, os membros do grupo Racionais MC's, após cantarem a música Homem na Estrada em um show em São Paulo, foram detidos por policiais militares que faziam o policiamento do local, e acusados de incitação ao crime (SANTOS, 2002, p. 101), demonstrando a criminalização secundária pela agência policial.

Observa-se que, embora não exista um tipo penal que criminaliza diretamente o rap, esse gênero musical é associado às condutas de incitação ao crime (artigo 286 do Código Penal), apologia de crime ou criminoso (artigo 287 do Código Penal) e induzimento, instigação ou auxílio ao uso indevido de droga (artigo 33, §2º, da Lei de Drogas).

No nível da criminalização secundária, que consiste no mecanismo de aplicação das normas, as agências estatais decidem quem serão as pessoas criminalizadas, selecionando como criminosos, principalmente, os indivíduos das classes subalternas – como é o caso dos rappers.

¹¹ A instituição carcerária nasce em conjunto com a sociedade capitalista e acompanha a sua história (BARATTA, 2011, p. 166).

Nessa lógica, os rappers são perseguidos do sistema de justiça criminal, porque adequam-se ao estereótipo de delinquente.

Assim, ainda que no nível da criminalização primária algumas condutas criminosas sejam imputadas aos rappers, são as agências da criminalização secundária que desempenham um papel determinante na sua repressão, o que pode ser notado com os exemplos aqui citados, em que as agências policiais, a agência de promotores e a agência judicial, diversas vezes dirigiram o processo de criminalização secundária aos rappers pelo fato destes integrarem as classes subalternas e corresponderem ao estereótipo de delinquente.

3. Conclusões

A partir da análise da criação do rap, percebe-se que este gênero se desenvolveu em locais em situação de marginalização, servindo de instrumento de denúncia dos problemas vivenciados pela parcela da população vulnerabilizada por condições de pobreza, racismo e abuso do poder da polícia. Embora a letras de rap propaguem um discurso misógino, é preciso reconhecer que estas composições atuam como importante instrumento de denúncia da exclusão social vivida pela população periférica.

Em razão disso, inclusive, percebe-se que as políticas estatais de controle social se voltam para seus atores. No nível da criminalização primária (mecanismo de produção das normas), não há um tipo penal que criminaliza diretamente o rap, mas este é constantemente associado a condutas criminosas, tais como a de incitação ao crime (artigo 286 do Código Penal), apologia de crime ou criminoso (artigo 287 do Código Penal) e induzimento, instigação ou auxílio ao uso indevido de droga (artigo 33, §2º, da Lei de Drogas).

A perseguição empregada pelas instâncias oficiais de controle torna-se mais explícita, porém, a nível de criminalização secundária. Isto porque os atores do sistema de justiça criminal reduzem os rappers à imagem de delinquentes, deslegitimando o rap culturalmente e legitimando, consequentemente, a sua repressão. O estereótipo do delinquente, que condiciona todo o funcionamento da criminalização secundária, possui componentes de classe social e étnicos. Aos rappers é atribuído esse estereótipo, o que aumenta as chances de que eles sejam selecionados como criminosos. Essa seletividade, condicionada pelo estereótipo, faz com que as agências de criminalização secundária (policiais, promotores, juízes) atuem no controle das composições de rap.

Referências

AGÊNCIA ESTADO. *Polícia diz que MV Bill não fez apologia ao tráfico*. Estadão, 20 fev. 2001. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,policia-diz-que-mv-bill-nao-fez-apologia-ao-trafico,20010220p5084>>. Acesso em: 07 out. 2019.

ALLAH, Sha Be. *Today in hip hop history: Kool Herc's party at 1520 Sedgwick Avenue 45 years ago marks the foundation of the culture known as hip hop*. The Source, 11 ago. 2018. Disponível em: <<https://thesource.com/2018/08/11/today-in-hip-hop-history-kool-hercs-party-at-1520-sedgwick-avenue-45-years-ago-marks-the-foundation-of-the-culture-known-as-hip-hop/>>. Acesso em: 2 set. 2019.

BARATTA, Alessandro. *Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal: introdução à sociologia do Direito Penal*. 6. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2011.

BATISTA, Vera Malaguti. *Introdução Crítica à Criminologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Revan, 2011.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. O rap e a cidade: reconfigurando a desigualdade em São Paulo. In: KOWARICK, Lúcio; MARQUES, Eduardo. *São Paulo: novos percursos e atores*. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 301–320.

CIRINO DOS SANTOS, Juarez. *Direito Penal: Parte Geral*. 5. ed. Florianópolis: Conceito Editorial, 2012.

CYMROT, Danilo. *A criminalização do funk sob a perspectiva da teoria crítica*. 2011. Dissertação (Mestrado em Direito Penal, Medicina Forense e Criminologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Planet Hemp obtém habeas-corpus*. Folha de S. Paulo, 21 de nov. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/21/cotidiano/48.html>>. Acesso em: 01 out. 2019.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Polícia investiga se clipe de MV Bill faz apologia ao crime*. Folha de S. Paulo, 26 dez. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u8351.shtml>>. Acesso em: 07 out. 2019.

G1. *Caso que gerou distúrbios raciais de Los Angeles completa 25 anos*. G1, 03 mar. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/03/caso-que-gerou-disturbios-raciais-de-los-angeles-completa-25-anos.html>>. Acesso em: 07 out. 2019.

GALE, Alex. *Ice Cube: 'Police Have Become Our Worst Bullies'*. Billboard, 13 ago. 2015. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/the-juice/6663762/ice-cube-police-brutality-nwa-straight-outta-compton-interview>>. Acesso em: 01 out. 2019.

GELEDÉS – INSTITUTO DA MULHER NEGRA. *Projeto Rappers*: Memória Institucional de Geledés. Geledés – Instituto da Mulher Negra, 12 abr. 2009. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/projeto-rappers/>>. Acesso em: 14 out. 2019.

GIL, Marisa Adán. *Planet Hemp testa a Justiça de São Paulo*. Folha de S. Paulo, 10 ago. 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/8/10/ilustrada/13.html>>. Acesso em: 01 out. 2019.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. *Do Samba ao Rap: A Música Negra no Brasil*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

HIP-HOP EVOLUTION. *Direção*: Darby Wheeler. Canadá: Banger Films, 2016.

HOCHMAN, Steve. *Two Members of 2 Live Crew Arrested After X-Rated Show*. Los Angeles Times, 11 jun. 1990. Disponível em: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-06-11-ca-89-story.html>>. Acesso em: 01 out. 2019.

HU, Winnie. *Fighting the Image of the 'Burning' Borough*. The New York Times, 2 jun. 2013. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2013/06/03/nyregion/the-bronx-struggles-to-shed-burning-borough-image.html>>. Acesso em: 6 ago. 2019.

IVEREM, Esther. *Violent Death Halts Rap Musician's Rise*. The New York Times, 31 ago. 1987. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1987/08/31/nyregion/violent-death-halts-rap-musician-s-rise.html>>. Acesso em: 04 out. 2019.

LAURENCE, Rebecca. NWA: 'The world's most dangerous group'?. BBC, 13 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20150813-nwa-the-worlds-most-dangerous-group>>. Acesso em: 6 ago. 2019; HIP-HOP EVOLUTION. *Direção*: Darby Wheeler. Canadá: Banger Films, 2016.

LEITE, Fabiane. *Justiça veta vídeo de rap do grupo Facção Central na MTV*. Folha de S. Paulo, 29 jun. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u1598.shtml>>. Acesso em: 6 ago. 2019.

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

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. 3. ed. São Paulo: EDIPRO, 2015.

MELO, Fabiana. *Planet Hemp é preso por apologia da droga*. Folha de S. Paulo, 10 nov. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/10/cotidiano/19.html>>. Acesso em: 01 out. 2019.

PARELES, Jon. *A Rap Group's Lyrics Venture Close to the Edge of Obscenity*. The New York Times, 14 jun. 1990. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1990/06/14/arts/critic-s>>

notebook-a-*rap*-group-s-lyrics-venture-close-to-the-edge-of-obscenity.html>. Acesso em: 01 out. 2019.

RIMER, Sara. *Rap Band Members Found Not Guilty In Obscenity Trial*. The New York Times, 21 out. 1990. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1990/10/21/us/rap-band-members-found-not-guilty-in-obscenity-trial.html>>. Acesso em: 01 out. 2019.

ROSENTHAL, Jeff. *Uncle Luke: 'I Was a Freedom Fighter for Rap'*. Billboard, 13 ago. 2015. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/the-juice/6663824/uncle-luke-2-live-crew-free-speech-hip-hop-memoir>>. Acesso em: 04 out. 2019.

SALLES, Ecio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SANTOS, Rosana Aparecida Martins. *O Estilo que Ninguém Segura*. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*. 1998. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

TAYLOR, Ian; WALTON, Paul; YOUNG, Jock. *Criminologia crítica*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

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

ZAFFARONI, Eugenio Raúl; BATISTA, Nilo. *Direito Penal Brasileiro – I*. 4. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2011.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, p. 225-241, abr. 2004.