

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

DIOGO GRANIZO RODRIGUES

COMPLEXO CULTURAL E RESISTÊNCIA: A HERANÇA ESCRAVISTA NA
EXPRESSÃO SIMBÓLICA DO RAP

SÃO PAULO

2024

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

DIOGO GRANIZO RODRIGUES

COMPLEXO CULTURAL E RESISTÊNCIA: A HERANÇA ESCRAVISTA NA
EXPRESSÃO SIMBÓLICA DO RAP

Trabalho de Conclusão
de Curso como exigência
parcial para a graduação
no Curso de Psicologia
sob orientação da(o)
Prof^a. Denise Gimenez
Ramos

SÃO PAULO
2024

RESUMO

RODRIGUES, D, G. *Complexo Cultural e Resistência: A Herança Escravista na Expressão Simbólica do Rap*. São Paulo, 2024.

O objetivo do estudo foi identificar e interpretar símbolos presentes nas letras das músicas que estejam relacionados a manifestação do trauma intergeracional de um grupo oprimido durante o período colonial no Brasil. A partir do referencial teórico da psicologia analítica de Jung e da teoria de Complexos Culturais desenvolvida por Samuel Kimbles e Thomas Singer, foram analisadas as músicas *Eu Não Sou Racista*, de Nego Max, *Canção Infantil* de César MC e *Ismália* de Emicida por abordarem temas como o racismo estrutural, a desigualdade social e a violência contra o negro. Foi realizada uma revisão bibliográfica da literatura referente à psicologia analítica, a estudos sócio-históricos da juventude periférica e à produção teórica do *rap*, complementada pela análise das músicas coletadas na plataforma Spotify. As considerações finais apontam que as músicas, além de expressarem simbolicamente a resistência do grupo negro no Brasil, também interpretam a sociedade e enfatizam a importância da construção de uma identidade brasileira.

Palavras-chave: *rap*; complexo cultural; psicologia analítica; racismo; resistência cultural.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	5
2. OBJETIVOS.....	9
2.1 Objetivo Geral.....	9
2.2 Objetivos Específicos	9
3. MÉTODO	10
4. HISTÓRIA DO RAP	12
4.1 O rap no Brasil.....	14
5. JUNG E PSICOLOGIA ANALÍTICA	17
5.1 Teoria dos Complexos	18
5.2 Inconsciente coletivo e cultural	20
5.3 Complexos culturais	22
6. RESULTADOS	25
6.1 Eu Não Sou Racista.....	25
6.2 Canção Infantil.....	28
6.3 Ismália.....	32
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
8. REFERÊNCIAS	37

1. INTRODUÇÃO

O período escravocrata colonial brasileiro (1532-1888) foi uma mancha na história do nosso país. A exploração de recursos em outros continentes para satisfazer os interesses de potências europeias foi especialmente desumana com a escravização de milhares de africanos, que foram tirados de suas terras, separados de seus familiares, levados em caravelas sob condições cruéis e submetidos a trabalho forçado. A acumulação de capital em cima desse modelo deixou marcas profundas em nossas estruturas sociais, econômicas, políticas e psíquicas, levando a sociedade brasileira para o sistema capitalista, discriminatório e de marginalização que vivemos hoje.

Em sua dissertação, Julia Pirét (2024) discorre como o eurocentrismo, a classificação racial pelo capital e o etnocentrismo do período colonial criaram as estruturas necessárias para a consolidação do processo de colonização da América Latina. A ciência, a cultura e a subjetividade centralizadas na Europa e sua exclusiva capacidade de racionalizar e produzir conhecimento, construiu uma narrativa quanto a incapacidade intelectual de outros povos avançarem como civilização, de modo a justificar uma intervenção forçada do europeu para a civilizar e modernizar esses grupos. Essa subestimação de diferentes etnias culminou na aniquilação da subjetividade colonizada, que tiveram sua cultura, língua, religião e costumes “modernizados” pelos colonizadores.

Após 136 anos da abolição da escravidão, o Brasil segue enfrentando as consequências desse processo, em que o capitalismo, a meritocracia, a desigualdade social e o abandono da população negra preservam essa estrutura dominadora e privilegiada para brancos. As práticas do racismo e da marginalização conservam as estratificações sociais e perpetuam a dominação sobre o grupo não-branco, funcionando à serviço da beneficiação simbólica e material do grupo dominante. Percebe-se, portanto, que a discriminação e o preconceito contra os não-brancos são voláteis, na medida que lhe são atribuídos outros significados e funções que acompanhem as adaptações estruturais da sociedade (Mota *apud* Hasenbalg, 2019, p. 42).

Os complexos culturais, idealizados por Thomas Singer e Samuel Kimbles, são como vivências históricas, conflituosas e repetitivas que se assentam na psique coletiva de um indivíduo ou grupo, construindo uma “sociologia interna” de acordo com informações e desinformações filtradas pelos ancestrais referentes a outros grupos. A psique coletiva de colonizadores europeus e seus descendentes brasileiros possui enraizado a nível cultural

memórias de crueldades feitas contra os negros e indígenas, desde o genocídio à aculturação desses povos, potencialidades possíveis de serem acionadas na esfera pessoal ou grupal. Contudo, existem movimentos que afirmem o povo negro em meio a sociedade, uma forma de resistência às tentativas de supressão e os traumas desse grupo no contexto brasileiro (*ibidem*).

A música tem um papel primordial na história humana para muito além do entretenimento. Ela está presente em todo o lugar, acompanhando nossas vidas, seja em bares, no elevador, nos nossos fones de ouvido ou até mesmo na rua; é tão presente que quase não prestamos atenção quando ouvimos, mas sempre notamos quando ela é interrompida. Trata-se de uma poderosa forma de expressão de emoções, angústias, dores, amores e gratidões, de cultuar divindades, gerar identificações entre indivíduos em seus grupos e repercutir memórias por gerações.

A primeira arte possui uma riqueza em sua linguagem simbólica capaz de dar lugar às emoções e à psique para além da compreensão da consciência, mobilizando conteúdos inconscientes não só de quem as compõem, mas também de quem escuta, demonstrando assim sua força em gerar identificação entre as pessoas, que dançam, cantam e sentem ao som de um mesmo ritmo. Porém, com o estudo e o aperfeiçoamento da maneira de fazer música, se criou uma ideia nichada e elitizada da forma ‘correta’ de fazê-la, dos seus melhores gêneros e do que pode ser realmente considerado música:

(...) os livros sobre música teimam em tratá-la como algo à parte, uma linguagem que viveria isolada na harmonia das esferas, no olimpo dos grandes compositores — seja os da chamada música clássica, seja os da tal música popular. Nessa perspectiva, os músicos seriam gênios que já nasceram com o dom, com mãos de pianista, com muito talento —, privilégios de alguns poucos a quem, por circunstâncias genéticas ou pela graça divina, tivesse sido concedido um ouvido musical (Teperman, 2015, p. 04).

Em 1970, nos guetos de Nova York, com o surgimento do movimento *hip-hop*, surge também um novo modo de fazer música, o *rap* — sigla para ritmo e poesia, um canto através do falar realizado de maneira ritmada (Scandiucci, 2006). Esse gênero musical desenvolveu grande potência ao relatar a realidade social e psicológica de indivíduos e comunidades. Como descrito por Teperman, o *rap* “é uma música que nasce marcada individual e racialmente”, resultado da multiculturalidade presente em bairros negros, latinos e pobres, em especial o bairro do Bronx, servindo como ferramenta para uma autoafirmação e denúncias de cunho social ao descrever vivências de marginalização e resistência. Pode-se considerar o *rap* como um movimento ativista, uma produção artística que:

Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polêmicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão [...] A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando à mudança ou a resistência. O Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística (Janet *apud* Raposo, 2024, p 51)

O *rap* chega com o mesmo intuito ao Brasil, justamente durante o fim da ditadura militar (1964-1985) e do período de redemocratização, em que os movimentos sociais se fortaleceram e possibilitaram a inserção do gênero no país, inicialmente na cidade de São Paulo. O *rap* nacional brasileiro retrata a realidade a partir de seu próprio ponto de vista sócio-histórico, servindo para a juventude periférica brasileira como manifestação cultural dos fenômenos que envolvem o racismo estrutural, a exclusão e a desigualdade social.

O *rap*, como o elemento constitutivo mais expressivo do hip hop, surge como o principal registro do *apartheid* social. Ao se inspirar numa produção cultural norte-americana, os *rappers* de São Paulo promoveram redefinições à luz do contexto local. Começam a se ver como parte de uma história comum marcada por exclusões e conflitos que aproximam os negro-descendentes de diferentes contextos geográficos da diáspora. Puderam então elaborar a crítica à democracia racial, nos seus próprios termos (Scandiucci, 2006, p. 228).

Meu interesse pelo tema parte do meu envolvimento com o *hip-hop*. Desde que ingressei na faculdade de psicologia, tenho contato com essa cultura, frequentando rodas culturais, acompanhando gravações de estúdio, conhecendo pessoas do meio, até começar a gravar meus próprios *raps*. Fui me envolvendo cada vez mais com o movimento, desde organizar a minha própria batalha de rima junto a amigos que fiz nesse espaço, até realizar shows e lançar meus próprios sons. O *hip-hop* é uma cultura preta e democrática em que eu, sendo branco de classe média, sempre mantive o respeito pela importância desse movimento sócio-cultural e reconhecendo para quem ele é direcionado.

Há quase 6 anos estou envolvido com essa cultura, ouço *raps* todos os dias, escrevo minhas letras sempre que posso, e me inspiro um pouco mais toda vez que estou presente em uma batalha, num show independente, no estúdio ou perto das pessoas que admiro e que fazem esse movimento acontecer. Foi presenciando esses eventos que mais amadureci, que aprendi sobre respeito da forma mais pura possível, que colecionei conhecimentos e vivências que transformaram minha forma de ver o mundo, pois o *rap* é sobre isso, transformação.

Desse modo, em virtude do meu interesse e paixão pela música *rap*, decidi me debruçar ainda mais em temas presentes nas letras do gênero, estudando-os à luz da psicologia junguiana, a fim de entender como o complexo cultural herdado do colonialismo é manifestado simbolicamente nesse gênero musical. Para isso, será feita uma incursão nas produções históricas a respeito do *rap*, seguido da fundamentação teórica a respeito dos complexos culturais de Samuel Kimbles e Thomas Singer e a análise dos símbolos presentes em músicas do gênero. É importante frisar que, como homem branco, reconheço e sou consciente de meu privilégio social. Reconhecendo minhas limitações diante meu contexto social e experiências, buscou-se desenvolver uma pesquisa autocrítica em relação ao racismo estrutural e suas consequências.

2. OBJETIVOS

2.1 Objetivo Geral

- Realizar uma análise psicológica das letras de músicas do estilo *rap* à luz da psicologia junguiana.

2.2 Objetivos Específicos

- Debruçar-se sobre o complexo cultural derivado da escravidão a partir do discurso artístico do oprimido;
- Trazer à academia um estilo musical não tradicionalmente estudado;
- Dialogar com referenciais bibliográficos da música e dos estudos sociais referentes à realidade periférica brasileira.

3. MÉTODO

Este estudo adota uma abordagem qualitativa da expressão simbólica de complexos culturais manifestados em letras de *rap*. A pesquisa é baseada na análise das letras das músicas e na revisão bibliográfica de literatura pertinente à psicologia analítica e aos estudos sócio-históricos que abordam a realidade da juventude periférica.

A primeira etapa consistiu em realizar uma incursão na produção teórica acerca do *rap* para, posteriormente, focar nos estudos da psicologia analítica referente a complexos culturais. Foram utilizados o *Scientific Eletronic Library Online* (SciELO) e o Google Acadêmico como principais fontes de pesquisa para o levantamento de artigos, além de livros como *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil* de Ricardo Teperman e *The cultural complex: contemporary Jungian perspectives on psyche and society* de Thomas Singer e Samuel L. Kimbles.

Depois, partiu-se à busca pelas obras musicais. Foi utilizada a plataforma Spotify por ser o serviço de *streaming* mais utilizado e completo no mundo todo, acusando as *playlists* encontradas por meio da busca com estas palavras-chaves: *rap*; *rap* de resistência; *rap* nacional; *rap* ideologia. Foram encontrados 20 resultados. Os critérios de inclusão das músicas coletadas nas playlist foram: músicas do gênero *rap*, de autores vivos, brasileiros, pretos e de origem periférica, lançadas nos últimos 05 anos (2019-2024), e que abordam temas referentes à realidade da juventude periférica, racismo estrutural, identidade e discursos de resistência. Além das músicas que não preenchem os requisitos, foram excluídos os resultados de *rap* gospel, *rap* anime, *rap* acústico, *rap* lovesong, entre outros. Assim, selecionou-se um corpus representativo de músicas dentre 45 resultados. Para abranger os objetivos e a representatividade temática, foram escolhidas 3 músicas com uma construção lírica fora do convencional, como a de um diálogo entre dois indivíduos, o uso de canções infantis, contos de fadas e mitos para subversão, de que maneira que explorem as temáticas propostas e atendam a esses critérios.

As letras dessas canções foram pesquisadas nos sites LETRAS e copiadas no presente trabalho: cada uma delas originou um item do capítulo 6, que consiste em sua análise à luz da psicologia junguiana e da teoria dos complexos culturais. A escolha da psicologia analítica, desenvolvida por Carl Gustav Jung, como base teórica para este trabalho, é fundamentada na sua capacidade de explorar profundamente as dinâmicas da psique humana, especialmente no que diz respeito à compreensão dos símbolos, mitos e narrativas que emergem da cultura.

O ser humano é considerado uma totalidade eco-bio-psíquica-social incluindo consciente e inconsciente. Como microcosmo, o ser humano é parte integrante do macrocosmo, o qual compreende as esferas do inconsciente coletivo e da consciência coletiva. Do ponto de vista psicológico, Jung distingue o plano coletivo e individual da psique humana. De modo geral, esta totalidade contém aspectos herdados, inatos e adquiridos pela experiência vivenciada na relação com o mundo. O plano coletivo da psique refere-se a conteúdos herdados e inatos que constituem o humano em sua acepção mais ampla e universal, daquilo que lhe é típico (Penna, 2009, p. 78.).

As músicas de estilo *rap* são carregadas de simbolismos, retratações do social, expressões emotivas e conflitos psicológicos, evidenciando uma realidade que transcende a do artista, mas contempla a de um grupo preto e marginalizado no Brasil. Analisar tais relatos em formato de letras pela teoria dos complexos culturais de Thomas Singer e Samuel Kimbles auxilia em revelar dores e traumas hereditários em um grupo frequentemente estigmatizado e silenciado pela nossa sociedade. Pelos viés da psicologia analítica é possível interpretar as letras de *rap* para além de seu literal, analisando arquétipos presentes e os simbolismos que evidenciam as experiências pessoais e coletivas comunicadas pelos artistas e como tais representações mobilizam e influenciam quem ouve.

4. HISTÓRIA DO RAP

Criado nos guetos de Nova York, o movimento *hip-hop* é uma iniciativa coletiva que abraça diversas formas de manifestação artística e cultural, englobando os campos das artes visuais através do grafite, da dança através do *break dance*, e da música através do RAP – sigla para ritmo e poesia, um canto através do falar realizado de maneira ritmada (Scandiucci, 2006).

Esse movimento político artístico surge no início da década de 70, num bairro ao extremo norte da ilha de Manhattan, em meio à pós-industrialização nos Estados Unidos. Esse período foi marcado pela substituição da mão-de-obra pelas máquinas, resultando na demissão de operários e prejudicando gravemente essa população, na maioria negros e imigrantes residentes do bairro do Bronx (Fialho & Araldi, 2009). Nesse contexto, a discriminação racial, a segregação social e a criminalidade foram acentuadas, resultando na criação de gangues que disputavam entre si por recursos, residências e conseqüentemente, por sobrevivência.

No início dos anos 1970, a região vivia uma situação de degradação e abandono. Com pouca oferta de espaços de esporte, lazer e cultura, os jovens do Bronx estavam expostos à violência urbana crescente e às guerras brutais entre gangues. O bairro era predominantemente negro, e o país ainda trazia abertas as feridas dos violentos conflitos raciais da década de 1960. Em poucas palavras, o Bronx era uma espécie de barril de pólvora (Teperman, 2015, p. 17).

A margem noivaiorquina entre os anos 70 e 80 possuía um custo de vida relativamente mais baixo e oportunidades de trabalho mais próximas para imigrantes negros e latinos do país, estes que vinham aos Estados Unidos buscando melhores condições de vida. De acordo com Teperman (2015, p. 17), as raízes desses indivíduos eram desde africanos e latinos, até nativos das ilhas caribenhas de Porto Rico, Cuba e Jamaica.

Esses imigrantes chegaram à América do Norte trazendo consigo elementos culturais com influências das matrizes africanas, como a oralidade, maneiras de se comportar e tipos específicos de música (Oliveira, 2011, p. 20). Aos finais de semana dos meses de verão, imigrantes jamaicanos se movimentavam para criar festas de ruas (conhecidas como *block parties*), acoplando equipamentos de som potentes a caminhões e carros de grande porte, os chamados *sound systems*, e utilizando de músicas do gênero *funk*, *reggae* e *soul* para agitar esses eventos.

Foi a partir da criação desse espaço festivo e cultural que as expressões artísticas dos Disc Jockeys (DJ's), dos mestres de cerimônia ("MCs", sigla comumente usada dentro da cultura *Hip-Hop* e *Funk* para designar um cantor das respectivas vertentes), dos B-boys dançarinos de *break dance* e grafiteiros foram unidas, corroborando para o surgimento da cultura *Hip-Hop*. O responsável pela iniciativa de articular essas expressões e uni-las como um único movimento foi o DJ Afrika Bambaataa, um ex-membro de gangue do Bronx que fundou o primeiro coletivo de *hip-hop* chamado Universal Zulu Nation, mesclando a arte com o conhecimento político para proporcionar um serviço comunitário. Bambaataa tinha uma preocupação genuína com a opressão racial, a violência e a pobreza vivida nos guetos, sendo perseguido por serviços de inteligência nacional e forças policiais norte-americanas durante anos, se tornando um símbolo de resistência (Loureiro, 2016, p. 02).

Portanto, ao incidirmos o olhar sobre as relações *rap*-sociedade, torna-se possível a visualização de uma perspectiva acerca da própria cultura e insatisfação social, uma vez que articula narrativas das dores, visões de mundo, violência e racismo presentes na história contemporânea – sendo uma importante via de acesso aos conflitos, tensões e poderes que operam desigualmente na sociedade. (Oliveira, 2011 p. 14).

A palavra *rap* em si já era presente no dicionário inglês desde o século XIV, sendo relacionada à ideia de "bater" ou "criticar" algo ou alguém. Antes mesmo de ser referida a um estilo musical, esse termo era presente em rodas de improviso e "insulto" verbal, uma prática muito realizada por negros em várias cidades pelos Estados Unidos (Loureiro, 2016, p. 02). Nas *block parties*, os MCs às vezes mandavam provocações para outros participantes das festas, de forma a estimular que os mesmos viessem respondê-las no microfone, dando início às primeiras batalhas de rimas. Outros MCs utilizavam da oportunidade do *mic* (gíria para microfone) para apresentar pequenos trechos que haviam escrito, na época chamados de *routines*, complementando-os com versos criados na hora que acompanhassem a batida feita pelas performances dos DJs. Dessa forma, começaram a surgir as primeiras letras de música do gênero intitulado *rap* (Teperman, 2015, p. 17).

No final das década de 1970 e início de 1980 que foram gravados os primeiros *raps*, permitindo uma circulação desse conteúdo em rádios e outras mídias e sendo transportado ao mundo em discos, fitas e imagens, consolidando-se uma poética *rap*, uma novidade estética que direcionou diversas produções e comportamentos entre pessoas que em sua maioria não tinham acesso a instituições centrais, como a escola, mercado de trabalho e

cargos públicos, por exemplo, mas que buscavam a partir da música, integrar práticas culturais e sociais. (Oliveira, 2011 p. 23).

4.1 O rap no Brasil

Essa cultura chega ao Brasil em meados da década de 80, período de um aumento considerável da população em estado de pobreza no país. Nessa época, alguns *raps* pioneiros carregados de influências históricas advindas do *rap*-americano, que por sua vez emergiu de uma infinidade de ritmos e culturas, atingiram os ouvidos de pessoas da periferia, através dos bailes promovidos por equipes de som que atuaram em diferentes espaços da cidade, compondo encontros nos quais os jovens buscavam diversão em seu tempo livre, ocupando-o com dança e música (Scandiucci, 2006).

Na estação São Bento e a Praça Roosevelt, em São Paulo, que ocorriam os “Bailes black”, onde jovens, em sua maioria negros, se encontravam para dançar ao som de algumas produções brasileiras e músicas negras americanas como o *soul*, *funk* e *rap*. Esses bailes foram fundamentais para que o *rap* fosse difundido no Brasil, trazendo o movimento até os jovens que circulavam informações sobre música, dança e arte em seus encontros (Oliveira, 2011 p. 29).

Sob essas influências, “o *rap* se configura como a estética do problema” (Oliveira, 2011, pp. 36-37), pois narra histórias de bairros periféricos quanto a violência, comércio e consumo de drogas e as péssimas condições de vida, contrastando essa vivência com a dos privilegiados. Além disso, denunciava a precaridade dos serviços públicos e a marginalização, e por isso era visto como uma forma de expressão política e engajamento (*ibidem*).

A principal influência na constituição do *rap* nacional foi o Racionais MC's, que causou um impacto imensurável na juventude periférica paulistana com suas apresentações em casas de show e palcos improvisados nas comunidades, além de uma divulgação intensiva em rádios comunitárias. O grupo passava uma mensagem de denúncia em suas letras, buscando retratar a “realidade brasileira com sua lente original” (Teperman, 2015, p. 37).

De acordo com Teperman, em seu livro *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil* (2015, p. 67), os Racionais eram capazes de relatar vivências em um tom e contexto muito diferentes do que se conhecia de música na época, constestavam a visão estrutural do mito da democracia racial brasileira, criando “um campo de identificação não

mais ancorado a imagem do pobre alegre e festivo, mas do preto, pobre e periférico que não aceita a subjugação e revida” (Teperman, 2015, p. 67).

Ao relatar o cotidiano com suas composições, o *rap* representou uma maneira de acolher as experiências do jovem periférico através de sua poesia e estética, rimando sobre situações individuais e coletivas. Independente da influencia externa, o sentido e significado próprio de pertencimento relatado das vivências individuais cooperaram para uma participação ativa na vida política e pública, possibilitando a reflexão e delatção do controle social e da opressão, criando também um espaço que permitiu retomarem sua identidade e auto estima ao propagar diferentes valores (Oliveira, 2011 p. 38).

Dessa forma, indivíduos vistos como excluídos, vítimas da opressão, da miséria, do preconceito, que tem com o rap uma alternativa de ação social, um ponto de convergência entre o individual e o coletivo, comportando a necessidade de iniciativa, visão de mundo, postura ética, um posicionamento que não se rende ao silêncio, à resignificação do sofrer calado (Oliveira, 2011 p. 71).

Em 1997, o Racionais lançou seu reconhecido CD *Sobrevivendo no Inferno* e fundou sua própria gravadora, a Cosa Nostra, tudo de forma independente, sem depender de investimentos ou auxílios de mecanismos de produção, o que permitiu a liberdade autoral para abordarem problemáticas associadas as mazelas sociais do Brasil, como o racismo, a violência policial e a desigualdade, assumindo um poderoso posiionamento na luta de classes (Teperman, 2015, pp. 37-38).

O fundador dos Racionais MC's foi Mano Brown, figura emblemática para o *rap* nacional, que transmitia em suas ações um caráter de resistência para além de suas letras. Brown se recusava a dar entrevistas e se aliar a produtoras, assumindo uma postura contra os símbolos da burguesia. Em uma de suas poucas entrevistas, para a Folha de São Paulo, confirmou sua oposição ao afirmar ter cantado na televisão “contra sua vontade” para em seguida dizer: “não vou sair dizendo pra playboyzada: ‘não escuta nossas músicas’. Mas deixo bem escuro – e não claro – que a música que faço é para o povo de periferia” (Teperman, 2015, p. 38). Em entrevista para a revista *Rap Nacional*, em 2012, Brown vai mais longe na sua reflexão:

O Brasil vive um momento novo e nós temos que saber atuar em cima desse momento. Está sobrando um pouco mais de dinheiro, a informação está chegando mais rápido... O Rap carrega certo estigma, acho que foi a pior coisa que eu criei... Quando a gente criou o símbolo do Racionais, no final dos anos 80, era um outro mundo... Não tem como você esticar o chiclete 25 anos falando das mesmas coisas, como se elas não tivessem mudado. (Teperman, 2015, p. 38).

Esse posicionamento foi característico da chamada “Velha Escola” do *rap*, iniciada entre os anos 80 e 90, comportando as primeiras expressões do *rap* no Brasil e concebendo nomes precursores na cultura *hip-hop*, Sabotage, Facção Central, MV Bill, Realidade Cruel, e o próprio Racionais. O surgimento desse movimento possibilitou que diversos brasileiros se reconhecessem para com suas singularidades. O *rap* nacional foi se afirmando cada vez mais como um ativismo nas décadas seguintes, expressando as dificuldades e vulnerabilidades das favelas, enfrentando a questão racial e de “classe” com um tom “agressivo”. As letras possuíam fortes críticas sociais e certa aversão à ascensão social de valores “burgueses”, em contrapartida com os de “rua”.

[..] os artistas da periferia paulistana chegaram a um lugar de destaque no cenário cultural nacional recusando os símbolos da burguesia, propondo enfrentamentos e se mantendo independentes dos mecanismos hegemônicos de produção. Isso, no entanto, sem deixar de experimentar constantemente a contradição entre ser uma cultura de rua e, ao mesmo tempo, ser um valioso produto de mercado (Loureiro, 2016, p. 238).

Com o passar dos anos, o Brasil caminhou para outro cenário, criando-se diferentes referenciais culturais, artísticos e econômicos no país. No final do anos 2000, o movimento da “nova escola” do *rap* trouxe uma perspectiva diferente da geração anterior, uma gama de artistas mais escolarizados, que se relacionavam melhor com a mídia e que possuíam mais conhecimento de negócio e comércio. Projota, Emicida, RAPdura, são alguns desses artistas que aproveitaram o avanço tecnológico para se inserirem nos canais midiáticos e de música nacional. Ouvintes da “velha escola” e criados nas periferias, MC’s de batalha e independentes utilizaram dessa revolução na comunicação para conquistarem seu espaço de destaque, um empreendedorismo característico dessa geração (Loureiro, 2016, p. 239).

Essa nova era é o objeto deste trabalho, não só *rappers* presentes no holofote das grandes mídias, mas aqueles que, mesmo não tendo grande investimento, conseguem atingir seu público de forma autônoma através dos veículos de comunicação gratuitos e efetivos das redes sociais, artistas independentes do *underground* que conseguiram se popularizar sem o incentivo de grandes gravadoras. Uma vez apresentado o *rap* e seus representantes nesta seção, seguimos com referencial teórico o qual ele será analisado, utilizando da teoria epistemológica de Jung e de seus sucessores para associar as poesias selecionadas ao Complexo Cultural nelas presentes.

5. JUNG E PSICOLOGIA ANALÍTICA

Nascido em 26 de Julho de 1875, em Kesswil, na Suíça, Carl Gustav Jung era filho de um pastor protestante, e de uma mãe que sofria de depressão e distúrbios emocionais. Desde pequeno tinha sensações e sonhos que não ousava contar para ninguém, era uma criança introvertida, brincava muito sozinho e se considerava solitário. Apesar de não gostar da escola, era apaixonado por leitura, mergulhando-se na biblioteca de seu pai e no estudo de diferentes línguas (Gonçalves, 2019, p. 16-17).

Mesmo sendo um curioso das ciências naturais e humanas, Jung ingressou na faculdade de medicina, se interessando primordialmente pelo estudo dos distúrbios de personalidade na psiquiatria, pois envolvia uma visão da ciência em comunhão com a visão do ser humano. Atraído pelos fenômenos psicológicos, foi de interno até chefe no hospital de Burghlzli, em Zurique, até montar seu próprio laboratório experimental em 1904, em que desenvolveu seu famoso teste de associação de palavras.

O teste de associação de palavras foi utilizado por Sir Francis Galton, primo de Charles Darwin, com o objetivo de diferenciar os níveis de inteligência entre as pessoas. Consistia em ler em voz alta para o sujeito uma extensa lista de palavras. Cada palavra dita, chamada de palavra-estímulo, a pessoa testada deveria responder imediatamente com a primeira palavra que viesse à mente. [...] Jung, ao tomar conhecimento sobre o teste, interessou-se pelo fato de algumas palavras provocarem demora na resposta de alguns indivíduos, enquanto outros respondiam com presteza às mesmas palavras. Então, retomou o experimento em seus pacientes com o intuito de verificar se as emoções do sujeito poderiam influenciar seu tempo de resposta à palavra-estímulo (Ornelas, 2013, p. 29).

Nesse meio tempo, Jung teve contato com o trabalho realizado por Sigmund Freud (1856-1939), se impressionou muito e começou a compartilhar por meio de cartas a sua própria pesquisa com o psicanalista, em que ambos foram pioneiros no estudos da psique humana e na possível existência do inconsciente:

Freud e Jung passaram a se corresponder, totalizando 359 cartas que posteriormente foram publicadas entre 1906 a 1913. Depois desse encontro, estabeleceram uma amizade muito profunda, de aproximadamente sete anos. Neste período, trocavam informações sobre o desenvolvimento da psicanálise, assuntos pessoais; seus sonhos, análises, trocavam confidências e discutiam os casos clínicos (Gonçalves, 2019, p. 18).

O rompimento da relação entre eles se deu por diferentes visões quanto aos “conflitos da mente”, em que Freud acreditava “que toda neurose ou psicose deriva dos conflitos sexuais reprimidos e não resolvidos na primeira infância” e Jung entendia “que

nossas necessidades psíquicas estão, também, voltadas para a religião, mitologia, misticismo, espiritualidade etc” (Gonçalves, 2019, p. 18).

Após esse fato, Jung passou a desenvolver sua própria teoria a partir de sua prática clínica, desenvolvendo os conceitos de arquétipos (self, sombra, persona, anima e animus), inconsciente pessoal e coletivo, imaginação ativa, sincronicidade, atitude extrovertida e introvertida e complexos. O mais central dos conceitos é a individuação, o processo psicológico primordial do desenvolvimento humano, em que se dá a “integração dos opostos, incluindo o consciente e o inconsciente, mantendo, no entanto, a sua autonomia relativa.” (Gonçalves, 2019, p. 20)

O psicoterapeuta compreendia a psique humana como “natureza simbólica”, em que o homem usufrui de símbolos de forma consciente, mas também produz símbolos inconscientemente de maneira espontânea. Tais símbolos derivam dos arquétipos do nosso inconsciente coletivo. O simbolismo foi o ponto central dos estudos de Jung, passando parte considerável de sua vida estudando e explorando a alquimia, a astrologia, a filosofia, a arte e a literatura, sempre pelo viés científico. Jung veio a falecer aos 86 anos, em 1961, em sua casa próxima ao lago de Zurique, deixando um legado atemporal no conhecimento humano acerca da sociologia, antropologia, medicina e da psicologia, influenciando os campos da mitologia, da literatura e da arte como um todo.

5.1 Teoria dos Complexos

Após concluir sua formação em Medicina na Basileia, Jung atuou como psiquiatra no Hospital Psiquiátrico de Burghölzli, onde conheceu figuras de expressão do meio psiquiátrico na época, como Pierre Janet, Emil Kraepelin, Gustav Aschaffenburg e Alfred Binet, autores que possibilitaram e influenciaram Jung em realizar suas primeiras pesquisas (Silva & Serbena, 2020, p. 163).

Ao realizar um estudo de associações de pessoas “sadias” (*Ibidem*) no Burghölzli, aplicando teste de associação de palavras junto a aspectos teóricos de Flournoy e Janet, Jung percebeu a influência de elementos para além da atenção nas reações associativas:

O teste de associação de palavras desenvolvido por Jung mostrou seu pioneirismo. [...] o fundador da Psicologia Analítica acreditava que todas as partes do organismo de um doente mental estariam envolvidas em sua doença e que o corpo de um paciente deveria ser examinado tanto quanto sua mente. Jung demonstrou que a influência da emoção pode ser provada tanto fisiológica quanto psicologicamente. Ao registrar a resposta a cada palavra-estímulo no teste de associação de palavras, fazia-se um registro simultâneo e separado do pulso, da respiração e da leitura do

psicogalvanômetro. Esse instrumento foi construído para registrar as variações quantitativas na condutividade elétrica da pele que acompanham as mudanças emocionais. Segurando um eletrodo em cada mão, o sujeito era colocado em circuito com galvanômetro e a resposta era atestada graficamente (Ornelas, 2013, p. 29).

Ao analisar esses gráficos, percebeu-se uma reação de uma carga emocional considerável em prolongamentos de respostas ou lapsos de linguagens, entendidas como “falhas de reação” (Silva & Serbena, 2020, p. 163), respondendo a um processamento da mente que não era consciente. A constelação desses núcleos afetivos foi compreendida como complexos de tonalidade afetiva.

A partir de outros estudos realizados quanto a distúrbios mentais e criptomnésia, Jung percebeu a influência perturbadora das emoções sob a consciência, em especial no curso de pensamento que é carregado emocionalmente, que poderia obscurecer assim outros cursos de pensamentos possíveis. Porém, tais pensamentos de forte carga emocional também podem se manter na psique de forma inconsciente. Na verdade, Jung formula a ideia de que o inconsciente em si seja composto por diversos complexos, e que grande parte dos elementos psíquicos sejam realmente inconscientes (Silva & Serbena, 2020, p. 164). O complexo, portanto, como mencionado por Jung em *A natureza da psique*:

É a imagem de uma determinada situação psíquica de forte carga emocional e, além disso, incompatível com as disposições ou atitude habitual da consciência. Esta imagem é dotada de poderosa coerência interior e tem sua totalidade própria e goza de um grau relativamente elevado de autonomia, vale dizer: está sujeita ao controle das disposições da consciência até um certo limite e, por isto, se comporta, na esfera do consciente, como um corpus alienum corpo estranho, animado de vida própria (Jung, 1934, p. 201, §201).

Podemos entender, portanto, que a teoria dos complexos é um conceito primordial para a prática da clínica junguiana. Os complexos possuem uma coerência interna e um núcleo arquetípico, uma totalidade constituída que, uma vez constelada, interfere no fluxo da consciência egóica ao distorcer suas percepções e compreensão. Como componentes do inconsciente pessoal, possuem energia própria e são autônomos em relação à consciência, a depender do quão inconscientes eles são.

Como descrito por Silva e Serbena (2020), complexos também se manifestam por meio de sintomas, como pensamentos obsessivos e na formação dos sonhos, que, segundo Jung, são a via régia para o inconsciente. A clínica junguiana dos complexos considera que a produção psíquica desses sintomas, a formação dos sonhos e o próprio fio que liga e enreda a psique nas relações têm os complexos como base. Esses complexos envolvem a consciência em sua própria narrativa e na maneira de experimentar e sentir as relações. A

função da consciência é estabelecer um vínculo com essas unidades psíquicas ideofetivas, reconhecendo que elas são constantes e nos acompanham ao longo da jornada mutável do processo de individuação.

5.2 Inconsciente coletivo e cultural

A teoria da psicologia analítica de Jung, como forma de legitimar o seu conceito de inconsciente coletivo, se influenciou pelo estudo de diferentes culturas, demonstrando como mitos de inúmeras origens possuíam suas similaridades, fundamentando, assim, o arquétipo como um conceito. Contudo, não existem trabalhos que sistematizam rigorosamente a ideia de cultura para Jung, mesmo que a história e a cultura sejam indispensáveis para o desenvolvimento da personalidade e para a epistemologia junguiana (Silva & Serbena, 2020, p. 164).

De acordo com Singer e Kimbles (2004), a abordagem junguiana possui três perspectivas quanto a aspectos culturais: uma tendência ocidental de se alienar de suas raízes instintivas (1), um privilégio de valores e comportamentos ocidentais, acompanhada de uma anulação de culturas tradicionais (2); e a conceituação de Inconsciente Coletivo, que inviabiliza a base cultural como ativa em congruência com aspectos pessoais e arquetípicos do indivíduo.

A partir desta segunda ideia, Jung estruturou a teoria de inconsciente coletivo associando a psique das crianças e das culturas primitivas ao inconsciente e ao processo de evolução da humanidade. O autor entendia que existia uma universalidade, uma homogeneidade humana, negando, até certa instância, a exclusividade cultural de qualquer grupo de pessoas, demonstrando interesse reduzido pelas particularidades históricas e culturais, em que “a psique coletiva universal possuía maior determinação que a relação do indivíduo com as dimensões coletivas da família e da raça” (Silva & Serbena, 2020, p. 164).

Na teoria junguiana, a relação entre o indivíduo e o coletivo partia dos conceitos da psique coletiva, massificação e individuação, em que a primeira se compõe pelas partes inferiores da função mental, e “Para que houvesse o desenvolvimento individual, deveria haver a repressão da psique coletiva, que era entendida como uma ameaça ao indivíduo” (Silva & Serbena, 2020, p. 165). O medo estava na imitação a partir da contaminação da psique coletiva, um contágio mental do processo de massificação, o sugestionamento de atitudes que tornam o indivíduo indiferente em meio a grande massa.

Foi a partir de conceitos elaborados por pós-junguianos, como Joseph Henderson, Thomas Singer, Samuel Kimbles, Michel Adams, entre outros, que a ideia de “coletivo” saiu da sombra do campo epistemológico junguiano. Henderson (1947) introduziu a ideia de inconsciente cultural, localizando-o numa dimensão entre o inconsciente coletivo e o pessoal, assim como uma região da memória histórica entre o padrão manifesto na cultura e o inconsciente coletivo, uma identificação com arquétipos decorrentes deste que auxilia na formação de mitos e rituais, promovendo também um desenvolvimento individual:

A localização do inconsciente Cultural se encontra entre as camadas individual e arquetípica, é o elo que permite a formação de mitos e ritos próprios de uma determinada cultura. O seu lócus é o grupo e o nível da psique do grupo. Com relação à ênfase na memória histórica, ela fornece uma espécie de continuidade viva entre passado e presente, ao nível inconsciente do grupo (Silva & Serbena, 2020, p. 168).

Ao ampliar os pensamentos de Henderson, Singer e Kimbles utilizam do inconsciente cultural como forma de “englobar a estrutura dinâmica interna e externa, assim como a dimensão simbólica no âmbito das relações humanas, expressas em suas narrativas, interações e imagens” (Silva & Serbena, 2020, p. 168). As memórias coletivas estão presentes na representação que um grupo faz de si por símbolos que expressam rituais, histórias e celebrações, assim como na interação de pessoas e coletivos no decorrer do tempo, de modo a muitas vezes influenciar nesses símbolos pré-estabelecidos, trocando, misturando ou matando-os. A memória coletiva e cultural é viva e dinâmica.

Insatisfeito com essa definição de Henderson, Michel Adams (1996) redefiniu inconsciente cultural como uma dimensão do inconsciente coletivo, uma vez que o que é cultural é naturalmente coletivo. Dessa forma, Adams entende o inconsciente de forma bidimensional, em que uma dimensão é arquetípica, natural, que compreenda a noção histórica, cultural e étnica para a toda a humanidade, e outra dimensão que contemple estereótipos históricos, étnicos e culturais de uma sociedade específica (Ornelas, 2013, p. 29).

Andrew Samuels e outros pós-junguianos afirmam que muito do que a psicologia junguiana entendia como pessoal e coletivo poderia ser considerada culturalmente condicionado. Ao analisar a psique da sociedade alemã da década de 30 através da figura arquetípica do deus nórdico Wotan, Jung compreendeu o nazismo como um “fenômeno natural”, sem qualquer interferência externa em sua constituição. A partir desse exemplo, chegaram à conclusão de que a psique cultural deveria ser analisada pelo viés dos

complexos, da mistura entre a experiência humana e o núcleo arquetípico, do vínculo entre o que é pessoal e o que é coletivo.

Dessa forma, a partir da teoria dos complexos criada por Jung aplicada ao grupo e a teoria de inconsciente cultural introduzida por Henderson, desenvolvida posteriormente por pós-junguianos, surgiu uma compreensão pela analítica de fenômenos considerados grupais: os complexos culturais.

5.3 Complexos culturais

O fato do conceito de complexo cultural ter permanecido como algo mais implícito na teoria junguiana pode ser explicado por um contexto histórico desfavorável para discussões de cunho nacional. Após a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto, abordar de forma mais elaborada as diferenças entre grupos a partir da etnia, da raça e das identidades nacionais ou tribais poderia gerar acusações sérias quanto a antissemitismo, quase como pisar em uma mina terrestre dos complexos culturais, limitando muito a possibilidade de estudo e elaboração desse tema pelos junguianos da época. Porém, com o processo acelerado da globalização em meio a Guerra Fria, essas questões ficaram em evidência, possibilitando a exploração da psique coletiva:

Isto tornou obrigatório para a tradição junguiana começar a analisar a psique coletiva com uma atitude mais flexível e aberta. Isto significa resistir à tentação junguiana típica de reduzir qualquer conflito de grupo a um motivo arquetípico, mas, ao invés disso, conferir uma consideração mais cuidadosa à singularidade de diferentes culturas, inclusive a seus complexos culturais específicos. As ferramentas para começar este trabalho estão na própria tradição junguiana, com a reunião da antiga teoria de Jung dos complexos com a noção de Henderson do inconsciente cultural (Singer & Kaplinsky, 2019, p. 56).

A partir de um sonho de Kimbles sobre o contexto carcerário dos EUA, em que a maioria dos presos são jovens pretos, que ele refletiu sobre complexos agirem para além de uma dinâmica individual e considerou a possível existência de dinâmicas coletivas presentes no inconsciente grupal. Na situação da terapia, o terapeuta e o paciente podem ser tomados pelo padrão sentimental do “nós/eles”, este que conecta cada sujeito com seus grupos de referências pela história social e hereditária de cada um. Esse fator emocional pode acabar por acelerar indevidamente a projeção, um mal-entendido ou uma culpabilização (Correia, 2019, p. 33)

A articulação entre a teoria dos complexos e a ideia de inconsciente cultural de Henderson foi realizada por Samuel Kimbles e Thomas Singer, em 2004, no livro *The*

Cultural Complex: Contemporary Jungian perspectives on psyche and society, em que os psicanalistas conceitualizam os Complexos Culturais, junto com uma coletânea de artigos elaborados por pós-junguianos sobre suas perspectivas quanto a sociedade e a psique.

A adição desse conceito para teoria junguiana ofereceu a possibilidade de entender conflitos entre a identidade de grupo e a pessoal presente em uma camada particular da psique dos indivíduos, além de proporcionar uma perspectiva que possibilita o entendimento da “natureza de conflitos e atitudes de grupos uns em relação aos outros. Esta perspectiva focaliza o nível da psique coletiva em que podemos considerar a mente e o comportamento do grupo como um corpo” (Singer & Kaplinsky, 2019, p. 56).

Assim como os complexos pessoais, os Complexos Culturais são inconscientes, autônomos e involuntários. Tendem a suprir ambiguidades e conflitos incertos de indivíduos que se veem “presos em uma potente teia de histórias e emoções”(Singer & Kaplinsky, 2019, p. 60), isso a partir de uma certeza simplista de pertencimento a um grupo no mundo. Eles se manifestam em comportamentos repetitivos e em estados de animosidade, demonstrando reatividade afetiva e emocional (*ibidem*, p. 60).

Além de resistentes à consciência, acumulam vivências que validam seu ponto de vista histórico. Os complexos culturais possuem um caráter bipolar, pois, quando ativados, o ego de um indivíduo do grupo ou do grupo em si se emparelha com parte do complexo inconsciente, ao mesmo tempo que a outra parte se projeta em um possível grupo ou em um dos seus indivíduos pertencentes (Singer & Kimbles, 2004, p. 06).

Eles também possuem um núcleo arquetípico, se baseando em experiências repetitivas ao longo da história e se assentando na psique coletiva do grupo, assim como na psique individual de seus membros, estruturando assim uma “sociologia interior” que descreve diferentes classes de pessoas ou grupos a partir da filtragem de gerações anteriores. Os complexos culturais seriam justamente os elementos que compõem essa estrutura.

Da mesma forma, pode-se pensar que os complexos culturais surgem do inconsciente cultural à medida que ele interage tanto com os domínios arquetípico e pessoal da psique quanto com os amplos campos externos das escolas, comunidades, mídia e todas as outras formas de vida cultural e coletiva. Assim, os complexos culturais compõem os elementos essenciais de uma sociologia interna. No entanto, essa sociologia interna não alega ser objetiva ou científica em sua descrição de diferentes grupos e classes de pessoas. (...)Ela contém todo tipo de informação e desinformação sobre as estruturas das sociedades – uma verdadeira sociologia interna – e seus blocos de construção essenciais são os complexos culturais (Singer & Kimbles, 2004, pp. 04-05. Tradução nossa.)

É possível perceber em qualquer lugar um grupo que está se comportando e interagindo com outros grupos a partir do domínio de um complexo cultural, de sensações sobre seu lugar no mundo e de sentimentos sobre si mesmos. Contudo, sugerir que um grupo estar sob efeito de um complexo em seu comportamento pode gerar uma ataque direto das defesas dele, uma vez que tais complexos grupais estão associados a opressões, sensações de inferioridade, discriminação e traumas criados por algum outro grupo ou contexto. E eles se estruturam, majoritariamente, a partir dessa vivência traumática em acontecimentos históricos de conflitos religiosos, confrontos de nações e demarcações territoriais, assim como a colonização e a escravidão (Singer & Kimbles, 2004, p. 07)

Estudar um complexo cultural requer analisar, de forma minuciosa, a representação simbólica de um trauma presente nas diferentes formas de expressão de um grupo. A manifestação artística é uma maneira de um grupo reprimido evidenciar um complexo cultural, através de um protesto elaborado simbolicamente, de modo a espelhar esse sofrimento.

6. RESULTADOS

O intuito desse trabalho é analisar e discutir de que forma os complexos culturais de um grupo se apresentam nas músicas de *rap*, analisando os símbolos presentes nas letras que descrevem um trauma coletivo.

O *rap* como expressão artística narra a vivência periférica, uma cultura criada nos Estados Unidos por afrodescendentes e disseminada no Brasil, em que negros se inspiraram na produção cultural estadonidense para redefini-la em seu próprio contexto. Dessa forma, a juventude negra periférica passou a evidenciar sua dor e sofrimento, o racismo estrutural, o preconceito, a pobreza e a violência a partir de “reelaborações de práticas culturais de origens africanas, ligadas à tradição oral e à música” (Scandiucci, 2006).

Foi desses movimentos artísticos, políticos e culturais que se estruturou uma cultura negra de resistência, que dá voz ao excluído e marginalizado e proporciona uma reflexão sobre o que reprime as classes desfavorecidas (Fernandes *et al.*, 2019, p. 02).

6.1 Eu Não Sou Racista

Erickson Max, ou Nego Max, é um artista e Mestre de Cerimônia brasileiro de 34 anos, reconhecido pelo seu trabalho nas músicas *rap*, mas também por ser muito presente nas outras vertentes da cultura *Hip-Hop*, como organizador e patrocinador de batalhas de rima por toda a cidade de São Paulo. Sendo natural de Taubaté, tendo forte influência cultural nas periferias do Vale da Paraíba, Nego Max é conhecido por suas letras reflexivas, mas também contundentes, abordando com frequência questões sociais, raciais e políticas. Através de suas músicas, o MC explora temas como desigualdade, a opressão racial e a luta contra o racismo, utilizando sua arte para conscientizar e mobilizar as pessoas em torno dessas questões. Seu trabalho tem um impacto significativo na juventude e na comunidade negra, servindo como uma inspiração e como um catalisador para a mudança social (Rap Box, 2016).

Inspirado na música *I'm not racist* (2017) do *rapper* americano Joyner Lucas (1988), Nego Max recria essa obra musical, usando o mesmo nome traduzido para o português na intenção de, não somente reiterar o discurso sobre o racismo estrutural e as desigualdades sociais que a música estadunidense trouxe para a comunidade do *rap*, mas também aproximar o assunto ao seu contexto, traduzindo alguns versos para o português e adaptando outros para realidade socio-histórica da negritude brasileira, trazendo temas

como a colonização, a escravidão e críticas ao governo de extrema-direita da época. O projeto simula uma conversa entre Nego Max e um homem branco de classe média, em que o artista escreve o discurso do racista e sua contra-argumentação, na intenção de desmascarar as justificativas mais comuns usadas por aqueles que negam o racismo, enquanto escancara para ele seu preconceito e ignorância sobre o tema.

Nos primeiros versos de sua música, Nego Max profere as palavras de um “branco bem-intencionado”, defensor do antirracismo, mas que, na prática, perpetua pensamentos preconceituosos ao defender a ideia de equidade nas oportunidades entre brancos e não brancos, e ao confirmar seu negacionismo grosseiro quanto a opressão sócio-histórica contra a população negra no Brasil. O personagem parece ignorar as barreiras sistêmicas que esse grupo enfrenta, insistindo na ideia de que não é racista, mas se relaciona com negros apenas pelo viés paternalista e de superioridade.

Não existe essa de branco ou preto/ Dentro disso eu não consigo sentir pena/
Vocês problematizam tudo, esse é o grande problema/ Não sei o porquê esse
hábito de vitimismo Não posso mais abrir a boca porque hoje tudo é racismo/
Eu até queria ficar do seu lado/ Mas 'cês nem sabe se é de negro ou de preto
que 'cês querem ser chamado/ Falando de escravidão como se fosse atual/
Mas se ela existisse ainda, 'cês 'tavam passando mal/ Já passaram duzentos
anos e 'cês ainda tão nessa/ Não consegue sair da fossa e diz que a culpa é
nossa? (Nego Max, 2020)

É nítido que, desde o início da música, o branco ataca o preto ao tentar se defender. Parise e Scandiucci (2022, p. 47) trazem as ideias de James Hillman sobre a fantasia da supremacia branca ser pertencente à consciência branca de forma arquetípica. A perspectiva eurocentrista repercutida no ocidente mostra a prepotência histórica dos brancos em seus feitos passados e suas produções científicas, como por exemplo germânicos que se viam como escolhidos religiosa e etnicamente pelo Deus do cristianismo. A própria ideia do que é considerado civilizado até os dias atuais é a partir das ideias do branco costeladas nas nossas tradições culturais

Bando de marginal, vagabundo e fedido/ Com essas música, essas gíria e
essas roupa de bandido/ Honro meus imposto em nome da família/ Enquanto
'cês só quer saber de droga e putaria/ Adoram Mano Brown como se fosse
Cristo/ E assim suas crianças seguem o ciclo maldito/ Pare com essas porra
e obedeça as leis/ Talvez assim a polícia pare de matar vocês/ Eu não sou
racista, ahn/ Mas quando não perigosos, são preguiçosos e isso é fato (Nego
Max, 2020)

Analisando as falas do homem branco na música, a culpa está presente desde o início do discurso, quando o branco precisa afirmar que o que está prestes a dizer será

“com todo o respeito”. Fruto ainda dessa culpa, o branco racionaliza sua fala afirmando que todos somos seres humanos e que não há diferença ou separação entre ser branco ou preto. Partindo também dessa fala, não é possível reconhecer a identidade do negro quanto sujeito, pois ao mesmo tempo que o branco responsabiliza o negro pela sua própria indignação, o problema da discussão é a problematização de quem sofre a dor. A negritude parece ser uma fantasia para o branco que precisa da existência de um Outro alienado de si mesmo (no caso o negro) para projetar uma parte de sua personalidade que ele mesmo não aceita, o privando de qualquer responsabilização.

O mau aqui não é como uma ausência do bom, mas como um excesso de presença do bom: a sombra desse branco fica misturada, imperceptivelmente, na unidade lunar que forma, na crença de opus concluída, sem sombra. Esta é a ilusão induzida pela supremacia, que verá suas próprias sombras no preto, não porque eles sejam inerentemente opostos, mas porque é arquetipicamente dado que o branco imagina em oposição, a supremacia do branco depende da imaginação oposicional. E quando a percepção do branco aqui implica na percepção simultânea do preto lá, temos a projeção. Ou seja, toda a sombra da própria lógica branca ficará projetada no preto. (Parise & Scandiucci, 2022, p. 47-48)

A resposta do segundo personagem, que representa a voz da comunidade negra, se defende diante as falas afrontosas e ofensivas do branco, fazendo ego para esse sujeito e o colocando em contato com a sombra da branquitude. Denuncia e enfatiza as injustiças raciais, abordando a violência policial, a importância das cotas como forma de reparação histórica e a apropriação cultural.

Primeiro que isso não é nenhuma novidade/ Que somos humanos, eu sei, explica isso pra sociedade/ Mas depois de séculos de atrocidade/ Percebi que na verdade, o homem branco que perdeu a humanidade/ (...) Quer falar o que quiser, mas não quer ter a preocupação/ Isso só mostra o quão nojenta é a sua intenção/ Trago marcas profundas na minha memória/ Abolição aqui só aconteceu nos livro de história/ Nessa conversa só existe dois lados/ O com o passado escravocrata e o outro com o passado escravizado/ Polícia brasileira é a que mais mata no mundo/ No Brasil morre um preto a cada vinte e três minuto/ Agora, sejamos francos/ Quantas pessoas cê conhece que morreu só por ser branco?/ Você não é racista? Tá bom/ Mas sua justificativa afirmou o quanto cê é boçal/ Tá encrustado, enraizado na mente o padrão/ Que relação normal com preto é de patrão e serviçal(...)/ Nosso sangue é base dessa economia/ E você tem coragem de falar de meritocracia?/ Cota não é esmola, é a inclusão/ De um povo sequestrado e deixado sem reparação/ Olha o seu atraso/ Não quer ou não percebe que a violência é consequência do seu descaso?/ A burguesia fede, 'cês são tudo arrombado/ Parece e merece o presidente que 'cês têm/ Falam da minha cultura, mas vive sugando ela/ Se apropriando e querendo nos fazer de refém (...)/ O Mano Brown pra mim não é Jesus, ele é real/ Que me ensinou a sobreviver nesse

inferno racial/ E se a lei fosse cobrar quem rouba e mata/ A cadeia tava lotada de terno e gravata/ Você é racista, igual aos teus antepassados/ Vocês fazem parte da escória, tudo racista/ E se não fossem, estariam fazendo uma pra mudar a história (Nego Max, 2020)

A música termina com uma crítica direta àqueles que se dizem não racistas, mas que não agem ou negligenciam a realidade da desigualdade e discriminação. Esse discurso de enfrentamento como expressão cultural tem um cunho de justiça em nome do grupo que sofrem física e psicologicamente com o trauma coletivo descrito na letra, dando lugar e poder para injustiças sociais. Nego Max não só evidencia tais problemas com suas palavras, constela a sombra branca frente a branquitude, mas também carrega uma força transformadora de identificação para indivíduos que não se sentem olhados pelo outro, através de rimas feitas e proferidas por um semelhante.

6.2 Canção Infantil

César Resende Lemos, mais conhecido como César MC, de 27 anos, nasceu em Vitória, Espírito Santo, sendo filho de funcionário público e de uma professora de português, influenciado desde a infância a gostar de literatura. Criado no Morro do Quadro, o artista teve seu contato com o *rap* em 2014, ao presenciar uma roda cultural chamada “*Rap de Quinta*” na praça do SESC, ainda em Vitória, onde participou de sua primeira batalha de rima. Desde então, César começou a frequentar aquela mesma praça para fazer suas rimas, além de estar presente em diversas edições do Boca a Boca, projeto de manifestação cultural e artística totalmente independente que acontece em locais públicos variados na região da Grande Vitória. Cada vez mais envolvido com o freestyle, César foi campeão do Duelo de MC’s Estadual do Espírito Santo de 2016 e 2017, participando do Nacional nesses dois anos e se consagrando o melhor MC de freestyle do Brasil em sua segunda participação. Devido suas conquistas nas batalhas de rima, o MC capixaba se popularizou no meio *hip-hop* e começou a focar em sua carreira musical (Século Diário, 2018)

Lançou seus primeiros singles em parceria com a gravadora Pineapple Storm Records, sendo eles *Quem Tem Boca Vai a Roma*, *Minha Última Letra*, e em 2019 lançou seu aclamado som intitulado *Canção Infantil*, o qual será analisado aqui.

O *rapper* inicia sua música afirmando repetidas vezes que “a vida é uma canção infantil”, nos introduzindo para o que viria em seguida, a representação do que é a vida para uma criança ou jovem que cresceu na periferia, utilizando como referencial os contos de fadas e canções infantis, de modo a subvertê-los para um viés crítico dessa vivência. César

está falando justamente do lugar do grupo que ele pertence, o povo preto, pobre, excluído social e demograficamente. O papel da música é retratar as mazelas da sociedade, mas também exaltar os valores que são construídos entre os indivíduos que pertencem ao seu grupo, além de dar voz às suas dores.

A canção começa de forma alegre, utilizando de batidas leves e instrumentais suaves de violão e piano, além de outros elementos musicais que nos remete diretamente a uma canção infantil. Em seus primeiros versos, o cantor faz referência a música *A Casa* (1970) de Vinícius de Moraes, utilizando da mesma estrutura métrica dessa música para retratar duas casas de realidades diferentes, de modo a expor o fator da diferença de classes sociais. Primeiramente é apresentada uma casa rica, estruturada, luxuosa, mas carente de afeto, que mesmo cheia, passa uma sensação de vazio.

Era uma casa não muito engraçada/ Por falta de afeto, não tinha nada/ Até tinha teto, piscina, arquiteto/ Só não deu pra comprar aquilo que faltava/ Bem estruturada, às vezes lotada/ Mas memo' lotada, uma solidão/ Dizia o poeta, o que é feito de ego/ Na rua dos tolos, gera frustração (César MC, 2019).

Depois, é descrita uma residência característica das comunidades, sem estrutura, pequena, apertada, mas receptiva, que apesar dos apesares, existe um senso poderoso de coletividade, uma casa preenchida de acolhimento e feita com muito amor, algo que, para ele, vale muito mais do que o bem material.

Havia outra casa, canto da quebrada/ Sem rua asfaltada, fora do padrão/ Eternit furada, pequena, apertada/ Mas se for colar, tem água pro feijão/ Se o Mengão jogar, pode até parcelar/ Vai ter carne, cerveja, refri e carvão/ As moeda' contada, a luz sempre cortada/ Mas fé não faltava, tinham gratidão/ Mas era tão perto do céu/ Como era doce o sonho ali/ Mesmo não tendo a melhor condição/ Todos podiam dormir ali/ Mesmo só tendo um velho colchão/ Mas era feita com muito amor (César MC, 2019).

Em seu discurso, César se insere nesse segundo contexto, e valoriza muito seu lugar de origem, descrevendo sua casa como “perto do céu” para mencionar a fé e a inocência dos sonhos como virtudes desse grupo. Ao mesmo tempo, essa forma de descrevê-la também evidencia a precariedade das condições de vida nessa casa, fazendo uma alusão à instauração de comunidades no alto de morros pela ausência de auxílio governamental de moradia para pessoas de baixa renda.

Em seguida, a vida de forma geral passa a ser descrita a partir de analogias de conto de fadas, canções infantis e brincadeiras típicas da infância, porém de maneira extremamente irônica, em que a música toma um tom mais pesado, crítico e melancólico.

Ao apresentar personagens arquetípicos presentes no nosso inconsciente coletivo como “Belas e feras, castelos e celas/ Princesas, Pinóquios, mocinhos”, percebe-se uma primeira subversão ao criar uma dualidade e generalização desses símbolos que, atribuídos a realidade da música, contrastam entre assumir um caráter bom ou mau, podendo até serem dicotômicos. Diferentemente do conto original “A Bela e a Fera”, em que o relacionamento amoroso entre os personagens auxilia na integração do arquétipo animus em Bela, o cantor já adianta na sua letra que lamenta, pois, de onde ele vem, a Bela não termina junto com a Fera. Ao invés disso, a relação entre eles pode ser interpretada pelo que os separa, de forma a imaginá-los a partir das diferenças sócio-econômicas presentes em nosso âmbito social. A Bela seria a representação da figura mais aceita pela sociedade, ligada a classes sociais mais altas e que, por ordem de comparação no mesmo verso, está equiparada a castelos, à riqueza e à realeza. Do outro lado existe a Fera, o pobre marginalizado, negligenciado pela sociedade e associado à ideia de celas, do bandido e do excluído.

César também relata a violência policial nas comunidades brasileiras afirmando que brincar de polícia e ladrão ficou realista demais e exemplifica isso através de dois casos reais. Primeiro, cita o caso do assassinato de 5 jovens, Wilton Esteves Domingos Júnior, Roberto de Souza Penha, Carlos Eduardo da Silva de Sousa, Wesley Castro Rodrigues e Cleiton Correa de Souza, que voltavam para casa em Costa Barros, Rio de Janeiro, após uma celebração, e foram surpreendidos por policiais que dispararam 111 tiros contra eles (G1 Rio, 2015). Cesar usa da canção *Cinco Patinhos* (2000) da Xuxa para comentar sobre esse caso, em que os 5 patinhos foram passear, mas no fim, nenhum deles voltou de lá. A figura dos patinhos, ao imaginar brinquedos de parque de diversões ou até na popular caça de patos, muito praticada nos Estados Unidos, pode estar atrelada à ideia de indiferença: são todos patos aos olhos de quem caça e, portanto, todos também são potenciais alvos.

O segundo caso foi o assassinato do músico Evaldo Rosa, que andava de carro com sua família na zona Norte do Rio de Janeiro, quando foi alvejado por 80 tiros disparados por 12 policiais militares, que haviam confundido ele e sua família com criminosos procurados pela região. O catador de latinha Luciano Macedo também foi morto na cena do crime ao tentar prestar socorro para a família (Jucá, 2019)

O final do conto é triste, quando o mal não vai embora/ O bicho-papão existe, não ouse brincar lá fora/ Pois cinco meninos foram passear/ Sem droga, flagrante, desgraça nenhuma/ A polícia engatilhou pá, pá, pá, pá/ Mas nenhum, nenhum deles voltaram de lá/ Foram mais de cem disparos nesse conto sem moral/ Já não sei

se era mito essa história de lobo mau/ (...) E na ciranda, cirandinha, a sirene vem me enquadrar/ Me mandando dar meia-volta sem ao menos me explicar/ De Costa Barros a Guadalupe, um milhão de enredos/ Como explicar para uma criança que a segurança dá medo?/ Como explicar que 80 tiros foi engano? (César MC, 2019).

A imagem do policial é manifestada duas vezes por duas figuras que são perseguidoras: o bicho-papão, uma figura relacionada ao mau e ao medo, o devorador de crianças, utilizado muitas vezes pelos pais para evitar que seus filhos os desobedeçam e respeitem suas ordens; e o lobo-mau, presente em várias histórias infantis como “A chapeuzinho vermelho” e “Os três porquinhos”, um personagem mal-intencionado, um ser voraz, destruidor e implacável.

O *rapper* comenta sobre a abordagem policial frequente contra negros, alterando as palavras nos versos da canção “ciranda cirandinha”, em que descreve um quadro policial, do qual ele é abordado sem qualquer motivo ou explicação, pois “a sociedade é doentia e julga a cor, a careta”. César vê toda essa violência, a injúria racial e a maldade humana como um “carrossel de horrores”, o mórbido que é repetido tantas vezes, em tantos lugares e em tantas comunidades pelo Brasil.

Os versos seguintes seguem expressando essa revolta, insinuando a responsabilização coletiva de todos, independente de sua cor de pele, ao mesmo tempo que exprime uma angústia emotiva de desesperança, em que não se vê uma possibilidade de transformação. César MC denuncia a sociedade, afirmando que falhamos desde o berço, desde o início na relação entre brancos e não-brancos, e conseqüentemente se estruturou esse sistema opressor em que vivemos hoje, se vendo a necessidade de olhar para a origem disso, pois “nosso final feliz, tem a ver com o começo”.

O interlocutor faz uma última analogia com “Pinóquio” de Collodi, conto em que o brinquedo simboliza a dissociação com a figura paterna e passa a se responsabilizar por seus próprios atos. Contudo, César nos compara ao personagem, se referindo a sociedade a crianças que mentem e culpam seu criador para justificar nossas decisões, uma falta de amadurecimento coletivo para lidar com as questões sociais, enfatizando que “Deus escreve planos de paz, mas também nos dá a caneta”. A última fala do *rapper* é de que precisamos retornar a nossa casa, nosso começo, rever a herança que estamos deixando e que nos foi deixada socialmente, mas pela ótica da sua raiz, da casa que ele cresceu e idealizou, que foi feita com muito amor.

Von Franz (1990, p. 9) fala sobre os contos de fada serem uma expressão arquetípica simples e limpa do inconsciente coletivo e seus processos, tornando a investigação dos mesmos extremamente necessária para se entender processos e dinâmicas da psique coletiva, uma vez que os contos não possuem um material cultural tão específico. César faz um recorte dos contos, canções e brincadeiras mais populares na cultura brasileira, mas os subverte, de modo que nossa interpretação simbólica já tenha uma referência comparativa. O conhecimento prévio facilita compreender a intenção por trás da reimaginação desses símbolos, mobilizando emocionalmente quem sofre das denúncias feitas pelo cantor e quem tem sensibilidade para simpatizar com a dor expressa na letra.

6.3 Ismália

Emicida, ou Leandro Roque de Oliveira, é um *rapper*, compositor e produtor musical brasileiro de 39 anos, nascido em São Paulo. Criado na periferia paulistana, Leandro era filho de DJ, tendo contato com equipamentos de som durante a sua infância e escutando músicas por toca-discos e vinis, elementos estéticos da música *rap*. Teve contato com o *rap* pelo Racionais MC e revistas que falavam sobre o business do gênero no exterior. Começou a ganhar seu espaço no movimento por meio das batalhas de rima, em especial a Batalha do Santa Cruz e a Rinha dos MC. A origem do seu nome artístico é a junção da sigla "MC" com o sufixo de "homicida", pois era famoso por fazer rimas que 'assassinavam' os seus oponentes (ProjetoStudio62, 2014).

Se ingressando no mundo da música como artista independente em 2009, Emicida lançou sua primeira mixtape intitulada *Pra Quem Já Mordeu Um Cachorro por Comida, Até Que Eu Cheguei Longe...*, mesmo ano que fundou sua própria gravadora, a Laboratório Fantasma, na intenção promover o *rap* independente. Em 2013, lançou seu primeiro álbum de estúdio, *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*, seguido por *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...* (2015), este lhe garantiu uma indicação no Grammy Latino pela categoria Melhor Álbum de Música Urbana.

Além de seu impacto na música, Emicida é reconhecido por seu ativismo social, sendo uma figura de forte representatividade para questões como racismo e desigualdade social. Em 2019, Emicida lançou seu terceiro álbum de estúdio, *AmarElo*, em que aborda temas como a identidade, autoestima e superação dos negros no Brasil. A oitava música

deste álbum é intitulada *Ismália*, e conta com participações da atriz Fernanda Montenegro e de Larissa Luz, cantora e compositora brasileira.

O poema do simbolista de Alphonsus de Guimaraens (1870 - 1921), de mesmo título, foi inspiração direta para a composição dessa música. O movimento literário do Simbolismo surgiu para contrapor o Parnasianismo e o Realismo na sua época, ressuscitando o teor subjetivo do Romantismo e acrescentando valorização daquilo que não pode ser visto, “um olhar místico para a imprecisão da vida” (O’Hara, 2014, p. 03). Guimaraens retrata em seu poema uma mulher do século XIX adoecida psiquicamente e com um comportamento suicida por razões passionais, uma vez que “Ismália” em grego significa “a procura de amor”.

Intertextualizando o poema com a canção de Emicida, o artista traz a representação do feminino para os contextos atuais, mas o ressignificando na música de modo a descrever o sofrimento psíquico da população negra frente ao racismo estrutural, este que limita as possibilidades desse grupo quanto sujeitos em meio a sociedade. Os primeiros versos cantados por Larissa Luz já demonstram que essa é a principal temática da música, pois escancara um sentimento de frustração frente as repetidas tentativas do negro de conquistar suas vitórias, mas que sempre fica no quase, além de se comparar diretamente com o branco, visto aqui como repleto de possibilidades e de chances de ascensão:

Com a fé de quem olha do banco a cena/ Do gol que nós mais precisava na trave/ A felicidade do branco é plena/ A pé, trilha em brasa e barranco, que pena/ Se até pra sonhar tem entrave/ A felicidade do branco é plena/ A felicidade do preto é quase (Emicida, 2019)

Em seguida, Emicida fala que vê o reflexo de Ícaro ao se olhar no espelho. No mito, Ícaro e seu pai, Dédalo, estavam presos pelo rei Minos na Ilha de Creta. Como um grande inventor e arquiteto, Dédalo cria dois pares de asas feitos de penas de pássaros e cera de abelha para que os dois pudessem fugir. Ícaro é aconselhado por seu pai a não voar muito próximo do sol, pois a cera das asas poderia derreter. O filho responde a seu espírito desbravador e aventureiro e desobedece seu pai, e por voar alto demais, acaba tendo suas asas destruídas e morre ao cair no mar Egeu.

A moral por trás do mito está no fato de Ícaro não ter dado ouvidos a uma figura de mais sabedoria, sendo guiado pelos excessos e pela falta de humildade. Porém, esse símbolo é ressignificado no contexto da música pelo lugar da impossibilidade. O desejo de voar alto existe por parte do negro, mas é impedido pela sociedade que não quer vê-lo livre, consciente de si e alcançando o topo. O negro foi inserido num sistema de classes criado

por processos de etnocídio e escravidão, que resultaram na marginalização desses grupos, influenciando diretamente nas oportunidades que recebem. O pássaro usado no mesmo verso simboliza a morte e o desumano, e se refere à organização social que privilegia os brancos e estigmatiza o grupo que Emicida pertence, tirando seu direito de desejar algo maior para si mesmo pelo alto risco de queda, forçando-o a se contentar com o lugar social que lhe foi imposto.

Olhei no espelho, Ícaro me encarou/ Cuidado, não voa tão perto do Sol/ Eles num guenta te ver livre, imagina te ver rei/ O abutre quer te ver de algema pra dizer: Ó, num falei?! No fim das conta é tudo Ismália, Ismália/ Quis tocar o céu, mas terminou no chão (Emicida, 2019)

Emicida fala sobre essa confusão identitária que Ismália sofre ao preferir ser vista como uma mulher morena pelas vantagens em ser “branco” no Brasil, e de se sentir mais aceita e pertencente ao ser considerada dessa forma. Isso pode se explicado pela anulação de apreciações, identidades e lembranças históricas brasileiras, além de uma valorização exacerbada de produções, culturas e identidades europeias ou norte-americanas, que resultam na construção de um imaginário coletivo submisso aquilo que vem do exterior como se fosse melhor, negligenciando o potencial do povo brasileiro. O complexo de inferioridade é reflexo do distanciamento do sujeito das suas próprias raízes, decorrente do período da escravidão marcado pela insensibilidade do europeu as dores do negro, em que estas não tiveram a possibilidade de serem totalmente expressas. Ao invés disso, os brancos dirigiram as características que consideravam inferiores de sua personalidades, sua sombra, ao negro e a terra (Timóteo & Jesus, p. 6).

(...) os brasileiros reconhecem que possuem muitas raças, porém não surge a identificação com o povo negro, surge assim uma parcialidade de identificação, onde o sujeito negligência a totalidade e se reconhece em partes. Nessa ocultação esconde a perversidade, a sombra, que é negada. Ou seja, verificamos por meio de tais apontamentos a necessidade de reconhecimento do que é recusado e reprimido (Timóteo & Jesus, p. 6).

A música, de forma a elucidar e retomar a origem do problema que ela levanta, faz alusões constantemente para o período histórico da sociedade escravista no Brasil, expressando novamente a dor, a frustração e a impotência de Ismália.

Primeiro, sequestra eles, rouba eles, mente sobre eles/ Nega o Deus deles, ofende, separa eles/ Se algum sonho ousa correr, cê para ele/ E manda eles debater com a bala de vara eles, mano/ Infelizmente onde se sente o Sol mais quente/ O lacre ainda tá presente só no caixão dos adolescente/ Quis

ser estrela e virou medalha num boçal/ Que coincidentemente tem a cor que matou seu ancestral (Emicida, 2019)

Assim como as outras, essa canção é um grito de revolta de um povo que se sente massacrado, perseguido e discriminado. Ela expõe a realidade de forma dura e busca responsabilizar o que se nega ser responsabilizado. Emicida utiliza de seu repertório social e filosófico ao mesmo tempo que referencia uma produção artística nacional para ressignificá-la, constelando conteúdos que a elite branca e a segurança privada se recusa a ver e proclama pela união dos negros para confrontar esse lugar submisso.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo revela como o *rap* brasileiro pode ser considerado uma via fundamental para a expressão simbólica de um complexo cultural advindo do colonialismo escravista. A música se torna um veículo de informação, acolhimento e resistência para a construção de uma identificação coletiva, dando voz a um trauma intergeracional presente no inconsciente cultural de um grupo hostilizado em seu passado, mas que sofre tais dores e repressões até os dias atuais.

Os símbolos presentes nas músicas *Eu Não Sou Racista* de Nego Max, *Canção Infantil* de César MC e *Ismália* de Emicida refletem o trauma coletivo herdado pelo grupo ao qual esses artistas pertencem, trazendo elementos passíveis de serem analisados à luz da psicologia analítica. A expressão simbólica desse complexo cultural nos mostra muito além do que o sofrimento do grupo reprimido durante o período da escravatura, apesar de ser primordialmente uma forma de manifestação artística do desamparo negro, dos preconceitos enraizados na sociedade, da resistência e identidade desse grupo.

A música *rap* e seus artistas rimam por seu lugar de importância e visibilidade no âmbito social, valorizando o negro, suas dores, e seus recentimentos, acolhendo-o e o representando. A cultura do *hip-hop* quanto negra resiste contra a angústia do não lugar, é um movimento de sobrevivência, de insatisfação, busca a transformação pelo discurso decolonial e não se contenta consigo para uma mudança efetiva, se expressando para ser ouvido.

O presente trabalho buscou analisar o complexo cultural evidente na expressão simbólica das letras de *rap*, e evidenciou que nossa sociedade se solidificou a partir de uma poderosa repressão contra o negro durante a escravidão, de forma que a sombra do europeu se mantém projetada no Brasil colonizado. O brasileiro se distanciou das suas próprias raízes, e hoje se espelha na Europa como ideal nacional, culminando num complexo de inferioridade nos sujeitos. O branco quer ser mais Europeu e os não-brancos sofrem de impossibilidades por viver em um meio que não o reconhece enquanto indivíduo. A construção de uma identidade brasileira depende diretamente do reconhecimento da pluralidade cultural e étnica no país, sem referencial externo para estabelecer superioridades ou inferioridades.

8. REFERÊNCIAS

CÉSAR MC. **Canção Infantil (part. Cristal)**. Letras.mus.br 2019 Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/cesar-mc/cancao-infantil/> Acesso em: 12 out. 2024

MOTA, Bruno. **Na Teia Do Racismo: Trauma Coletivo E Complexo Cultural... Marcas Do Brasil Negro!** Ufrj. 2019.

EMICIDA. **Ismália (part. Larissa Luz & Fernanda Montenegro)**. Letras.mus.br. 2019. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/emicida/ismalia-part-larissa-luz-e-fernanda-montenegro/> . Acesso em: 12 out. 2024.

FIALHO, V; ARALDI, J. Fazendo rap na escola. *In: Música na Educação Básica*. V. 1, n. 1. Porto Alegre: ABEM, 2009.

GONÇALVES, P. **Análise junguiana de grafites como patrimônio artístico-cultural no interior de São Paulo**. Trabalho de Conclusão de Curso (especialização)—Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte. Curso de Especialização em Educação e Patrimônio Cultural e Artístico a distância. Polo Barretos - SP. 2019. 43f.

JUCÁ, B. **Doze militares são denunciados por fuzilamento de músico e catador no Rio. El País, Rio de Janeiro.** Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/11/politica/1557530968_201479.html.

LÍVIA, C.; SCANDIUCCI, G. Do Pacto Narcísico Da Branquitude À Corresponsabilidade: Um Olhar Para O Complexo Cultural Racial. **Revista Junguiana**, vol. 40, no. 3, 2022, pp. 39–52. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010308252022000300003. Acesso em: 06 de nov. 2024.

LOUREIRO, B. R. Arte, cultura e política na história do rap nacional. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 63, p. 235-241, 29 abr. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/114886>. Acesso em 06 nov. 2024.

NEGO MAX. **Eu Não Sou Racista**. Letras.mus.br. 2020. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/nego-max/eu-nao-sou-racista/> . Acesso em: 12 out. 2024.

OLIVEIRA, R. **Música e política: percepções da vida social brasileira no rap**. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. 187f.

ORNELAS, L. **O fio de Ariadne: uma leitura do inconsciente cultural brasileiro registrado pela literatura**. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013. 209f.

Policiais deram mais de 100 tiros em carros de jovens mortos no Rio. G1, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/12/mais-de-100-tiros-foram-disparados-por-pms-envolvidos-em-mortes-no-rio.html>>.

SINGER, Thomas; KAPLINSKY, Catherine. Complexos culturais em análise. *In*: STEIN, Murray (Org.). **Psicanálise junguiana: trabalhando no espírito de C. G. Jung**. 1. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

SINGER, T.; KIMBLES, S. L. **The cultural complex: contemporary Jungian perspectives on psyche and society**. Hove, East Sussex; New York: Brunner-Routledge, 2004.

SCANDIUCCI, G. Cultura hip hop: um lugar psíquico para a juventude negro-descendente das periferias de São Paulo. **Imaginário**, v. 12, n. 12, p. 225–249, 1 jun. 2006. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413666X20060001002. Acesso em 06 nov. 2024.

SILVA, Cauan Esplugues; SERBENA, Carlos Augusto. A teoria dos complexos culturais: uma perspectiva junguiana do social. **Estudos interdisciplinares em psicologia**, p. 158-182, 2021. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S2236-64072021000100009&script=sci_abstract. Acesso em 04 nov 2024.

TEPERMAN, R. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

TIMOTEO, B.; JESUS, V. **RACISMO: um olhar para a negritude na perspectiva**

analítica. 2022. Disponível em: [https://www.unipar.br/documentos/526/Racismo Um Olhar para a Negritude na Perspectiva Analitica.pdf](https://www.unipar.br/documentos/526/Racismo_Um_Olhar_para_a_Negritude_na_Perspectiva_Analitica.pdf). Acesso em: 06 de nov. 2024.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A interpretação dos Contos de Fadas**. São Paulo: Paulinas, 1990.

FERNANDES *et al.* O rap como ferramenta de resistência: A influência da musicalidade de Djonga para a construção de sentido da luta negra no País. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Vitória - ES – 03 a 05/06/2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/resumos/R68-0849-1.pdf>. Acesso em 06 nov 2024.

O'HARA, La. O SIMBOLISMO EM "ISMÁLIA." **Revista Eletrônica de Estudos Literários - REEL**, no. 14, 2014, periodicos.ufes.br/reel/article/view/11090. Disponível em: <https://unipar.openjournalsolutions.com.br/index.php/educere/article/view/11277/5306>. Acesso em 06 nov 2024.

PÉRET, Julia. Artivismo como ferramenta de transformação da psique colonial brasileira. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - **Instituto de Humanidades Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia**. Salvador. 2024.

PROJETOSTUDIO62. **Emicida**: Studio62 Bate Papo. YouTube. 04 set. 2014. 22min1seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bfemT62hIS8>. Acesso em 06 nov. 2024.

RAP BOX. **Ep. 97** - Nego Max - Trocando ideia. YouTube. 2016. 23min30seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NPrChIk69yQ>. Acesso em 06 nov. 2024.

SÉCULO DIÁRIO. **César MC**: do morro quadrado para o mundo. YouTube. 12 ago. 2018. 5min13seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H1WE4Sjja9s&t=4s>. Acesso em 06 nov. 2024.