

MOVIMENTO DE SANKOFA COMO ESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA EM *ROTEIRO PARA AÏNOUZ, VOL. 2*

LE GESTE DE SANKOFA COMME STRATÉGIE DE SURVIE DANS
ROTEIRO PARA AÏNOUZ, VOL. 2

Beatriz Lima do Prado*

* beatrizpradopuc@gmail.com
Mestranda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
(Rio de Janeiro - RJ).

RESUMO: O objetivo deste artigo é mostrar de que forma o rap, que se estabiliza no Brasil na década de 80, se tornou potente meio de resistência contra a violência destinada a determinadas populações desde o empreendimento colonial. A partir da análise do álbum *Roteiro para Aïnouz, vol. 2*, do rapper cearense Don L, este artigo procura examinar a maneira com que as expressões artísticas podem ser tanto plataforma para a denúncia de uma realidade opressora, quanto espaço especulativo para a construção de novos e positivos imaginários. Por fim, é observado de que forma o projeto de nação proposto pela linha conceitual da obra se alia ao princípio africano de *sankofa*, ao passo que resgata a sabedoria ancestral para delinear um cenário utópico de (re)humanização da população colonizada.

PALAVRAS-CHAVE: rap; sankofa; Roteiro para Aïnouz, vol.2; resistência.

RÉSUMÉ: L'objectif de cet article est de montrer la façon dont le rap,

qui se stabilise au Brésil dans les années 1980, est devenu moyen de résistance à la violence destinée à certaines populations depuis la colonisation. Cet essai analyse l'album *Roteiro para Aïnouz, vol. 2*, du rappeur Don L, et examine la manière dont les expressions artistiques peuvent être à la fois lieu de dénonciation d'une réalité oppressive et place de spéculation pour construire des imaginaires nouveaux et positifs. Enfin, il y a l'observation de la relation entre la narration développée par l'oeuvre et le principe africain de *sankofa*, vu qu'elle rachète la sagesse ancestrale pour élaborer une utopie où l'humanité des peuples colonisés est restituée.

MOTS-CLÉS: rap; sankofa; Roteiro para Aïnouz, vol.2; résistance.

INTRODUÇÃO

Em “O mito da não-violência brasileira” (2017), Marilena Chauí demonstra quais as condições que produziram um imaginário que falseia o Brasil como um país pacífico desde suas origens. A historiadora aponta que, tanto a passagem de colônia para Estado, quanto a de monarquia para república, conquistadas sem uma revolução sangrenta que as impôs, ajudaram a compor a imagem de um povo acolhedor, ordeiro, alheio à violência e à discriminação. Evidentemente, tal discurso desconhece a essência golpista desses acontecimentos, bem como as rebeliões e revoltas que atravessam toda a história nacional - tomemos como exemplos a Inconfidência Mineira, a resistência quilombola, a Guerra de Canudos e a Revolta dos Malês. Não coincidentemente, também desconsidera a realidade de tortura, sequestro, exploração e genocídio dos povos africanos e indígenas sobre a qual esse país foi fundamentado.

Em oposição à bandeira da cordialidade, considerável parcela da esfera artística se propõe a desvelar a violência que nos cerca. No cancionário nacional são vários os exemplos, como o samba, que emerge poucos anos após a abolição apontando as novas engrenagens do racismo, da MPB de protesto à ditadura militar, e, evidentemente, o rap, foco do seguinte trabalho, que se estabiliza em

território nacional nos últimos cinquenta anos como gênero categórico de denúncia social.

O rap, contração originalmente associada à *rhythm and poetry*, no Brasil se relaciona também a lemas como “Ritmo, Amor e Poesia” e “Revolução Através das Palavras”¹, expressões que prenunciam a conjunção entre preocupação estética e compromisso político. Nesse gênero musical, a violência institucionalizada contra as populações postas à margem é tema recorrente. Todavia, há também o esforço de promover novos e positivos imaginários sobre e para as mesmas. Para pensar essa confluência, o presente ensaio objetiva analisar *Roteiro para Ainouz, vol. 2* (2021), de Don L, álbum em que o compositor, ao passo que denuncia o abuso de poder estatal e a herança colonial que nos persegue, também sugere a (re)construção de uma sociedade pela revolução popular.

O projeto utópico proposto pela obra é suportado pela sabedoria ancestral; portanto, julga-se oportuno correlacioná-lo ao princípio africano de *sankofa*. Para refletir sobre a pertinência, ou ainda, da necessidade da utopia na realidade concreta, será aproveitada a obra “Afrotopia” (2019), do escritor senegalês Felwine Sarr. Será relevante também as perspectivas teóricas de Marilena Chauí (2017), Aníbal Quijano (2005) e Mbembe (2016), em vista

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

de examinar a condição institucional da violência em contexto brasileiro, latino e afrodiaspórico, respectivamente. Ademais, a pesquisa dialoga com o conceito de Maafa (ANI, 1994; NJERI, 2020), que nomeia e descreve a condição de escravizados africanos e seus descendentes. Por fim, serão pontuadas também referências que emergem ao longo da obra, sobretudo aquelas voltadas a seres, saberes e acontecimentos ancestrais.

A pesquisa focará em quatro faixas de *Roteiro para Aïnouz, vol.2*, que considero representativas da linha narrativa proposta pelo álbum. São elas: “Interlúdio 1”, “Vila Rica”, “Pela Boca” e “A Volta da Vitória”. Vale pontuar também que este ensaio se organiza em quatro tópicos. O primeiro faz um breve histórico da trajetória artística de Don L e apresenta a obra em análise; o segundo discorre sobre o conceito de *sankofa*, basilar para a presente pesquisa; o terceiro postula algumas outras concepções teóricas pertinentes para a mesma; o quarto e último consiste na exploração das canções elencadas.

SOBRE DON L E ROTEIRO PARA AÏNOUZ, VOL. 2

Gabriel Linhares da Rocha, popularmente conhecido como Don L, é um dos principais nomes do rap brasileiro do século XX, apesar do menor reconhecimento em relação à rappers sudestinos. Nascido em Fortaleza, ganha

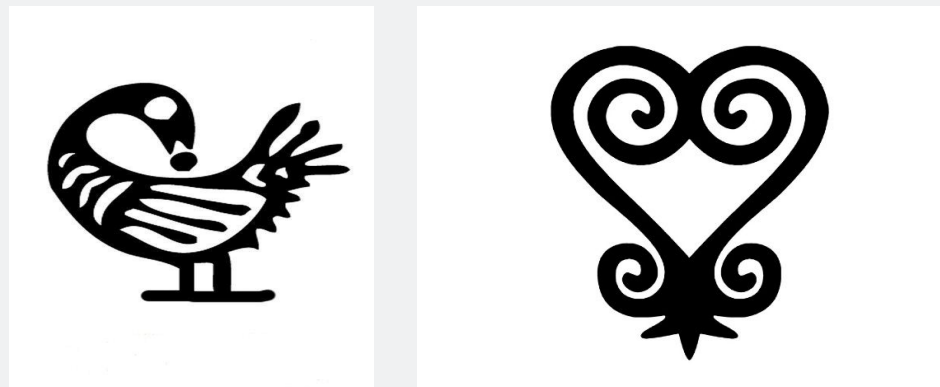
espaço no cenário musical nordestino com o grupo Costa a Costa, formado em 2005 junto com Nego Gallo. Em 2013, lança o EP *Caro Vapor/Vida e Veneno de Don L*, que marca sua estreia na carreira solo, e, em 2017, inicia uma trilogia reversa com *Roteiro para Aïnouz, vol. 3*. O álbum, de grande repercussão nacional, faz referência ao diretor cearense Karim Aïnouz - responsável por filmes como *O Céu de Suely* (2006), *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2010) e *Praia do Futuro* (2014) -, o que Don L afirma remeter à sensação de estrangeirismo e a inconformidade, associando-as à condição do nordestino².

Em 2021, o rapper lança *Roteiro para Aïnouz, vol.2*, obra bem recebida pelo público e pela crítica especializada, garantido o prêmio de Disco do Ano pelo Prêmio Arcanjo e de Artista do Ano para Don L pela Associação Paulista de Críticos da Arte (APCA). Musicalmente, o rapper passeia por estilos como o funk, o trap, o drill, o R&B e o jazz. Em suas letras, aponta para um retorno às raízes, não apenas geográficas, mas também ancestrais. Essa retomada é o foco do presente ensaio, que visa analisar de que forma o álbum, em movimento de *sankofa*, aponta para o reconhecimento da história ancestral como potência para resistir à violência colonizadora.

2. Ver mais em: <<https://portalrapmais.com/don-l-libera-capa-de-seu-novo-projeto-roiteiro-para-ainouz-vol-2/>>.

SANKOFA

Para compreendermos o que sankofa representa, precisamos anteriormente entender o que são as *Adinkras*, modo de escrita dos povos Akan³ que reúne ideogramas de valor filosófico. Espécie de “catálogo” feito pelo povo Asante (NOGUERA, 2019), representam um complexo sistema comunicacional africano, fato que se contrapõe à presunção de que em África os registros são limitados à oralidade. Entre esses símbolos, há *sankofa*. Eis algumas de suas representações:



Relacionado ao provérbio Akan “*se wo were fi na wo sankofa a yenkyi*”⁴, encontramos alguns significados atribuídos a ele. O que mais interessa ao seguinte artigo é a compreensão de que é importante voltar ao passado e resgatar o que ficou para assim construir um futuro - representada de forma lúdica pelo pássaro, que tem seu

pescoço voltado para trás, de modo a recuperar a pedra da experiência, e seus pés para frente. Vale notar, como afirma o professor Renato Noguera (2019, p.64), que *sankofa* corresponde ao terceiro passo de um processo que começa com *sankohwe* (retornar para ver), seguido de *sankotsei* (retornar para ouvir, estudar). Nesse sentido, é somente a partir de uma imersão profunda em conhecimentos anteriores - que passa não por apenas observá-los, mas compreendê-los - que podemos projetar um horizonte.

OUTRAS CONCEPÇÕES TEÓRICAS

De antemão, cabe delimitar a definição de “violência” que será utilizada ao decorrer deste ensaio. Empregarei a acepção de Marilena Chauí (2017):

Etimologicamente, “violência” vem do latim *vis*, força, e significa: 1. tudo o que age usando a força para ir contra a natureza de algum ser (é desnaturar); 2. todo ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém (é coagir, constranger, torturar, brutalizar); 3. todo ato de violação da natureza de alguém ou de alguma coisa valorizada positivamente por uma sociedade (é violar); 4. todo ato de transgressão contra aquelas coisas e ações que alguém ou uma sociedade definem como justas e como um direito (é espoliar ou a injustiça deliberada); 5. consequentemente, violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza

3. Tronco étnico-linguístico que recobre várias etnias, atualmente concentradas em Gana e na Costa do Marfim. Ver mais em: NOGUERA, R. Infância em afroperspectiva: articulações entre sankofa, ndaw e terrixistir. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)*, 2019, no 31, p. 53-70.

Figura 01 - Sankofa Figura 02 - Sankofa

Fonte: Adinkra Sankofa. Fonte: (LARKIN & GÁ, 2022, p.41)

4. Podemos traduzir como algo similar a: “Nunca é tarde para voltar ao passado e resgatar o que ficou para trás”.

relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão e pela intimidação, pelo medo e pelo terror. (CHAUI, 2017)

Desse modo, compreendemos que a violência não se limita à expressão física, mas que se impõe também em esferas subjetivas. Uma das manifestações dessa violência é o sequestro de narrativa, estratégia colonial que impediu a perpetuação de culturas dos povos subjugados e universalizou a perspectiva ocidental da história. Assim pontua Aníbal Quijano em “Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina” (2005):

os colonizadores [...] reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. (QUIJANO, 2005, p.121)

Como afirma o sociólogo, nos primeiros momentos dos investimentos coloniais, o europeu postula identidades para si e para os outros, classificando tanto os territórios (nomeando primeiramente a América e a Europa, e posteriormente a África, a Ásia e a Oceania) quanto os povos (negros, índios, mestiços, oliváceos e amarelos). A partir do conceito de raça, não apenas diferencia as sociedades, como

também as hierarquiza. Evidentemente, a Europa atribui para si o status de superior; obliquamente, define os outros, sobretudo aos povos da América e da África, não apenas como inferiores, mas como versões primitivas de si mesmo. Nesse raciocínio, equiparar-se com o branco é sinônimo de evolução e, assim, impor sua cultura, religião e sistema políticos às outras sociedades é auxiliá-las a progredir.

A divisão entre seres “biologicamente” inferiores e superiores legitimou os 500 anos de desumanização em curso desde então, a mais brutal das violências. A esse processo, passarei a me referir como Maafa, em alusão à teoria de Marimba Ani (1994). A antropóloga utiliza o termo *swahili*, correspondente à “grande tragédia”, para nomear a “ocorrência terrível, o infortúnio de morte, que identifica os 500 anos de sofrimento de pessoas de herança africana através da escravidão, imperialismo, colonialismo, apartheid, estupro, opressão, invasões e exploração” (*apud.* NJERI, 2020). Neste trabalho, exparto e expando o conceito para nomear a condição colonial imposta a todos os povos que integram a América Latina.

Por fim, cabe abrir espaço para pensar a utopia⁵, motor imaginativo que norteia a obra em análise. Aqui, a ideação utópica é menos um futuro inalcançável do que um exercício criativo de encontrar “espaços do possível

5. Ao falar de utopia em *Roteiro Para Aïnouz, vol. 2*, não é possível desconsiderar o conceito de socialismo utópico, vista a evidente inspiração socialista do álbum. Entretanto, tal vertente em nada se assemelha com o propósito da obra; se este indica que a justiça social só é possível através da revolta armada, aquele sugere uma mudança estrutural feita de forma pacífica, num diálogo entre proletariados e burgueses que dispensaria a luta de classes (ENGELS, 1989).

e fecundá-los” (SARR, 2019). É alimentar imaginários, que, como afirma Felwine Sarr (2019), fundamentam as sociedades.

As sociedades se instituem antes de mais nada de seus imaginários, que são as forjas das quais emanam as formas que as sociedades assumem para nutrir a vida e aprofundá-la [...] Esses imaginários evoluem também porque se projetam no futuro [...], transmitem um capital intelectual e simbólico às gerações seguintes, sustentam um projeto de sociedade e civilização (SARR, 2019).

A construção do imaginário é assim o primeiro passo da construção de um real porvir.

Fundar uma utopia não é de modo algum se entregar a um doce devaneio, mas pensar espaços do real a serem alcançados por meio do pensamento e da ação; é discernir seus sinais e seus germes no tempo presente, a fim de fomentá-los. A Afrotopia é uma utopia ativa, que se atribui a tarefa de, [...] trazer à luz os vastos espaços do possível e fecundá-los (SARR, 2019).

A partir dessa chave de leitura, pensamos como o projeto de nação proposto pelo álbum de Don L, ainda que fabulado, aponta para um caminho possível, encontrando no real espaços para germiná-lo.

ANÁLISE DAS CANÇÕES

*Até que os leões inventem suas próprias histórias,
caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça*

Próverbo africano⁶

Diante da empreitada colonial, *Roteiro para Aïnouz, vol.2* (doravante *RPA2*) se coloca como instrumento de combate. Assim, confronta a versão ocidental deturpada dos fatos, apresentando a perspectiva do colonizado e reivindicando para ele o papel de sujeito da própria história. É o que prenuncia “Interlúdio 1”, faixa que encerra o disco com o discurso do pastor Júnior Trovão:

Você tem que entender que enquanto você não for capaz de contar a sua história, sua história vai virar uma piada na boca do Diabo, sua história vai virar uma peça teatral, pro Diabo apresentar e fazer você chorar. Agora, o dia que você fizer as pazes, e contar: - E morreu? - Eu morri mesmo. Mas você tem que lembrar: o terceiro dia, eu ressuscitei, eu vivo, é a minha história, eu carrego ela. Quem tá me entendendo levanta a mão abre a boca e dá o glória da vitória!

Como estratégia de resistência, Don L incita o movimento de olhar para trás, reconhecer, e, principalmente, resgatar o que ficou para trás (*sankotsei*). Antes de projetar

6. Retirado do livro “A Confissão da Leoa” (2016), de Mia Couto. Na obra, não é especificado de qual povo é o provérbio.

7. Utilizo o termo “cristãos” para abarcar tanto a religião católica quanto a protestante, sem desconsiderar as diferenças dogmáticas e históricas entre as duas. Englobo-as sob o mesmo guarda-chuva pois, na obra, as duas são referenciadas sem grande distinção - haja vista a utilização de um discurso próprio desta para criticar as pretensões coloniais daquela.
8. Maria Isaura Queiroz (1986) nos atenta para a reelaboração da imagem do cangaceiro que se dá a partir de 1950, distanciados de seu caráter violento, até mesmo torturador, e alçados ao posto de heróis contra a opressão social. Não desprezarei as contradições que circundam o movimento banditista; entretanto, também não é possível ignorar o lugar que este ocupa como símbolo de resistência anti-hegemônica. *Roteiro para Aïnouz, vol. 2* é mais uma das obras que traz um olhar romântico sobre o cangaço, e não me furtarei de fazer uma análise crítica sobre esta escolha discursiva. Contudo, compreendo que no universo ficcional do disco, o mito regional representa uma insurreição do oprimido, conforme a noção consolidada socialmente.
9. Além das canções, foram feitos vídeos com uma sequência de imagens em looping, os chamados “visualizers”, Disponível em: <<https://youtube.com/playlist?list=PLpmpNbqyfcHrGNuGXwiLbWBOuqD9FTrSD>>.

um futuro, movimento posterior da obra, é necessário ter consciência de onde veio e impedir que seja o outro, ou ainda, o inimigo, a contar sua trajetória. Nesse sentido, interessa notar a subversão dos elementos religiosos: contraditoriamente, a personificação do mal é atribuída a quem reivindica a santidade, alterando a narrativa cristã⁷ para seu completo oposto. A alteração semiótica não passa apenas por contar a própria perspectiva, mas refutar a do outro, e para tanto, *RPA2* apropria-se e ressignifica diversos símbolos cristãos, de modo a expor as contradições de quem secularmente se utiliza de princípios de bondade, perdão e tolerância para oprimir e exterminar.

A segunda faixa do disco, “Vila Rica”, relata uma migração cangaceira em direção ao Sul, mais especificamente à cidade que dá nome à canção. O cangaço, que, controversamente, tornou-se símbolo nacional de resistência⁸, é referência evidente para a construção do disco, tanto pela letra quanto pela produção visual que o acompanha⁹:

Desse modo, Don L aponta para um Brasil marcado desde o princípio pela violência das elites e os consequentes levantes populares. Sem compromisso com a linearidade cronológica, o rapper retoma diversos episódios de revolta contra o poder hegemônico brasileiro:



Foto 1 - “Auri Sacra Fames”.
Fonte: Canal DonLMusic.



Foto 2 - “Vila Rica”
Fonte: Canal DonLMusic.

*Na trilha pra Vila Rica
 A tomar todo o ouro que eu preciso
 Saquear engenhos no caminho
 Matar os soldados do rei gringo
 E nunca poupar um sertanista
 É disso que eu chamo cobrar o quinto
 Num bate de frente que o bonde tá bolado
 Na mata fechada de tocaia
 Uns caras de isca, as minas de carabina
 O terror dos bandeirantes
 Trombou com a nossa cavalaria é chacina
 Tivemos baixas incontáveis
 Na real já foi uma revolução, já foi uma comunidade
 Por cima de sangue derramado
 Já fomos quilombos e cidades
 Canudos e Palmares, originais e originários
 Depois do massacre, ergueram catedrais
 Uma capela em cada povoado
 Como se a questão fosse guerra ou paz
 Mas sempre foi guerra ou ser devorado
 Devoto catequizado, crucificar em nome do crucificado
 Seu Deus é o tal metal, é o capital
 É terra banhada a sangue escravizado
 [...]
 Jesus nunca estaria do seu lado, nunca estaria do seu lado
 Faria mais sentido estar comigo*

Além do já mencionado cangaço, vale destrinchar outros eventos históricos citados: Vila Rica, atual cidade de Ouro Preto em Minas Gerais, foi palco da revolta anti-monarquista que acontece em 1720, motivada sobretudo pela cobrança do quinto. A rebelião se findou com o exílio de membros da elite que integraram a rebelião e a execução de Filipe dos Santos, além da destruição do morro onde moravam membros da revolta, posteriormente chamado de Morro da Queimada¹⁰; Guerra de Canudos, um dos mais conhecidos conflitos contra o *establishment* - aqui podemos pontuar o incômodo com o levante messiânico tanto da Igreja, quanto do Estado e dos latifundiários - e marcado pela devastação da população pelo exército oficial. O que pouco se fala é que, localizada no extremo norte da Bahia, a comunidade de Canudos era integrada essencialmente por pessoas negras (FRANCO; GONÇALVES, 2021, p.121); e Palmares, considerado o maior quilombo já existente no Brasil e perpetuado no imaginário popular como símbolo de resistência contra a escravidão.

Inspirada nas referências supracitadas, a canção, sobretudo em suas três primeiras estrofes, incita uma luta popular, posta como meio para a justiça social. É através dela que o grupo extermina o que representa o poder (aqui retratado pelos termos “soldados do rei gringo”, sertanistas e bandeirantes) e recupera as riquezas apoderadas por

10. Ver mais em: <http://morrodaqueimada.fiocruz.br/historico-4.php>.

esses, que, para além do valor econômico, representa a retomada da autonomia sequestrada dos povos que aqui viviam. Deste modo, “Vila Rica” dá continuidade ao que se inicia na faixa que a antecede: no contexto de nossa perspectiva analítica, a canção vai em busca da pedra da experiência de *sankofa* em vista de encontrar os caminhos possíveis no presente para construir um futuro. Através de referências estéticas e nominais, o interlocutor joga luz a movimentos de resistência anteriores e, com o uso da primeira pessoa do plural, mostra ciência de ser continuidade daquilo que o precedeu.

Vale pontuar também como o movimento de *sankohwe* e *sankotsei* é posto em lugar de confronto com a versão ocidental da história, retornando para recuperar, mais do que o que ficou, o que foi apagado. Ao mencionar o genocídio que alicerça a nação, a quarta estrofe prossegue a constatação iniciada em “Interlúdio 1” e desvela a contradição de um colonialismo baseado nos valores cristãos, discursivamente bondoso e ativamente assassino.

Em seu texto “Necropolítica” (2016), em que reflete sobre o permanente estado de exceção nos territórios invadidos pelo europeu - condição primordial dos Estados modernos que dá a eles o direito soberano de matar -, Achille Mbembe afirma que “a colônia representa o lugar (...) no

qual tipicamente a ‘paz’ assume a face de uma ‘guerra sem fim’” (2016, p.132). Assim, guerra e paz se confundem, e a primeira se justifica como meio para conquistar a segunda. Mas, como expõe a canção, este é um fruto que nunca será colhido pelo colonizado, a quem resta resistir ou se entregar. Sobre tal condição, Mbembe afirma: “sob o necropoder, as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, martírio e liberdade desaparecem” (*ibidem*, p.146). De acordo com o escritor camaronês, o direito de matar dos povos dominantes, ainda que movido por impulsos emocionais, é atribuído à explicações racionais:

A percepção da existência do outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria o potencial para minha vida e segurança, eu sugiro, é um dos muitos imaginários de soberania. (...) Por outro lado, o Estado se comprometeria a “civilizar” os modos de matar e atribuir objetivos racionais ao ato de matar em si. (MBEMBE, 2016, p.128-133)

Ao denunciar o massacre, a canção evidencia a fragilidade do argumento “racional” dos que matam em nome de Deus, mascarando o real *desejo* de extermínio do outro. Nesse cenário, disputa a narrativa histórica, encontrando na consciência do que nos precedeu uma forma de resistir à Maafa.

A insurreição proposta em “Vila Rica” é concretizada em “Pela Boca”, sétima faixa do disco. Retornando ao contexto contemporâneo através da ambientação urbana, a canção descreve uma revolução em curso:

*Tomei a cidade com meu bonde
 Colei de Audi blindado no rasante
 Cintura ignorante
 Pra quem me rotula de traficante
 num sabe que o nome da 9 é Celia Sanchez
 O corre é nossa nova guerra santa
 Trataram como nova facção (não)
 Tá mais pra uma nova Farc, jáo
 É que os alemão são os que controlam o Estado
 banqueiros e bilionários
 As rosas no cabo da AK, Frida Kahlo
 Soldados no carro filmado (vai)
 Vietnã style (disposição pai)
 E dizem que somos perigosos
 Eles que mataram, escravizaram, torturaram na cela
 E confinaram na favela (milhões nossos)
 Depois querem recontar a história
 E me negar os fatos
 Eu prefiro recontar os corpos
 Pra gente medir o estrago
 Se quiseram me negar os fatos*

*Imagina se iriam dividir os pratos
 Imagina se iriam dividir a prata
 Eu prefiro recontar os corpos
 Pra gente medir o estrago
 Pode até contar com o seu antecipado
 [...]
 O meu bonde é do Mao com O
 Boladão tipo Malcolm X
 Eles dizem que é mau com U
 É porque eles tão mal com L
 [...]
 Hoje eles que morrem pela boca
 Que se foda seus dólares na bolsa
 Suas empresas agora são do povo
 Suas terras são floresta de novo
 Suas mansões, escolas
 Seus soldados mortos pelos nossos*

Novamente, Don L passeia entre a denúncia da violência institucionalizada e a promoção de uma reação popular armada. Nesse sentido, brutalidade e crime, quando da classe dominada, são vistos mais como modo combativo de defesa do que mera desvirtuação moral. Tal posicionamento é explicitado na primeira estrofe, em que a posse de armas (atestada pela gíria “cintura ignorante”) não se relaciona com o tráfico, mas sim com a luta organizada

- simbolizada pela alusão à revolucionária cubana Célia Sanchez -, e reforçado na sequência, em que o interlocutor nega o rótulo de facção ao mesmo tempo que se equipara ao grupo guerrilheiro colombiano.

Ao reforçar o sentido de propósito da guerra, o interlocutor aponta para seu inimigo (referido pelo termo “alemão”, gíria usada por integrantes de uma facção para se referir a seus rivais), que nada mais é que o próprio Estado, bem como as instituições privadas que retêm o poder através do capital. Aqui, retomo o diálogo com Marilena Chauí (2017), que mostra que a violência, ao ser mitificada, é admitida enquanto existente na sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que denegada através de mecanismos complexos de deslegitimação. Nesse contexto, é construído um imaginário em que as entidades políticas e sociais são *incapazes* de coibir a violência, deslocando-a para outro lugar que não nas próprias instituições. Mbembe (2016, p.128), por sua vez, afirma que os Estados modernos se fundamentam justamente no controle absoluto de corpos que compõem determinadas parcelas da população. Dessa maneira, compreendemos que a violência primeira é a que emana das próprias instituições que regeram e regem nosso país, seja através do poder governamental, seja por quem detém os meios de produção. Tal dominação é secular, como aponta Don L

na quarta estrofe, ao ligar os verbos “matar”, “escravizar” - contextualizado no passado -, “torturar” e “confinar” - associado à contemporaneidade através dos adjuntos adverbiais subsequentes¹¹ - ao mesmo sujeito.

Através da violência física, mas também de sua manifestação simbólica, o europeu completou o processo de desumanização dos povos por ele dominados. Por isso, “Pela Boca” retoma a denúncia do rapto da história, movimento último da violência colonial. Desse modo, *RPA2* perverte a perspectiva hegemônica, pois, consoante Quijano (2005, p.117), a Europa não apenas hierarquizou os povos ao criar o conceito de “raça”, mas, de modo inédito, estabeleceu sua interpretação como universal.

Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. (QUIJANO, 2005, p.121)

Nessa divisão, o trabalho remunerado passou a ser compreendido como privilégio dos brancos, e o menor

11. Cabe pontuar as semelhanças entre as celas e favelas, citadas no trecho em análise, com o navio negreiro e os quilombos, respectivamente. Para saber mais sobre as semelhanças entre os espaços coloniais de dominação e suas traduções contemporâneas, ler: VIDIGAL, Helisa Couto. Dos grilhões as algemas: projeto de encarceramento e extermínio baseado na raça. 2020. Dissertação (Mestrado em Segurança Pública) - Universidade de Vila Velha, 2020.

ou nenhum salário dos outros povos era “justificado pela inferioridade racial” (*ibidem*, p.120); conseqüentemente, assim também é a restrição ao alimento, não mais associado à necessidade fisiológica e sim ao lucro das empresas que o fornecem. Portanto, tanto os “pratos” quanto a “*plata*” são limitados para população colonizada, como também a sua existência.

Diante da Maafa, cabe ao dominado reagir. Como sabemos, a resistência proposta por RPA2 é feita através da posse do discurso histórico, mas também da luta armada, fundamentalmente inspirada em movimentos e ícones socialistas: além da menção a Célia Sanchez e à FARCS, são citados Frida Kahlo (publicamente associada ao Partido Comunista), Vietnã (país marcado pelo triunfo do regime socialista sobre o imperialismo estadunidense), Mao Tse-Tung (líder da Revolução Chinesa e fundador da República Popular da China), e Malcolm X (que, ainda que não se auto-nomeasse socialista, apontava para tal sistema como uma alternativa para erradicação do racismo).

É através de uma sabedoria que emerge a partir da experiência ancestral que se potencializa a revolução presente, dando continuidade ao movimento de *sankofa*. O horizonte que se pretende ser conquistado a partir disso é presentificado pelo último verso. Ele é de forte viés

ecossocialista¹² (exemplificado pela canção em análise, mas visto também em outras faixas): o poder do capital cede às necessidades do povo, a natureza desmatada em prol da propriedade privada renasce e a educação é um direito de todos. Torna-se evidente também que, no cenário utópico, a classe - até então - dominante não é personagem. Em defesa à revolução armada, Don L sugere que uma sociedade igualitária só é possível através do extermínio de quem promove a injustiça, que, como já mencionado, são representados pelos símbolos de poder institucional e privado.

Se “Pela Boca” narra a revolução, “A Volta da Vitória”¹³ apresenta o triunfo dela.

*Oh, Luanda...
us mano pow
é a volta da vitória
as mina pá
com as armas pro ar
us mano pow
volta da vitória
as mina pá
chapas, primas
guerreei com os manos
triunfamos*

12. Movimento político germinado na década de 70 na Europa e nos Estados Unidos. Defende uma luta de classes aliada às pautas ecológicas, identificando nos investimentos capitalistas a responsabilidade das crises ambientais do Antropoceno. Ver mais em: LÖWY, Michael. ECOSOCIALISMO: o que é, por que precisamos dele, como chegar lá. In: *Geminal, marxismo e educação em debate*. Salvador, vl. 13, n.2, 2021.

13. Paródia da canção “A Volta da Vitória”, lançada em 2013 pelo missionário evangélico R. R. Soares. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jceNcNCrCag>>.

guerreei com as minas
 é a volta da vitória
 primeiro o do santo
 e dos que morreram lutando
 depois o nosso (agora o nosso)
 por cada guerreiro, cada trabalhador
 cada torre ou vapor
 cada morador na trincheira
 filho pra criar, reunião no colo
 tiros dando o ritmo da canção de ninar
 mãe solo
 cada pai solo, cada irmão órfão
 será filho da vitória e seus ancestrais
 heróis como nós pela liberdade
 um brinde por Amaro
 um brinde por Aleixo
 um brinde por Ajuricaba, guerrilheiro
 sim, chapa, descendemos desses sonhos
 e nunca morremos
 nos mantivemos

Em movimento cíclico, *sankofa* nos ensina que, mesmo diante do que foi almejado, jamais devemos deixar de retornar às nossas raízes. Como ensina o professor Renato Noguera (2019),

Apenas somos capazes de entender nossa jornada quando reconhecemos de onde partimos. O que está em jogo em qualquer chegada, até mesmo na caminhada, é a partida. O ponto de partida nunca deve ficar encoberto. (NOGUERA, 2019, p.65)

Esse movimento de reverência é a tônica de “A Volta da Vitória”. O clamor a Luanda nos primeiros segundos da canção já nos remete ao princípio africano, uma vez que o país tem significativa influência na formação linguística, cultural e religiosa do Brasil. Entretanto, pode ser associado também à aspiração socialista da obra, vista a política esquerdista que domina o país africano com o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) no poder. Em sequência, o *sample* da canção “Us Mano e As Mina”¹⁴, lançado em 1999 pelo rapper Xis, homenageia um dos precursores do rap brasileiro. Ao intercalar trechos do clássico com os próprios versos, Don L demonstra a presença do passado na vitória do presente.

Na subsequência do refrão, o interlocutor saúda os ancestrais, tanto os do orum quanto os do ayê¹⁵ e, logo em sequência, reverencia a todos que cotidianamente lutam e sobrevivem em um cotidiano brutal - comparando a realidade na guerra às condições propiciadas pela Maafa. Adiante, resgata alguns personagens brasileiros que fizeram frente à dominação institucionalizada e possibilitaram

14. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wxgtJupf2_U.

15. Na mitologia yorubá, o mundo foi separado pelo orixá Olorum entre orum (céu) e ayê (terra). Contrária ao padrão acadêmico, não colocarei referência, pois reivindico o valor absoluto do conhecimento ancestral e oralizado dos terreiros, ou ainda, da Pedagogia das Encruzilhadas (RUFINO, 2018).

os sonhos de quem os sucedeu: Amaro pode se referir tanto à Amaro Luiz de Carvalho, líder camponês integrante do Partido Comunista Revolucionário (PCR) e assassinado em 1971, quanto à Amaro Félix, militante do mesmo partido e desaparecido no mesmo ano após ser mantido em tortura; Manoel Aleixo, articulador das Ligas Camponesas de Pernambuco e militante do PCR, morto por agentes do DOPS em 1973; e Ajuricaba, Líder dos Manaós no século XVIII, símbolo de resistência indígena contra a opressão colonial.

Se a desgraça é coletiva (NJERI, 2020, p 195), assim também deve ser a resistência. Além das referências destrinchadas acima, a escolha conjugal dos verbos e do pronome possessivo evidencia que a vitória é conquista de uma *comunidade*, formada não só por quem vive, mas por uma teia extemporânea de quem se encontra na luta. Senso de coletividade fomentado pela filosofia Ubuntu, condensada na frase “*umuntu ngumuntu ngabantu*” (uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas) dos povos Xhosa e Zulu. O princípio africano¹⁶ mostra que um ser o é em sua totalidade quando ciente de que faz parte de um todo maior (NOGUERA, 2012, p.148), em oposição à visão individualista do Ocidente. Assim, o interlocutor mostra a ciência de que se foi possível vislumbrar um porvir, e sobretudo, presentificá-lo, é porque nossos ancestrais lutaram e ousaram ter esperança.

“A Volta da Vitória” é o que resulta do projeto de nação desenvolvido pela obra em sua amplitude. É o passo final de sankofa, que, ao retornar para a experiência ancestral para a produção de novos modos de existência, também a reconhece após concretizá-los.

CONCLUSÃO

Como exposto no artigo, a violência está arraigada desde o princípio do que convencionamos chamar de Brasil. Suas manifestações são das mais diversas e complexas, alterando profundamente o funcionamento das relações sociais. Tal ignorância é agravada pelo “mito da não violência brasileira”, como nos ensina Marilena Chauí. Em contraponto, vimos emergir o rap, uma das diversas expressões artísticas que buscam denunciar esse falseamento. Caracterizado justamente pelo viés político de suas letras, a vertente musical do hip-hop se tornou plataforma para expor a realidade brutal destinada aos aliados do Estado. Entretanto, também foi apropriado como espaço especulativo, em que, ainda que de forma utópica, é possível imaginar realidades dignas para esses indivíduos.

Este ensaio buscou investigar como esses dois elementos se manifestam na linha narrativa de *Roteiro para Aïnouz, vol. 2* a partir de três canções representativas, “Vila Rica”, “Pela Boca” e “A Volta da Vitória”. Para isso, analisei

16. O termo “ubuntu” é utilizado por quatro grupos étnicos: ndebele, swati, xhosa e zulu. Além disso, outros povos bantufonos possuem palavras de sentido similar, como “hunhu” em xona e “botho” na língua sotho (NOGUERA, 2012, p.147).

como a realidade da população posta a margem é exposta na obra, que evidencia o caráter institucional e secular da violência. Nesse momento, aproveitei as considerações teóricas de Achille Mbembe (2016), Aníbal Quijano (2005) e Marilena Chauí (2017), além de conceitos da professora Aza Njeri e seu diálogo com Marimba Ani (2020), de modo a evidenciar que o contexto de Maafa, ou desgraça coletiva, é algo comum a todos os povos colonizados pelo branco. Busquei também mostrar como esse desvelamento passa por uma recusa da narrativa ocidental e a reivindicação do papel de sujeito da própria história. Concomitantemente, observei como a obra propõe a construção de um novo imaginário, conquistado através da luta popular e do reconhecimento da sabedoria ancestral. Aqui, utilizei essencialmente o conceito de *sankofa*, buscando compreender como a trajetória cíclica deste pássaro se elabora ao longo do álbum e fundamenta o projeto de nação ali constituído. Nessa toada, evidenciei a presença de outros valores africanos, a recorrência de homenagens a nomes e eventos símbolos de resistência, e as referências estéticas que permeiam o álbum, todos corroborando com o movimento de *sankohwe* e *sankotsei* e possibilitando a caminhada em direção à igualdade social.

Com *RPA2*, Don L reconhece que a resistência da qual faz parte vem de uma longa trajetória, e que ele e seus

companheiros são apenas mais uma peça de um movimento que não se inicia nem se finda agora. Reconhecendo quem veio antes e abriu caminhos para o avanço da luta, vislumbra um futuro em que a população desumanizada pelo europeu tenha enfim o direito de existir

REFERÊNCIAS

AMARO FÉLIX PEREIRA. **Memorial da Resistência de São Paulo**. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/amaro-felix-pereira/>. Acesso em 25 de junho de 2023.

AMARO LUIZ DE CARVALHO. **Memorial da Resistência de São Paulo**. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/amaro-luiz-de-carvalho/>. Acesso em 25 de junho de 2023.

CHAUÍ, M. O mito da não violência brasileira. In: **Sobre a violência: Escritos de Marilena Chauí**, vol. 5. 1º ed. São Paulo: **Autêntica**, 2017.

COUTO, M. **A confissão da leoa**. 1º ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016.

DON L - **Roteiro Para Aïnouz, vol. 2**. São Paulo: Don L, 2021. 1 Disco Compacto (CD).

ENGELS, Friedrich. **Do socialismo utópico ao socialismo científico**. 10° ed. São Paulo: Global, 1989.

FRANCO, J.; GONÇALVES, L. No chão da disputa: população negra, mulheres e crianças em registros fotográficos da luta pela terra. In: NOGUEIRA, M; ARAÚJO, L.; GONÇALVES, L. (Orgs). **Acolhida Preta**,. Ituiutaba: Barlavento, 2021. p. 116-131.

HISTÓRIA HOJE: SAIBA MAIS SOBRE O ÍNDIO GUERREIRO AJURICABA, MORTO HÁ 290 ANOS. **Radioagência Nacional**. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/acervo/geral/audio/2017-09/historia-hoje-saiba-mais-sobre-o-indio-guerreiro-ajuricaba-morto-ha-290-anos/>. Acesso em 25 de junho de 2023.

LÖWY, Michael. ECOSSOCIALISMO: o que é, por que precisamos dele, como chegar lá. In: **Germinal, marxismo e educação em debate**. Salvador, vl. 13, n.2, 2021.

MANOEL ALEIXO DA SILVA. **Memorial da Resistência de São Paulo**. Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/manoel-aleixo-da-silva/>. Acesso em 25 de junho de 2023.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. 1° ed. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2018.

NASCIMENTO, E.; GÁ, L. (org.). **Adinkra**: sabedoria em símbolos. 1° ed. Editora Cobogó, 2022.

NJERI, A. Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. **Ítaca**, , nº 36, p. 164-226, 2020.

NOGUERA, R. Infância em afroperspectiva: articulações entre sankofa, ndaw e terrixistir. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)**, no 31, p. 53-70, 2019.

_____. Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectiva. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 3, n. 6, p. 147-150, 2012.

JUNIOR, L. Pedagogia das encruzilhadas. **Periferia**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 71-88, 2018.

QUEIROZ, M. **História do Cangaço**. 2. ed. São Paulo: Global, 1986.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. **CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**: Buenos Aires, 2005. Disponível em: < https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em 01 de julho de 2023.

SARR, Felwine. **Afrotopia**. 1 ed. São Paulo: n-1 edições, 2019.

TATIT, L. **A canção, eficácia e encanto**. 1 ed. São Paulo: Atual Editora, 1986.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. 1 ed°. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

Recebido em: 07/07/2023

Aceito em: 26/11/2023