

O Hip-Hop na linha do tiro: Rap noventista e a denúncia estética da necropolítica

Enio Passiani¹

Róbson Peres da Rocha²

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65176>

Resumo: O presente artigo argumenta que o rap dos anos 1990, enquanto forma estética constantemente reelaborada, realizou a denúncia da necropolítica no Brasil, abrindo caminho para uma formação intersubjetiva libertadora para a periferia. Sustentamos este argumento a partir de uma revisão bibliográfica e dos conteúdos históricos, assim como pela análise de discurso de matriz foucaultiana das letras produzidas no período, uma vez que, para Foucault, os discursos só podem ser compreendidos no interior de formações discursivas que também são sociais. A conclusão é a de que, para além da denúncia, o rap possibilita a produção de uma consciência crítica calcada na noção de periferia, que anuncia uma relação mais diversa com raça, classe, gênero e território.

Palavras-chave: Hip-Hop; rap nacional; necropolítica; periferia; intersubjetividade.

Hip-Hop in the firing line: 1990s Rap and the aesthetic denunciation of necropolitics

Abstract: This article argues that 1990s rap, as a constantly re-elaborated aesthetic form, denounced necropolitics in Brazil, paving the way for a liberating intersubjective formation for the periphery. The article supports this argument through a bibliographic review and historical content, as well as a Foucauldian discourse analysis of the lyrics produced during this period, since, for Foucault, discourses can only be understood within discursive formations that are also social. The conclusion is that, beyond denunciation, rap enables the production of a critical consciousness grounded in the notion of the periphery, which announces a more diverse relationship with race, class, gender, and territory.

Keywords: Hip-Hop; rap; necropolitics; periphery; intersubjectivity.

¹ Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Docente do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e do Mestrado Profissional em Segurança Cidadã, todos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: eniopassiani@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9937-4413>.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGS-UFRGS). Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGS-UFRGS). Graduado em Comunicação Social - Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Passo Fundo (UPF). E-mail: robperesrocha@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3281-2997>.

Recebido em 13/11/2024, aceito para publicação em 20/12/2024.

El Hip-Hop en la línea de fuego: El rap de los 1990 y la Denuncia Estética de la Necropolítica

Resumen: Este artículo argumenta que el rap de los años 1990, como una forma estética en constante reelaboración, realizó una denuncia de la necropolítica en Brasil, abriendo camino a una formación intersubjetiva liberadora para la periferia. Sostiene este argumento a partir de una revisión bibliográfica y de los contenidos históricos, así como mediante un análisis de discurso de matriz foucaultiana de las letras producidas en el período, dado que, para Foucault, los discursos solo pueden ser comprendidos dentro de formaciones discursivas que también son sociales. La conclusión es que, más allá de la denuncia, el rap posibilita la producción de una conciencia crítica fundamentada en la noción de periferia, que anuncia una relación más diversa con la raza, clase, género y territorio.

Palabras clave: Hip-Hop; rap; necropolítica; periferia; intersubjetividad.

O Hip-Hop na linha do tiro: Rap noventista e a denúncia estética da necropolítica

Introdução

O presente artigo tem por objetivo demonstrar que o rap, enquanto forma estética constantemente reelaborada, abriu caminho para uma formação intersubjetiva libertadora para a periferia nacional. Para tanto, argumentamos que o rap noventista realizou a denúncia da necropolítica no Brasil. Antes mesmo do conceito propriamente existir nos termos dados pelo filósofo e cientista político, Achille Mbembe (2006), cantores, compositores e produtores de rap já evidenciavam uma política de morte sustentada pelo racismo no país, superando, muitas vezes, o olhar estigmatizante da mídia e da própria

ciência vigente. Com isso, abriu a possibilidade para que moradores da periferia contassem sua própria história.

Durante os anos 1990 grupos como os Racionais MC's, Realidade Cruel, De Menos Crime e Câmbio Negro registraram, de forma visceral, a "história dos pobres" (Santos, 2015) no Brasil. Rompendo com o discurso conciliatório dominante, os rappers causaram uma verdadeira revolução no modo como a desigualdade passou a ser vista, ou melhor, ouvida por todos. Radicalizando os limites do discurso sobre democracia racial, o tom de denúncia presente em álbuns, como *Sobrevivendo no inferno* (1997), que representaram uma mudança no

paradigma cultural estabelecido à época em toda a quebrada.

A identificação positiva com sua própria condição, de acordo com Grada Kilomba (2019), é parte do processo de reparação que leva à descolonização; desse modo, a intersubjetividade que leva à visão positiva da periferia é um passo fundamental para a libertação do “eu” de sua condição de subalternidade. Nas palavras de bell hooks, sujeitos são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (hooks, 1989, p.42 *apud* Kilomba, 2019, p. 28). Tornar-se sujeito, desse modo, é um fazer, um falar “em nosso próprio nome” (Hall, 1990, p. 222 *apud* Kilomba, 2019, p. 29). De tal forma que se manifestar enquanto sujeito é tomar parte na história.

Procuramos percorrer o caminho que leva à identificação da periferia como sujeito histórico a partir da abertura proporcionada pelo rap enquanto contraposto à gestão da pobreza pelo Estado, mas também como uma alternativa ao mundo do crime.

Recuperar esses momentos históricos sob um olhar crítico

possibilita novas aberturas para se pensar a periferia, hoje, sob o ponto de vista do próprio marginalizado. Para tanto, o artigo se divide em três tópicos, o primeiro, “Da biopolítica à necropolítica: o rap na linha do tiro”, recupera o conceito de necropolítica de Mbembe (2016) evidenciando como ele coloca a periferia na linha do tiro, marcando o território das favelas como território hostil e perigoso. O segundo tópico, “De volta aos anos 90: o ‘fazer ver’ como política”, procura demonstrar, por meio de uma contextualização histórica, como o rap produziu uma alternativa à política de morte do Estado, produzindo *dissenso* na visão hegemônica sobre a periferia. Por fim, argumentamos que a partir dessa abertura o rap instaura uma subjetividade dialógica capaz de produzir uma forma de consenso que se contrapõe à lógica da democracia racial. A conclusão é a de que, para além da denúncia, o rap possibilita a produção de uma consciência crítica que anuncia novas possibilidades para a periferia.

A metodologia utilizada foi a revisão bibliográfica de artigos e teses sobre o tema e análise discurso de trechos de letras que tiveram

expressividade à época. Os trechos escolhidos procuram demonstrar a diversidade de temas abordados que passam por raça, classe, violência, a crítica ao Estado neoliberal, assim como a manifestação de uma consciência que aponta para saídas coletivas aos problemas encontrados. Para tanto, optamos por uma abordagem de matriz foucaultiana. Segundo Foucault (2018), o discurso é formado por um grupo de enunciados, que, por sua vez, é regulado por uma formação discursiva, que se constitui de regras discursivas acessadas por meio dos enunciados. Nas palavras de Machado (2007, n.p): “Os discursos são analisados no nível do enunciado, e o que circunscreve, delimita e regula um grupo de enunciados é uma formação discursiva”.

Da biopolítica à necropolítica: o rap na linha do tiro

*Quer seu filho indo pra escola
e não voltando morto? / Então
meta a mão no cofre e ajude
nosso povo / Ou veja sua
mulher agonizando até morrer
/ Porque alguém precisava
comer / Isso aqui é uma guerra
Isso, 1999.*

O rapper Eduardo Taddeo, ex-membro do grupo Fação Central, em

seu livro *A guerra não declarada na visão de um favelado* (2012), descreve o modo como percebe a periferia, mais especificamente a favela. Em seu relato é possível notar que, em sua perspectiva, o território das favelas é escorregadio aos sensores científicos e às demarcações oficiais enquanto localização, mas nem por isso são invisíveis à repressão estatal e à política de morte. Os moradores da periferia estão sempre na “linha do tiro”:

Uma vez desprezados pela cartografia comum, que produz os mapas tradicionais, as linhas divisórias de onde começam e terminam localizações independentes (não por escolha) reservadas aos marginalizados, são encontradas na geografia delimitada pela miséria. Cada bolsão de pobreza é uma pátria composta por pessoas afastadas à força da dignidade humana, assistidas exclusivamente pelos órgãos de repressão. A demarcação sociológica é o ponto cardeal que dá rumo à agulha da bússola dos repressores garantidores da padronização comportamental geral e letal. Com ela, mesmo os citados lugares sendo países clandestinos, sem Cep, menções em páginas de guias de ruas e nomes de moradores inclusos em listas telefônicas, os cães diabólicos não se deparam com a menor dificuldade em encontrar as suas latitudes e longitudes. Com ela os cães diabólicos não

se deparam com a menor dificuldade em encontrar as suas latitudes e longitudes, para aplicar as famosas e desprezíveis: atuações ostensivas, preventivas, tirânicas e assassinas que nos mantêm na linha. Na linha do tiro! (Taddeo, 2012, p.312).

Esse trecho do livro denuncia o modo como a modernidade e seus desdobramentos no capitalismo, por meio do ordenamento e da "padronização comportamental geral" estruturada pela ciência "sociológica", podem ser "letais" para os moradores da periferia, pois viver "sem CEP" e sem menções "em páginas de guias" causa seu apagamento e sua esterilização³ geográfica, demarcada pela ideia de "bolsão de pobreza" ou "miséria". Portanto, uma zona espacial passível de ser encontrada pelos órgãos repressores e mantida na "linha do tiro" por meio dessa caracterização. Em última instância, os marcadores externos de "miséria" e "pobreza" delimitam a fronteira sobre quem deve viver e quem deve morrer a partir da produção de estereótipos e estigmas.

³ Seguindo Kilomba (2019, p. 168), o termo 'contágio racial' descreve a ansiedade e o medo que pessoas brancas sentem ao se aproximarem de espaços historicamente associados a pessoas negras. Essa divisão territorial, imposta por brancos, cria uma

A descrição da periferia feita por Taddeo (2012) constitui uma interpretação do esquema que fundamenta as constatações feitas por Jaime Amparo Alves (2011), as quais indicam que têm se produzido "afinidades eletivas" entre punição e cor, a colocar jovens negros periféricos como as principais vítimas de assassinatos no país. Alves sugere que "espaço urbano" e "raça" (mas também idade, classe e gênero) são categorias importantes para o modo como os jovens vivem o "urbano" em um contexto letal. As altas taxas de letalidade do jovem negro no Brasil são demonstrativas do modo como a "necropolítica" (Mbembe, 2016), categoria que indica que o Estado é incapaz de domesticar o *direito de matar*, tem sido fundamental para o entendimento da gestão da vida das populações periféricas no Brasil.

Necropolítica e necropoder, conceitos de Achille Mbembe (2016), ampliam o conceito de biopolítica de Michel Foucault, que, segundo

fronteira simbólica que separa os considerados 'superiores' dos 'inferiores', reforçando relações de poder raciais.

Mbembe, não explica completamente o controle das vidas contemporâneas pela morte. Para Foucault (2005), o poder sobre a vida se organiza em dois pólos: o primeiro, no século XVII, focava na disciplinarização dos corpos, tornando-os dóceis e controláveis; o segundo, no século XVIII, tratava do corpo como espécie, regulando aspectos como natalidade, mortalidade e saúde, configurando a biopolítica.

Essa gestão sobre os corpos, “anatômica e biológica”, acontece por meio de regulações e correções coordenadas por “dispositivos”⁴: “Já não se trata de pôr a morte em ação no campo da soberania, mas de distribuir os vivos em um domínio de valor e utilidade” (Foucault, 2005, p. 135). A soberania, nesse sentido, diz respeito ao poder de suspensão da morte, de *fazer viver e deixar morrer*.

Foucault identificou o racismo como uma tecnologia de poder essencial ao biopoder, em que o Estado se torna mais disciplinador e regulamentador. O racismo exerce duas funções: fragmenta o contínuo

biológico, criando hierarquias entre superiores e inferiores, determinando quem deve viver ou morrer; e permite uma relação positiva com a morte do outro, visto como “degenerado” e cuja eliminação fortalece o grupo dominante (Almeida, 2018). Assim, o racismo regula a distribuição da morte, possibilitando a existência de um Estado assassino (Mbembe, 2016).

No entanto, se, para Foucault, a experiência exemplar da relação entre racismo e burocracia estatal foi o regime nazista, para Mbembe, “as premissas materiais do regime nazista” (2016, p. 129) já se encontravam em períodos anteriores, como no colonialismo imperialista. Desse modo, as técnicas de morte utilizadas no regime nazista são a culminância de um longo processo de “desumanização” e de “industrialização da morte”: a morte se encontra encarnada na própria razão moderna, se comprovando pela produção de equipamentos tecnológicos cada vez mais eficazes para o assassinio das populações:

⁴ “(...) discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais,

filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos [ou escalas] do dispositivo” (Foucault, 2000, p.244 apud Gomes, 2017, p. 49).

O mundo hobbesiano do Holocausto não veio à tona saindo de sua sepultura rasa demais, ressuscitado pelo tumulto das emoções irracionais. Apareceu (de uma forma formidável que Hobbes certamente desautorizaria) num veículo de produção industrial, empunhando armas que só a ciência mais avançada poderia fornecer e seguindo um itinerário traçado por uma organização cientificamente administrada. A civilização moderna não foi a condição suficiente do Holocausto; foi, no entanto, com toda a certeza, sua condição *necessária* (Bauman, 1998, p. 32).

A soberania é constituída e demanda morte para sua manutenção (Mbembe, 2016, p. 127). Sendo assim, a soberania é o próprio “direito de matar” normatizado pelo “estado de exceção” e pela “relação de inimizade”. O Estado não só exerce o direito de matar como trabalha para produzir tais exceções, emergências e inimigos ficcionais (Mbembe, 2016, p. 128).

A relação entre política e terror não é recente: as tecnologias de poder que fazem a “seleção de raças, a proibição de casamentos mistos, a esterilização forçada e até mesmo o extermínio dos povos vencidos foram inicialmente testados no mundo colonial” (Mbembe, 2016, p. 132). Para

Mbembe, o que persiste da filosofia moderna é a colônia como a representação de um lugar em que a soberania consiste em um exercício de poder que ocorre à margem, “no qual tipicamente a ‘paz’ assume a face de uma ‘guerra sem fim’” (2016, p. 132). As colônias são os locais em que as garantias e a ordem legal são suspensas, a zona em que a violência estatal pode ser exercida “supostamente a serviço da civilização” (Mbembe, 2016, p. 133).

Na colônia, a ausência de qualquer normatividade jurídica abre espaço para que o terror se entrelace com uma série de ficções, produção de “terras selvagens” de modo a produzir um “efeito de real”. Junto a esse efeito de real, os territórios se caracterizam como *hostis*, em que a diferença entre criminoso e inimigo não faz mais sentido: “As guerras coloniais são concebidas como a expressão de uma hostilidade absoluta que coloca o conquistador contra um inimigo absoluto” (Mbembe, 2016, p. 134). Sendo assim, todo território colonial é interpretado como um território perigoso:

Alguns políticos, ao invés de usar o seu ‘precioso tempo’

articulando medidas para resgatar a nossa gente das masmorras modernas, desperdiçam o dinheiro do contribuinte, cogitando ideias para projetos de lei estapafúrdios, como o de sinalizar os arredores das sub-pátrias, com placas contendo os dizeres: **ÁREA DE RISCO** (Taddeo, 2012, p. 324, grifo do autor).

A ocupação colonial não pode mais ser vista como um evento restrito, mas como uma nova forma de dominação política em que poderes disciplinares, biopolíticos e necropolíticos atuam juntos nas ocupações tardo-modernas (Mbembe, 2016, p. 137). Viver sob os diversos regimes de ocupação é viver, portanto, sob uma condição permanente de “estar na dor”:

(...) estruturas fortificadas, postos militares e bloqueios de estradas em todo lugar; construções que trazem à tona memórias dolorosas de humilhação, interrogatórios e espancamentos; toques de recolher que aprisionam centenas de milhares de pessoas em suas casas apertadas todas as noites desde o anoitecer ao amanhecer; soldados patrulhando as ruas escuras, assustados pelas próprias sombras; crianças cegadas por balas de borracha; pais humilhados e espancados na frente de suas famílias; soldados urinando nas cercas,

atirando nos tanques de água dos telhados só por diversão, repetindo slogans ofensivos, batendo nas portas frágeis de lata para assustar as crianças, confiscando papéis ou despejando lixo no meio de um bairro residencial; guardas de fronteira chutando uma banca de legumes ou fechando fronteiras sem motivo algum; ossos quebrados; tiroteios e fatalidades – um certo tipo de loucura (Mbembe, 2016, p. 146).

Apesar do terror e da reclusão, outras formas de compreensão do tempo, do espaço e do trabalho emergem da “loucura”. Mesmo no regime colonial, sendo tratado como se não existisse, o escravizado foi capaz de extrair de “qualquer objeto, instrumento, linguagem ou gesto uma representação, e ainda lapidá-la” (Mbembe, 2016, p. 132). Onde há poder, há resistência (Foucault, 2005, p. 91):

Rompendo com sua condição de expatriado e com o puro mundo das coisas, do qual ele ou ela nada mais é do que um fragmento, o escravo é capaz de demonstrar as capacidades polimorfas das relações humanas por meio da música e do próprio corpo, que supostamente era possuído por outro (Mbembe, 2016, p. 132).

O rap, nesse sentido, é o próprio modo de manifestação do “expatriado” que rompe com sua condição. Deslocando sentidos, Edi Rock rima: “O dinheiro tira um homem da miséria / Mas não pode arrancar de dentro dele a favela” (Negro, 2017). Para além de uma condição econômica, aquilo que é considerado “pobreza” passa a representar um estilo de vida vivenciado e compartilhado por indivíduos que são marginalizados. Ser favelado para quem vive nesses espaços não necessariamente é idêntico a ser miserável. A miséria, como descrita por Eduardo Taddeo, é o modo como a estrutura repressiva (colonizadora, patriarcal, branca, hétera) identifica (racializa, generifica, coloniza etc.) os moradores dessa delimitação geográfica, arrastando-os para uma política de morte.

De volta aos anos 1990: o “fazer ver” como política

Embora a história mais reproduzida sobre o início do movimento Hip-Hop no Brasil esteja ligada à Estação de Metrô São Bento,

em São Paulo, de acordo com Roberto Camargos (2015) o movimento apareceu de maneira simultânea em várias localidades do país, não de maneira idêntica, mas similar. No princípio de tal processo era comum que as pessoas de classe média e alta viajassem para fora do país e trouxessem os discos e vídeos de Hip-Hop disseminando-os em diferentes contextos (Camargos, 2015, p. 40).

A chegada do Hip Hop à periferia se deu de forma um pouco diferente a partir de movimentos coletivos, como os bailes promovidos por equipes de som, nos quais os jovens procuravam diversão nos denominados “bailes *black*”. Os estilos de música que frequentemente tocavam nestes bailes eram o samba, o *soul*, o *funk*⁵ e, mais tarde, o rap. Por terem uma acentuada marcação rítmica, esses ritmos levaram o público a criar uma designação comum a todos: o balanço (Camargos, 2015; Guedes, 2007).

Em relação aos quatro elementos do Hip Hop, foi o *break* quem tomou a dianteira abrindo espaço nos programas de TV em que aconteciam

⁵ Em itálico, pois diz respeito ao *funk* americano que tem um papel influente tanto no rap quanto no funk carioca (funk nacional), que mais tarde

veio a ser hegemônico dentro dos bailes (Guedes, 2007).

competições de dança entre diferentes "gangues", que mais tarde viriam a formar as *crews* (Macedo, 2016, p. 228). Foi apenas em 1985 que o ponto de encontro em São Paulo passou a ser a Estação de Metrô São Bento, lugar simbólico, pois as estações de trem e metrô costumavam ser o cenário de muitos filmes americanos:

O boca a boca trazia mais e mais gente, reunindo na São Bento jovens de dezenas de bairros. Inúmeras 'gangues' se formavam, como Back Spin, Street Warriors, Nação Zulu e Crazy Crew, cada uma com suas cores e uniformes, sempre no *street wear*. O termo 'ganguê', usado pelos próprios jovens, não implicava na [sic] realização de baderna, crimes ou provocações – era uma maneira provocadora de se apropriar de um vocabulário que designa uma associação de pessoas (Teperman, 2015, p.33).

Segundo Guilherme Botelho (2018), a Estação São Bento inicialmente funcionou como um espaço de troca e lazer para jovens, onde eram compartilhados artefatos culturais como fitas VHS, recortes de jornais e revistas. O cinema teve um papel crucial na disseminação da cultura Hip Hop, com filmes como *Wild Style* (1983) circulando em versões piratas até os anos 2000, aproximando

o público do *lifestyle* do movimento. Durante esse período, as vias públicas tornaram-se palco central para a cultura Hip Hop, caracterizada como uma "cultura de rua" por Márcio Macedo (2016).

As primeiras coletâneas de rap foram gravadas a partir de 1987. O grupo de baile Kaskatas lançou a primeira, intitulada *Ousadia do rap*, em 1987; em 1988 a gravadora Eldorado lançou a coletânea *Hip Hop Cultura de Rua*; e, em 1989, *Consciência Black* saía pela Zimbabwe, o que veio a aproximar o rap da indústria fonográfica de maneira incipiente. A coletânea *Hip Hop Cultura de Rua* trazia em seu repertório os até então desconhecidos Thaíde e DJ Hum, que passaram a fazer um sucesso considerável com a canção *Corpo fechado*, hit que trouxe projeção nacional para o rap. Ainda em 1988, o primeiro disco seria gravado por um grupo de rap, *Hip Rap Hop*, do grupo Região Abissal (Macedo, 2016, p. 31).

No final dos anos 1980, as músicas gravadas na coletânea *Consciência Black*: de Mano Brown e Ice Blue, *Pânico na Zona Sul*; e, de Edi Rock e KL Jay, *Tempos Difíceis*, viriam a estabelecer o tom estético do próximo

período, caracterizado pela temática racial (Macedo, 2016, p.31). Nos anos seguintes os rappers viriam a formar o Racionais MC's. O Racionais MC's foi responsável pela venda de mais de 1 milhão de cópias, de forma independente, somente pelo disco *Sobrevivendo no inferno*, de 1997, lançado pelo selo *Cosa Nostra*, pertencente aos próprios integrantes.

De acordo com Macedo (2016, p. 32), a primeira metade dos anos 1990 foi atravessada por uma forte consciência das lutas antirracistas, muito influenciadas, de acordo com o autor, pelas lutas por direitos civis nos EUA e pela influência da segunda geração do rap naquele país, tendo como destaque o grupo Public Enemy (PE), o que reafirma o caráter global que o rap já assumia naquele período e a conexão entre as opressões vividas por jovens no mundo todo:

O impacto do PE sobre o Racionais MCs é visível no seu primeiro álbum, *Holocausto Urbano*. Lançado em 1990, o disco capitalizava a boa recepção das faixas 'Pânico na Zona Sul' e 'Tempos Difíceis', presentes na coletânea *Consciência Black Volume 1* lançada dois anos antes. O álbum, composto de seis faixas, se aproxima de uma espécie de aula sobre racismo, desigualdade e violência

policial, contando ainda com uma faixa de aspecto machista e misógino intitulada 'Mulheres Vulgares' (Macedo, 2016, p. 33).

A década de 1990 foi marcada por turbulências econômicas, políticas e sociais no Brasil. Nos primeiros anos, a violência, incluindo chacinas, expôs o genocídio da população negra (Oliveira, 2018). Organizações sociais, partidos de esquerda e sindicatos enfraqueceram com o avanço neoliberal, que deteriorou o poder de compra, aumentou o desemprego e a informalidade, dificultando a organização política dos trabalhadores e ampliando a desigualdade (D'Andrea, 2013).

O enfraquecimento das organizações sociais, acompanhado de forte aparato propagandístico ideológico neoliberal, criou espaço para o fortalecimento de uma ética da prosperidade no período pós-ditadura. O incentivo ao consumo exacerbado, amparado em uma lógica individualista, colocava abaixo qualquer tentativa de saída coletiva no âmbito social: "Tudo aquilo que denotasse ser comum ou público era criticado em nome das vantagens do *privado*" (D'Andrea, 2013, p. 54, *grifo do autor*).

A partir desse discurso, o desmonte do Estado, a expropriação e a marginalização das populações periféricas passaram a ser o plano principal, trazendo à luz um novo sistema de exploração local ligado à dinâmica econômica mundial. A transformação dos serviços públicos em privados, a responsabilização dos indivíduos, somados a um histórico escravagista e autoritário formaram “o caldeirão explosivo no plano social” (D’Andrea, 2013, p. 54).

Em 1992, o Massacre do Carandiru, em que 111 detentos, majoritariamente réus primários, foram mortos pela polícia, impactou o imaginário social e a história do sistema penitenciário brasileiro. Em 23 de julho de 1993, a Chacina da Candelária chocou o país com o assassinato de oito crianças em situação de rua por ex-policiais no Rio de Janeiro. Pouco depois, em 29 de agosto de 1993, outro massacre ocorreu em Vigário Geral, onde um grupo de extermínio formado por policiais matou 21 moradores sem qualquer evidência de ligação com atos ilícitos, em vingança pela morte de quatro policiais no dia anterior.

O genocídio negro no Brasil não se inicia nos anos 1990, períodos

anteriores são permeados por episódios violentos por parte do Estado (Nascimento, 1978). Contudo, como constatado por Acauam Oliveira, na apresentação do livro *Sobrevivendo no inferno* (2018), a partir desse período há uma expansão da política de morte operada pelo Estado por meio de um processo de “gestão da pobreza”:

O que a periferia percebeu antes de todos é que esse modelo genocida de organização social, ancorado numa série de mecanismos herdados da escravidão e aperfeiçoados durante a ditadura, não se voltava apenas contra aqueles considerados “criminosos”, tendo se convertido em norma geral, com aprovação quase irrestrita da opinião pública (Oliveira, 2018, n. p).

Assim como no Bronx, o rap no Brasil dos anos 1990 emerge em meio à fragmentação social, exclusão institucional e abandono das populações mais pobres. Diante do capitalismo exacerbado, o rap oferece uma nova forma de organização. Para Walter Garcia (2007), são “versos em cima dos destroços”, em que sons recorrentes e o ritmo preenchem as lacunas de um sistema violento que se pretende civilizado.

Para Giordano Bertelli (2012), a partir dos anos 1990 a experiência política da periferia se encontra cindida entre duas formas de organização: de um lado, o Estado gerindo populações e territórios; de outro, o "mundo do crime" como uma alternativa econômica atrativa. O rap instaura uma dissensão tanto em relação às políticas do Estado quanto ao mundo do crime. Essa dissensão não isola o rap de suas relações com ambas as formas de organização. Longe disso, se torna:

Mescla de conflito político e agressividade, a ressignificação da política pelo crime – palavras convertidas em armas – e do crime pela política – armas convertidas em palavras – deixa entrever o fio da navalha em que se equilibra o potencial político da dinâmica social das periferias contemporâneas (Bertelli, 2012, p. 234).

Contrariando a lógica consumista do mercado, o rap se posiciona como uma forma de expressão autêntica e inclusiva. Como argumenta Kehl (1999), o rap 'não quer excluir nenhum garoto ou garota que se pareça com eles', revelando uma 'intenção de igualdade' e uma capacidade de dar voz aos marginalizados. Desse modo, não se

desenvolveu de forma isolada, mas com o apoio de instituições como o Geledés – Instituto da Mulher Negra, criado em 1978 para combater o racismo e o sexismo. A pedagogia do grupo foi fundamental para os primeiros projetos de rap. Segundo Botelho (2018), a aproximação entre o Instituto e os *Hip hoppers* ocorreu após a morte de um jovem por um policial nos anos 1990, quando os jovens buscaram parcerias para combater a violência policial:

Um caso emblemático, na época, uma banda de rock se apresenta em São Paulo, seu vocalista abaixa as calças e mostra as suas partes traseiras para a plateia que delira e ainda cospe na bandeira brasileira. Nada lhes aconteceu. No entanto, rappers cantando e denunciando a violência eram brutalmente retirados dos palcos e enquadrado pela polícia em crime de desacato à autoridade. Eles então nos procuram para saber o que o SOS Racismo do Geledés poderia fazer para protegê-los (Geledés - Instituto da Mulher Negra, 2009, on-line).

O Projeto Rappers, desenvolvido a partir dessa parceria, contribuiu significativamente para a descriminalização do movimento Hip-Hop em São Paulo, mas não só isso,

instrumentalizou o discurso das e dos MC's a partir de oficinas e eventos, discurso esse que passou a tratar a questão cultural relacionando-a à política, impactando diretamente a estética do rap. De acordo com Botelho (2018, p. 79-85), foi por meio do Instituto Geledés que pautas presentes no Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR) chegaram até os rappers:

Em suma, um número considerável de artistas de Rap colocaram o seu 'eu-lírico' na função de anunciar os ideais contidos na perspectiva da militância. Entre tantos já citados no decorrer do trabalho, também ouviu-se: 'Sou Negrão' do Possemente Zulu; 'Afrobrasileiro' de Thaíde e DJ Hum. Agora, como isso apareceu nas letras de Rap na década de 1990? Os estudos comprovam que foi através do debate oriundo das ações do Instituto da Mulher Negra. As atuações do Geledés estão dentro dessa concepção de Quilombismo (Botelho, 2018, p. 91).

A virada estética e política no rap dos anos 1990 não ficou restrita ao eixo Rio-São Paulo. Segundo Tavares (2010, p. 309), nesse mesmo período o rap de Brasília passou por uma

reestruturação. As letras cômicas conhecidas como "melôs⁶ foram perdendo espaço para narrativas que abordavam problemas sociais. O grupo Câmbio Negro, antes descrito pela mídia como uma das "gangues de delinquentes" que espalhavam o terror pelo Distrito Federal, agora apresentava, na canção *Sub-raça* (1995), o peso crítico característico do rap que vinha se desenvolvendo no resto do país:

Agora irmão vou falar a verdade/
A crueldade que fazem com a gente/
Só por nossa cor ser diferente/
Somos constantemente assediados pelo racismo cruel/
Bem pior que fél, é o amargo de engolir um "sapo", só/
por ser preto/
isso é fato/
O valor da própria cor não se aprende em faculdades ou colégios que/
ser negro/
nunca foi um defeito será sempre um privilégio/
Privilégio de pertencer a uma raça/
Que com o próprio sangue construiu o Brasil/
Sub-raça é a puta que pariu (Sub-raça, 1995).

De acordo com Macedo (2016, p. 31-35), a partir de 1995 o rap viria a abandonar a estética baseada centralmente na concepção de negritude em prol de um

⁶ Também conhecidos como "tagarela" ou "funk falado" (Macedo, 2016, p.27).

posicionamento ampliado de pautas sociais que colocaria a periferia⁷ no centro do movimento, o que daria força a uma “cultura periférica” baseada na ideia de que a “A periferia nos une!”. A virada rumo à periferia se daria pela estética do álbum *Sobrevivendo no inferno*, que incorporaria temáticas ligadas ao cotidiano periférico, entre elas violência, desigualdade e criminalidade. Teria iniciado, nesse período, um processo de ressignificação da representação da periferia, que de espaço estigmatizado ressurgiria como elemento identitário (Macedo, 2016, p. 36-37). De acordo com D’Andrea (2013, p. 134), os Racionais MC’s teriam tido a sensibilidade de captar a subjetividade da periferia de forma mais bem acabada, nesse período, em seus trabalhos.

A força do elemento raça no primeiro quinquênio dos anos 1990 se dava por um esforço de inclusão do jovem negro, que até aquele momento não era reconhecido como ator político,

pois não se enquadrava na representação de juventude engajada, majoritariamente branca, classe média e cursando ensino médio e superior: “Os jovens artistas críticos eram negros e/ ou mestiços, nordestinos ou filhos de famílias migrantes, trabalhadores e com educação incompleta ou precária” (Macedo, 2016, p. 39).

Contudo, a racialização exacerbada e, por muitas vezes, o caráter misógino das letras levava a conflitos internos no movimento. Jovens ativos dentro do movimento, que não se identificavam com o perfil de homem negro, ou seja, jovens mulheres e homens brancos pobres, não se contentavam com os espaços restritos. Desse modo, a noção de periferia começou a adentrar o Hip-Hop⁸: “A categoria periferia, portanto, desloca a discussão ou a origem dos problemas dos jovens *Hip hoppers* do elemento ‘raça’ para a categoria ‘classe’, através de um construto espacial” (Macedo, 2016, p. 40).

⁷ De acordo com D’Andrea (2013, p. 24-25), essa virada foi capaz de impactar a visão dos cientistas sociais e agentes públicos e culturais sobre a periferia.

⁸ O termo ‘periferia’, antes associado a conotações negativas, foi reinterpretado e

apropriado positivamente por seus próprios moradores. D’Andrea (2013) argumenta que essa transformação ocorreu em resposta à violência e à desigualdade, tornando-se um símbolo de identidade e resistência.

Fazendo comunidade: desafiando o mito da democracia racial

Os rappers podem ser encarados como produtores do espaço social onde atuam. Compreender o *contexto* nos ajuda a acessar a complexa rede de relações sociais que produzem e são produzidas por esses sujeitos periféricos. A preferência dos rappers por se posicionarem de determinado modo diante de certos tópicos como raça, classe, gênero e todo tipo de desigualdades só pode ser interpretada diante de seus desdobramentos históricos sociais levando em conta sua referenciação e o contexto, nesse caso, a periferia⁹ (Bentes, 2011, p.61).

O ponto de vista radicalmente situado trazido pelo rap talvez seja a sua contribuição mais significativa para a cultura popular brasileira naquele momento: "A periferia percebeu antes de todo mundo que o projeto político do Estado brasileiro naquele momento consistia em transformar o país em um imenso Carandiru" (Oliveira, 2019, online). Isto é, o rap é responsável por

evidenciar posições dentro da estrutura social que, até então, estavam mascaradas pelo mito da democracia racial. Evocando Jacques Rancière, podemos dizer que o rap apresenta a eficácia estética do "dissenso", do "fazer ver" (Rancière, 2009, p. 16). Nesse ponto, política e estética se encontram, "o dissenso está no cerne da política" (Rancière, 2012, 59). O rap questiona a "normalidade" do sistema:

O PCC controlou os homicídios em São Paulo, posso ser morto por falar isso. O sistema é falho! O sistema depende da violência pra sobreviver, é diferente do PCC onde a violência faz eles perderem dinheiro. Eles precisam da paz pra ganhar. O sistema precisa da guerra pra vender bala, vender arma, vender munição, pra empregar mais gente na polícia, fazer mais cadeia, pra superfaturar mais. Isso que gera tudo. O Bezerra da Silva, antes de morrer, a gente fez um show junto, ele disse assim: 'Brown, cadeia é que nem show, tem que tá lotado pra dá dinheiro' (Brown, 2018, online).

De acordo com Garcia, o grupo Racionais MC's pretende "criticar a sociedade brasileira a partir do ponto

⁹ Segundo Macedo (2016), a periferia configura-se como um espaço onde a classe social, mais do que a raça ou a origem, unifica jovens diversos em torno de experiências comuns:

violência, desigualdade e falta de oportunidades. Essa vivência compartilhada gera um sentimento de pertencimento e identidade entre os moradores.

de vista do 'jovem negro'" (2011, p.221). Na canção *Fim de semana no Parque* (1993), argumenta Garcia, esse ponto de vista se constrói a partir da experiência da "comunidade pobre". Essa delimitação, denominada como "comunidade pobre", não é tão simples assim de ser apreendida diante da multiplicidade de significados que a atravessam. Não se trata, portanto, de uma marcação no mapa, como argumenta Taddeo (2012), e não se reduz à delimitação racial ou de classe, como aponta a perspectiva necropolítica.

Podemos dizer que o rap não canta a periferia, o rap *faz* a periferia nesse jogo de fazer-sentido. É nessa busca por ressignificação que o rap se inscreve como uma poderosa ferramenta de transformação social: "Suas gírias transformadas em poesia criticavam a monopólio da palavra pela língua culta, afirmando assim uma identidade periférica que requeria o *status* de expressão cultural legítima" (Gatti, 2005, p. 190).

A respeito da figura do bandido, por exemplo, Oliveira (2019, on-line) argumenta que o objetivo do rap no Brasil dos anos 1990 nunca foi a figura puramente metafórica. A representação

de um bandido poderoso, endinheirado e cercado de mulheres estaria muito mais presente no rap norte-americano, nesse período. Para o rap nacional, a questão seria uma *intervenção real* na existência do bandido, uma ressignificação do sentido que até então era ocupado pela ideia de "corpo descartável":

Quando esses artistas falam do bandido, ou melhor, quando falam junto com o bandido, é o criminoso de fato que está sendo retratado, pois a ideia é elaborar um horizonte discursivo onde essa anti-voz, avesso da nação, possa efetivamente existir (Oliveira, 2019, on-line).

De acordo com Oliveira, o rap ajuda a construir "um espaço discursivo em que os cidadãos periféricos puderam se apropriar de sua própria imagem, construindo para si uma voz que, no limite, mudaria a forma de enxergar e vivenciar a pobreza no Brasil" (Oliveira, 2018, n. p). Desse modo, contrapõe-se à significação negativa reproduzida pelo Estado e pela mídia. Em síntese, o rap oferece a condição para o jovem periférico "*atuar* de maneira digna com seu pensamento, sua voz e seu corpo" (Garcia, 2013, p. 88, *grifo nosso*).

A experiência da violência e seus desdobramentos no judiciário e no sistema penitenciário é ressignificada por meio de um esforço de humanização em *Diário de um detento*¹⁰, do Racionais MC's, ou em *Dia de visita*, do grupo Realidade Cruel:

Sinto uma grande vontade de chorar / Ao ver a minha mãe aqui vindo me visitar / Talvez se eu tivesse pensado um pouco mais / Talvez hoje eu não estaria atrás / De uma cela num pátio de um presídio / Numa triste tarde de domingo / É foda mano você não sabe, é triste / Mas sobreviver em paz aqui tem que ser firme (Dia, 2020).

Como é possível observar no trecho, a música procura expressar de forma intimista o modo como um detento se sente em situação de cárcere, capaz de expressar sentimentos como tristeza e vergonha, e se arrepender; a imagem se distancia, pois, daquela reproduzida pela mídia tradicional da figura do bandido monstruoso e incurável.

O orgulho negro, característico da luta antirracista, é expresso em *Considere-se um verdadeiro preto*, do grupo DMN: "Negão, moreninho, mulatinho? Qual é que é mano? /

Branco é branco, preto é preto. Foda-se o meio termo, morô?" (Considere-se, 1993).

Ou em *Voz Ativa* dos Racionais MC's:

Eu tenho algo a dizer / E explicar pra você / Mas não garanto, porém / Que engraçado eu serei dessa vez / Para os manos daqui! / Para os manos de lá! / Se você se considera um negro / Um negro será, mano (Voz, 2015).

O rap rompe com uma série de estereótipos segregacionistas e, também, com mitos históricos que ligam negros à ideia de passividade durante o período escravocrata, ao preconceito com as religiões de matriz africana, aos padrões de beleza embranquecidos e ao preconceito com a língua vernacular (Botelho; Garcia; Rosa, 2015, p.2). Como é possível ver em ambos os trechos, a afirmação da negritude e criação de posições bem definidas entre negros e brancos colabora com a desmistificação causada pela democracia racial, afirmando uma posição positiva para negros em relação aos brancos.

¹⁰ Para uma análise de *Diário de um detento*, ver: Garcia, 2007.

A luta de classes também é tema central e constante nesse período; junto a isso, a denúncia das condições de vidas precarizadas na periferia, a falta de saneamento básico e saúde, os subempregos, a inexistência de espaços de lazer etc. (Garcia, 2011; Botelho, Garcia, Rosa, 2015, p.3):

Vocês produzem a miséria / E nos impedem de chegar a nível social / Enquanto minha gente se quebra e requebra / Para se pôr o pão na mesa, sua lixeira transborda alimentos / Não é sua fatura que me incomoda / E sim a sua hipocrisia é que me sufoca, burguesia idiota (Burguesia, 2015).

Contraopondo-se ao hedonismo do mercado e à ética da prosperidade neoliberal, uma ética da coletividade¹¹ que parte do ponto de vista da periferia é prescrita em *Fórmula Mágica da Paz*: “A gente vive se matando, irmão, por quê? / Não me olha assim, eu sou igual a você/ Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho/ Entre no trem da malandragem, meu rap é o trilho”

¹¹ Maria Rita Kehl argumenta a respeito de uma “ética da convivência” (Kehl, 1999, 98). Acauam Oliveira cita uma “teologia da sobrevivência”, que tem por objetivo “uma ética comunitária que os permita viver a ‘vida loka’” (Oliveira, 2018, n.p).

¹² “(...) conceito de violência contra a violência” (Brown, 2011 *apud* Garcia, 2013, p. 82). O *revide* está na gênese do movimento Hip-Hop,

(Fórmula, 2015). E em Capítulo 4 Versículo 3, em que Brown evoca seus 50 mil manos:

Vinte e sete anos contrariando a estatística/ Seu comercial de TV não me engana / Eu não / preciso de status nem fama / Seu carro e sua grana já não me seduz / E nem a sua puta de olhos azuis / Eu sou apenas um rapaz latino-americano / Apoiado por mais de 50 mil manos / Efeito colateral que o seu sistema fez / Racionais Capítulo 4, Versículo 3 (Capítulo, 2017).

À medida que a consciência sobre a estrutura violenta vai aumentando, o gesto de *revide*¹² se torna mais elaborado: “A agressividade dos raps, adensada a cada trabalho, também comunica a lucidez”, aponta Garcia (2013, p. 82). A prática do *revide* abre a possibilidade para uma visualização do cotidiano que se demonstra rumo à *concretude* das relações, dando corpo a uma subjetividade *intersubjetiva* que possibilita formar uma “comunidade de

portanto, do próprio rap a partir da estética africanista. O *breakdance* foi o modo encontrado para a resolução de conflitos entre as gangues do Bronx, como já explicitado anteriormente. Na dança, que simula um confronto, o *revide* seria a resposta de um participante a outro, uma espécie de jogo de ataque e contra-ataque. Essa estrutura se repete também nas batalhas de rima e de DJ’s.

vida”, nos termos de Enrique Dussel (2000, p. 531), um lugar de coabitação que permite que falem, argumentem, comuniquem-se e cheguem a consensos, em última instância, coordenem suas ações de modo a produzir uma identidade própria.

Trata-se de um processo dialógico: “É pela linguagem que o homem se constitui enquanto subjetividade, porque abre espaço para as relações intersubjetivas e para o reconhecimento recíproco das consciências” (Brandão, 2005, p. 268). Portanto, diferente da “racionalização”. Não só a consciência da violência, mas o reconhecimento dos *manos* como iguais alimenta esse olhar contestatório sobre o cotidiano, a presença do Outro que é constitutiva do eu. Desse modo, como sugerido por Macedo (2016, p. 41), o rap instaura uma democracia de baixo para cima¹³ de modo a se contrapor ao mito da “democracia racial”.

Fazendo comunidade: desafiando o

¹³ O autor emprega a noção de “democracia sem dente” inspirada no biógrafo do rapper Sabotage, Toni C. Para Toni C., o fato de Sabotage não ter os dentes revelava a característica da democracia no Brasil, vivenciada pela experiência compartilhada da

mito da democracia racial

A leitura do Brasil sob o ponto de vista do marginalizado, realizada por grupos de rap nos anos 1990, escancarou a desigualdade encoberta pela ideologia dominante. Ao “sobreviver no inferno” o Racionais MC’s possibilitou não apenas a emancipação individual de Mano Brown, Edy Rock, Ice Blue e KL Jay, mas a formação de um sentimento comum na periferia tendo como horizonte a vida. O compromisso comunitário proporcionado não apenas pelo rap, mas por um conjunto de manifestações presentes nesse território, fundamentou saberes, práticas, valores e representações que possibilitam estratégias de sobrevivência cada vez mais elaboradas.

Com o avanço do neoliberalismo e o aumento do genocídio negro por parte da política de morte aplicada pelo Estado, o rap uniu quebradas, fortaleceu os laços e deu voz à periferia. Dar voz, todavia, é dar as

pobreza, uma vez que a ausência de dentes é um dos marcadores de classe mais presentes no país (Macedo, 2016, p. 41).

condições necessárias para que jovens moradores da periferia possam se expressar por meio do poder ancestral das palavras, possibilitando não apenas que contem, mas que reinventem sua própria história, o resultado disso é a abertura para a diversidade em diversos quesitos.

Desse modo, embora o rap indique a existência de um sujeito histórico periférico, isso não implica a ausência de divergência e diversidade de pontos de vista nesse contexto. Isso fica mais claro com a entrada do movimento no século XXI. Se, por um lado, há um arrefecimento no discurso de classe por parte dos rappers no âmbito "hegemônico", é na diversidade que um novo polo de operação será projetado. Desse modo, outros debates vão entrando no radar do movimento. A inclusão de DJ's femininas na abertura dos shows do Racionais MC's foi, justamente, uma exigência de Eliane Dias¹⁴. Os avanços do movimento feminista no Brasil, assim como o aumento no poder de compra centrado nas mulheres, impulsionado pelas

políticas públicas, possibilitaram uma série de reavaliações, não só na classe média, mas em frações da própria periferia. Embora possamos recuperar de algum modo um sujeito contestatório calcado nos interesses da periferia é sempre a favor de uma certa provisoriedade.

Referências

ALVES, Jaime Amparo. Topografias da Violência: Necropoder e governamentalidade espacial em São Paulo. *Revista do Departamento de Geografia – USP*, v. 22, p. 108-134, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENTES, Anna Christina. De frente para o "campo de batalha": investigando as relações entre produção textual e contexto local no campo da cultura popular urbana paulista. In: BATTISTI, Elisa; COLLISCHONN, Gisela (org.). *Língua e linguagem: perspectivas de investigação*. Pelotas: Educat, 2011. p. 59-87.

BERTELLI, Giordano Barbin. Errâncias racionais: a periferia, o rap e a política. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 14, n. 31, p. 214-237, jul. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/sociologias/article/>

¹⁴ "O Brown falou: 'Ô, Eliane, para de dar esperança para essas meninas'. Eu falei: 'Você larga de ser machista, vou colocar, sim!'. Ele retrucou: 'Ah, mas isso aí não vira'. Eu falei: 'Se

não vira não é problema meu, a minha questão é a inclusão social. Eu tenho a obrigação de colocar as mulheres no palco e dar visibilidade a elas'" (Dias, 2016).

view/34919/22566. Acesso em: 15 ago. 2024.

BOTELHO, Guilherme Machado. *Quanto vale o show?* O fino Rap de Athalyba-Man e a inserção social do Periférico através do mercado de música popular. 2018. 236 f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.31.2018.tde-11122018-111009. Acesso em: 2020-06-29.

BOTELHO, Guilherme; GARCIA, Walter; ROSA, Alexandre. Três raps de São Paulo: "Política" (1994), "O menino do morro" (2003) e "Mil faces de um homem leal (Marighella)" (2012). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [S.L.], no. 1, p. 1-24, dez. 2015.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. Escrita, leitura, dialogicidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakthin: dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Ed. Unicamp, 2005. p. 265-273.

BROWN, Mano. Um sobrevivente no inferno. Entrevista concedida a Guilherme Henrique; Henrique Santana; Nadine Nascimento. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 28 ago. 2023. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/um-sobrevivente-do-inferno/>. Acesso em: 24 out. 2024.

BURGUESIA: *De Menos Crime no Estúdio Showlivre*. Publicado por Showlivre. Youtube, 2015. 4:44. Disponível em: https://youtu.be/NBv0XdruSZ8?si=Oz7R_6pRAvPMYKH0. Acesso em: 12 fev. 2025.

CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

CAPÍTULO 4 Versículo 3. Publicado por Racionais TV. Youtube, 2017. 8:08. Disponível em: <https://youtu.be/YLa77FGfky8?si=Lm0t1RLBAHz3L3d6>. Acesso em: 12 fev. 2025.

CONSIDERE-SE um verdadeiro preto. [Compositor e intérprete]: DMN. In: *Cada vez mais preto*, São Paulo: Zimbabwe; Continental, 1993, 1 LP, faixa 2, lado B.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/en.php>. Acesso em: 10 ago. 2024.

DIA de visita. [Compositor e intérprete]: Realidade Cruel. In: REALIDADE Cruel (ao vivo). [Compositor e intérprete]: Realidade Cruel. [S. l.]: Ng2 Music Store. 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3d5zGxG8wFLzc0pAIE2xTH?si=O0WO5i7RTZqogCW2uDePZw>. Acesso em: 25 fev. 2025.

DIAS, Eliane. Entrevista concedida a Carol Teixeira. *Revista TPM*, São Paulo, 11 nov. 2016. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-eliane-dias-mulher-de-mano-brown-e-empresaria-do-racionais>. Acesso em: 12 fev. 2025.

DUSSEL, Enrique. *Ética da Libertação na idade da globalização e da exclusão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

FÓRMULA Mágica da Paz. Publicado por Racionais TV. Youtube, 2015. 10:39. Disponível em: <https://youtu.be/ewHxfBtNC8E?si=bt5DYZAnL4rUouc0>. Acesso em: 12 fev. 2025.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2005

GARCIA, Walter. "Diário de um detento": uma interpretação. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 179-216.

GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC'S (1990-2006). *Ideias*, v. 4, n. 2, p. 81-108, 20 dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382>. Acesso em: 31 Ago. 2020

GARCIA, Walter. Sobre uma cena de "Fim de semana no Parque", do Racionais MC's. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 25, n. 71, p. 221-235, Abr. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000100015&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 18 Ago. 2020.

GATTI, Vanessa Vilas Boas. *Súditos da rebelião: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009- 2015)*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-22122015-110930/pt-br.php>. Acesso em: 16 set. 2020.

GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra. Projeto Rappers. São Paulo: Geledés, [s.d.]. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/projeto-rappers/>. Acesso em: 25 fev. 2025.

GOMES, Fernando Bertani. Escalas da Necropolítica: Um ensaio sobre a produção do 'outro' e a territorialização da violência homicida no Brasil. *Geografia, Ensino & Pesquisa*, Santa Maria, v. 21, n.2, p. 46-60, Mai-Ago, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/geografia/issue/view/1171>. Acesso em: out. 2020.

GUEDES, Maurício. "A música que toca é nós que manda": um estudo do "proibidão". Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

ISSO aqui é uma guerra. [Compositor e intérprete]: Facção Central In: VERSOS Sangrentos. [Compositor e intérprete]: Facção Central. [S. l.]: Discovery G1, 1999. Streaming (Spotify). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/77XTtDeV1SljrkeM3TXUsr>. Acesso em: 25 fev. 2025.

KEHL, Maria Rita. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em Perspec.*, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 95-106, set. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=>

sci_arttext&pid=S010288391999000300013&lng=en&nr m=iso. acesso em 15 Ago. 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACEDO, Márcio. Hip Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, Lúcio (org.). *Pluralidade Urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais*. São Paulo: Fapesp; Editora 34, 2016. p. 23-53.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a ciência e o saber*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 123-151, dez. 2016. Disponível em: <https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>. Acesso em: 21 out. 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NEGRO Drama: Nada como um dia após o outro dia (Chora Agora). Youtube, 2017. 6:53. Disponível em: <https://youtu.be/u4lcUooNNLY?si=C90r0isnaadByp3Z>. Acesso em: 12 fev. 2025.

NEGRO, Câmbio. Sub-raça. Youtube, 2024. 4:42. Disponível em: <https://youtu.be/LX8Mh2pRhPM?si=gSyZmrpKPfBcyPGS>. Acesso em: 12 fev. 2025.

OLIVEIRA, Acauam. 20 anos de "Sobrevivendo no inferno": entrevista com Acauam Oliveira (UPE), parte 1. *Entrevista com Acauam Oliveira (UPE)*, parte 1. 2019. [Entrevista concedida a] BVPS. Disponível em: <https://blogbvps.wordpress.com/2019/07/09/20-anos-de-sobrevivendo-noinferno-entrevista-com-acauam-oliveira-ue/>. Acesso em: 26 ago. 2020.

OLIVEIRA, Acauam. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: *MC's, Racionais. Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. n.p.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SANTOS, J. R. dos. *Épuras do social: Como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*. São Paulo: Global Editora, 2015.

SUB-RAÇA. [Compositor e intérprete]: Câmbio Negro In: SUB-RAÇA. [Compositor e intérprete]: Fação Central. [S. l.]: Discovery G1, 1995. Streaming (Spotify). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2r055OFRuqdV7NurFVdeNW>. Acesso em: 25 fev. 2025.

TADDEO, Eduardo. *A guerra na visão de um favelado*. São Paulo: Gringos/Nei, 2012.

TAVARES, Breitner. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. *Soc. Estado.*, Brasília, v. 25, n. 2, p. 309-327, ago. 2010. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922010000200008&lng=en&nrm=iso
. Acesso em: 17 Ago. 2020.

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

VOZ Ativa: Racionais 3 décadas ao vivo. Publicado por Racionais TV. Youtube, 2015. 5:12. Disponível em: https://youtu.be/_m3QRtudraU?si=UxgfdXRUNJZV2BYp. Acesso em: 12 fev. 2025.