



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

MATEUS DA SILVA LISBOA

“CHORA AGORA. RI DEPOIS”: ENGAJAMENTO E IMAGINAÇÃO POLÍTICA NA
OBRA DO RACIONAIS MC’S (2001-2019)

Campinas
2024

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

MATEUS DA SILVA LISBOA

“CHORA AGORA. RI DEPOIS”: ENGAJAMENTO E IMAGINAÇÃO POLÍTICA NA
OBRA DO RACIONAIS MC’S (2001-2019)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Supervisor/Orientador: Prof. Dr. Mário Augusto Medeiros da Silva

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO MATEUS DA
SILVA LISBOA, E ORIENTADA PELO
PROF. DR. MÁRIO AUGUSTO MEDEIROS
DA SILVA.

Campinas
2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

L681c Lisboa, Mateus da Silva, 1995-
"Chora Agora. Ri Depois." : engajamento e imaginação política na obra do Racionais MC's (2001-2019) / Mateus da Silva Lisboa. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Mario Augusto Medeiros da Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Racionais MC's (Conjunto musical). 2. Rap (Música). 3. Hip-hop (Cultura popular). I. Silva, Mario Augusto Medeiros da, 1982-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: "Cry Now. Laugh Later." : engagement and political imagination in the work of Racionais MC's (2001-2019)

Palavras-chave em inglês:

Rap (Music)

Hip-hop

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Mestre em Sociologia

Banca examinadora:

Mário Augusto Medeiros da Silva

Daniela Vieira dos Santos

Michel Nicolau Netto

Data de defesa: 25-03-2024

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-0264-645X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3063264399565407>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as) a seguir descritos, em sessão pública realizada em 25 de março de 2024, considerou o candidato Mateus da Silva Lisboa aprovado.

Prof. Dr. Mário Augusto Medeiros da Silva

Prof. Dr. Michel Nicolau Netto

Prof^a. Dr^a. Daniela Vieira dos Santos

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do IFCH/ UNICAMP, bem como ao corpo de funcionários, docentes e alunos que tornam possível a sua atividade rotineira.

Ao meu orientador e professor, Mário Augusto Medeiros da Silva, pelo acompanhamento que data de meus anos de graduação, pela parceria no decorrer desta pesquisa, pelo respeito e gentileza do trato e pelo encorajamento intelectual cotidiano.

À professora Mariana Chaguri, pela disposição em ouvir e incentivar a construção de um projeto de pesquisa, em idos de 2017, indicando caminhos e possibilidades que me motivaram à trajetória da pesquisa.

À professora Daniela Vieira dos Santos, pela prestatividade, ajuda e apoio desde minha Iniciação Científica e pela organização da linha de pesquisa *Hip Hop em Trânsito* (CEMI - IFCH/UNICAMP), que me abriu tantas oportunidades de troca e solidariedade intelectual.

Ao professor Michel Nicolau Netto, pelo imenso auxílio na organização das ideias tanto durante a discussão do projeto de pesquisa, no Seminário de Dissertação, quanto nas oficinas voltadas a técnicas de pesquisa que ministrou.

À professora Bárbara Castro, pela leitura dedicada do projeto, pelas sugestões e problematizações feitas e pelas oficinas de organização de pesquisa conduzidas, indispensáveis para o avanço do trabalho.

À professora Jaqueline Lima Santos, por permitir minha participação no seu empenho pioneiro de ministrar duas disciplinas dedicadas aos Estudos de Hip Hop na UNICAMP e também pela organização da linha de pesquisa *Hip Hop em Trânsito* (CEMI - IFCH/UNICAMP), iniciativas centrais na minha formação e composição de pesquisa.

Ao professor Aldair Rodrigues, por permitir minha participação em sua disciplina dedicada à história dos movimentos negros brasileiros, um prazer enriquecedor em minha trajetória formativa.

Às queridas pessoas que me dão seu carinho, companheirismo, amor e amizade, que por sorte são muitas, pelo apoio intelectual e emocional. Da ajuda com a burocracia inevitável à troca de ideias, do alívio da rotina à força compartilhada. Amo vocês.

À minha família, porque essa trilha é resultado de longos esforços coletivos.

Aos meus primos que me apresentaram à obra do Racionais MC's, e à minha mãe e tias que proibiram ouvi-la (foi uma importante provocação intelectual).

À minha tia e ao meu primo que me receberam em sua casa nos meus primeiros meses de graduação, um apoio muito importante naquela fase da vida tão repleta de mudanças.

À minha mãe, mais uma vez, que esteve sempre ao lado, à sua maneira, e que lutou e sofreu tanto para que eu pudesse lutar e sofrer menos. Não chegaria até aqui sem a senhora. Te amo.

À meu pai, que sem estar ao lado continua comigo em tudo que faço e penso, por me ensinar o deslumbramento da vida, a gentileza e a doçura. Estou aqui graças ao senhor. Te amo.

Há muitas pessoas a quem agradecer, por muito, e peço desculpas por não citá-las nominalmente. Foi a forma que encontrei para me defender dos truques da memória e não incorrer em injustiças. Este trabalho foi, sem dúvidas, coletivo. A todas as pessoas que me ajudaram, citadas ou não, meu mais sincero muito obrigado.

RESUMO

A presente pesquisa procura demonstrar de que modo a análise conceitual, estética e musical dos álbuns do Racionais MC's, associada à análise da postura pública do quarteto (registrada em entrevistas, apresentações e materiais de divulgação), nos revela aspectos da relação entre política e produção cultural, no Brasil, nas últimas duas décadas. Tendo em vista que o Hip Hop, movimento que concebe-se como politicamente engajado e vinculado às periferias e classes populares de partida, tornou-se um produto prestigiado no mercado de bens simbólicos e que sua circulação entre outras classes e espaços já é uma realidade, em especial no que diz respeito a seu elemento musical, o rap, observo a trajetória deste notório grupo do gênero de modo a compreender como esses processos sociais são por ele interpretados à medida que marcos de suas concepções políticas vão se modificando (aversão à grande mídia, recusa à ostentação, etc.). A escolha do quarteto se deve à sua projeção, que o faz ser considerado o maior grupo de rap do país; à sua circulação, que perpassa periferias, espaços elitizados, comícios políticos, gigantes do entretenimento, o mundo acadêmico, etc.; e reconhecimento de seus pares, que os acionam publicamente como referências estéticas e comportamentais. Para cumprir essa tarefa, utilizo a ideia de *engajamento* que, em linhas gerais, se refere a um conjunto de elementos que representam a auto-percepção dos rappers a respeito de sua atuação e função política (definindo importância de pautas, coerência de atitudes, legitimidade de posturas, etc), objetivando identificá-los, bem como suas transformações ao longo do tempo e suas interações com fenômenos sócio-históricos específicos que reorganizam representações, identidades, pertencimentos e atitudes.

Palavras Chave: Racionais MC's; Hip Hop; Hip Hop Brasileiro; Rap; Rap Nacional; Engajamento;

ABSTRACT

This study attempts to demonstrate how the conceptual, aesthetic and musical analysis of the Racionais MC's albums, combined with an analysis of the quartet's public attitude (recorded in interviews, presentations and promotional materials), reveals aspects of the relationship between politics and cultural production in Brazil over the last two decades. Considering that Hip Hop, a movement that conceives of itself as politically engaged and connected to the peripheries and popular classes from the outset, has become a prestigious product on the symbolic goods market and that its circulation among other classes and spaces is already a reality, especially with regard to its musical element, rap, I am observing the trajectory of this notorious group of the genre in order to understand how these social processes are interpreted by them as the milestones of their political conceptions change (aversion to the mainstream media, refusal of ostentation, etc.). The quartet was chosen because of its prominence, which has made it considered the biggest rap group in the country; its circulation, which permeates peripheries, elite spaces, political rallies, entertainment giants, the academic world, etc.; and the recognition of its peers, who publicly use it as an aesthetic and behavioral reference. To accomplish this task, I use the idea of engagement which, in general terms, refers to a set of elements that represent rappers' self-perception of their political role and function (defining the importance of agendas, coherence of attitudes, legitimacy of positions, etc.), in order to identify them, as well as their transformations over time and their interactions with specific socio-historical phenomena that reorganize representations, identities, belonging and attitudes.

Keywords: Racionais MC's; Hip Hop; Brazilian Hip Hop; Rap; Rap Nacional; Engagement.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Capa do álbum <i>Consciência Black</i> ([1988] 1990) (LP).....	p. 23
Imagem 2: Contracapa do álbum <i>Consciência Black</i> ([1988] 1990) (LP).....	p. 23
Imagem 3: <i>A great day in Harlem</i> , por Art Kane.....	p. 25
Imagem 4: <i>A Great Day in Hip Hop</i> , por Gordon Parks.....	p. 25
Imagem 5: Capa do álbum <i>Consciência Black Vol. 1</i> ([1988] 1992) (CD).....	p. 30
Imagem 6: Contracapa do álbum <i>Consciência Black Vol. 1</i> ([1988] 1990) (CD).....	p. 30
Imagem 7: Capa da Revista <i>Pode cré!</i> nº 1 (1993).....	p. 42
Imagem 8: O apresentador Luciano Huck com o disco <i>Sobrevivendo no Inferno</i>	p. 50
Imagem 9: Anúncio no <i>A Tribuna</i> (1991).....	p. 54
Imagem 10: Artigo no <i>Jornal do Brasil</i> (1994).....	p. 54
Imagem 11: Capa do álbum <i>Edi Rock</i> (1999) (CD).....	p. 63
Imagem 12: Contracapa do álbum <i>Edi Rock</i> (1999) (CD).....	p. 63
Imagem 13: Capa do álbum <i>Na Batida Vol. 3: Equilíbrio</i> (2001) (CD).....	p. 66
Imagem 14: Contracapa do álbum <i>Na Batida Vol. 3: Equilíbrio</i> (2001) (CD).....	p. 66
Imagem 15: Capa do álbum <i>Ao Vivo</i> (2001) (CD).....	p. 70
Imagem 16: Contracapa do álbum <i>Ao Vivo</i> (2001) (CD).....	p. 70
Imagem 17: Parte do encarte do álbum <i>Ao Vivo</i> (2001) (CD).....	p. 71
Imagem 18: Parte do encarte do álbum <i>Ao Vivo</i> (2001) (CD).....	p. 71
Imagem 19: Capa do álbum <i>Nada como um dia após o outro dia</i> (2002) (CD).....	p. 78
Imagem 20: Contracapa do álbum <i>Nada como um dia após o outro dia</i> (2002) (CD).....	p. 79
Imagem 21: Parte do encarte do álbum <i>Nada como um dia após o outro dia</i> (2002) (CD).....	p. 80
Imagem 22: Parte do encarte do álbum <i>Nada como um dia após o outro dia</i> (2002) (CD).....	p. 81
Imagem 23: Parte do encarte do álbum <i>Nada como um dia após o outro dia</i> (2002) (CD).....	p. 81
Imagem 24: CD 1 do álbum <i>Nada como um dia após o outro dia</i> (2002) (CD).....	p. 82
Imagem 25: CD 2 do álbum <i>Nada como um dia após o outro dia</i> (2002) (CD).....	p. 83
Imagem 26: Disco 1, lado A, do álbum <i>Nada como um dia após o outro dia</i> (2002) (LP).....	p. 83
Imagem 27: Disco 3, lado A, do álbum <i>Nada como um dia após o outro dia</i> (2002) (LP).....	p. 84
Imagem 28: Capa do álbum <i>1000 Trutas, 1000 Tretas</i> (2006) (CD).....	p. 97
Imagem 29: Contracapa do álbum <i>1000 Trutas, 1000 Tretas</i> (2006) (CD).....	p. 98
Imagem 30: CD do álbum <i>1000 Trutas, 1000 Tretas</i> (2006) (CD).....	p. 98
Imagem 31: Parte do encarte do álbum <i>1000 Trutas, 1000 Tretas</i> (2006) (CD).....	p. 99
Imagem 32: Capa do álbum <i>Racionais MC's 25</i> (2014) (CD).....	p. 113
Imagem 33: Contracapa do álbum <i>Racionais MC's 25</i> (2014) (CD).....	p. 113
Imagem 34: Capa de <i>Cores & Valores</i> (2014) (CD).....	p. 118
Imagem 35: Contracapa de <i>Cores & Valores</i> (2014) (CD).....	p. 119
Imagem 36: Encarte do álbum <i>Cores & Valores</i> (2014) (CD).....	p. 119
Imagem 37: Capa de <i>Escolha seu caminho</i> (1992) (LP).....	p. 120
Imagem 38: Contracapa de <i>Escolha o seu caminho</i> (1992) (LP).....	p. 120
Imagem 39: Capa do álbum <i>Boogie Naipe</i> (2016) (LP/CD).....	p. 137
Imagem 40: Contracapa do álbum <i>Boogie Naipe</i> (2016) (CD).....	p. 138
Imagem 41: Contracapa do álbum <i>Boogie Naipe</i> (2016) (LP).....	p. 138
Imagem 42: Encarte do álbum <i>Boogie Naipe</i> (2016) (LP).....	p. 139
Imagem 43: Encarte do álbum <i>Boogie Naipe</i> (2016) (LP).....	p. 139

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Obra musical do Racionais MC's e de seus integrantes (1990-2023).....p. 14-15

SUMÁRIO

Introdução	p. 12
Capítulo 1 - Contexto de formação	
1.1.: “Racionais no ar”: Engajamento e imaginação política.....	p. 18
1.2.: Um grande dia no Bixiga: Imaginários afro-diaspóricos na produção e consumo de música negra em São Paulo.....	p. 22
1.3.: “Aqui quem fala é mais um sobrevivente”: Formação do grupo e trajetória inicial.....	p. 28
Capítulo 2 - Chora Agora: Retratos de grupo I (2001-2011)	
2.1.: Sobreviventes do Inferno: O engajamento do Racionais MC’s em retrospecto (1989-2000)..	p. 52
2.2.: O dia após o outro dia: Consagração, desigualdades e vida artística.....	p. 58
2.3.: Da Vida Loka ao Negro Drama: Ascensão social, pertencimento e compromisso.....	p. 74
Capítulo 3 - Ri Depois: Retratos de grupo II (2012-2019)	
3.1.: A nova condição do rap: O rap nacional na década de 2010.....	p. 102
3.2.: “Sem dinheiro cê não entra no game”: Superação empreendedora e negócio marginal.....	p. 112
3.3.: Negro ilimitado: De que pode falar o rapper?.....	p. 130
Considerações finais - Racionais MC’s sob a nova condição do rap	p. 142
Linha do tempo	p. 146
Referências	p. 155

INTRODUÇÃO

“Penso como Antonin Artaud: Há dez mil modos de ocupar-se da vida e de pertencer à sua época. (...) Há dez mil modos de pertencer à vida e lutar pela sua época.”

Nise da Silveira¹

Por meio da análise conceitual estética e musical da obra do grupo de rap paulistano Racionais MC's e da observação da postura pública de seus integrantes, esta pesquisa pretende investigar a relação entre as autopercepções políticas do grupo (a respeito de si mesmos e de sua obra) e as transformações sócio-econômicas do Brasil nas últimas três décadas, em especial no campo cultural. Como desenvolvo ao longo do trabalho, defendo que o grupo, em sua obra, concatena expectativas sociais, estratégias de sociabilidade e avaliações de esferas da vida social das camadas mais pobres e racializadas (das quais seus integrantes se originam) com suas próprias elaborações diante das posições sociais alcançadas por seus integrantes em seus mais de trinta anos de carreira. Posições estas de artistas bem sucedidos de um mercado cultural “engajado”, “periférico” e “negro”, ascendente a partir dos anos 1990; e de cidadãos de um país desigual e racista que superaram a vulnerabilidade e pobreza de sua origem social através de um trabalho artístico que, precisamos levar em consideração, concebe-se como politicamente engajado e comprometido com os negros e pobres de partida. Há uma mudança significativa nessas autopercepções que pode explicar como a postura política do grupo se altera ao longo do tempo e de que modo isso se relaciona com um contexto social maior. Se em um momento seus integrantes se recusam a participar da grande maioria dos programas de TV e em outro alguns deles figuram até mesmo nos grandes canais; se na capa de seus álbuns antigos lia-se “diga não às drogas” e em dado momento problematizam sua criminalização publicamente; se em um momento o rótulo de artista é rejeitado e noutro é reivindicado; há algo importante em curso.

Não pretendo inferir, com isso, que sua obra seja um retrato direto e incontestado dessa vasta camada populacional, menos ainda que seja suficiente para “resolver” tão amplo campo de estudos. Desejo demonstrar, na verdade, como a trajetória e obra desse conjunto de rappers, oriundo das classes populares e transpassado pela experiência racializada brasileira, além de representante importante de movimentos significativos no campo cultural do país, pode nos revelar aspectos relevantes da vida política e social quando interpelada pela análise sociológica, justamente por haver uma interação constante entre representações de grupos

¹ In POSFÁCIO: Imagens do inconsciente. (79 min.). Direção: Leon Hirszman; Eduardo Escorel. Brasil: 2014.

sociais subalternizados, conflitos e desigualdades sociais, reflexões sobre o sentido sócio-político do trabalho artístico e os horizontes políticos que contextualizam sua produção.

Para executar essa tarefa, realizo uma pesquisa de ordem qualitativa utilizando uma abordagem comparativa e contextualista de diversos materiais. Em síntese, organizo uma fonte primária que engloba um conjunto de itens referentes a obra do grupo e sua trajetória e é a ela que me volto para a observação sociológica em diálogo com a literatura especializada. De modo organizativo, ela divide-se em duas partes: A primeira refere-se a parte de sua obra musical oficial lançada no período estudado (neste caso, 5 álbuns musicais e 1 filme²) e a materiais de divulgação e conteúdos produzidos para redes sociais e canais oficiais do grupo em plataformas digitais (como *Facebook*, *Instagram*, *Youtube*, *Spotify*, *Tidal*, etc.). A segunda reúne conteúdos multimodais não produzidos pelo grupo ou sua equipe, compondo-se de entrevistas, reportagens, participações em programas de TV, etc. De todo modo, a análise se volta, centralmente, aos álbuns do grupo em sua formação completa, suportada, primariamente, pelo restante dos materiais que compõem a fonte primária e, secundariamente, pelas obras *solo* dos integrantes. Os videoclipes, *singles* e documentários, porém, não integram o conteúdo analisado, ainda que parte deles seja inegavelmente “musical”, e justifico essa escolha pela necessidade de afunilar esta pesquisa ao escopo do factível dentro do tempo e dos recursos que dispunha para sua execução e finalização³. Por fim, também não incluí o álbum *Tá na chuva*, que chegou ao público em 2009 depois de um misterioso vazamento de dados digital que pôs em circulação diversas faixas de autoria do grupo (algumas delas que, inclusive, se fariam presentes em álbuns posteriores como *Cores & Valores*, do Racionais, e *Boogie Naipe*, de Mano Brown)⁴. Não encontrei menções ao ocorrido feitas pelos integrantes e também não há registros à obra em qualquer canal oficial mantido por ele ou sua equipe, apesar disso, tanto a audição das faixas (facilmente encontradas em motores de busca de internet) quanto a presença de parte delas em álbuns futuros, demonstra a quase inequívoca

² Estou considerando o filme *1000 Trutas 1000 Tretas* como “obra musical” por se tratar da reunião de gravações de shows realizados pelo grupo e por ter sido lançado simultaneamente ao álbum homônimo que lhe faz par.

³ Outra ressalva precisa ser feita a respeito dos métodos utilizados para a elaboração desta pesquisa. Sendo concebida durante a pandemia de Covid-19 (2020-2023), esta pesquisa foi organizada sem o planejamento de entrevistas. Isso não se deve à sua dispensa gratuita, pois seriam, de fato, adições importantes, mas ao reflexo das minhas possibilidades concretas enquanto pesquisador durante a construção do projeto para seleção no programa de pós-graduação do qual faço parte em meio à declaração de pandemia. Considerando o tempo de execução da pesquisa, as limitações de atividades presenciais, a necessidade de tornar este estudo factível para execução e a já conhecida dificuldade de acessar os integrantes do grupo (certamente aumentada pelo contexto), optei por desconsiderá-las.

⁴ As informações mais específicas que encontrei a respeito do ocorrido (e nem por isso confiáveis) indicam que o vazamento se iniciou com o carregamento dos arquivos em formato *mp3* juntamente a uma imagem de capa do álbum em um *blog* “amador”. Não encontrei menções a isso na grande mídia, muito menos comprovações, mas registro aqui a pista.

veracidade das gravações. Diante do pouco esclarecimento do evento, do fato de que uma parcela dessas canções foi escolhida pelo grupo para compor obras outras e de que outra foi ignorada completamente (até o momento), optei por trilhar o caminho dessa decisão compreendendo que ela é também um dado interessante na medida em que conforma um “trilho” narrativo oficial que é o que almejo perseguir neste trabalho.

Feitas essas considerações, apresento uma tabela que reúne a obra musical completa do grupo (considerando também os trabalhos *solo* de seus integrantes) destacando em negrito as que aqui são analisadas dedicadamente:

Tabela 1: Obra musical do Racionais MC's e de seus integrantes (1990-2023)⁵

TÍTULO DO LANÇAMENTO	ARTISTA	FORMATO	ANO
<i>Holocausto urbano</i>	Racionais MC's	Álbum musical	1990
<i>Tempos difíceis</i>	Racionais MC's	Videoclipe	1990
<i>Escolha o seu caminho</i>	Racionais MC's	Álbum musical	1992
<i>Raio X Brasil</i>	Racionais MC's	Álbum musical	1993
<i>Racionais MC's</i>	Racionais MC's	Álbum musical	1994
<i>Fim de semana no parque</i>	Racionais MC's	<i>Single</i>	1994
<i>The best of Racionais MC's</i>	Racionais MC's	Álbum musical	1996
<i>Sobrevivendo no inferno</i>	Racionais MC's	Álbum musical	1997
<i>Diário de um detento</i>	Racionais MC's	Videoclipe	1998
<i>Mágico de Oz</i>	Racionais MC's	Videoclipe	1998
<i>Edi Rock</i>	Edi Rock	Álbum musical	1999
<i>Ao Vivo</i>	Racionais MC's	Álbum musical	2001
<i>Na batida Vol. 3: Equilíbrio</i>	KL Jay	Álbum musical	2001
<i>Nada como um dia após o outro dia</i>	Racionais MC's	Álbum musical	2002
<i>V. L. (parte 2)</i>	Racionais MC's	Videoclipe	2006?
<i>1000 trutas 1000 tretas</i>	Racionais MC's	Álbum musical	2006
<i>1000 trutas 1000 tretas</i>	Racionais MC's	Filme	2006

⁵ Os videocliques têm registros esparsos e fragmentados, não havendo alguma listagem mantida pelo próprio grupo que forneça com exatidão as datas de suas produções e lançamentos. Cruzei dados levantados de diversas fontes (imprensa, mídias sociais, etc.) para estipular seus anos de lançamento e cheguei, então, aos que aqui apresento.

TÍTULO DO LANÇAMENTO	ARTISTA	FORMATO	ANO
<i>Fita mixada: Rotação 33</i>	KL Jay	Álbum musical	2008
<i>Mil faces de um homem leal (Marighella)</i>	Racionais MC's	Videoclipe	2012
<i>Mente do vilão</i>	Racionais MC's	Videoclipe	2012
<i>Contra nós ninguém será</i>	Edi Rock	Álbum musical	2013
Racionais MC's 25	Racionais MC's	Álbum musical	2014
<i>Quanto vale o show</i>	Racionais MC's	<i>Single</i>	2014
Cores & Valores	Racionais MC's	Álbum musical	2014
<i>Preto zica</i>	Racionais MC's	Videoclipe	2016
<i>Boogie Naipe</i>	Mano Brown	Álbum musical	2016
<i>Mil faces de um homem leal (Marighella)</i>	Racionais MC's	<i>Single</i>	2017
<i>Na batida Vol. 2: No quarto sozinho</i>	KL Jay	Álbum musical	2018
<i>Origens</i>	Edi Rock	Álbum musical	2019
<i>Origens Parte 2: Ontem, hoje e amanhã</i>	Edi Rock	Álbum musical	2020
<i>Racionais 3 Décadas</i>	Racionais MC's	Álbum musical	2023

O período recortado para esta pesquisa (2001-2019) abarca o lançamento dos dois álbuns “ao vivo” (*Ao Vivo* e *1000 Trutas 1000 Tretas*), do filme que registra os shows que deram origem ao último deles (*1000 Trutas 1000 Tretas*), dos mais recentes álbuns de inéditas (*Nada como um dia após o outro dia* e *Cores & Valores*), da coletânea de 25 anos de carreira (*Racionais MC's 25*), de dois *singles* (*Quanto vale o show* e *Mil faces de um homem leal*), de quatro videoclipes (*V. L. (parte 2)*; *Mil faces de um homem leal (Marighella)*; *Mente do vilão*; e *Preto zica*) e de seis álbuns individuais dos integrantes do grupo⁶ (*Na batida Vol. 3: Equilíbrio*; *Fita mixada: Rotação 33*; *Contra nós ninguém será*; *Boogie Naipe*; *Na batida Vol. 2: No quarto sozinho*; e *Origens*). Engloba, além disso, eventos importantes do ponto de vista da projeção e consagração da carreira do Racionais MC's, como: a abertura de uma exposição, em 2017, dedicada às suas três décadas de carreira organizada pela gigantesca *Red*

⁶ Neste texto, os álbuns *solo* de seus membros não serão analisados com o mesmo empenho das obras da formação completa por mera necessidade organizativa diante das propostas e escopo da pesquisa, embora, sempre que possível, indicarei aquilo que considero essencial no diálogo entre a obra do grupo e aquela produzida por seus integrantes paralelamente.

*Bull*⁷; o lançamento da turnê comemorativa pelo mesmo motivo (de nome “Racionais 3 Décadas”), iniciada em 2019 e finalizada em 2022 em virtude da pandemia de COVID-19; o anúncio da versão escrita de *Sobrevivendo no Inferno*, álbum de 1997, como leitura obrigatória no vestibular da UNICAMP para o ano de 2020; além do lançamento de diversos materiais promocionais em parceria com a plataforma de *streaming* musical *Tidal*, em 2019, que, muito embora não tenham alcançado grande popularidade, ilustram mudanças na disposição do grupo em produzir conteúdos celebrativos à sua trajetória artística e novidades nas parcerias com grandes empresas do ramo do entretenimento⁸.

Para o trato desse material me amparo em literatura especializada de diversas áreas do conhecimento que foi selecionada segundo cinco critérios temáticos: trabalhos sobre o próprio Racionais MC’s; sobre o Hip Hop e o rap, especialmente no Brasil; sobre periferias e sua produção cultural; sobre arte, cultura e política; e sobre a conjuntura brasileira dos períodos destacados. Cabe dizer que esta classificação serviu como sistematização inicial, fundando um ponto de partida para o levantamento bibliográfico e não um delimitador de temas (e o próprio desenvolvimento deste trabalho tratou de esmaecer as fronteiras desses eixos temáticos).

Descritos os meus objetivos e como pretendi alcançá-los, apresento, a seguir, a organização deste trabalho: No primeiro capítulo, intitulado *Contexto de formação*, busco apresentar o quarteto situando-o em uma história social do Hip Hop no Brasil. Nele, remeto aos primeiros anos de carreira das duas duplas que darão origem ao Racionais MC’s ao fim dos anos 1980, a organização de seus primeiros trabalhos, a associação com a cultura de bailes *black* e com o circuito da música negra da cidade de São Paulo, a sua ligação com as transformações da nascente cena Hip Hop brasileira, os primeiros eventos de sua formação política, os crescentes acessos a espaços sociais diferentes e a conquista de sucesso profissional e reconhecimento artístico. Também desenvolvo o conceito de *engajamento* que respalda muito das análises feitas ao longo deste trabalho.

No segundo capítulo, nomeado *Chora Agora: Retratos de grupo I (2001-2011)*, discuto, centralmente, o álbum *Nada como um dia após o outro dia*, lançado em 2002, e seu contexto, que perdura sem lançamentos de álbuns inéditos até 2013. Foco na mudança de

⁷ A exposição, intitulada “Racionais MC’s: 3 décadas de história”, foi sediada no Red Bull Station, em São Paulo, entre os dias 02 e 10 de Junho de 2017 e fez parte da programação da Red Bull Academy Music Festival São Paulo daquele ano - em linhas gerais, um evento de música promovido pela marca que segue um formato mais ou menos similar em diferentes cidades ao redor do mundo. Além dela, o evento contou com um show e uma entrevista (Cf. RED..., 2017), esta última concedida a André Caramante no dia 05 de Junho.

⁸ Cf. RACIONAIS MC’s: Uma história musical. *Tidal*, 2019. (10 min.). Disponível em: <https://tidal.com/browse/video/120314583>. Acesso em: 21/11/2023. Tanto o minidocumentário quanto os outros itens são, lamentavelmente, de acesso exclusivo aos assinantes da plataforma.

lugar social e simbólico do grupo, que à época já é inquestionavelmente uma referência não só no rap nacional como na música brasileira, nos impactos da ampliação e alteração de público, na reorganização dos sentidos políticos da obra, na mudança de temas, recursos estilísticos e assuntos pautados nas canções e na percepção pública dessas transformações.

Por fim, no terceiro e último capítulo, *Ri Depois: Retratos de grupo II (2012-2019)*, me debruço sobre o álbum mais recente do grupo *Cores & Valores*, lançado no ano de 2014, e seu contexto. Novamente me interessa observar as mudanças de público, recepção e temas, mas, neste capítulo, as observo suportado pela percepção de que o grupo já não depende de sua obra musical para permanecer em pauta no cenário político-cultural brasileiro. Analiso algumas faixas, eventos marcantes de suas aparições públicas e desenvolvo a hipótese de que seu desalinhamento com o “público original” do Racionais MC’s, e mesmo com sua imagem pública cristalizada nos anos 1990, possa indicar uma mudança de representações que se volta a estratégias e éticas regulatórias menos combativas e a uma narrativa voltada à superação das desigualdades através da ascensão social individual, ainda que perpassada por leituras políticas de conquistas coletivas.

CAPÍTULO 1 - CONTEXTO DE FORMAÇÃO

1.1. “Racionais no ar”: *Engajamento e imaginação política no rap nacional*

Esta pesquisa, assim como toda a análise sociológica que dedica-se a investigar a produção cultural de um dado contexto sócio-histórico, compreende que a cultura traz consigo marcas das relações sociais de seu tempo. Pesquisar o campo cultural é, dessa forma, uma estratégia de observação do funcionamento da sociedade, de suas continuidades e rupturas, mas também, a depender do objeto analisado, da maneira como grupos sociais mais ou menos específicos interagem com as questões de seu contexto. Nas palavras do historiador Roberto Camargos de Oliveira, pesquisador interessado na história sócio-política do rap que centralmente me inspirou nas reflexões a esse respeito, o esforço de interpretação de uma canção torna possível “pensar e refletir sobre uma época” em uma empreitada que “lança-se na direção de uma história cultural do social” (OLIVEIRA, R., 2015, p. 18). No caso do rap, historicamente ligado às classes populares racializadas e pobres⁹ e às suas demandas e interpretações da vida social, sua análise ganha contornos políticos específicos; de modo que, ainda que possamos problematizar em que medida essa origem impacta o rap atualmente, as consequências da mudança de seu público (alvo e desejado) e os protagonismos de sua produção e divulgação (recentes ou não)¹⁰, não se pode negar que observar o “fenômeno cultural” Hip Hop seja observar também esforços históricos e coletivos de reivindicações políticas, organização de identidade e construção de memória social - sempre lembrando que esta última é, historicamente, “o recurso dos grupos minorizados e das classes subalternas para travar a luta contra o poder e o esquecimento” (SILVA, 2023, p. 254).

De todo modo, esse lastro social fundamental, disso que será chamado Hip Hop a partir da segunda metade dos anos 1970, leva suas práticas a um incontornável caráter político. Isto não quer dizer que seus temas se limitam àquilo que é explicitamente politicamente orientado, mas afirma que dada sua condição originária de fenômeno sócio-histórico vinculado a grupos desfavorecidos e subalternizados cujas desigualdades permanecem se reproduzindo, sua presença tem sido contínua no debate público ao passo que o debate público lhe abastece continuamente. Para a antropóloga Halifu Osumaré, por exemplo, o Hip Hop consegue formar um amálgama de representações de experiências sociais

⁹ Cf. OGBAR, 2007 e ROSE, 2021 para o contexto estadunidense; e D’ANDREA, 2013, 2017 e SILVA, 1998 para o contexto brasileiro.

¹⁰ Para ver dados sobre mudança de público do rap, Cf. LEIVA, 2018; Para a interpretação das mudanças de lugares sociais ocupados pelo rap e pelos rappers e das negociações com o mercado de bens simbólicos Cf. SANTOS, 2022; BOTELHO, 2018; OLIVEIRA, R., 2015; TEPERMAN, 2015.

marginalizadas que, a despeito de sua “origem”¹¹ estadunidense, é capaz de vincular diferentes vivências de desigualdades ao redor do mundo, tornando a marginalidade um elemento aglutinador organizado a partir da “rebeldia juvenil, opressão histórica, classe e cultura”, gerando aquilo que ela nomeará *marginalidade conectiva* (OSUMARE, 2007, p. 69, tradução minha). O historiador Petrônio Domingues, por sua vez, ao buscar recriar a trajetória do movimento negro organizado a partir da proclamação da República, identifica no Hip Hop um marco importante de sua hipotética quarta fase, a partir dos anos 2000, substancialmente em virtude de seu papel no “processo de transição das formas de engajamento e luta anti-racista no país”. Ainda que não implique em um rompimento decisivo com as gramáticas de ação anteriores, Domingues se refere desde a transformação no perfil dos ativistas à mudança na linguagem dos mesmos (DOMINGUES, 2007, p. 120). Fato é que essa condição implicou ao Hip Hop, e mais centralmente ao rap, sua vertente lírico-musical, na formação de elementos que discriminam seu comprometimento político e que reproduzem-se nas atitudes de seus praticantes, em sua produção artística e na recepção de seu público; o que, a seu turno, dialoga diretamente com expectativas sociais, estratégias de sociabilidade e percepções de esferas da vida social que aqui nomeio como imaginação política.

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

Há no comprometimento político do rap um elemento central e indispensável: a “valorização do real”, traduzida na busca do rapper em “falar da realidade” e na legitimidade conferida pela cena rap nacional às produções que são compreendidas como suas representações fiéis. Não digo isso por assumir que devemos tomar o que é dito no rap como verdade incontestável ou um retrato perfeito da vida social (se é que isso é possível), mas sim

¹¹ Muito embora o mito fundador do Hip Hop seja a festa de volta às aulas dada por Cindy Campbell e seu irmão Clive - o pioneiro DJ Kool Herc - no dia 11 de Agosto de 1973 (Cf. LAURENCE, 2014; LÓPEZ, 2017), as práticas culturais urbanas que são atualmente associadas ao movimento/cultura - seus quatro elementos, propriamente ditos - são, de fato, afro-diaspóricas, tendo contribuições de diversas origens e reproduções.

como indicadores que nos ajudam a entender de que maneira, em dado momento histórico, “se instalaram a diversidade, a tensão, a oposição, a conformidade e a negação entre diferentes sujeitos” (OLIVEIRA, R., 2015, p. 20) diante dessa intenção explícita. Dessa forma, “o que importa não é a verdade em si ou a realidade propriamente dita, mas como eles [os rappers] constroem circuitos de verossimilhança” (p. 140) a partir dos quais orbitam legitimidade, autenticidade, compromisso, verdade, responsabilidade, etc. É também a partir dessa leitura que se molda uma visão “segundo a qual o músico, graças às suas obras, participa de modo direto e pleno do processo social” (p. 85). Nesse sentido, Oliveira argumenta que o rap brasileiro “concebe como engajado aquele que se põe a tratar dos temas de seu tempo, das vicissitudes da própria sociedade em que vive e emite um juízo em relação a isso” (p. 87). Engajar-se no rap nacional, portanto, pressupõe interpretação da vida social e tomada de posição. Não se trata de um ou outro, isoladamente, mas de ambos em correlação.

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

Compreendendo que o que é dito e quem o diz fazem parte de um fenômeno social marcado pela desigualdade e conseqüentemente carregado de grande responsabilidade política, podemos entender o motivo de toda pretensa representação buscar uma dimensão de fidelidade ao “real”. Daí a importância da experiência vivida - manifesta nos muitos relatos testemunhais presentes no rap -, que demonstra o vínculo do compositor com a vida material, legitimando sua composição, além de dotar sua fala de responsabilidade e/ou autoridade. Por consequência, o desalinhamento com os “circuitos de verossimilhança” mais hegemônicos, expressos na desatenção a determinadas posturas ou mesmo na negação, reinterpretação ou

oposição direta a certas pautas e temas, implica na deslegitimação do trabalho do rapper e no questionamento de suas ideias e atitudes. Xis, rapper paulistano que participou do *reality show* do SBT “Casa do Artistas”, em 2001, por exemplo, foi alvo de toda sorte de acusação por, não só ir a uma grande emissora de TV, como participar desse tipo específico de programa, moralmente condenado nesses circuitos pela “superficialidade” do conteúdo; pela presença majoritária de participantes brancos e de classes médias; pelo engajamento fomentado pela emissora aos conteúdos com teor sexual, sensacionalista e “acrítico” e até mesmo pela associação à figura-chefe de Silvio Santos, proprietário do canal que apresentava programas de auditório voltados à jogos de azar para a população pobre. Emicida, também de São Paulo, recebeu críticas relativamente similares por protagonizar uma propaganda do Banco Itaú dez anos depois, em 2011; aqui, o ponto era a ligação com uma instituição que, de modo geral, representa o fomento à desigualdade social e, ao fim e ao cabo, é uma empresa brasileira que lucra com o endividamento de sua população.

O mesmo já aconteceu com integrantes do Racionais MC’s: parte dos fãs criticou Edi Rock por participar, em 2013, do programa “Caldeirão do Huck” da Rede Globo, fosse pelo racismo e pela sexualização presente em suas telenovelas, pela pouca e inadequada representação de pessoas negras em sua grade, pela espetacularização da pobreza dos programas de Huck ou mesmo pelo apoio da emissora carioca à ditadura, por exemplo; assim como o fizeram com Brown quando o mesmo participou de um videoclipe romântico com a atriz Cléo Pires em idos de 2019, mulher branca de origem abastada, filha de famosos e ligada à Rede Globo; ou ainda quando lançou *Boogie Naipe*, em 2016, e questionavam as temáticas românticas e “despolitizadas” de seu álbum, suposto atestado de descomprometimento com a população negra e pobre para uma parcela do público fidelizado com as obras do Racionais MC’s. De modo geral, assim se constitui o sentimento de dever social (OLIVEIRA, R., 2015) presente no rap nacional, que torna os atores sociais ali envolvidos impossibilitados de isentar-se, na maioria dos casos, diante daquilo que mobiliza esses mesmos circuitos.

Por fim, amarrando estas reflexões com as metodologias empregadas neste estudo, cabe dizer que o rap é aqui compreendido em sua totalidade: “como música, como composição textual, como um produto e como uma prática de tempo e contextos específicos” (OLIVEIRA, R., 2015, p. 16), o que implica, necessariamente, em uma forma de análise que considera além das letras das composições e seus elementos musicológicos, como frequentemente estudos de rap optam por destacar - o que não representa demérito algum -, a estética e os temas dentro e fora da produção musical e a postura e disposição públicas dos integrantes do grupo. Assim sendo, também me interessa observar a composição visual de

álbuns e materiais de divulgação, e as entrevistas, falas públicas e participações em veículos de imprensa.

1.2. Um grande dia no Bixiga: Imaginários afro-diaspóricos na produção e consumo de música negra em São Paulo

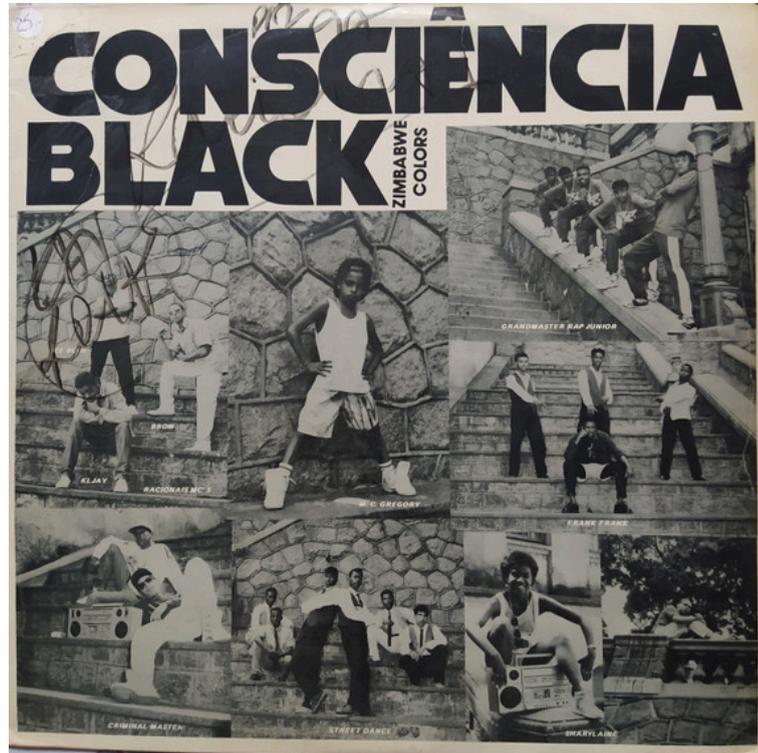
No ano de 1988 o nome “Racionais MC’s” figura pela primeira vez em um álbum musical. Os quatro integrantes, Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown), Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue), Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock) e Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay), fizeram parte de uma coletânea, organizada pela gravadora paulista Zimbabwe¹², intitulada *Consciência Black*, que reunia nomes pioneiros da cena brasileira do Hip Hop¹³. Na capa da primeira edição, Mano Brown (apresentado então como “Brow”), Ice Blue, Edi Rock e KL Jay são alguns dos artistas (majoritariamente negros) que posam em frente à icônica “Escadaria do Bixiga”, um dos símbolos do bairro paulistano¹⁴. No verso são indicadas duas músicas de autoria de membros do grupo: No lado “Consciência” há *Pânico na Zona Sul*, já indicada como sendo do Racionais MC’s, e no lado “Black” está *Tempos Difíceis*, creditada a Eddy Rock (*sic*) e KLJ (*sic*); sendo este último, inclusive, creditado na produção do disco.

¹² A gravadora Zimbabwe, inicialmente uma equipe organizadora de bailes *black*, tinha como proposta lançar artistas negros, “numa perspectiva de valorização da cultura negra urbana de São Paulo” (BOTELHO, 2018, p. 105). Retomaremos essa discussão à frente mas é válido adiantar que a gravadora visava aliar essa perspectiva política a uma espécie de estratégia comercial, em especial nos casos do próprio Racionais MC’s e do grupo de pagode Negritude Júnior, artistas que ganharam muita projeção nos anos posteriores (ibid., p. 106).

¹³ Este álbum também é conhecido e referenciado como *Consciência Black Vol. 1* em virtude do lançamento de sequências como a segunda do ano de 1992 (Cf. V. A., *Consciência Black Vol. 2*) e de uma versão em CD deste “primeiro volume”, lançada alguns anos mais tarde já trazendo o título na nova versão da capa (Cf. V. A., *Consciência Black Vol. 1*).

¹⁴ Além deles estão presentes: Criminal Master, M.C. Gregory, Grandmaster Rap Junior, Frank Frank e Sharylaine. No verso, salvo engano, todos os outros artistas presentes na coletânea estão presentes em uma foto em plano mais amplo. Dos descritos nos créditos: DJ Pool e Som da Massa.

Imagem 1: Capa do álbum *Consciência Black* ([1988] 1990) (LP)



Fonte: www.discogs.com

Imagem 2: Contracapa do álbum *Consciência Black* (1988 [1990]) (LP)



Fonte: www.discogs.com

Tomemos algum tempo para observar mais alguns detalhes da capa deste importante vinil que, embora não digam respeito literalmente ao Racionais MC's, muito nos informam sobre o cenário que fecundou sua possibilidade e os caminhos que viria a percorrer. Há nela ao menos três elementos que discriminam um imaginário afro-diaspórico que intenciona vincular simbolicamente o Hip Hop brasileiro à história negra, tanto nacional como internacionalmente: a composição das fotos, o nome da gravadora e o título do disco (que também nomeia seus dois lados).

Como já mencionado, as fotos foram feitas no bairro paulistano do Bixiga e isso merece destaque por se tratar de um território negro histórico da cidade de São Paulo (SANTOS, 2008; CASTRO, 2006)¹⁵. Uma das imagens, a que compõe a contracapa em plano mais amplo (Imagem 2), parece se inspirar na célebre fotografia de Art Kane conhecida como “Um grande dia no Harlem”¹⁶ (Imagem 3) que, feita em 1958, registrou a reunião de nada menos que 57 artistas do Jazz em frente a uma escadaria residencial do Harlem (ARTUNI, 2022), um conhecido bairro negro dos EUA. Embora no caso brasileiro os artistas ainda não fossem “consagrados”, em ambos os casos temos, para além da similaridade de composição imagética, a ideia da reunião de nomes de uma cena cultural e musical negra realizada em um território racialmente demarcado através da história. Não bastassem as correlações já evidentes, Gordon Parks, cineasta e fotógrafo (negro) estadunidense, realizou uma releitura da original, em 1998, com 177 artistas do Hip Hop do país, numa recriação que, em minha leitura, expressa o reconhecimento dos laços simbólicos entre esses dois imensos representantes da cultura musical afro-diaspórica (Imagem 4). Vale citar que a mesma foi feita uma década depois da foto que estampa o verso de *Consciência Black*.

Reconheço que não seja possível afirmar essa referência sem a adequada confirmação por parte da produção, mas é bastante plausível supor que a imagem dos grandes nomes do Jazz tenha circulado por entre as equipes de baile que, como já pesquisado, dialogavam frequentemente com o mundo da música negra estadunidense e com seus temas e imaginários (FÉLIX, 2000).

¹⁵ Santos (2008) demonstrará as particularidades da ocupação centro-paulistana por parte dos “nacionais pobres”, em resumo, as classes populares e negras, entre o fim do século XIX e o início do XX. Castro (2006) observa especificamente o caso do bairro, defendendo-o enquanto um território afro-italiano com heranças evidentes da coletividade negra registrados em instituições sociais e práticas culturais, mas também na produção de memória social da região.

¹⁶ Do inglês *A great day in Harlem*. Devo créditos a meu orientador, Mário Medeiros, pela percepção dessa semelhança e pela conversa a respeito.

Imagem 3: *A great day in Harlem*, por Art Kane



Fonte: nytimes.com

Imagem 4: *A Great Day in Hip Hop*, por Gordon Parks



Fonte: gordonparksfoundation.org

Há também o nome da gravadora, Zimbabwe, e mais tarde de seu futuro selo (que mencionarei à frente), Zâmbia, ambos nomes de dois países africanos que compuseram a região da Rodésia¹⁷ e que participaram do longo histórico de descolonização vivenciado pelo continente a partir da década de 1960. No caso do Zimbábue, especificamente, sua guerra por

¹⁷ Porção interiorana da África meridional (componente dos territórios coloniais britânicos entre os séculos XIX e XX) que dividiu-se em protetorados britânicos nomeados como Rodésia do Norte (atual Zâmbia) e do Sul (atual Zimbábue).

libertação só chegaria ao fim em 1980 (contemporâneo ao contexto dos bailes *black* no Brasil). A equipe, criada em 1975, concebia-se também enquanto proposta política e a justificativa de seu nome, confirmada por um de seus fundadores, William Carlos Santiago, reitera esse lugar:

No início o nome da equipe foi ‘A Pá do Soul’, a palavra ‘pá’, aqui, significa muita gente, era uma gíria da época. Já o *soul*, na opinião de Williams era a *black music*, que os negros da cidade de São Paulo mais apreciavam naquele momento. (...) Williams, ao tomar conhecimento das lutas contra o colonialismo, que ocorriam na África, propõe ao seus companheiros que o nome da equipe seja mudado para Zimbabwe, como forma de se solidarizarem com as lutas dos africanos. (FÉLIX, 2000, p. 48, grifos do autor)

O título, por fim, tanto sintetiza a proposta do álbum em uma expressão equivalente à “consciência negra” (mas propositalmente diferente), como encarna o imaginário afro-diaspórica do álbum em sua escolha de palavras, afinal, não é nem “consciência negra”, nem “*black consciousness*”¹⁸, mas “consciência *black*”¹⁹; penso, portanto, que sua interpretação seja favorecida tanto pela compreensão do sentido histórico da expressão “consciência negra”, como pela ciência do uso e da circulação da palavra *black*²⁰.

“Consciência negra”, em termos amplos, não se refere a um conceito específico. Seu uso corrente costuma significar um processo de conscientização da condição racial subalternizada das pessoas negras numa sociedade racialmente estratificada. Fato é que a expressão deriva do conceito desenvolvido por Steve Biko - militante anti-apartheid sul africano - durante a década de 1970, ao participar dos movimentos de resistência contra o regime separatista. Para ele

(...) o processo de colonização não apenas controla as mentes dos povos oprimidos, mas também distorce a relação destes com o passado. Assim, para este autor, a colonização promoveu uma imagem das culturas africanas como barbarismo ou obscuridade a ser rejeitada, fazendo com que as crianças negras crescessem num ambiente de negação de sua própria história, tendo seus valores tradicionais sequestrados em nome do desejo de pertencimento à sociedade branca dominante. (LOPES, 2022, p. 99)

¹⁸ Do inglês, consciência negra.

¹⁹ A referência enquadra a afrodiáspora ao mundo anglófono e, embora ela não se limite a ele, não há como negar que a influência cultural estadunidense projetou globalmente inúmeras referências e manifestações da diáspora negra. É isso que é flagrante nessa escolha de palavras. Agradeço à socióloga e professora Daniela Vieira dos Santos pelos apontamentos que me fizeram repensar este ponto.

²⁰ Uma pesquisa adequada a respeito deste tema demandaria um espaço e esforço que não posso despender nesta ocasião. Aqui, me restringi a uma breve pesquisa bibliográfica que julguei suficiente para sumarizar a questão, mas sinalizo que essa discussão deva ser mais detidamente explorada em pesquisas futuras.

Dessa forma, a *Consciência Negra*, para Biko, demanda, essencialmente, um voltar-se ao passado; em um ato de recuperação da memória, da história e do conhecimento suprimido pelo racismo e pelo colonialismo. Mas, como bem pontua Juliana Lopes, autora que revisita este conceito para pensar sua circulação em solo brasileiro, não se trata somente de uma revalorização de “eventos e heróis do passado ocultos pela dominação colonial” mas de “um modo de conferir aos homens e mulheres do presente a energia para lutar por causas populares e modificar o seu futuro.” (LOPES, 2022, p. 99). Trata-se, portanto, de uma ferramenta de fabulação política por excelência, que parte da conscientização das opressões para instrumentalizar possibilidades de transformação social.

Muito embora o vasto e frutífero debate a respeito da subjetividade negra não tenha sido inaugurado com Biko, é precisamente sua ideia de *Consciência Negra* que circulou entre movimentos sociais e intelectuais do Brasil (e não só) de modo a tornar essa expressão popular. Como observa Lopes (2022), intelectuais como Neusa Santos Souza, Lélia Gonzales e Beatriz Nascimento dialogaram ativamente com este tema, além de produzir e pensar sobre questões afins, compondo, no país, interpretações próprias socialmente localizadas de ideias convergentes à de consciência racial. Não podendo me delongar a esse respeito sem escapar de nosso objetivo, destaco, sumariamente, aquilo que concerne ao nosso tema

(...) é possível observar que a Consciência Negra não seria um elemento natural ou diretamente correspondente à condição fenotípica de pessoas consideradas negras. Por ser resultante de uma construção social, a Consciência Negra só poderia emergir por meio da ação efetiva de homens e mulheres negros, em contraposição à ordem racista estabelecida secularmente em toda a Diáspora. Para isso, os movimentos sociais negros elegeram diversas estratégias e ações para desencadear o debate, seja no plano político, seja no plano cultural. (LOPES, 2022, p. 105)

Reunindo as informações que já temos até aqui, fica claro que existia uma proposta política encaminhada neste álbum e com essa prerrogativa podemos ser um tanto mais precisos em supor o sentido do “*black*” que acompanha a “consciência”. Digo isso pois o termo circulou e circula com uma infinidade de usos e sentidos mesmo quando restrito ao “universo cultural negro brasileiro”, na falta de um termo mais preciso. Nomeou, por exemplo, gêneros musicais (*Black Music*), movimentos políticos e culturais (*Black Power*, *Black Rio*), penteados (cabelo *black*), atividades cotidianas (baile *black*) e até mesmo modos de agir (vejamos, por exemplo, os “mandamentos *black*” cantados por Gerson King Combo²¹, que descreviam desde um jeito de falar a um modo de amar) e ainda que pudesse (e

²¹ Apresentados em *Mandamentos Black*, primeira faixa do lado A de *Gerson King Combo* (1977).

provavelmente estava) se referenciar a todo esse amplo e diverso conjunto de sentidos, estava, sobretudo, utilizando-se do inglês para vincular o álbum/proposta ao universo da música negra mundial, cuja centralidade, para todos os efeitos, encontrava-se no mundo anglófono em virtude da posição cultural dominante dos EUA.

Se por um lado há uma atitude de rememoração social negra nacional, revelada na escolha do bairro ou na homenagem a Rap B, rapper assassinado pela polícia em 1989²²; por outro, há o esforço consciente de associar-se a um movimento cultural e musical - negro, importante dizer -, de referência internacional, bem como à sua memória e tradição. Ao mesmo tempo, tudo isso registra a condensação de um imaginário que transpassa fronteiras nacionais e que reúne uma série de aspirações (políticas, estéticas, sentimentais, etc.) elaboradas por sujeitos sociais negros do mundo afrodiaspórico.

1.3. “Aqui quem fala é mais um sobrevivente”: Formação do grupo e trajetória inicial

Como os integrantes do grupo afirmaram (RED..., 2017), à época de suas participações na coletânea da Zimbabwe, a união das duas duplas ainda era recente e a inédita oportunidade de participar da gravação de um disco de vinil chegou até eles através da rapper Sharylaine, responsável por indicá-los ao já citado William Santiago (VIEIRA; SANTOS, 2023a; RED..., 2017). A vaga do grupo na coletânea, conquistada após o envio de fitas *demo* e uma vitória em uma “peneira”, possuía, entretanto, algumas limitações e condições²³, dentre elas, o limite de uma faixa gravada por grupo/artista. Edi Rock, que se apresentava com KL Jay antes mesmo de conhecer Mano Brown e Ice Blue (como Edi Night e KL Night), escreveu *Tempos Difíceis*; Brown e Blue, que antes do Racionais eram os dançarinos e rappers B.B. Boys (sigla para Black Bad Boys), vieram com *Pânico na Zona Sul*. A solução negociada com os organizadores, segundo Edi Rock, foi “separá-los” nos créditos; daí a disparidade de autorias (RED..., 2017) - embora fosse possível observar nas músicas indícios da recente

²² Pelo que pude apurar, esta homenagem encontra-se inclusive nos vinis feitos a partir de 1990, caso do que aqui reproduzi em imagem (Imagens 1 e 2).

²³ São nomeadas *demo* as gravações musicais destinadas à demonstração do trabalho de algum artista. Costumeiramente amadoras, foram e são utilizadas como meio de divulgação e promoção de cantores e bandas que buscam oportunidades em gravadoras, possibilidades de trabalho ou mesmo algum tipo de patrocínio. As “peneiras”, por sua vez, se referem a processos de triagem e/ou competição frequentemente utilizadas na seleção de candidatos para estas mesmas circunstâncias. No caso da coletânea, a “peneira” foi um “concurso realizado no Baile Viola de Ouro que acontecia na região do Ipiranga” (VIEIRA; SANTOS, 2023a, p. 11).

estruturação do grupo, como a menção aos *scratches*²⁴ de KL Jay na faixa de Mano Brown e Ice Blue, uma vez que foi ele o responsável pela produção musical da faixa.

Em reedições feitas em CD, já organizadas sob um selo da Zimbabwe criado especificamente para as produções de rap chamado Zambia (BOTELHO, 2018, p. 106), a divulgação opta por destacar na capa, agora colorida, o nome “Racionais MC’s” (em vermelho, diferente de todos os outros artistas divulgados em amarelo), associando-a, além disso, a uma fotografia de Edi Rock que na primeira versão do LP²⁵ não estava identificada. Pudera, ambas as músicas se tornaram os primeiros sucessos do grupo e os maiores daquela coletânea, levando a Zimbabwe a ofertar aos quatro rapazes a possibilidade de gravação de seu primeiro disco próprio - que viria a ser o *EP Holocausto Urbano*, de 1990. Não bastasse isso, o crescente sucesso que o grupo viveu no decorrer daquela década justificava, por si só, a estratégia de divulgação. Era o início da trajetória daquele que se tornou, no decorrer da década de 90, o mais famoso grupo de rap do país.

²⁴ “(...) Muito cuidado eu terei/ *scratch* KL Jay (...)” (V.A., 1992a). O *scratch* ou *scratching* refere-se a “uma técnica de toca-discos que envolve tocar o disco para frente e para trás com a mão, arranhando a agulha contra o vinil [daí a origem dos nomes, que podem ser traduzidos como “arranhão” e “arranhando”, respectivamente] nos sentidos horário e anti-horário. Usando dois toca-discos, um disco é riscado no ritmo ou contra o ritmo de outro disco enquanto o segundo disco é reproduzido.” (ROSE, 2021, p. 87)

²⁵ Sigla para *Long Play*, que consiste em uma gravação musical feita em disco de vinil caracteristicamente maior (em duração e quantidade de faixas) do que um EP, *extended play* (que, por sua vez, é maior que um *single* - faixa única). Apesar de inovações significativas no campo da gravação musical, a sigla EP se manteve sendo frequentemente utilizada para denominar álbuns musicais com poucas faixas e/ou promocionais, em especial, fora do Brasil.

Imagem 5: Capa do álbum *Consciência Black Vol. 1* ([1988] 1992) (CD)



Fonte: www.discogs.com

Imagem 6: Contracapa do álbum *Consciência Black Vol. 1* ([1988] 1990) (CD)



Fonte: www.discogs.com

KL Jay e Edi Rock vinham da Zona Norte da cidade (Vila Mazzei e Jaçanã, respectivamente), Mano Brown e Ice Blue, da Sul (ambos cresceram no Capão Redondo embora Brown tenha nascido no bairro da Liberdade)²⁶. Quatro jovens negros que, como outros tantos entre as décadas de 1970 e 1980²⁷, eram atraídos de diversos cantos da região metropolitana de São Paulo pelos circuitos de bailes *black*. Sobre esses circuitos²⁸, cabe dizer que eram importantes espaços de socialização da juventude negra e periférica nos quais práticas culturais afro diaspóricas (através da música, da dança, da estética, etc.) vinculavam-se, frequentemente, a debates políticos e sociais. Para além disso, as primeiras produções fonográficas nacionais que associavam-se de alguma forma ao Hip Hop e ao rap foram, de modo geral, fomentadas por equipes organizadoras de bailes (CARVALHO, 2019; BOTELHO, 2018), fosse no financiamento de empreendimentos e gravações ou na organização de eventos e seleção de artistas. Dessa perspectiva não é de se estranhar que os bailes *black* tenham sido o berço do Hip Hop no país, sobretudo de um Hip Hop que elabora concepções de engajamento à par dos debates políticos de seu tempo vinculados às agendas de movimentos populares, associadas a diversão e a socialização daqueles que deles participam e que dialogam com estratégias comerciais diversas - expressamente críticas à indústria ou não.

Retornando ao caso do Racionais cito dois pontos que reforçam como a trajetória do grupo estava intrinsecamente vinculada a essa cena. Foi no Clube do Rap, por exemplo, espaço promovido pela notória equipe de bailes Chic Show²⁹, que os B.B. Boys (Ice Blue e Mano Brown, lembrando) viram pela primeira vez uma apresentação de seus futuros parceiros de grupo, KL Jay e Edi Rock, algo que, segundo Brown (RED..., 2017), o levou a aproximar-se da dupla. Foi ainda dos já citados circuitos de bailes que veio uma importante figura do Hip Hop nacional e também da história do Racionais MC's: Milton Sales. Auto-denominado “ativista político-musical” (ENTREVISTA..., 2014)³⁰, fundador do MH2O

²⁶ Para mais detalhes biográficos dos integrantes: Cf. VIEIRA; SANTOS, 2023a.

²⁷ Ice Blue e KL Jay nasceram no ano de 1969, Edi Rock e Mano Brown em 1970 (LINHA..., [s. d.]).

²⁸ Para mais sobre Cf. FÉLIX, 2000.

²⁹ O Clube do Rap era um dos eventos noturnos dos circuitos de bailes dedicados a artistas iniciantes ligados ao Hip Hop (SILVA, 1998, p. 70-76; CARVALHO, 2019, p. 15-22; FÉLIX, 2000.), neste caso, “idealizado pelos DJs do [grupo] Região Abissal” (BOTELHO, 2018, p. 29, nota 66). Eventos como esse eram uma “espécie de show de calouros em que [os artistas] podiam testar sua performance nos palcos” (CARVALHO, 2019, p. 16) e, por vezes, disputar a chance de participar de alguma gravação, tornando-os importantes espaços de socialização da jovem cena do Hip Hop brasileiro. Nestas ocasiões artistas se conheciam enquanto formavam sua rede de contatos pessoal e profissional, frequentadores descobriam seus trabalhos e equipes e gravadoras rastream tendências e pensavam em estratégias comerciais.

³⁰ Entrevista concedida a Max B.O., rapper e então apresentador do programa de TV *Manos e Minas*, da TV Cultura, no ano de 2014.

(Movimento Hip Hop Organizado³¹) e influência decisiva na trajetória do quarteto paulista, tanto por ser um dos idealizadores da junção das duas duplas - tornando-se inclusive um dos primeiros produtores do Racionais MC's -, quanto por sua influência nas perspectivas políticas do grupo ao enfatizar o caráter político do movimento Hip Hop e suas potencialidades de transformação social (ENTREVISTA..., 2014; ESTAÇÃO..., 2014³²). A participação na coletânea da Zimbabwe, uma das primeiras do país dedicadas ao rap, documenta a formação do quarteto e se tornou o passe de entrada do Racionais para a cena brasileira de Hip Hop; cena esta que, pouco a pouco, ganhava novos espaços sociais afastando-se dos bailes temática e estilisticamente além de começar a se “profissionalizar” paulatina e erraticamente, como veremos adiante.

Para o sociólogo Márcio Macedo (2016), a década de 1980 marca a proeminência de uma perspectiva estética que concebe o Hip Hop, no Brasil, como uma “cultura de rua”³³ e logo na primeira metade da década o movimento começa a extrapolar os circuitos de baile, seu berço no país. O rap chega ao Brasil como “tagarela”, “funk falado” ou ainda “melô”, no início dos anos 1980 (MACEDO, 2016; FÉLIX, 2005; BOTELHO, 2018) mas é o *breakdance* - em resumo, a dança do Hip Hop - que leva praticantes em busca da rua como espaço alternativo às danceterias e casas de show para suas práticas³⁴.

A ida para lugares abertos e públicos configurou, assim, um movimento que se esquivava dos constrangimentos do espaço regulado dos bailes. Ao mesmo tempo, apresentações em vias públicas poderiam render pequenos ganhos monetários ao se “passar o chapéu” no final das performances. Esses trocados complementavam a já escassa renda desses jovens, em sua maioria pobres, desempregados ou em ocupações precárias como *office-boys* (mensageiros de escritório). (MACEDO, 2016, p. 28)

³¹ Segundo Milton Sales, o MH2O, fundado em 1988, tem por objetivo promover “uma revolução cultural no país (...) [realizando-se enquanto] um movimento político através da música.” (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 52) Cabe dizer que, como aponta a antropóloga Jaqueline Santos (2011), o MH2O faz parte de uma seara de organizações sociais ligadas ao Hip Hop que, ao longo da década de 1990, articularam sociedade civil e poder público levando o movimento a interações institucionais das mais diversas amplitudes, naturezas e objetivos (Cf. SANTOS, 2011, p. 97-116). Não encontrei informações precisas sobre o estado de suas atividades atualmente.

³² Entrevista concedida a Hot Black, apresentador do Programa Estação Periferia, da TV Brasil, integrante dos grupos de rap Mensagenegra e Tríplice Aliança e membro fundador da Nação Hip Hop, entidade formada em 2005 por integrantes do movimento que busca integrar demandas sociais e políticas com ações organizadas através do Hip Hop (Cf. <http://www.nacaohiphopbrasil.com.br/>. Acesso em: 20/12/2021.).

³³ O pesquisador divide a história do Hip Hop no Brasil em três grandes momentos: Hip Hop como cultura de rua (1983-1989), como cultura negra (1990-1996) e como cultura periférica (que inicia-se em 1997 e permanece até meados da década de 2010, quando o texto é publicado) (MACEDO, 2016).

³⁴ Para mais detalhes acerca da “onda *break*”, do pioneirismo desse elemento para a popularização do Hip Hop no Brasil e de seu papel em sua concepção como “cultura de rua” indico a exposição de Márcio Macedo (Cf. 2016, em especial p. 27-31).

Esse deslocamento terá um impacto decisivo na concepção simbólica do movimento: A “rua” torna-se “elemento de afirmação e identidade do *break* e, posteriormente, do *hip hop* (...)” (MACEDO, 2016, p. 28, grifos do autor). Espaços como a frente do Teatro Municipal, as praças da República e da Sé e o cruzamento entre as ruas Dom José de Barros e 24 de Maio, convertem-se em pontos de encontro para os jovens praticantes e, décadas mais tarde, parte desses espaços passará a gozar de destaque nas construções narrativas que buscam reconstituir o percurso histórico do movimento, sobretudo, quando se tratam de construções elaboradas para o diálogo com o poder público e a legitimação do Hip Hop enquanto “atividade cultural”. É o caso da já citada esquina entre a Dom José e a 24 de maio que foi demarcada como o “marco zero” do Hip Hop pela Prefeitura de São Paulo, responsável por assentar ali, no dia 26 de setembro de 2014, uma pedra de granito gravada com o nome de figuras precursoras do movimento (SÃO PAULO, 2014), dentre elas Nelson Triunfo³⁵, convidado para comandar a festa de inauguração do marco (RABASSALLO, 2014).

A partir da segunda metade dos anos 1980, em resposta a conflitos com a polícia, com os comerciantes locais e com outros frequentadores, ocorre uma paulatina migração desses jovens para os arredores da estação São Bento do metrô, ainda na região central da cidade de São Paulo (MACEDO, 2016; BOTELHO, 2018). Na literatura especializada³⁶ é praticamente unânime a leitura de que os encontros da São Bento representam um ponto de virada: um momento no qual a popularidade do Hip Hop é catalisada e novas perspectivas profissionais, artísticas e políticas emergem. Mais do que isso, “a ideia de uma cultura formada por quatro elementos começa a tomar corpo” (MACEDO, 2016, p. 29). Aqui, Macedo se refere ao que ficou conhecido como “os elementos do Hip Hop”, quatro manifestações culturais urbanas que se destacaram durante o período de “formação” do movimento, em Nova Iorque nos anos 1970, e que, de certa forma, são coletivamente reconhecidas como fundamentos das práticas ligadas ao Hip Hop. São elas: O *deejaying* que descreve a ação do *DJ* (o *disc-jockey*), criador das músicas e condutor das festas que se utiliza de diversas técnicas para manipular o áudio e criar novas composições; O *breakdancing* (ou simplesmente *break*), praticado pelos *b-boys* e *b-girls* (também conhecidos como *breakers*), sendo uma dança vinculada diretamente às composições do *DJ*; O *rapping* (ou *MCing*), que denota a ação do *rapper/ MC* - o mestre de cerimônias -, que surge inicialmente como auxiliar

³⁵ Nelson Gonçalves Campos Filho, conhecido como Nelson Triunfo, é uma das personalidades mais conhecidas do Hip Hop brasileiro. Inicialmente dançarino de Funk e Soul, funda, em 1977, duas equipes de dança: Black Soul Brothers e Funk & Cia. Foi um dos pioneiros da cena *Break* do Brasil tendo importante papel na difusão do elemento (YOSHINAGA, 2015).

³⁶ Cf. FÉLIX, 2000, 2005; BOTELHO, 2018; e MACEDO, 2016; por exemplo.

do *DJ* e, ao fim dos anos oitenta, torna-se o principal símbolo do Hip Hop - ao menos do ponto de vista comercial; e o *graffiti*, que refere-se às artes visuais e às inscrições feitas em espaços urbanos, seja legal ou ilegalmente (Cf. FÉLIX, 2005; OGBAR, 2007; TEPERMAN, 2015)³⁷.

Os encontros na São Bento, “o primeiro epicentro de *Hip Hop* no Brasil” (BOTELHO, 2018, p. 9, grifos do autor), eram, em suma, voltados à socialização e à diversão mediadas pelas práticas dos elementos do Hip Hop.

O intuito dessas reuniões era trocar as mais variadas informações, como passos de dança, fotos e traços de grafite; recortes de jornais, revistas, composições musicais próprias e traduções de letras de Rap estadunidense; além de roupas, bonés, canções em fitas cassete, LPs e filmes piratas em VHS. (BOTELHO, 2018, p. 9)

Atendo-nos aos elementos que dizem respeito mais diretamente ao Racionais MC's, o *rapping*, o *deejaying* e o *breaking* é importante dizer que a São Bento representou o momento de maior evolução para estes até então. Me refiro à evolução no sentido de profusão e desenvolvimento de suas práticas. Foi na São Bento, por exemplo, que muitas figuras pioneiras desses elementos no Brasil começaram a se apresentar: é o caso de MC Pepeu, que junto a MC Mike lançaram em 1985 o primeiro *rap* brasileiro nomeado enquanto tal³⁸; de Thaíde e DJ Hum, talvez a mais famosa dupla na clássica formação DJ-MC do país - sendo que o primeiro começou como dançarino; e de KL Jay e Edi Rock, que para além de serem parte do Racionais também se interessavam pela *breaking*³⁹ quando eram Edi Night e KL Night. Tratava-se de um evento auto-organizado que permitia, dada sua estrutura, a socialização de ideias, práticas e interesses com relativa liberdade. Como narra João Batista de Jesus Félix, estudioso pioneiro do Hip Hop brasileiro:

³⁷ Uma perspectiva bastante popular dentro do Hip Hop defende que o conhecimento (ou ainda sabedoria e/ou consciência, em alguns casos) seja compreendido como um quinto elemento. Possivelmente a figura mais popular (e pioneira) dentre os defensores dessa leitura seja a de Afrika Bambaataa, criador da Universal Zulu Nation, primeira organização social a atuar politicamente através das práticas culturais do Hip Hop e a significar a si mesmo a partir do mesmo (D'ANDREA, 2013; FÉLIX, 2005; TEPERMAN, 2015). Há ainda, o caso de KRS-One, conhecido rapper estadunidense, que reivindica a existência de nove elementos que incluem, além dos quatro já mencionados, o *beatboxing* (música corporal), o *street knowledge* (conhecimento de rua), a *street language* (linguagem de rua), a *street fashion* (moda de rua), e o *street entrepreneur* (empreendedorismo de rua), o que pode ser observado na faixa *9 Elements* de seu álbum *Krystyles* (KRS-ONE, 2003) e também nos princípios da organização Temple of Hip Hop, da qual é o membro mais notório (THE 9..., [s.d.]).

³⁸ Nomeada *Sebastian Boys Rap*, a faixa fez parte de uma coletânea chamada *Remixou, Dançou!*, da gravadora CBS (BOTELHO, 2018, p. 27). Para mais informações a respeito da história do rap dentro da indústria fonográfica brasileira indico novamente o trabalho de Guilherme Botelho (2018).

³⁹ A São Bento também foi importante espaço de socialização para Os Gêmeos, possivelmente os mais conhecidos grafiteiros brasileiros (até mesmo internacionalmente).

No início destas atividades (...) utilizava-se um ‘box’ [caixa de som] nas apresentações [de *break*]. Posteriormente, a dança passou a ser acompanhada por apresentações de *rap* ao vivo e o ‘box’ foi ‘aposentado’. Não havia inscrição prévia para exibições, o espaço ficava aberto para quem entendesse que tinha algo interessante para dizer ou cantar. (FÉLIX, 2005, p. 77)

Para o Racionais MC’s, frequentar a São Bento foi o que lhes garantiu acesso à sua primeira oportunidade profissional dentro do rap (graças a Sharylaine, como já dito), mas também, o que lhes permitiu chegar ao conhecimento de Milton Sales, que afirmou se interessar pelos quatro rapazes ao ver suas apresentações nos encontros ocorridos na estação de metrô (ENTREVISTA..., 2014). Como rememora o ativista, sua busca por talentos baseava-se, ao fim dos anos 1980, nos arredores da São Bento e sua perspectiva de negócios o orientava a procurar artistas com potencial para, segundo sua leitura, subverter a indústria fonográfica dentro de (e beneficiando-se de) suas próprias regras. Em suas palavras: “queria fazer um disco diferente (...) pra libertar (...) e não centralizar (...) socializar o meio de produção, ensinar as pessoas a produzirem disco” (ENTREVISTA..., 2015). A perspectiva de Sales baseava-se na possibilidade de utilizar da capacidade de massificação do produto fonográfico para amplificar a transmissão do conteúdo político das músicas que visava produzir, compreendendo que embora o Hip Hop encerrava em si potencial para a vocalização e organização das pautas da população negra, pobre e periférica do país, era necessário uma estratégia comercial a ele alinhada, de modo a garantir seu sucesso comercial:

(...) o Hip Hop, ele traz uma bandeira só: (...) É a voz da periferia, é a voz do gueto representado em três formas de arte da rua⁴⁰ (...) Essa bandeira do Hip Hop, ela tem um propósito (...) de propagar essas formas de arte, essa língua unificada no mundo. O rap não é do Brasil, não é dos Estados Unidos, o rap é uma cultura internacional. (...) É a primeira vez que a gente vê esse advento de três formas de arte (...) oriundas da periferia caminhando junto e tomando conta da cultura do mundo (...) hoje você chega na Vila Madalena os cara tá pagando cem, duzentos real (...) pra ouvir um rap da periferia. (ENTREVISTA..., 2015).

No que se refere a essa perspectiva política de negócios (e à parte a análise de suas possibilidades e limites, que não pretendo executar aqui), Sales cita a gravadora

⁴⁰ É difícil dizer com certeza a que Sales se refere nessas “três formas”, mas é provável que se refira a uma organização dos 4 elementos em três partes: Música rap (*rapping* e *deejaying*), dança (*breakdancing*) e artes visuais (*graffiti*).

Motown⁴¹ como inspiração, ainda que busque se diferenciar da mesma a partir daquilo que lhe parece problemático em sua estruturação:

Já imaginava [esses projetos] como a Motown. (...) [Ao] Comprar disco, você começa a adquirir cultura, saber que existe uma indústria *black* nos Estados Unidos chamado Motown. Falar “Putá mano, nós vamos montar uma aqui também” (...) Mas aí depois você vai descobrindo o lado político também, que a Motown tinha um cara central e o resto era tudo funcionário. Ai cê fala “Não, isso não é legal. É legal todo mundo ser uma empresa.” (ENTREVISTA..., 2015, grifos meus)

Tendo em vista a origem, disseminação e circulação do Hip Hop, apropriar-se dele como ferramenta política de transformação social mostrava-se, nas falas de Sales, uma estratégia política oportuna e fecunda ao fim dos anos 1980: “O papel que a gente se predispõe a fazer, a caminhada que a gente buscou fazer, é: levar consciência através da música, do ritmo e da poesia, né? Pras periferias do Brasil. Num processo de transformação, *criando a revolução através do verbo*”⁴² (ENTREVISTA..., 2014, grifos meus). Muito embora sua admiração pelo protagonismo negro no mundo dos negócios fique evidente, a verticalidade da estrutura da Motown - ou ao menos da estrutura suposta por Sales - o incomodava. Apesar disso, não se pode negar a influência de sua leitura política e, no limite, desse modelo de organização do trabalho artístico, nos primeiros anos de carreira do grupo. Em entrevista à Trip TV, por exemplo, Brown dirá que o grupo era, nos primeiros anos de carreira, “uma banda que se comportava como gangue, [que] nunca foi uma empresa. O dinheiro chegava [e] era *repartido* que nem assalto (...) cada um sumia com seu dinheiro. Ninguém investia em nada” (MANO..., 2016, grifos meus). Veremos, ao longo deste trabalho, como há frequentes tensões entre as perspectivas políticas do grupo e sua equipe, a configuração do trabalho artístico sob o capitalismo e os atravessamentos das desigualdades que lhes atingiam e atingem enquanto sujeitos negros de origem social pobre que vivem em um país racista e capitalista, como já podemos perceber nessa afirmação do rapper. Por hora,

⁴¹ A *Motown Records*, fundada em 1958, é uma gravadora musical estadunidense que teve grande influência na história da música negra, no país e no mundo. Se tornou internacionalmente conhecida por ser um empreendimento de grande sucesso administrado majoritariamente por negros que privilegiava a seleção de artistas também negros para seu catálogo. Botelho (2018) nos mostra que o principal sócio da *Zimbabwe*, William Santiago, desejava que sua equipe se tornasse uma versão brasileira do selo estadunidense. Haja vista o calibre dessas duas figuras, Sales e Santiago, não seria exagero supor que a *Motown* esteve presente no imaginário das precursoras figuras do Hip Hop brasileiro.

⁴² Aqui há uma inegável referência ao evangelho cristão e às passagens que revelam a consumação de Deus no mundo material/humano como Verbo e/ou Palavra, a depender da tradução - como em João 1:1-5 onde há “Jesus é a Palavra que revela Deus aos homens” (BÍBLIA..., 2008, p. 1291). Careço de estudos para qualificar este debate como ele merece, mas assinalo que, no que diz respeito às ideias de “mensagem” e “missão” no rap nacional, há evidentes influências dessa ideia religiosa de disseminação da “palavra” e, no limite, da “salvação”.

quero apenas assinalar que é da relação com Sales que começa a se configurar a tríade acima descrita, de modo que não se pode desconsiderar a reverberação dessas ideias, presentes já no início de sua carreira, no decorrer da trajetória artística, política e intelectual do quarteto.

A despeito da influência de Milton Sales é importante frisar que os poucos registros públicos da carreira dos quatro antes da formação do Racionais mostram que o discurso politicamente engajado já fazia parte de suas composições mesmo antes do encontro com o ativista, como podemos ver nas canções das duas duplas encontradas pela internet⁴³. Já vemos nessas composições o “gesto de revide” que o sociólogo Walter Garcia (2013) aponta como traço central da obra nos anos 1990, por exemplo. Também é perceptível a compreensão, por parte dos integrantes, de que eles faziam parte do Hip Hop e do rap, ainda que os sentidos atribuídos a ambos fosse amplo e pouco preciso. A aproximação entre os quatro e Milton Sales levará o grupo a conceber a si próprio e aquilo que faziam com um potencial de transformação social mais concreto, vinculado ao Hip Hop estadunidense (que, no limite, era global) e associado às lutas sociais. Em resumo, é a partir desse contato que o grupo passará a conectar a denúncia social a possibilidades de transformação social mais ou menos explícitas (e específicas).

Segundo Sales, o quarteto funcionava como “uma ponte para o fortalecimento do movimento Hip Hop (...)”, fosse na transmissão do “verbo” através da música ou no auxílio a outros artistas que, assim como eles, alinhavam-se a essa perspectiva (ENTREVISTA..., 2014)⁴⁴. O grupo almejava cumprir, portanto, papel político coletivo e, como recorda Mano Brown, o acesso ao rap do Public Enemy, grupo estadunidense dos mais importantes da história do Hip Hop, lhes fornecia não só pertencimento como sentido político:

O Milton falava: “Vocês são bons, vocês poderiam usar este ritmo, este talento para orientar as pessoas. Tipo o Bob Marley na Jamaica...” E naquele momento éramos os caras para conduzir as ideias dos mais velhos, que não tinham acesso à molecada. Tudo aquilo era muito novo e começou a fazer

⁴³ Como não são oficialmente divulgadas pelos integrantes, os registros são desorganizados e possuem informações dispersas. De modo geral, encontram-se três composições dos B.B. Boys e duas de Edi Night e KL Night espalhadas pela internet. Da primeira dupla podemos encontrar: *Hey Boy*, em uma versão levemente diferente da que apareceria em *Holocausto Urbano* (1990); *BB Boys é nosso nome*; e *Rap não é moda*. Da segunda: *Tempos Difíceis*, também em uma versão alternativa; e *Por que o preconceito?*. Todas indicadas como sendo do ano de 1988. Cf. EDI..., 2017; KL..., 2017; MANO..., 2022a; MANO..., 2017; MANO..., 2022b.

⁴⁴ Com “o verbo” Sales referencia uma conhecida tradução do primeiro capítulo do livro bíblico de João (João 4:1) que retoma “a criação” descrita em Gênesis para situar a complexa “existência” de Deus: “no princípio era o verbo”. Suas entrevistas, aqui referenciadas, demonstram que sua religiosidade dotava a ideia de “missão” do rap (como veremos, não exclusiva da interpretação do Racionais MC’s e de seu produtor) de função praticamente missionária e salvacionista. Se o rap pretendia levar a “mensagem” com capacidade de libertação político-social compreendê-la como “o verbo” lhe daria também um sentido de salvação cristã. A quem interessar, o aspecto religioso da obra do Racionais (inclusive esse que aqui rastreio desde seu primeiro produtor) é extensamente e muito mais adequadamente analisado no trabalho do sociólogo Bruno Rocha (2022).

parte do que a gente fazia. Milhões de portas se abrindo para um cara [ele próprio, Mano Brown] que sempre teve todas as portas fechadas. Na sequência, vinha o Public Enemy. Foi o mesmo que ver o surgimento do Pelé para o moleque que jogava futebol. E tudo aquilo que o Milton falava, os caras do movimento falavam, e eu não sabia fazer, os caras do Public Enemy já faziam bem demais. (HIP HOP..., 2016)

Sales considera o Racionais MC's "seu projeto" mais bem sucedido (MILTON..., 2017) - ainda que atualmente já não trabalhem juntos⁴⁵ - e, muito embora esta pesquisa não pretenda esmiuçar o que fundamenta a sua compreensão de sucesso, é seguro dizer que ela leva em consideração o êxito comercial moralmente circunscrito à "missão" e o impacto cultural do grupo e sua obra no país, em especial em relação aos grupos sociais marginalizados. Para todos os efeitos, a literatura apresenta evidências do sucesso comercial e repercussão cultural de sua obra e, à parte as particularidades interpretativas do ativista a respeito dessas variáveis, o Racionais MC's é, de fato, um projeto de sucesso⁴⁶.

Acauam Oliveira, letrólogo e pesquisador de Hip Hop, por exemplo, defende que o grupo mantém-se em posição de vanguarda dentro do rap nacional:

(...) sua obra se configura enquanto ponto de chegada e partida de desdobramentos históricos e estéticos desse que é um dos movimentos culturais mais importantes das últimas décadas. No geral, os lançamentos de seus discos são eventos catalizadores e transformadores da cena hip hop no país, trazendo formalmente sintetizado um diagnóstico de época fundamental tanto para a auto-compreensão do presente quanto para futuros encaminhamentos. (OLIVEIRA, 2017, p. 114).

Márcio Macedo, já citado também em virtude de sua segmentação histórica do Hip Hop no Brasil, chega a conclusões similares ao investigar marcos importantes da história do movimento (2016). Para ele, o primeiro álbum do grupo, *Holocasto Urbano*, de 1990, é o marco de transição entre o período da "cultura de rua" (1983-1989) para a "cultura negra" (1990-1996) e *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997, é parte importante da passagem desta para a fase da "cultura periférica" (ainda hegemônica em meados da década de 2010 quando o autor publica seu texto). No que diz respeito à primeira transição pode-se destacar como característica central o gradual deslocamento temático e estilístico do entretenimento descompromissado à crítica social racialmente orientada (MACEDO, 2016). Somado a isso, o ganho de proeminência do rap, dentre os quatro elementos, orientou o movimento em direção a composição musical focada na "mensagem" transmitida por suas letras (e distantes mais de

⁴⁵ Segundo Milton Sales, em entrevista à Revista Veja, sua saída ocorreu em 1998 (QUINTELA, 2019).

⁴⁶ Para além dos citados no decorrer dos próximos parágrafos, podemos indicar, por exemplo: GARCIA, 2013; D'ANDREA, 2013, 2017; FÉLIX, 2005; GRECCO, 2007; TEPERMAN, 2015; VIEIRA; SANTOS, 2023b.

trinta anos da participação dos integrantes em *Consciência Black*, e portanto do contato com Milton Sales e da união do quarteto, pode-se observar claramente como o grupo se inseriu e influenciou essa tendência).

Dentre os frequentadores da São Bento, uma parte considerável daqueles que dedicavam-se mais detidamente ao rap passou a se reunir na Praça Roosevelt⁴⁷ ao fim da década de 1980. Ademais, novos interessados envolveram-se com o Hip Hop pela primeira vez naquela praça. Ali, como relembra Clodoaldo Arruda⁴⁸ (III WORKSHOP..., 2022) - rapper, ativista e filósofo, que inclusive frequentou a Roosevelt sem ter participado anteriormente da São Bento -, a proeminência das práticas politicamente engajadas era explícita, algo que se agudizou frente aos constantes embates com a vizinhança da praça, que não escondia seu incômodo com relação àquelas práticas e pessoas, e ao recrudescimento da repressão policial, que embora não fosse nova, pois já haviam enfrentamentos mesmo nos encontros centrais antes da São Bento, eram perceptivelmente mais frequentes e agressivos diante da popularização do rap, do conteúdo combativo de suas manifestações e da ampliação da ocupação do espaço público por parte de seus praticantes. Ocupação esta, cabe ressaltar, legalmente sustentada por um ofício possuído pelos frequentadores, como ele afirmou (III WORKSHOP..., 2022).

Já em idos de 1991 a Praça Roosevelt perde gradualmente sua centralidade (MACEDO, 2016), entretanto a prevalência do *engajamento* manifesto em letras de rap e o crescimento da auto organização política dos hip hoppers permaneceu com marcas decisivas. Descrevo três eventos, encadeados em um intervalo de mais ou menos cinco anos, que demonstram as consequências diretas desse movimento que foi muito mais simbólico do que geográfico: *Primeiro*, a fundação, em 1988, da primeira posse⁴⁹ brasileira, nomeada Sindicato Negro; marco de fundação de um tipo de organização social que será de suma importância para a construção da relação entre pautas e temas históricos dos movimentos sociais

⁴⁷ Também localizada na região central da cidade, embora em uma área residencial de classes médias, encontra-se a mais ou menos a um quilômetro e meio do Largo São Bento e de sua estação de metrô.

⁴⁸ Em julho de 2022, Clodoaldo Arruda e Sharylaine participaram de uma Oficina no IFCH-Unicamp dedicada à história do Hip Hop ocorrida por ocasião da abertura do Arquivo Brasileiro de Hip Hop do AEL (Arquivo Edgard Leuenroth) - organizada pelo próprio AEL em parceria com a linha de pesquisa “Hip-hop em Trânsito” do CEMI-UNICAMP (Centro de Estudos de Migrações Internacionais). Como a oficina encontra-se gravada e disponível na internet, referenciarei o vídeo para facilitar eventuais consultas. Cf. III WORKSHOP Arquivo Brasileiro de Hip-hop. (151 min.). Publicado pelo canal IFCH UNICAMP, 28/07/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-9FH899kI5k&t=2498s>. Acesso em: 22/02/2023.

⁴⁹ As posses são coletivos regionais organizados a partir de atividades ligadas a um ou mais elementos do Hip Hop e que, historicamente, objetivam o resgate da auto-estima da juventude local, a conscientização política e a vivência do Hip Hop social e politicamente orientada (PINHO, 2011; FÉLIX, 2005 *apud* SANTOS, 2011). Para mais informações acerca desse tópico, recomendo, além das referências já citadas nesta nota, um trabalho que discute especificamente o caso do Sindicato Negro: Cf. PLÁCIDO; CARVALHO, 2021.

tradicionais (em particular, negros) e aquela juventude que começava a se organizar social e intelectualmente frente às demandas concretas de suas vidas cotidianas. *Segundo*, o assassinato, em 1989, de MC Rap B, um rapaz de 19 anos que cantava rap num vagão de trem quando foi alvejado por um policial⁵⁰, algo que impactou fortemente o imaginário daqueles envolvidos com o movimento na época. E *terceiro*, o contato de seus frequentadores com o Geledés: Instituto da Mulher Negra⁵¹ (em algum momento entre 1990 e 1992) através da figura de Deise Benedito, uma de suas fundadoras, que se aproximou de alguns rappers no decorrer de um show realizado durante comemorações do Dia da Consciência Negra.

A aproximação com o Geledés forneceu, em um primeiro momento, assessoria jurídica imediata em face das muitas denúncias da truculência policial, do racismo cotidiano e mesmo da morte de Marcelo de Jesus, o MC Rap B, feitas pelos jovens *hip-hoppers*; desembocará, todavia, em uma frutífera relação de formação política e profissional que fundamenta, a meu ver, a base das noções de *engajamento* hegemônicas no rap nacional até, pelo menos, a primeira metade dos anos 1990. Com o tempo, passam a ocorrer encontros semanais na sede do Instituto e um seminário que resultará, no fim das contas, na adoção de uma sede própria para as iniciativas ligadas ao Hip Hop e na criação do Projeto Rappers em 1992 (III WORKSHOP..., 2022), exemplos notáveis da consumação da relação entre a organização feminista negra e o Hip Hop brasileiro. O objetivo do projeto era:

(...) estimular a atitude reivindicatória; a organização política da juventude afro-paulistana/mestiça e periférica; oferecer assistência jurídica às questões de racismo e sexismo. Além de oferecer espaço de formação, “para que, via ação política, (as e os jovens) [pudessem] desenvolver formas alternativas de capacitação profissional, especialmente voltadas para a música, objeto central da atenção das e dos Rappers” (SILVA, 1999, p. 93 *apud* BOTELHO, 2018, p. 78).

Como podemos observar, o instituto compreendeu que, dentro de seu propósito de formação política, o acompanhamento profissional daqueles jovens era indispensável. Torná-los aptos a lidar com o mundo à sua volta era torná-los aptos a se inserirem no mundo

⁵⁰ Uma descrição detalhada do evento pode ser conferida em matéria da Folha de S. Paulo realizada dois dias depois do ocorrido. Cf. (POLÍCIA..., 1989). Em uma triste mas tenaz coincidência histórica, as autoridades públicas que se destacam na reportagem ao justificarem o ocorrido são justamente os então comandante da polícia militar, Ubiratan Guimarães, e secretário de segurança pública, Luís Antônio Fleury Filho, ambos envolvidos no Massacre do Carandiru (que aconteceu três anos depois) (GONÇALVES, 2001).

⁵¹ “(...) fundada em 30 de abril de 1988. É uma organização da sociedade civil que se posiciona em defesa de mulheres e negros por entender que esses dois segmentos sociais padecem de desvantagens e discriminações no acesso às oportunidades sociais em função do racismo e do sexismo vigentes na sociedade brasileira.” (O QUE É GELEDÉS, 2016).

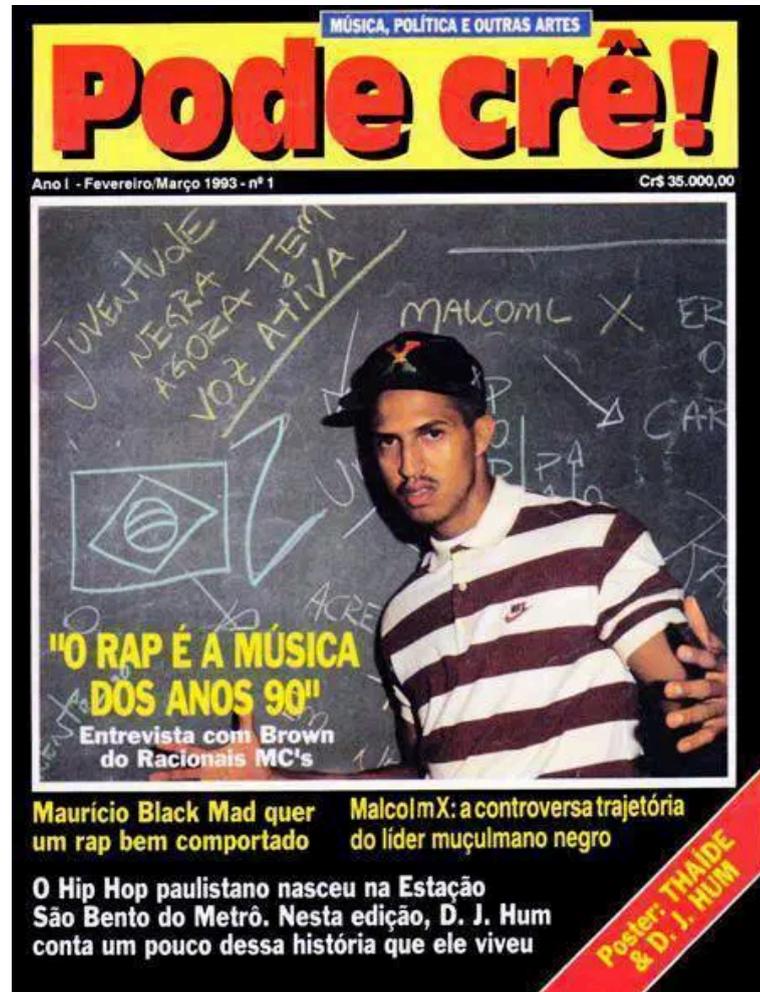
do trabalho enquanto lidavam com as contradições de uma ordem sócio-econômica competitiva sustentada por amplas desigualdades que os atingiam cotidianamente.

Sob a mediação do Geledés foram realizadas palestras, encontros e eventos de toda sorte, sempre voltados à formação política e orientação artística/profissional. Arruda e Sharylaine descrevem (III WORKSHOP..., 2022), por exemplo, oficinas dedicadas ao uso do microfone e ao trato da aparelhagem eletrônica (feitas por figuras relativamente populares no Hip Hop naquele momento, como DJ Hum e KL Jay); encontros feministas com presença de rappers que também formavam-se no Geledés (como a própria Sharylaine, Lady Rap e Tese Real), resultando na criação do Femini Rappers⁵²; e “cursos permanentes de formação” ministrados por artistas e intelectuais negros de ampla atuação⁵³. Nessa sede própria, que fornecerá o modelo das Casas de Hip Hop amplamente difundido entre os anos 1990 e 2000, foi arquitetada também uma resposta à demanda de um veículo próprio e específico de comunicação: a elaboração e publicação da primeira revista dedicada ao rap no país, a “Pode crê!”⁵⁴, que traz Mano Brown na capa de sua segunda edição em frente a dizeres (escritos, não à toa, em uma lousa escolar) como “A juventude negra agora tem voz ativa”, trecho de uma das mais populares canções de *Escolha Seu Caminho*, EP do Racionais lançado em 1992.

⁵² “[I]niciativa que buscou abrir espaço para pensar as mulheres dentro do *Rap* e seus atravessamentos na sociedade. (...) e organizar as mulheres praticantes dos elementos deste movimento (...) [apontando] as contradições dos *rappers* sobre a abordagem que tinham em relação às mulheres e sobre a reprodução das opressões de gênero em suas condutas (...)” (ARRUDA; SILVA; SANTOS, 2023, p. 100).

⁵³ Nas palavras de Arruda: “Por lá passaram Ismael Ivo, o bailarino, Camila Pitanga, Antônio Pitanga, Benedita da Silva, Clóvis Moura, Edson Cardoso, professor Hélio Santos (...) Abdias do Nascimento (...) de forma absolutamente gratuita, aberta, pra quem quisesse (...) e todo sábado rolou por pelo menos dois anos e meio, ininterruptamente.” (III WORKSHOP..., 2022).

⁵⁴ Guilherme Botelho realiza um exame detalhado de suas edições na sua dissertação de mestrado. Cf. BOTELHO, 2018, p. 92-97.

Imagem 7: Capa da Revista *Pode crê!* nº 1 (1993)

Fonte: geledés.org.br

No tocante à relação do Geledés com o Racionais MC's, esses dois pontos (a oficina de KL Jay e a presença de Mano Brown na revista) registram seu provável início. Embora não tenha encontrado, até o momento da escrita deste texto, fontes suficientemente claras para afirmar de que modo essa relação se deu, é impossível discorrer a respeito das concepções temáticas, estéticas e políticas do grupo à época desconsiderando a influência do Projeto Rappers (e, no limite, do Instituto da Mulher Negra) no Hip Hop brasileiro e no rap nacional como um todo e, portanto, no próprio grupo. Ainda no âmbito desta discussão, o texto de introdução da primeira edição da revista "Pode crê!" - a número 0, publicada em 1992 -, assinado pela própria organização, descreve muito claramente a leitura do Instituto a respeito do fenômeno sociocultural que a pouco tempo chegara a seu conhecimento (lembremos ainda que o Geledés é fundado quatro anos antes):

(...) consideramos essas bandas que conosco assinam esta proposta como um dos braços mais ativos da luta anti-racista que se trava em São Paulo na medida em que elas, através do rap, promovem o fortalecimento da identidade racial dos jovens negros, denunciam as diversas formas de violência e desrespeito que estes jovens sofrem e, principalmente, demonstram que os jovens negros das periferias desta Cidade podem superar a marginalização social que lhes é imposta, buscando nas raízes culturais negras coragem e inspiração para transformar condições de vida adversas em formas de resistência, luta e afirmação étnico-cultural. Assim sendo, com o **Projeto Rappers** temos por objetivo oferecer condições para o aperfeiçoamento político, cultural e musical dessas bandas no sentido de que elas possam realizar, com mais eficácia, o trabalho a que se propõem. (...) (PODE CRÊ!, p. 4, grifos dos autores *In* CARRANÇA, 2022)⁵⁵.

Como se vê, o Hip Hop se desenvolvia pendendo entre um importante e paulatino reconhecimento político e artístico que lhe fornecia suporte material e estímulo direto e a criminalização e menosprezo para com suas práticas e praticantes; estes últimos suportados, sem dúvidas, pelo racismo, elitismo classista e machismo. Esta dualidade de seu contexto de desenvolvimento na abertura da década de 1990, refletia a complexa conjuntura sócio-econômica a ele contemporânea. Era um momento favorável a sua legitimação, apoio e expansão, substancialmente pela situação politicamente esperançosa advinda do “fim” do regime ditatorial - que inicia-se em 1964 e termina em 1985 -, da crescente de iniciativas que configuraram um novo quadro político a nível nacional e do progressismo circulante no plano cultural. A própria fundação do Geledés é subsidiária desse contexto (BOTELHO, 2019), derivada da reorganização dos movimentos negros a partir de 1978 com o surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU). Todavia, grande parte dos protagonistas da cena Hip Hop nacional, jovens negros e negras, pobres e habitantes das áreas periféricas da cidade, viviam as contradições dessa conjuntura de “redemocratização” cotidianamente, manifestas na profunda depressão social em que se encontravam os bairros mais pobres da cidade e na emergência da resposta conservadora no âmbito político-institucional à ascensão desse mesmo progressismo, fosse através de candidatos a cargos públicos⁵⁶ e os interesses que representavam, fosse na expressão violenta das forças policiais no cotidiano dos bairros mais pobres, por exemplo (D’ANDREA, 2017; CARRIL, 2007).

⁵⁵ As edições aqui referenciadas são *fac-símiles* organizadas pelo Geledés em uma única publicação (Cf. CARRANÇA, 2022). Entretanto, todas as suas edições podem também ser consultadas no Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) do IFCH-UNICAMP.

⁵⁶ Lembremos que a prefeitura da cidade de São Paulo de Luíza Erundina (1989-1993), figura historicamente ligada às esquerdas, foi sucedida pela de Paulo Maluf (1993-1997), político apoiado pelos militares durante a ditadura, e contemporânea ao governo do Estado de São Paulo de Luiz Antônio Fleury (1991-1995), peemedebista que ordenou o avanço da polícia no Massacre do Carandiru (1992).

Se houve a reforma partidária, que resgatou o pluripartidarismo sufocado pelos governos militares ou ainda a aprovação da Lei da Anistia, que projetou um horizonte de fim de exílios e perseguições políticas - ambas ao fim dos anos 1970 -, houve também as consequências diretas do “milagre econômico” e do fortalecimento das instituições repressivas do Estado ocorridas nos anos dos governos militares, traduzidas na hiperinflação, no endividamento público, no desemprego, na concentração de renda, na violência urbana e na disseminação da pobreza. O sociólogo Tiaraju D’Andrea (2017) observa que, nesse contexto, as periferias paulistas passam por uma espécie de “duplo esvaziamento” representado de um lado pela perda de referências na política tradicional e em seus meios formais de reivindicação e participação, reforçado pelo conjunto de fatores já citados; e de outro pela ausência de elaboração crítica do que se passava nas periferias na produção cultural hegemônica daquele contexto. A MPB e o Rock, por exemplo, frequentemente citadas como exemplos de músicas politicamente engajadas daquela época, não davam conta daquele contexto, exprimindo seu esgotamento crítico (D’ANDREA, 2017; BOTELHO, 2019) diante de lugares sociais “distantes” das representações de vida e cotidiano das classes médias e brancas.

É preciso lembrar que desde pelo menos o início da década de 90 uma agenda econômica neoliberal vinha sendo estabelecida como resposta política, sobretudo das direitas, ao contexto sócio-econômico pós-ditadura. Das desestatizações ao sucateamento do aparelho e dos serviços públicos; da quase ausência de políticas assistencialistas ao favorecimento do setor financeiro; as políticas econômicas indicavam prioridades e precariedades. Entre 1995 e 1997 a “renda do trabalho perdeu 9% do seu peso relativo na renda nacional, ao passo que a renda da propriedade cresceu 12,3 % no mesmo período” (POCHMANN, 2012, p. 9 apud D’ANDREA, 2017, p. 9), ou seja, num contexto de crise a elite econômica não só não se abalou como lucrou (nada além da estrutura capitalista funcionando normalmente). O cenário de fulgor dos trabalhadores organizados também se modificou: o número de sindicalizados cai e as greves vão, pouco a pouco, diminuindo (D’ANDREA, 2017). O aumento significativo da violência, em especial na capital paulista, também caracteriza a década de 1990 e bairros como Jardim Ângela, Capão Redondo, Jardim São Luiz, Guaianases e Brasilândia, estavam entre os recantos da cidade em que ela mais se concentrava (TELLES, 2012 apud D’ANDREA, 2013).

(...) a taxa de homicídios na cidade de São Paulo manteve uma tendência de crescimento desde o começo da década de 1980 até 1993, com pequenas

variações. A partir de 1994, a curva que mede a taxa de homicídios sobe de forma abrupta, tendo seu pico entre os anos de 1999 e 2001, quando começa a baixar de maneira tênue até este índice passar a cair de maneira mais acentuada a partir de 2004. Entre 1996 e 1999 houve um incremento de 18% na taxa de homicídios na cidade de São Paulo. (TELLES, 2012 apud D'ANDREA, 2013, p. 13).

Segundo a geógrafa Lourdes Carril, que empreendeu uma pesquisa no Capão Redondo entre o fim dos anos 1990 e início dos 2000 buscando compreender a relação entre urbanidade, desigualdade social (em especial de classe e raça) e identidade, seus dados de pesquisa associados à literatura demonstraram “a correlação entre pobreza e moradia e também entre cor e pobreza”, lhe permitindo afirmar que “o fator etnoracial continua sendo uma das faces das desigualdades capitalistas” (CARRIL, 2006, p. 99), revelando-se não apenas nas estatísticas, mas na segregação socioespacial grosseiramente observável em São Paulo, que transforma as periferias da cidade em territórios de ‘banimento e isolamento’” (WACQUANT, 2001 *apud* CARRIL, 2006, p. 99) - ou talvez em quartos de despejo. Os lugares que mais se distanciavam do centro compunham regiões menos socialmente equipadas e inicialmente mais baratas e acessíveis à população com baixa renda, de maioria negra (CARRIL, 2006).

As desigualdades, entretanto, operam em camadas complexas, e se já é uma premissa importante considerar que periferias não são homogêneas e muito menos iguais em todas as regiões do país, ainda que possam comungar experiências sociais de exclusão e opressão, também é necessário compreender que nelas há diferentes formas de se experienciar a vida social. O “fundão”⁵⁷, por exemplo, região do Capão Redondo amplamente citada em letras do Racionais MC's, nomeia uma porção desse distrito ainda mais afastada do centro da cidade e, não coincidentemente, mais pobre (CARRIL, 2006).

O “fundão” do distrito, e de São Paulo, segundo é conhecido, é parte da geografia de exclusão da cidade de São Paulo, paisagem de morros favelados e de cor alaranjada, de tijolos e de casas em construção. Assim denominado porque literalmente é o fim da cidade, limite com outros municípios, expressão indubitável de que a população mais pobre foi empurrada para os confins da cidade. Próximo a ele, o Jardim Ângela, Área de Proteção de Mananciais, as Represas de Guarapiranga e a Billings. (CARRIL, 2006, p. 135)

⁵⁷ Uma diferença importante precisa ser indicada. Na obra do Racionais, “fundão” pode indicar tanto essa região do Capão como o coletivo/time de futebol/marca de roupas homônimo a depender do contexto da letra.

Essa porção do Capão é, para Carril, uma *hiperperiferia*, um bolsão de pobreza composto “por famílias que não puderam pagar pela valorização do bairro urbanizado” (2006, p. 144), movimento tendencial da dinâmica urbana paulistana dos anos 1990⁵⁸ que, de um lado “urbanizava” áreas periféricas e de outro expulsava aqueles mais pobres dentre os mais pobres para áreas ainda mais periféricas dentro das periferias. Assim sendo:

Na prática, [a *hiperperiferia*] denota que a população foi sendo empurrada cada vez mais para espaços de miséria, levada à imobilidade espacial devido à falta de recursos financeiros até para pagar o transporte, numa tendência ao confinamento territorial (CARRIL, 2006, p. 144-145).

De todo modo, o rap enquanto produto cultural também ganhava cada vez mais espaço na grande mídia, na indústria cultural e na vida social brasileira, galgando seu lugar no mercado de bens simbólicos à medida que mais álbuns do gênero eram lançados⁵⁹ e mais artistas projetados, o que não impedia sua capacidade de preencher espaços no imaginário político das classes populares conforme o Hip Hop e seus elementos faziam-se presentes como possibilidades concretas de atuação profissional e instrumentos de interpretação e atuação do/no mundo social. Para além do que já foi apresentado, teremos programas de TV como o *Yo! MTV Raps*, que ficou no ar entre 1994 e 2002 na MTV Brasil, tendo sido inclusive apresentado por KL Jay por algum tempo; o projeto RAPensando a Educação⁶⁰, vinculado à Prefeitura de São Paulo de Luíza Erundina (1989-1993); e mesmo sua presença nas grandes rádios (MACEDO, 2016) e bailes. Foi também na primeira metade dos anos 1990 que o Racionais MC’s lança *Raio X Brasil* (1993), o álbum que, segundo os integrantes, fez com que a viabilidade profissional da carreira no rap se tornasse plausível a eles, sobretudo em virtude do grande sucesso de *Homem na estrada* (MANO BROWN..., 2022; RED..., 2017).

A emergência e consolidação da concepção do Hip Hop como “cultura periférica” se deu entre a segunda metade dos anos 1990 e o fim dessa mesma década. Para Macedo, essa inflexão representou “a incorporação definitiva e explícita de uma estética marcada por temas vinculados à noção de periferia” (MACEDO, 2016, p. 36). O sociólogo está pensando “periferia” a partir do conceito de *marginalidades conectivas*, mencionado anteriormente,

⁵⁸ Para mais a esse respeito, indico a obra já citada de Carril (2006), em especial o capítulo II, onde a pesquisadora disserta também sobre a reversão do crescimento das periferias paulistanas na mesma época.

⁵⁹ Para uma investigação do contexto de produção, organização e lançamentos de discos de rap em São Paulo, em especial entre o fim dos anos 1980 e início dos 1990, conferir o trabalho da socióloga Paula Costa Nunes de Carvalho (2019).

⁶⁰ Durante o governo Erundina, com Marilena Chauí como secretária de cultura, foi desenvolvido o projeto *RAPensando a educação*, que organizava atividades em escolas públicas nas quais rappers convidados discutiam desde literatura ao cotidiano periférico (SILVA, 2012). Integrantes do Racionais MC’s chegaram a participar em algumas ocasiões.

concebendo a incorporação simbólica, política e estética das representações de povos e territórios marginalizados ao redor do globo como capaz de fornecer senso de mutualidade de condições atravessando fronteiras nacionais. Na interpretação de Macedo, essa mudança manifestou, principalmente, o realocamento da “questão de classe”, tomada agora com a maior importância na análise a respeito das desigualdades sociais por parte dos *hip-hoppers*. Periferia tornou-se, assim, um aglutinador de experiências sociais marginalizadas, incluindo em seu bojo aquelas correlacionadas com outros marcadores sociais de diferença (como raça e gênero, por exemplo). Vinculando-se a essa noção, o Hip Hop ampliou sua capacidade de representação, tornando-se, mais do que um símbolo da “rua” ou um representante dos negros, um denominador de certa “identidade periférica”. Quantas vezes já ouvimos a expressão “voz da periferia” quando o rap ou o Hip Hop é referido?

Visto enquanto produto cultural, podemos pensar no impacto da ampliação de seus lugares sociais àquela altura, afinal, seus nichos se ampliavam, em alguma medida, e isso significava novos públicos, novos grupos sociais com os quais o rap também dialogava. Mas, para além dessa interpretação, podemos pensar em uma modificação também de sentidos políticos.

Nesse sentido, periferia é um espaço social, territorial e político que se estrutura a partir de um denominador comum para jovens negros, mestiços, nordestinos e brancos: a classe pobre. Esse denominador comum (periferia = classe pobre) gera uma experiência partilhada por todos esses jovens que estão submetidos aos problemas sociais vigentes nesse espaço social, como violência policial, tráfico de drogas, racismo, desemprego, segregação social, ausência de equipamentos urbanos de lazer, ausência de reconhecimento social etc. Para além da experiência em comum vivenciada em problemas cotidianos, a população periférica também compartilharia elementos culturais em comum, o que traria ou fortaleceria uma ideia de pertencimento e identidade. (MACEDO, 2016, p. 40, grifos do autor)

Em *Sobrevivendo no Inferno* (1997), por exemplo, essa experiência social, racial, cultural e espacialmente localizada é demarcada por meio de personagens e cenários típicos “da periferia”, elementos cotidianos, práticas culturais, manifestações de gosto, atividades de lazer, projeções sentimentais e expectativas políticas que registram seu imaginário coletivo; ademais, essa organização simbólica traduz também um esforço lírico que aposta na sensibilização e politização para a construção de consciência coletiva das desigualdades sociais.

O início dos anos 2000 presencia: o reconhecimento, a legitimação e o estímulo de muitas organizações de periferia vinculadas ao campo cultural por parte do poder público,

em especial àquelas ligadas ao Hip Hop e a seus elementos; o advento de candidatos e candidatas a postos públicos vinculados ao movimento/cultura e sua associação à política tradicional; e sua auto organização política, representada na realização e participação de/em inúmeros fóruns, encontros e organizações atuantes em diferentes escalas (SANTOS, 2011). O emergente sentimento de orgulho periférico (D'ANDREA, 2013) aponta, entre outras coisas, a um momento da vida social e cultural brasileira que consolida a ideia de “cultura periférica” como elemento importante do horizonte político das classes populares, e o Hip Hop tanto influencia como é influenciado por isso.

A segmentação de Macedo (2016) aponta a prevalência dessa concepção estético-política até, ao menos, 2007. Mudanças significativas tanto no próprio rap nacional (a ampliação temática e estilística dos raps, a relação mais amistosa de novos artistas com a mídia, etc.) quanto no mundo da música popular (ascensão do funk nas periferias, acesso a novas tecnologias de produção musical, etc.) fazem o sociólogo reconhecer que transformações significativas ocorrem entre o início dessa tendência, que vem do fim dos anos 1990, e a década de 2010, contemporânea à sua escrita. O novo século abre-se para um grupo já consolidado em muitos aspectos. Na segunda metade da década de 2000, é um conjunto de artistas profissionais financeiramente assegurados por seus trabalhos, que arriscam experimentar novos caminhos artísticos e que circulam por diferentes espaços sociais sem que isso implique, necessariamente, em uma abdicação de seus compromissos políticos, ao menos do ponto de vista do próprio grupo. E se já eram referências dentro do rap nacional no início dos anos 1990, alcançam lugar similar na música brasileira como um todo ao fim da primeira década do novo século.

De sua participação na coletânea *Consciência Black* até o ano de 2024, que contabilizam impressionantes 36 anos de carreira, o grupo lançou 12 álbuns musicais, dentre EPs, coletâneas, álbuns “ao vivo” e de estúdio - isso sem considerar aqueles lançados por seus integrantes individualmente - que adicionam mais 8 à conta⁶¹. Mais recentemente, em 2022, lançou também um documentário de sucesso na plataforma de streaming Netflix⁶², que se tornou o filme mais visto no país no dia seguinte a sua estreia (DOCUMENTÁRIO..., 2022) e, 6 dias depois, o sexto mais visto no mundo (FULADOR, 2022). Seus integrantes também ocupam postos interessantes na vida cultural brasileira recente. Cito aqui dois exemplos: Ice

⁶¹ Há grande variedade de versões desses mesmos álbuns. Recomendo, a quem interessar, a navegação na plataforma discogs (www.discogs.com) que sistematiza esforços de ouvintes, fãs e colecionadores ao redor do mundo em catalogar e organizar produtos musicais, formando um grande banco de dados alimentado continuamente. Ali, encontram-se não somente versões alternativas oficiais como, em alguns casos, promocionais, prévias e até piratas.

⁶² Racionais: das Ruas de São Paulo pro Mundo (RACIONAIS..., 2022).

Blue comanda há muitos anos parte da programação da rádio 105 FM, conhecida por manter em suas transmissões programas dedicados à música negra que foram e são conduzidos por figuras históricas do Hip Hop nacional, como DJ Hum e o próprio Blue⁶³. Mano Brown, por sua vez, sem dúvidas o mais conhecido dos integrantes, apresenta o *podcast Mano a Mano* que, para além das impressionantes marcas de audiência⁶⁴, conta com um rol de convidados que se equipara, senão supera (em termos de amplitude de representação de setores da sociedade civil e do debate público contemporâneo), programas de entrevistas da grande mídia tradicional. Estamos falando de um programa que contou com a presença de artistas, religiosos, esportistas, jornalistas, policiais, médicos, humoristas, escritores, intelectuais, políticos e, nada menos que dois (então) ex-presidentes do Brasil, para ficarmos em alguns exemplos.⁶⁵

De forma similar, sua obra circula pelos mais diversos espaços e três bons exemplos envolvem o álbum de 1997, *Sobrevivendo no Inferno*. O disco aparece na mão de Luciano Huck - apresentador-símbolo de uma juventude branca e de classe média-alta dos anos 1990 - em matéria da Revista *Época*, no ano de 1998 (*ÉPOCA*, 1998, p. 78 apud ARRUDA, 2017, p. 219), em ocasião na qual Huck diz ser fã do grupo. Foi o escolhido como presente para o Papa Francisco, por ocasião da visita do então prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, a um seminário ocorrido no Vaticano, em 2015 (ACAYABA, 2015). E vinte e três anos após seu lançamento, tornou-se leitura obrigatória para o vestibular da Unicamp no ano de 2020 (SANGION, 2020), cabe lembrar, numa versão em livro que foi lançada por uma das maiores editoras do país, a Companhia das Letras. Não bastasse tudo isso, poderia citar ainda o reconhecimento (e até mesmo idolatria) relatado por muitos de seus pares de cena, músicos de outros gêneros e artistas de outros setores. Ou ainda o impacto no debate público gerado por seus posicionamentos e obras, perceptível pela amplitude de abordagens na mídia, nas redes sociais e mesmo na academia. Aliás, no que diz respeito à

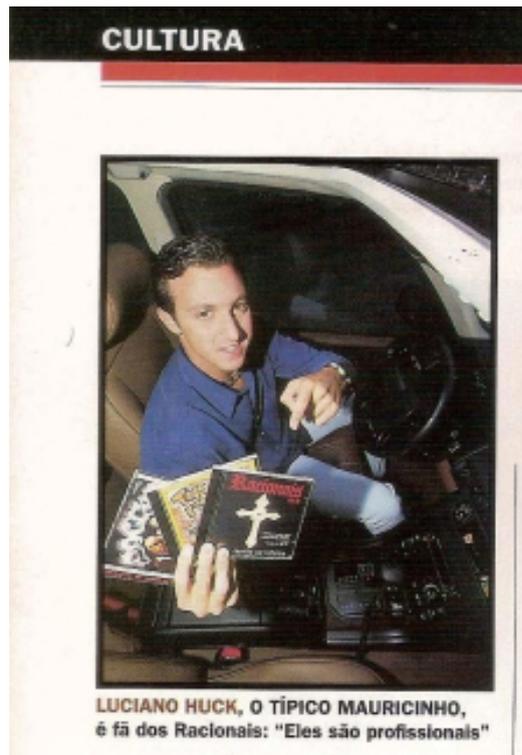
⁶³ O papel das rádios na constituição e circulação do rap nacional mereceria pesquisa à parte, e ela, com certeza, precisaria citar a 105 FM que, já em 2001, era referida na grande mídia como “a emissora que mais dá espaço para o hip hop na Grande São Paulo” (VALLETA, 2001).

⁶⁴ Em 2021, ano de estréia do programa, o episódio com o então ex-presidente Lula foi o mais ouvido do país no Spotify, serviço de *streaming* que hospeda o programa (GRIGORI, 2021). No ano seguinte, *Mano a Mano* ocupou o terceiro lugar entre os *podcasts* mais ouvidos da plataforma (PADIGLIONE, 2022).

⁶⁵ Dentre os nomes, destaco: Os presidente e ex-presidente, Lula e Dilma; as filósofas Sueli Carneiro e Angela Davis; a escritora Conceição Evaristo; a jornalista Glória Maria; o neurocientista Sidarta Ribeiro; o empresário Kondzilla; os atletas Ronaldo (Fenômeno) e Casagrande; os políticos Eduardo Suplicy e Fernando Holiday; rappers como Emicida, Djonga e Karol Conká; e músicos de outros gêneros, como Zeca Pagodinho, Leci Brandão, Djavan, Gilberto Gil e Ivete Sangalo.

literatura acadêmica, o Racionais MC's é tema recorrente desde seus primeiros anos de carreira - e assim tem sido, regularmente, há mais de duas décadas⁶⁶.

Imagem 8: O apresentador Luciano Huck com o disco *Sobrevivendo no Inferno*



Fonte: Revista Época, 1998.⁶⁷

Essas breves descrições pretendem exemplificar os lugares sociais e simbólicos que passaram a ocupar em quase quarenta anos de carreira. Um lugar consagrado - de certa forma literalmente como veremos adiante -, de atenção acadêmica, de prestígio na indústria cultural e até mesmo de apreço fora do universo das periferias, das camadas jovens, populares e racializadas ou ainda de pessoas ideologicamente vinculadas à esquerda, supostamente, seus ouvintes ideais⁶⁸. Lugares que vão além da música, das classes populares e racializadas e do

⁶⁶ Entre os anos 1990 e 2000, há por ex.: SILVA, 1998; KEHL, 1999; TELLA, 2000; ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001; ANASTÁCIO, 2001; PINHO, 2001; GRECCO, 2007. Na década de 2010: GARCIA, 2011, 2013; SILVA, 2012; D'ANDREA, 2013, 2017; OLIVEIRA, A., 2015, 2017. E na década atual: VIEIRA; SANTOS, 2023b que reúne uma série de artigos de diferentes pesquisadores e pesquisadoras. Evidentemente, esta nota não daria conta de um levantamento completo, a intenção é indicar a ampla gama de autores/as que dedicam-se à estudar o grupo e sua obra ao longo de três décadas quase que ininterruptamente.

⁶⁷ Disponível em ARRUDA, 2017, p. 219.

⁶⁸ Embora esse trabalho não tenha condições de mergulhar a fundo na questão, vale pontuar que pesquisas recentes (LEIVA, 2018) nos revelam dados interessantes a respeito do público do rap: Ainda que seja percentualmente mais ouvido por jovens (em números que diminuem à medida que envelhece o público entrevistado) e por negros em relação a brancos, é menos ouvido entre as classes C (12%), D e E (menos que 9%), do que entre as classes A e B (14%). Para além disso, outro dado curioso revela que grupos entrevistados com graus de escolaridade fundamental e médio ouvem mais rap (12% e 14%, respectivamente) do que aqueles com ensino superior (9%).

próprio Hip Hop, e que envolvem negociações, contestações e contradições, que aqui se tornam objeto de análise.

CAPÍTULO 2 - CHORA AGORA: RETRATOS DE GRUPO I (2001-2011)

2.1. Sobreviventes do Inferno: O *engajamento* do Racionais MC's em retrospecto (1989-2000)

Antes de seguirmos examinando o Racionais, uma ressalva precisa ser feita: pesquisas sobre ele historicamente predilecionaram a interpretação de sua obra anterior ao ano de 2001 - quando lançam *Ao vivo* -, mesmo aquelas feitas após esse ano. Tenho duas hipóteses a esse respeito que não buscam desmerecer quaisquer trabalhos científicos e muito menos afirmar que toda e qualquer motivação siga os caminhos que descrevo, mas problematizar a própria circulação do rap em ambientes acadêmicos: A primeira, é que a obra do grupo de caráter mais disruptivo, combativo e explicitamente político (o que ocorre mais marcadamente até 1997) é mais valorizada em contraposição àquela em que isso se torna mais subjetivo e contraditório, substancialmente por estar imersa em temas que dialogam com (e por vezes endossam) o consumo de artigos de luxo, a ostentação, o crime, a misoginia, etc. (como se vê a partir de 2002)⁶⁹. A segunda, é que *Sobrevivendo no Inferno* se tornou a obra mais popular do grupo, transfigurando-se em um ponto referencial a partir do qual a maioria das análises, científicas ou não, se volta, sobretudo para comparação. Isso se deve, penso eu, tanto pela própria distância temporal das obras noventistas, que permite com que essas análises possam ser feitas com mais propriedade e refinamento justamente pelo acúmulo de fortuna crítica sobre temas afins e seu contexto à medida que o tempo passa, quanto pela legitimação que a postura, digamos, menos contraditória e mais combativa do grupo tem no universo acadêmico - o que não exclui seus méritos estéticos, técnicos, literários, políticos e as leituras sócio-históricas que pode basear. Não consigo afirmar sem pesquisa adequada, o que motiva isso, mas suspeito que parte dessas motivações possa se relacionar com perspectivas políticas que pensam essas mudanças temáticas como “simples” diluição crítica, o que as tornariam talvez, e em uma leitura um tanto essencialista, distantes demais de sua “origem social” e portanto representações “distorcidas” pela cooptação da indústria cultural e politicamente menos “legítimas” - como uma derrota na luta pela hegemonia cultural se vista pela lógica de “perde-ganha” advertida por Stuart Hall (2013)⁷⁰.

⁶⁹ Essa é uma visão geral. Músicas como *Negro Drama*, do álbum de 2002, mostram que também há raps mais politicamente explícitos e combativos em trabalhos mais recentes. A questão é que não são mais maioria. Da mesma forma, o machismo não foi inaugurado nas letras do Racionais com *Nada como um dia após o outro dia* e o melhor exemplo disso está na faixa *Mulheres Vulgares*, de seu álbum de estréia, que tem como temática central a misoginia de caráter revanchista suportada por uma leitura vulgarizada e reducionista do feminismo.

⁷⁰ O sociólogo descreve a necessidade de olhar as estratégias políticas no campo cultural com mais cuidado, justamente por não se tratar de “uma questão de vitória ou dominação pura (...) [ou] um jogo cultural de

Por bem, essa não costuma ser a leitura que vemos na maior parte das pesquisas recentes sobre esse momento da produção do grupo, mas, apresentando as notas desta pesquisa em eventos acadêmicos e mesmo discutindo rap e Racionais MC's em outros espaços, percebo que muito do que se fala a esse respeito gira em torno dessas questões. Em certa medida, os pontos citados também são responsáveis por suscitarem os temas e recortes temporais desta pesquisa. Pensando nisso e levando em conta o fato da literatura ter abordado abundantemente as temáticas presentes no Racionais MC's anterior a *Sobrevivendo no Inferno*⁷¹, não focarei este subtópico nos temas, propriamente ditos, mas nos princípios que os fundamentam e que são, em minha hipótese, moldados entre o fim da década de 80 e o início da de 90. Cabe dizer que estes pontos não serão encerrados aqui, mas expressos ao longo da dissertação. Neste espaço construo somente uma base para suas discussões ao longo do texto.

Como vimos no capítulo anterior, os anos 1990 marcaram um momento de proeminência do rap em relação a outros elementos e de seu grande desenvolvimento enquanto produto cultural a nível nacional. Paralelamente, a centralidade da mensagem falada/escrita e a crescente autonomia de produção dos artistas na gravação de seus trabalhos (BOTELHO, 2018) conformam um cenário no qual tensões e negociações de sentido surgem frente à inevitável ampliação dos “circuitos de verossimilhança” do rap e de suas noções de *engajamento*, o que, por sua vez, responde a seus novos lugares sociais. Para o Racionais MC's isso se torna especialmente significativo, haja vista a crescente popularidade e visibilidade de seu trabalho e as expectativas depositadas não somente em sua obra como também em sua postura pública (tanto por seu público “original” e a cena Hip Hop quanto pelos novos públicos e a cena nacional de música⁷²). Na mídia impressa, por exemplo, um intervalo de apenas três anos basta para o grupo deixar de ser retratado como uma “revelação do rap” (INAUGURAÇÃO..., 1991) para ser descrito como o “mega” e “mais popular conjunto de rap brasileiro” (SOUZA, 1994; ACIDENTE..., 1994), “o maior fenômeno da música atual em São Paulo” - sendo essas últimas duas descrições encontradas em matérias da Folha de S. Paulo, dos mais populares jornais do país (DÁVILA, 1994)⁷³. Mas o que

perde-ganha; [mas uma] mudança no equilíbrio de poder nas relações de cultura.”, indo além do ““nada muda, o sistema sempre vence”” (HALL, 2013, p. 376).

⁷¹ Indico especialmente o trabalho de Tiaraju D'Andrea no qual o autor analisa e classifica detalhadamente as temáticas presentes na obra do grupo até o início da década de 2010 (D'ANDREA, 2012).

⁷² Com isso me refiro ao circuito da música hegemônica do país, artistas, radialistas, apresentadores, críticos, etc.

⁷³ É claro que a abordagem da mídia não é de toda positiva e muito menos auto-evidente. Uma delas (ACIDENTE..., 1994), da Folha S. Paulo, noticia um acidente de trânsito com vítima fatal envolvendo Edi Rock e esse reconhecimento está paralelo à dimensão do tom acusatório do texto. No caso da matéria escrita por Sérgio Dávila, também da Folha (DÁVILA, 1994), o desdém irônico e racista salta aos olhos.

compunha o *engajamento* do Racionais àquela altura? O que mobilizava o grupo em suas composições e quais eram os sentidos sociais do que faziam?

Imagem 9: Anúncio no *A Tribuna* (1991)



Clube de Regatas Vasconcelos da Palma

Amanhã, 12 horas
Bar com Pagode ao Vivo
 Conjunto Di Quebradas
 (Somente para Sócios)

Dia 7 de Setembro, 23 horas
Baile da Independência
 Ingressos: Cr\$ 1.500,00
 Cr\$ 750,00 (sócios)
 Mesa: Cr\$ 2.000,00
 Cr\$ 1.000,00 (sócios)

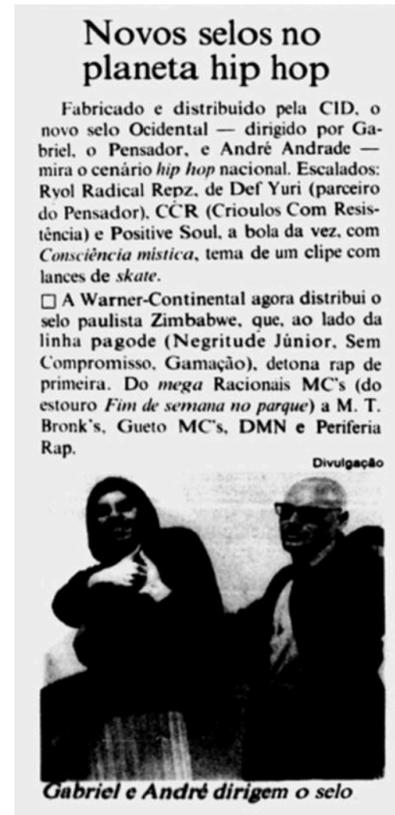
Dia 8 de setembro, 18 horas
Inauguração da Domingueira
 Conjunto Racionais MC's
 (Revelação do Rap)

Dia 14 de Setembro, 23 horas
Show Eliana de Lima
 Ingressos: Cr\$ 2.000,00
 Cr\$ 1.000,00 (sócios)
 Mesa: Cr\$ 3.000,00

TODOS OS DOMINGOS
 — Das 11 às 13 horas —
 Recreação Infantil
 com o Grupo Reino Encantado
 Distribuição de Refrigerantes e Pipocas

Fonte: A Tribuna

Imagem 10: Artigo no *Jornal do Brasil* (1994)



Novos selos no planeta hip hop

Fabricado e distribuído pela CID, o novo selo Ocidental — dirigido por Gabriel, o Pensador, e André Andrade — mira o cenário *hip hop* nacional. Escalados: Rvol Radical Repz, de Def Yuri (parceiro do Pensador), CCR (Crioulos Com Resistência) e Positive Soul, a bola da vez, com *Consciência mística*, tema de um clipe com lances de *skate*.

□ A Warner-Continental agora distribui o selo paulista Zimbabwe, que, ao lado da linha pagode (Negritude Júnior, Sem Compromisso, Gamação), detona rap de primeira. Do *mega Racionais MC's* (do estouro *Fim de semana no parque*) a M. T. Bronk's, Gueto MC's, DMN e Periferia Rap.

Divulgação



Gabriel e André dirigem o selo

Fonte: Jornal do Brasil

Sumariamente, penso que existam três grandes influências nas concepções de *engajamento* do grupo do período de sua formação à pausa na carreira que marca o hiato de cinco anos entre *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e *Nada como um dia após o outro dia* (2002): a cultura musical e política dos circuitos de bailes *black* dos anos 1980, que para além de influenciar figuras como Milton Sales integrou a socialização juvenil dos integrantes; o repertório de pautas e temas dos movimentos negros pós-redemocratização, visível em especial pelo contato dos hip hoppers com o Geledés; e o contato com a nascente cena do Hip Hop nacional que, em certa medida, vinculava-se diretamente às duas anteriores - elas próprias bastante inter relacionadas (FÉLIX, 2000; BOTELHO, 2018). A seu turno, a inserção do rap no mercado cultural hegemônico e o crescente interesse da grande mídia pelo Hip Hop; a conjuntura sócio-econômica de carestia e violência dos anos 1980 e 1990; e a necessidade

de profissionalização do trabalho artístico como meio de sustento para a vida material do quarteto, delimitam e condicionam o escopo dessa circulação de ideias e influências.

Partindo de uma escala mais ampla e geral é possível dizer que seu *engajamento* se baseava na premissa de que o rap, instrumentalizado simbolicamente como uma arma, era uma ferramenta de transformação social usada para a conscientização sobre as desigualdades sociais e sua denúncia, capaz de fomentar, como objetivo último, a melhoria da condição de vida das populações negras, pobres e periféricas. Isso se manifesta desde as composições anteriores à formação do Racionais e permanece em tom crescente até *Sobrevivendo no Inferno* (1997) - pois álbuns posteriores inauguram mudanças temáticas importantes que serão debatidas adiante, ainda que, no limite, a intenção pareça se manter bastante subjetivamente. Vejamos por exemplo a frase de Mano Brown registrada pela revista *Showbizz* em 1998 (MARTINS, 1998, p. 24): “Eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista”. Ou ainda como essa perspectiva se apresenta na icônica *Capítulo 4, versículo 3*⁷⁴, das canções em que melhor se contorna o “gesto de revide” (GARCIA, 2013) do Racionais noventista:

A primeira faz “bum”, a segunda faz “tá”
 Eu tenho uma missão e não vou parar
 Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
 Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição
 (...)
 Número um, guia, terrorista da periferia
 Uni-duni-tê, eu tenho pra você
 Um rap venenoso ou uma rajada de PT⁷⁵
 (RACIONAIS..., 1997).

Podemos, sem dúvidas, problematizar essa intenção, questionar a “eficácia” dos métodos ou ainda discutir de que modo essa postura concedia prestígio a eles e sua obra independentemente do objetivo ou desejo dos integrantes - principalmente se considerarmos que há uma fatia do mercado de bens simbólicos interessada nos produtos culturais “engajados” -, mas, enquanto fenômeno social, a “mera” manifestação pública desses sentidos políticos atribuídos a seu trabalho artístico, partindo de onde partia, no contexto de onde surgiu, representa um fenômeno social interessante de ser observado. Ainda mais quando reiterada pela combatividade, pelo revide e pela “violência” anti-conciliadora⁷⁶. Como vemos,

⁷⁴ Terceira faixa do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997).

⁷⁵ “PT” deriva-se da nomeação feita pela fabricante de armas brasileira Taurus às suas pistolas semiautomáticas (como as PT 100 e PT 24/7, por exemplo). Entretanto, a sigla se tornou, ao longo do tempo, jargão para se referir a qualquer pistola, mesmo de outros fabricantes.

⁷⁶ Sobre o assunto, Cf. KEHL, 1999; GARCIA, 2013, 2011.

isso faz parte da autopercepção política do grupo ao longo de sua carreira e entendê-la em seus termos é necessário.

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

Ao debater a construção do sujeito engajado no rap, Roberto Camargos de Oliveira aponta que diante da “tarefa de legitimar suas produções como expressão de atitudes críticas, atreladas a experiências, valores e posicionamentos ideológicos que foram logo tomados como instrumentos de formação de opinião” (2015, p. 77), a “adoção de uma postura crítica, séria e engajada” (p. 78) tornou-se indício do alinhamento dos rappers a essa visão. De certo modo, isso reiterava a seriedade de seus comprometimentos, a legitimidade de suas intenções, a relevância de seu conteúdo e a oposição de classe.

Um texto publicado na primeira edição da já mencionada revista “Pode Crê!”, assinado por Deise Benedito, Dri, Ice, King-J, Kako, L Play, MC Regina, Nilton Mariano, Quettry, Solimar Carneiro, Stillo e Vilma, portanto, integrantes do Geledés e da cena Hip Hop, pode nos ajudar a compreender como esses temas e posturas foram sistematizados em princípios de atuação. Seu título é ilustrativo: “O Papel do Rapper” que, para além de “relatar fatos” (PODE CRÊ!, p. 9, grifos dos autores In CARRANÇA, 2022)⁷⁷ deveria:

⁷⁷ Os organizei em tópicos para melhor leitura.

- (...) chegar, ou estar próximo da população carente que precisa urgentemente de informação;
 - (...) procurar fazer valer os direitos do cidadão;
 - (...) intervir no que não for bom, para o bem estar de sua comunidade, procurando formas objetivas;
 - (...) ter uma visão totalitária do mundo em que vive;
 - (...) denunciar as injustiças do sistema;
 - (...) buscar a auto-sustentação do trabalho, procurando desenvolver o trabalho musical com perfeição e qualidade;
 - (...) conhecer seus direitos autorais;
 - (...) identificar-se enquanto negro/preto e saber de suas raízes e origem;
 - (...) ter uma posição ideológica;
 - (...) estar atualizado;
 - (...) educar-se, para educar, e assim chegar à conscientização;
 - (...) não se deixar levar pela contradição: o que fala deve estar de pleno acordo como age e como pensa no dia-a-dia,
 - (...) desenvolver trabalhos instrutivos;
 - (...) ser original, consciente e procurar a verdade absoluta das coisas;
 - e acima de tudo, (...) respeitar o movimento hip-hop como um todo.
- (PODE CRÊ!, p. 9, grifos dos autores In CARRANÇA, 2022)

O conteúdo é vasto e poderíamos observá-lo de diversas perspectivas⁷⁸, aqui ele está posto como exemplo de síntese e organização daquilo que preenchia as noções de *engajamento* hegemônicas do rap nacional dos anos 1990, sobretudo por ter sido organizado por atores sociais que associavam-se, em muitas formas, aos espaços de formação do Hip Hop brasileiro, de modo que não importa tanto aferir a circulação desse texto precisamente, como se ele próprio fosse responsável por espalhar, como as tábuas de um profeta, os mandamentos do Hip Hop, mas observá-lo enquanto acúmulo daquilo que se fazia presente na cena que se tornaria hegemônica nos “circuitos de verossimilhança”. Não à toa, seus princípios reverberaram explicitamente nas concepções do Racionais MC’s e na auto-percepção do sentido político daquilo que faziam.

A maior dissonância entre a cena hegemônica (que incluía o Racionais MC’s) e os princípios apontados no documento foi o trato do machismo e da misoginia. Amplamente presentes na cena, foram reconhecidos e combatidos cotidianamente nas iniciativas do próprio Geledés e de sua parceria com a juventude do Hip Hop (vejamos os exemplos citados no capítulo anterior) em contraposição a sua pormenorização e normalização por parte de grande parte do rap nacional, em especial pelos homens. Essa diferença explícita, sobretudo, uma contradição entre prática e discurso que foi superada pelo Geledés e muitas rappers/MC’s participantes do Projeto Rappers ao compreenderem a incoerência presente na intenção de

⁷⁸ Para uma análise dedicada desse artigo, indico a exposição de Guilherme Botelho (2018).

combate às desigualdades que desconsiderava àquelas de gênero ou as reforçava ao delas tratar.

Novamente, limitado ao escopo da pesquisa, não pretendo entrar nos meandros do assunto⁷⁹ mas, naquilo que informa a respeito dos objetivos desta pesquisa é importante salientar que, para além de comprovar que a suposta intenção progressista da cena não impedia a reprodução de desigualdades por passe de mágica, a importância de pautas e temas dentro do rap também foi filtrada historicamente por relações de poder. Por consequência, é seguro dizer que as concepções hegemônicas de *engajamento* do rap nacional nos anos 1990 foram, por muito tempo, intencionalmente negligentes com desigualdades de gênero, afinal de contas, os temas estavam postos, o debate era feito e chegava a uma parte considerável dos rappers que dispunham de grande visibilidade. Isso diz tanto sobre a reprodução das desigualdades quanto sobre a confecção das masculinidades negras periféricas, afinal “o movimento hip hop é uma expressão concreta onde a masculinidade negra se produz (...) [expondo] as tensões de uma sociedade patriarcal e machista, racista e capitalista.” (FONSECA, 2023, p. 64). Em uma síntese bastante precisa, a letróloga Silvana Fonseca balanceia essa posição social em que as vozes majoritárias do rap se encontravam:

É dessa violência generalizada que esse sujeito, forjado em complexas redes de tensão, inscreve seu contradiscurso e produz-se como diferença política. (...) É nesse jogo violento entre o Estado masculino branco e os vários eus negros, que se produz contraditoriamente uma inscrição crítica. (FONSECA, 2023, p. 66 e p. 77)

Um misto de intenções, princípios e contradições marcam as formas do Racionais MC's conceber a si, o rap e aquilo que faziam, formas essas que começam a ser repensadas perante o estrondoso sucesso de *Sobrevivendo no Inferno* - que até hoje é, sem dúvidas, a mais conhecida obra do grupo. É sobre essas mudanças e como elas compõem os próximos trabalhos do grupo que trato adiante.

2.2. O dia após o outro dia: Consagração, desigualdades e vida artística

Com frequência é a *Sobrevivendo no Inferno* que recorrem as críticas quando são feitas análises de mudanças estilísticas, temáticas e políticas de álbuns mais recentes do

⁷⁹ A literatura sobre rap e questões de gênero não é nova e aborda ampla variedade de temas. Cito, por exemplo SILVA, 1995, que discute o caso brasileiro em meio aos anos 1990, se utilizando, inclusive, da relação do Geledés com as rappers como material de análise; ROSA, 2006, que discutirá especificamente a construção de masculinidades no rap; FONSECA, 2023, que bem recentemente tratou do assunto na obra do Racionais MC's; e ROSE, 2021, que, em estudo pioneiro do campo dos estudos de Hip Hop, feito na primeira década dos anos 90, discutiu o cenário estadunidense incluindo as desigualdades de gênero como parte dele integrante.

quarteto, fixando-o como marco referencial e obra máxima do Racionais MC's. De forma semelhante é a ele que volta-se uma parte considerável dos fãs ao questionar a legitimidade, a autenticidade ou mesmo o comprometimento político do grupo com a periferia quando trabalhos e atitudes mais recentes desalinham-se daquilo que supostamente defendiam em 1997. Neste tópico isso se torna relevante pois é justamente a mistura de sua grande repercussão e recepção que mobiliza o incômodo dos integrantes em relação a esse álbum⁸⁰. Diz Brown, em entrevista realizada em 2017:

Era um clima hostil. (...) E esse disco chamou muita bala perdida, mano. O que pra sociedade, pra, sei lá, classe artística ou [o que o] pessoal que estuda sociedade analisou como um disco de protesto pra nós era cortar na própria carne, entendeu? Aquilo vinha em nós. (...) Começou a morrer gente nas porta de festa pra carai, gente com camisa do Racionais, tiroteio dentro das festa. (...) *As rima é bala perdida. É compromisso mesmo.* (...) Teve um dia que eu falei pros cara “mano, tá tudo errado, para, mano. Tá vindo cara com uma bíblia desse tamanho ali [grande], outro (...) parece que vai matar nós. Tá errado, viado. (...) Tá vindo uns psicão (sic) pra cima de nós, aí. Uns cara com roupa de padre, mano. (...) Quem foi fazer aquela cruz na capa? (...) Começou a vir (...) umas coisa estranha. Falei, mano, nós tá deixando o povo é doido com essas ideia aí, parceiro. (...) Nós não somos assim (...) *Pegava mal dar risada, pegava mal fazer qualquer fita e tal.* E eu sempre fui um cara, o que? Do futebol, sempre fui da massa. Dos amigo (...) contei piada, dava risada, vou no estádio (...) A gente faz essas coisa na vida da gente. (...) *E de repente ficou proibido. Falei, pô, então viramo personagem.* (RED..., 2017, grifos meus)

Há pelo menos quatro pontos indicados nessa fala que descrevem dissonâncias importantes na relação artista-obra-público a partir de *SN1*⁸¹ que ressoarão nas obras seguintes.

1) A impossibilidade do distanciamento analítico/apreciativo por parte do grupo frente à base testemunhal de sua obra; 2) A fidelização de um público mobilizado pela ética religiosa⁸²; 3) A pressão de parcela do público em virtude das expectativas por eles criadas em relação à obra e ao grupo; e 4) A cristalização de uma imagem do Racionais MC's que tornou-se referencial embora anacrônica e por vezes caricaturizada⁸³, fosse pela mídia ou por parte de

⁸⁰ Isso foi expresso em algumas ocasiões, como na entrevista que o grupo deu a André Caramente em evento promovido pela RedBull (RED..., 2017) e na participação de Mano Brown no Podcast Podpah (MANO BROWN..., 2022).

⁸¹ Passarei a tratar o álbum *Sobrevivendo no Inferno* eventualmente com essa abreviatura.

⁸² O álbum apresenta muitos elementos religiosos de matriz africana e cristã, em sincretismo que Mano Brown reafirma em entrevista (MANO BROWN..., 2022). As manifestações apontadas pelos integrantes, entretanto, referem-se ao cristianismo: Cruzes, vestimentas, bíblias, etc. Acrescento que, em dinâmica similar a lógica da leitura da Bíblia, muitas acusações feitas por fãs em mídias sociais acompanham citações literais de trechos da obra do grupo, como se referenciassem uma literatura sacralizada orientadora de comportamentos para legitimar suas acusações.

⁸³ Embora essa “imagem cristalizada” não seja intencionalmente depreciativa, Brown reconhece que sua dimensão reverbera para além do seu público e, em análise interessante, cita como exemplo a representação

seus ouvintes. Este conjunto de fatores levou o grupo não só ao descontentamento pessoal mas à reflexão da natureza de seu trabalho, chegando até mesmo à decisão de parar a carreira temporariamente, como expõe Ice Blue:

Esse negócio do Sobrevivendo (...) que nos tirou de uma posição e... colocou um personagem... e *esse personagem que a carreira artística geralmente te coloca (...) é sozinho*. Porque você é famoso, você tá totalmente cercado de pessoas mas (...) muitas vezes, você se sente sozinho. *Porque é o famoso fardo*. (...) Você tá o tempo todo resolvendo as coisas das pessoas, ela espera que você esteja pronto pra resolver mas elas não estão pra, pelo menos, te ouvir. *E você (...) perde esse direito de falar, só de ouvir, quando você tá dentro desse personagem que as pessoas te coloca*. Na primeira instância isso fez mal, muito mal. *Nós éramos moleques de favela, gostávamos de ser assim, rebeldia (...) anti padrão total. Então quando as pessoas começaram a padronizar foi o choque*. “Pô, eu não sou assim, eu não quero ser assim”. *Mas ao mesmo tempo isso é o famoso reconhecimento, né? As pessoas te reconheceram. E esse reconhecimento tem um preço*. Então até chegar aí e você entender... Ser famoso, não ter dinheiro, conviver com pessoas que ganham menos (...) tirar foto com as pessoas, tomar ônibus, faltar esse dinheiro (...) Eu vejo pessoas que nasce com condições que estão passando por terapia (...) Então nós éramos pra ter... quantas terapias era pra ter feito? (...). O rap se tornou uma terapia. O rap se tornou uma válvula de escape. [Capaz de] mostrar algumas saídas. Que você pega o problema de alguém e transmite, né cara? (...) Racionais sempre foi estratégico (...) em atitudes, na maneira de ver as coisas, na maneira de agir. Nós estávamos mesmo no auge do Sobrevivendo quando o Brown falou “vamo parar”. Nós não tínhamos preparado dinheiro pra isso. (...) Se não tivesse parado naquele momento, [o grupo] poderia ter acabado. (RED..., 2017, grifos meus)

Ocorre, portanto, uma pausa para a reelaboração do sentido de seu trabalho frente a um amontoado de questões emergentes. Como defendo, é uma pausa para reelaborar suas noções de *engajamento* diante de mudanças que alteram suas percepções de mundo e imaginação política. Interessante notar que nas falas dos integrantes feitas em retrospecto a complicada relação entre arte, política e o emaranhado identidade-pertencimento-representatividade centralizam esse auto-questionamento e, embora esses comentários tenham sido feitos muitos anos depois do momento narrado (e bem sabemos que a memória e a história reconfiguram narrativas e posicionamentos), a análise aqui feita nos mostra que essa época foi, de fato, permeada por muitas dúvidas e angústias que culminaram em uma reorganização de valores e sentidos (que tão bem veremos em *NCUD*⁸⁴). A seriedade com que trataram a pauta era tamanha que mesmo defronte a instabilidade financeira gerada pela pausa a mesma foi mantida, sendo a vida profissional dos integrantes

frequentemente racista e preconceituosa que fazem dele ao o imitarem como um sujeito “ignorante, burro, falando basteira”. (RED..., 2017).

⁸⁴ Passarei a utilizar essa abreviação para o álbum *Nada como um dia após o outro dia* daqui em diante.

sustentada por projetos paralelos, shows e discos de compilações sem inéditas, enquanto o destino do projeto Racionais não era decidido.

No recorte temporal deste capítulo foram lançados três álbuns do Racionais MC's: seus dois primeiros álbuns "ao vivo", *Ao Vivo* (2001) e *1000 Trutas 1000 Tretas* (2006), e o quinto com composições inéditas, *Nada como um dia após o outro dia* (2002). Dos lançamentos *solo* de seus integrantes, temos: *Na batida Vol. 3: Equilíbrio* (2001) e *Fita mixada: Rotação 33* (2008), ambos de KL Jay. Analisarei neste capítulo os três do grupo em sua formação completa - e neste subtópico o álbum de 2001. Porém, como indicado na introdução, trato os álbuns *solo* de modo auxiliar, reconhecendo que, dado o escopo e os objetivos deste trabalho, não teria condições de analisar todos os álbuns com o mesmo empenho que dedico à obra do grupo como um todo. Nesta pesquisa, restrinjo meus comentários àquilo que nos informa pontos interessantes aos nossos problemas sociológicos durante o período entre os álbuns do Racionais MC's. Dito isso, selecionei dois álbuns *solo* para comentar neste capítulo, um que se encontra ligeiramente fora deste recorte, *Edi Rock* (1999), homônimo ao integrante que o lançou, e *Na batida Vol. 3: Equilíbrio* (2001) de KL Jay. Justifico esta escolha ao longo de suas análises, mas, de modo geral, estes álbuns ilustram especificações das noções de *engajamento* do grupo naquele contexto e seu impacto no estabelecimento de parcerias de trabalho, bem como a análise dos integrantes do momento de carreira em que se encontravam.

No álbum de Edi Rock, praticamente um *EP*, seis faixas compõem seu repertório (sendo as três últimas versões instrumentais das três primeiras). Um desenho de seu rosto sobreposto por seu nome, que intitula o álbum, ilustra a capa. Na contracapa, logomarcas indicam o vínculo do *MH2O* e da *Cia Paulista de Hip Hop*⁸⁵ no projeto. Pode-se observar ainda, no canto superior direito, a frase "Hoje vou cantar a liberdade e um dia cantaremos todos juntos". Participam do álbum o grupo de rap SNJ e os rappers Lakers e Pá e Pulga do ABC, este último conhecido pela atuação na fala de abertura de *Mundo Mágico de Oz*, décima faixa de *SNI*. Até aqui, podemos observar como o "projeto político" Racionais fora expandido e incorporado mesmo no trabalho *solo* dos integrantes, que demarcavam seu comprometimento com o "fortalecimento do movimento Hip Hop" (ENTREVISTA..., 2014), como disse Milton Sales, não só através da temática de seus trabalhos, mas também na abertura de espaço para outros artistas⁸⁶, algo também presente, como veremos, no álbum de

⁸⁵ Selo/Gravadora independente e de mote cooperativo criada por Milton Sales com o intuito de gravar e lançar artistas do Hip Hop em início de carreira (MAFFIOLETTI, 2010).

⁸⁶ Em um ilustrativo verso de *Correria*, primeira faixa do álbum, Pulga diz: "Sou Pulga do ABC, você já me conhece /A estrela que me guia é Racionais e o rap" (EDI ROCK, 1999).

KL Jay. Em texto para o portal *Bocada Forte*⁸⁷, Gil Souza (“Gil BF”) menciona pontos que reforçam essa conclusão, descrevendo não só como Edi Rock forneceu condições materiais e técnicas para a produção desse e outros álbuns como também o modo pelo qual o projeto Racionais se intercalava com os *solo* dos integrantes e com os de outros grupos.

Edi Rock tinha montado um pequeno estúdio em casa, sua produção pro DMN [no álbum *H. Aço*, de 1999] e esse disco foram como testes. Como a cena era forte e todos os grupos sempre tinham shows nos mesmos lugares, muitas apresentações do disco foram com todas as participações. Fui a shows que o DMN, SNJ e Edi Rock se apresentariam no mesmo dia, então eles faziam uma sequência, que funcionava assim: DMN fechava seu show com “*H.Aço*”, Edi Rock emendava a sua participação e já começava o seu show, com DJ Kl Jay nos toca-discos, ele cantava as suas partes em algumas músicas do Racionais e o SNJ entrava na hora de cantar a “*Não seja mais um pilantra*”. Essas apresentações estão entre as melhores que já vi no Rap brasileiro. (GIL BF, 1999, grifos do autor)

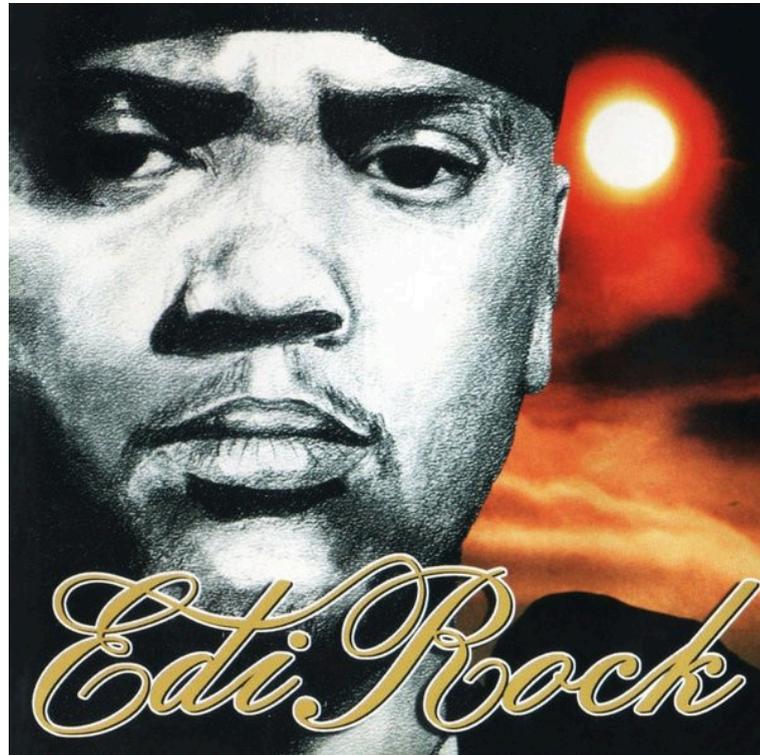
A soma desses elementos conformam a imagem do cenário de solidariedade mútua estimulado no rap nacional. Permite, ademais, que interpretemos a frase da contracapa em maior amplitude: O empenho do Hip Hop engajado dizia respeito a seu potencial de politização, como vimos no capítulo 2, mas também à formação de laços de solidariedade profissionais que vislumbravam, ao fim, a ampliação desse potencial primeiro. O sentido de “Um dia cantaremos [a liberdade] todos juntos” é tanto literal, ao se referir aos parceiros de ofício e “missão”, quanto metafórico, no que concerne à população pobre que vivia (e vive) sob o jugo do racismo e da desigualdade social sob o capitalismo, impeditivos diretos ao exercício da liberdade concreta.

Por fim, o álbum reúne, tematicamente: enaltecimento do rap engajado; reflexões críticas sobre a vida criminosa (em uma versão modificada em letra e instrumental de *Rapaz Comum*⁸⁸, chamada *Rapaz Comum II*); e discurso orientador-motivacional com foco antidrogas.

⁸⁷ Criado em 1999, é um dos mais antigos portais de notícias especializados no Hip Hop brasileiro, tendo sido, inclusive, vencedor do Prêmio Hutúz (premiação voltada a cena Hip Hop do país), em 2001, na categoria “veículo de comunicação”.

⁸⁸ Quinta faixa do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997).

Imagem 11: Capa do álbum *Edi Rock* (1999) (CD)



Fonte: www.discogs.com

Imagem 12: Contracapa do álbum *Edi Rock* (1999) (CD)



Fonte: www.discogs.com

O álbum de KL Jay, por sua vez, é muito mais extenso que o de seu parceiro, contendo trinta e uma faixas entre músicas, sessões de discotecagem, *samples* de programas de rádio⁸⁹, mensagens de caixa postal e falas diversas. Sua curiosa capa não só demarca as particularidades estéticas e estilísticas dos trabalhos de KL Jay (geralmente menos ostensivos, distantes da temática religiosa, etc.) quanto adianta o caráter introspectivo que marcará a produção do grupo nos próximos anos.

Ilustrando a dianteira, há uma imagem do DJ de olhos fechados e braços abertos em meio a um grande relógio cujos ponteiros marcam exatamente doze horas (a “metade” do dia/noite, que veremos ser proposital) numa pose que também lembra a de um quadro policial⁹⁰. Sobrepondo o relógio, vemos diversas figuras espectrais de si próprio que circulam a partir do eixo central do relógio em sentido anti-horário, se tornando tão mais apagadas quanto mais se distanciam da original. A palavra “Equilíbrio”, escrita em seu topo, completa-se com a discreta frase “a busca”, que se encontra verticalizada no canto inferior direito do quadrado que compõe a capa - e com isso a posição de KL Jay ganha outro sentido, talvez a de quem está se equilibrando. O selo da 4P (sigla para “Poder para o Povo Preto”) no canto superior esquerdo indica que a produção do álbum ficou a cargo da gravadora fundada por KL Jay em parceria com o rapper Xis, em 1997⁹¹. Há muitas participações, em sua maioria de artistas da cena que também se dedicavam a trabalhos temática e estilisticamente próximos ao do Racionais e/ou que foram gravados pela Cosa Nostra⁹², a gravadora do grupo, em algum momento da carreira. Dentre os participantes destaco seis por demonstrarem a dimensão da rede de contatos dos integrantes: Sabotage, também da Zona Sul de São Paulo,

⁸⁹ Um dos programas recortados é o *Balanço Rap*, parte da rádio 105 FM que, como veremos adiante, será citada em *Nada como um dia após o outro dia*.

⁹⁰ Agradeço mais uma vez a professora Daniela Vieira dos Santos pela percepção aguçada desse detalhe que me passou despercebido.

⁹¹ A 4P (*Poder Para o Povo Preto*) foi inicialmente uma produtora de eventos, chegando a ser responsável pelo *Hip Hop DJ*, um campeonato paulista de discotecagem. Inicia suas atividades de gravação em 1998 e em 2000 passa a atuar também na moda, com sua própria confecção de roupas autodeclarada “grife ativista”. Sua missão é “[lutar] por igualdade, liberdade financeira, e pelo fim de todas as formas de preconceito. (...) [Realizar] parcerias orgânicas [e atuar] na moda urbana e música” (4P..., [s. d.]). Além disso, sua sigla ressignifica o infame “4P” que se tornou popular para referenciar os alvos prediletos da violência policial e do encarceramento: “preto, pobre, puta e pederasta”, como eram comumente citados. Agradeço ao meu orientador, Mário Medeiros, pela informação.

⁹² Ao que minhas pesquisas indicam, a gravadora foi criada em 1997 por ocasião do lançamento de *Sobrevivendo no Inferno*, ainda que a distribuição do álbum tenha se dado pela *Zâmbia* em um primeiro momento (COSA..., 1997). Destaco a referência feita à máfia siciliana no nome escolhido, como se, para além da estética “gangster” levada a seu sentido literal, buscasse demarcar que se trata de um negócio altamente organizado, que desafia a ordem vigente de alguma maneira e que se constrói com laços de solidariedade entre pares buscando o sucesso coletivo de seus integrantes. Essa especulação não é de toda imaginativa, pois a *Cosa Nostra* chegou a gravar artistas como Sabotage, RZO e Dexter, por exemplo.

que se tornaria um dos maiores nomes da história do rap brasileiro; RZO⁹³, grupo da Zona Oeste paulistana que fez muito sucesso nos anos seguintes; Dina Di, integrante do grupo campineiro Visão de Rua e um dos primeiros grandes nomes femininos do rap brasileiro; MV Bill, rapper vindo da cena carioca que também foi lançado pela Zâmbia; Consequência, grupo indicado no próprio álbum como representante da “nova escola”; e Funk e Cia, nada menos que a equipe de dança de Nelson Triunfo representando a “velha nova escola” (por fazer a ponte “do Soul ao Hip Hop”⁹⁴).

Quanto aos temas, encontramos: Tributos a KL Jay feitos por outros rappers (dentre os quais Edi Rock); homenagem às crianças de periferia e aos filhos e filhas dos participantes; valorização do rap engajado e da postura comprometida; e denúncias das desigualdades, do racismo e classismo brasileiros. Distribuídas ao longo de diferentes faixas, encontramos ainda abordagens sobre o cotidiano periférico e a vida artística no rap, muitas vezes sem mensagens políticas explícitas, o que indica antes uma maior amplitude temática e estilística do que simples diluição crítica, haja vista o álbum como um todo.

⁹³ O RZO, sigla para “Rapaziada da Zona Oeste”, foi formado em 1992 comendo-se inicialmente por Helião, Sandrão e DJ Cia, salvo engano. Assim como o Racionais em alguns momentos de sua carreira compreendia-se como uma família e, por extensão, muitos outros artistas vincularam-se ao grupo de alguma forma, dentre os mais conhecidos estão Negra Li e Sabotage, cujas carreiras *solo* também despontaram nos anos seguintes. Cito essa informação para demonstrar como essa dinâmica coletiva do rap, em especial entre os anos 1990 e 2000, não era exclusividade do Racionais MC’s.

⁹⁴ Trechos de *Se Liga na Rima*, décima oitava faixa do álbum.

Fonte: archive.org

A última faixa do álbum, *Privilégio 2 (o tempo é Rei)*, guarda uma fala de Mano Brown relativamente extensa (ocupando dezoito minutos e meio, sendo a maior faixa do álbum) composta por divagações que se utilizam inclusive de relatos pessoais para abordar uma amplitude de temas que amarram-se em uma conclusão: O reconhecimento de que a experiência social da pessoa negra, pobre e periférica no Brasil demanda firme convicção de valores e persistência física e mental para lidar com as adversidades estruturalmente sustentadas. Brown fala da relação com sua mãe, das demandas materiais e psicológicas para a criação de seu filho e do relacionamento com os três parceiros de Racionais MC's. Traz ainda comentários que abordam a vivência urbana entre periferia e centro, a recepção crítica do rap, a percepção da conjuntura social de desemprego e carestia a partir do cotidiano periférico e a discrepância entre o avanço tecnológico do novo milênio e a suposta redução da desigualdade que com ele viria. Os comentários carregam um tom pessimista e soturno reafirmado pela base instrumental lenta e repetitiva vinda de um *sample* de James Brown originário de uma música na qual o padrinho do Soul realiza uma digressão muito semelhante tematicamente⁹⁶.

A amplitude de assuntos abordados pode soar, a princípio, desconexa, mas, a meu ver, revela justamente a dimensão de seus auto-questionamentos e o impacto deles na carreira do Racionais MC's: extensa, multifacetada, mediada por um esforço de organização que busca sentido político no que é feito e pertencimento entre aqueles para quem isso é direcionado. Em paralelo, creio que a abordagem aparentemente individualista de questões sociais estruturais responde a uma conjuntura cultural que, desde o âmbito mais privado da vida cotidiana, fomenta o sofrimento psíquico nesses indivíduos, não devendo, a meu ver, ser compreendida como mero escamoteamento do caráter estrutural das opressões, mas como um empenho de alcançar o domínio psico-social de questões mais amplas, inclusive através do conforto emocional pela auto-identificação do ouvinte em relação ao relato pessoal de Mano Brown.

De vez em quando você tá com um problema, ou você acha que tem um problema, ou você é um problema pra você mesmo, tá ligado? A sua mente te deixa transtornado. (...) Tem dia que eu acordo daquele jeito, ó, inimigo do mundo. Só a música pra te poder dar uma aliviada. Eu quando tô meio derrubado eu gosto de ouvir 2Pac, tá ligado? Não sei se é porque o cara é

⁹⁶ O *sample* é retirado do início de *Public Enemy #1 (Part 1)*, segunda faixa do lado 2 do disco *There It Is*, de 1972.

filho sem pai também, que nem eu, morô mano? (...) Não conhece o pai, né mano? Pai todo mundo tem. Principalmente um canalha que foi o meu pai, mas eu não conheci. (...) Como é que você faz pra viver num mundo assim? Você olha pra um lado, vê os bacana pagando, olha pro outro, os irmãos no crime. (...) Mas eu tenho que continuar andando. Eu não quero ser do crime. Preciso sustentar o meu filho. (...) Eu tenho que ser um vencedor, eu não posso me abater com a realidade (...) Eu preciso continuar, certo? (...) Rap é minha vida, tá ligado? Se eu sento pra trocar uma idéia, mais ou menos, é por causa do rap, eu não vou negar não (...) Se você não sai pro mundão pra viver e vê qual que é (...) você não entende. Não consegue colocar as coisas um do lado do outro, e comparar, e ver o que é bom, o que é ruim (...) O rap me ajudou a ver esses lados aí (MANO BROWN *In* KL JAY, 2001)

Por fim, esta faixa marca o início de um momento reflexivo e angustiado do grupo que repercute no álbum de 2001 e se realiza em sua forma mais evidente, inclusive indicando caminhos resolutivos, em *NCUD*⁹⁷.

Ao vivo (2001) reúne gravações de shows realizados pelo grupo após o lançamento de *SNI*. Trata-se de uma coletânea sem músicas inéditas composta por quinze faixas, das quais sete são músicas - inclusive todas do *SNI* - e oito são falas dos integrantes - divididas entre captações dos shows e gravações de estúdio. Ainda que este álbum não traga novidades em composições de letras, o que é frequentemente privilegiado nas análises musicais, creio que a interpretação de outros elementos nos ajude a compreender o momento pelo qual o grupo passava no início dos anos 2000.

Toda sua composição visual é construída em torno de elementos que destacam, ainda que de modo sutil, aspectos da rotina de trabalho do meio musical, mostrando o que é pouco ou nada visível (e visibilizado) na vida artística, intencionalmente colocado à parte do fascínio da fama e de sua aparente badalação. Com exceção da ilustração do disco (e aqui me refiro literalmente à mídia física, o CD), todas as imagens que ilustram este que é o primeiro álbum “ao vivo” do grupo são fotografias aparentemente tiradas após uma noite de show. A capa e a contracapa mostram um salão vazio e sujo, repleto de copos e papéis no chão. As luzes coloridas que outrora iluminavam palco e público, os equipamentos de som e o palco vazio, a depender da versão do álbum⁹⁸, são os principais elementos das cenas. A fonte gótica, inaugurada na icônica capa de *Sobrevivendo no Inferno* (e que se tornará uma das logomarcas do grupo) retorna, agora branca, mas o personagem armado, visível na contracapa e ao fundo

⁹⁷ Acauam Oliveira (2015) e Tiaraju D’Andrea (2013) compartilham leitura similar e desenvolvem interessantes argumentos a respeito deste álbum. Alguns deles serão revisitados nesta pesquisa, mas, de todo modo, indico seus trabalhos a quem possa interessar.

⁹⁸ Originalmente lançado pela *Zâmbia*, em 2001, ganhou ao menos uma nova edição pela *Cosa Nostra*, em 2006. Embora o conteúdo fonográfico e a capa tenham se mantido praticamente iguais às originais em todas as versões, as artes do verso, da contracapa e do CD diferenciavam-se de acordo com a edição e a gravadora/selo. Duas dessas versões podem ser observadas no endereço eletrônico “www.discogs.com”.

da listagem de faixas daquele álbum, já não está presente. Em verdade, não há qualquer pessoa retratada, diferentemente de todos os álbuns anteriores, mesmo os *solo*, que, de uma forma ou outra, apresentavam algum elemento humano⁹⁹.

A escolha e apresentação desses elementos não me parece ignorável. São sutis indicativos da relação dos quatro integrantes com o novo momento de sua carreira iniciado a partir do estrondoso sucesso que alçaram ao fim dos anos 1990. D'Andrea (2013) nos mostra que desde *SNI*, precisamente na faixa *Fórmula Mágica da Paz*, os rappers expressavam a consciência de uma mudança de lugares sociais que lentamente se concretizava à medida que ganhavam fama e reconhecimento, em especial no que diz respeito à reação pública em seus círculos sociais de origem frente a tais mudanças. Apesar disso, defendo que a correlação dessas questões com as particularidades da vida artística, bem como as novas implicações desse relacionamento, só se farão presentes, de fato, nos trabalhos iniciados na década de 2000, mais explicitamente nas composições inéditas de *Nada como um dia após o outro dia*, algo que D'Andrea também observa, e, simbolicamente, na composição imagética de *Ao Vivo*, como tento demonstrar aqui.

⁹⁹ Nos três primeiros álbuns, *Holocausto Urbano* (1990), *Escolha o seu caminho* (1992) e *Raio X Brasil* (1993), os integrantes sempre aparecem. No último deles há ainda o retrato de presidiários em uma cela. Já a coletânea de 1994, homônima ao grupo, e de 1996, *The best of Racionais MC's*, trazem a famosa ilustração, em preto e branco, de um homem negro atrás de grades cujas barras segura com as mãos. *Sobrevivendo no Inferno* (1997), por sua vez, traz o homem armado na contracapa e uma porção de fotografias em seu encarte.

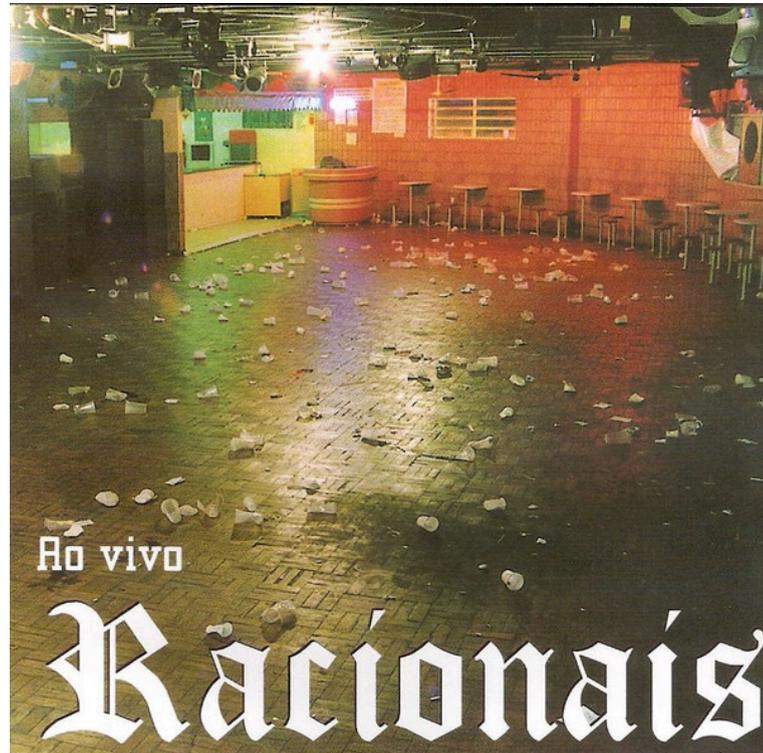
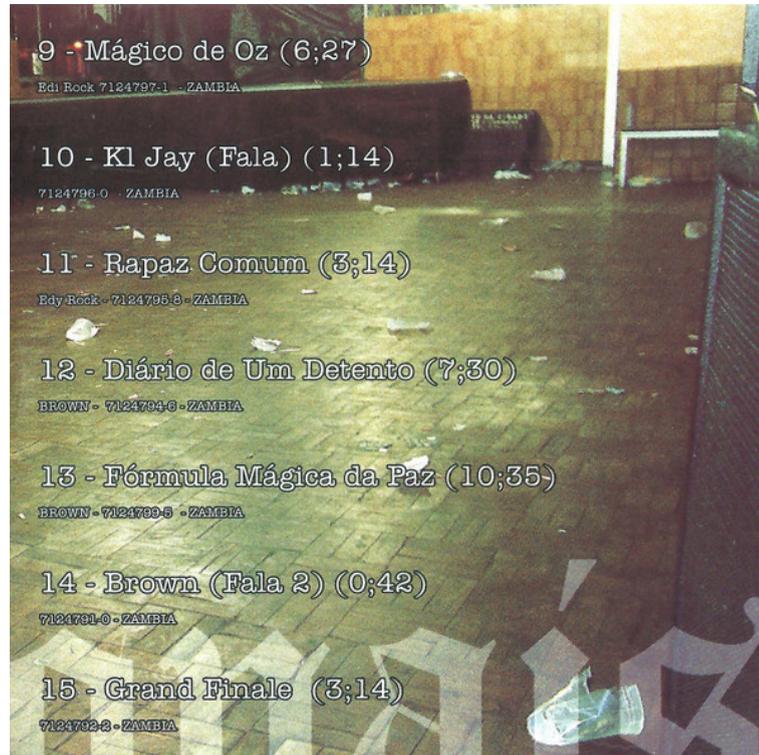
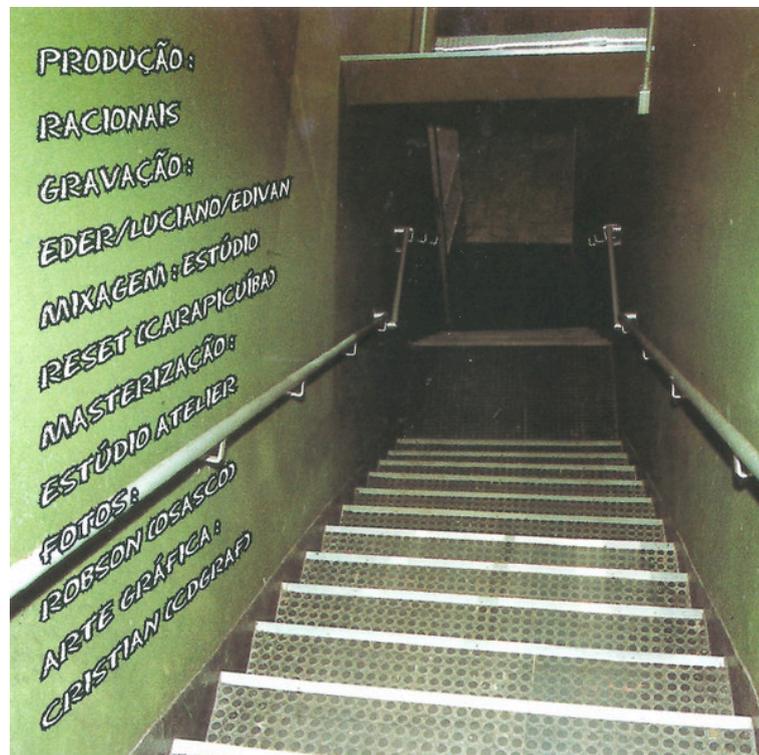
Imagem 15: Capa do álbum *Ao Vivo* (2001) (CD)Fonte: www.discogs.comImagem 16: Contracapa do álbum *Ao Vivo* (2001) (CD)Fonte: www.discogs.com

Imagem 17: Parte do encarte do álbum *Ao Vivo* (2001) (CD)



Fonte: www.discogs.com

Imagem 18: Parte do encarte do álbum *Ao Vivo* (2001) (CD)



Fonte: www.discogs.com

Como vimos no início do capítulo, Mano Brown afirmou, ao fim dos anos 1990, que não era um artista mas um terrorista (MARTINS, 1998); precisamente por compreender que não fazia arte, mas sim armas. Embora essa postura implicasse em um demarcador de engajamento bastante interessante, como lá discutimos, já não era possível, àquela altura, negar que o Racionais havia se estabelecido artística e profissionalmente; mais do que isso, não era possível negar que os membros e suas equipes técnicas, assessores, empresários, etc., e mesmo familiares e amigos reconhecessem e vivessem as implicações dessa nova condição cotidianamente. No início dos anos 2000, estavam longe de ser garotos desconhecidos disputando custosas vagas em gravadoras independentes para conseguir algum reconhecimento e eventuais oportunidades de trabalho, nem mesmo eram “meros” cantores de protesto marginais à indústria musical. Tornaram-se artistas considerados com uma rotina de trabalho (e de vida) condizente com seu sucesso e eram notórios representantes, desejassem ou não, de uma “cultura de periferia” que, na virada dos anos 1990 para os 2000, constituiu-se entre outros motivos, pelo espaço galgado pelo rap na indústria cultural (e bem sabemos que o Racionais MC’s cumpriu papel central nesse fenômeno). Algumas das falas presentes no álbum registram esse reconhecimento sob diferentes perspectivas, como a de Brown na faixa de abertura em que diz: “Tudo que tem em volta da festa faz parte do show, as pessoa, quem tá montando o som, o cara do bar, as pessoas que tão do lado de fora, a fila do lado de fora, tudo é um show (...) O show propriamente dito é só um detalhe, por incrível que pareça” (RACIONAIS MC’S, 2001)¹⁰⁰.

O que mais poderia haver a ponto de tornar o show, atividade do músico por excelência, um detalhe? Em um primeiro momento poderíamos pensar na rotina exigente de trabalho, no semi-nomadismo da vida dos músicos ou ainda no marasmo burocrático que permeia shows e apresentações, mas o que as reflexões dos rappers nos revelam é a forma como a experiência social coletiva negra e periférica em um país racista e profundamente desigual se rerepresentava cotidianamente em suas vidas e, além disso, como elas se transformaram e interagiam com os novos lugares sociais e simbólicos que passaram a ocupar.

Fazer rap é louco. Mas o show acho que vai além, barato é pura adrenalina, porque rola vários barato na hora ali (EDI ROCK *In* RACIONAIS MC’S, 2001)¹⁰¹

¹⁰⁰ Trecho de *Brown (Fala 1)*, primeira faixa do álbum *Ao Vivo* (2001).

¹⁰¹ Trecho de *Edi Rock (Fala)*, oitava faixa do álbum *Ao Vivo* (2001).

Mano que toma tiro na porta da festa, mano que vem pedir ajuda na hora de cê subir no palco (...) várias cobrança (...) (ICE BLUE *In* RACIONAIS MC'S, 2001)¹⁰²

Bom, eu sabia que o show ia ser gravado, morô? E eu tinha que tomar cuidado com o volume. É... O controle do grave, o médio, o agudo, é... Parte técnica né, mano? (...) Mas é o seguinte, fora isso daí, o espírito à vontade, o amor, a paixão pelo barato, tá ligado? Sempre foi o mesmo, sempre foi intenso, morô, meu? (KL JAY *In* RACIONAIS MC'S, 2001)¹⁰³

Tem umas parte [dos shows gravados] em Jundiaí, tem outra parte em Mauá (...), e termina em Interlagos, na Zona Sul. E eu conheço toda aquelas quebradas que a gente vai falando na sequência ali, uma atrás da outra, ali, a gente conhece tudo, conhece as pessoa que mora lá, sempre tem alguém que a gente conhece (MANO BROWN *In* RACIONAIS MC'S, 2001)¹⁰⁴

E dentro da festa estava lotada. Aquele clima pesado, tenso, entendeu? Ao mesmo tempo um clima de... Esperança. Um clima de confraternização. Mas cê sabe como é festa de rap né? É mil fita acontecendo ao mesmo tempo, é o mundo externo influenciando diretamente dentro da festa, entendeu meu? É um perigo, é dois lado. Uma festa cheia é um monstro. Multidão. Cê tem que dominar o monstro, entendeu? (MANO BROWN *In* RACIONAIS MC'S, 2001)¹⁰⁵

As falas se complementam formando um mosaico de relatos e reflexões. Os quatro estão falando de questões muito similares às que descreviam desde o início da carreira em suas narrativas sobre as vivências negras e periféricas. Mesmo alcançando novos espaços na indústria cultural, enquanto artistas, e ascendendo socialmente, enquanto cidadãos de uma sociedade estratificada, não estavam isentos das desigualdades que lhes atingiam e atingiam aos seus. Ainda que o sentimento de *orgulho periférico* (D'ANDREA, 2013) e a intenção consciente de manter-se comprometido com a periferia fosse, antes de mais nada, uma posição política, relatos como os que vemos neste álbum, nos *solo*, e mesmo no próximo álbum ao vivo do grupo, que só sairia em 2006, reiteram que isso não representava uma decisão arbitrária e deslocada da realidade material, mas antes uma atitude responsiva diante de experiências sociais expressivas de desigualdade social que eram (e são) frequentemente violentas, dependentes da construção de solidariedade coletiva e de imperativos de comportamento baseados em laços de confiança. A síntese dessa compreensão é expressa, por exemplo, na música *Negro Drama*, faixa pertencente ao álbum que veremos a seguir, *Nada como um dia após o outro dia*: “Você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você” (RACIONAIS MC'S, 2002).

¹⁰² Trecho de *Ice Blue (Fala)*, quinta faixa do álbum *Ao Vivo* (2001).

¹⁰³ Trecho de *KL Jay (Fala)*, décima faixa do álbum *Ao Vivo* (2001).

¹⁰⁴ Trecho de *Brown (Fala 2)*, décima quarta faixa do álbum *Ao Vivo* (2001).

¹⁰⁵ Trecho de *Brown (Fala 1)*, primeira faixa do álbum *Ao Vivo* (2001).

2.3. Da *Vida Loka* ao *Negro Drama*: Ascensão social, pertencimento e compromisso

O mais importante grupo do rap brasileiro, o Racionais MC's, cuja marca é a crônica do "inferno" da periferia da cidade de São Paulo, mandou às lojas na tarde de anteontem, o seu novo disco, que foi recebido no mercado como o mais importante do ano. "Nada como um Dia Após o Outro Dia - Chora Agora", CD duplo com 21 faixas - tiragem inicial de 100 mil exemplares -, foi lançado na surdina, sem alarde ou entrevistas dos quatro componentes do influente "coletivo" do hip-hop brasileiro: Mano Brown, Edy Rock, Ice Blue e KL Jay. A estratégia teria como objetivo evitar a ofensiva da pirataria de discos, que tem conseguido antecipar, com a venda em bancas de camelôs, lançamentos de CD considerados importantes na praça. (SÁ; VALE, 2002, grifos meus)

Após a pausa que durou cinco anos, o Racionais lançou seu novo álbum de inéditas em 2002. Antes de partirmos para a análise do álbum em si, porém, gostaria de apontar uma instigante informação no tocante à concepção do evento de lançamento de *NCUD* que, mais uma vez, nos informa a respeito das transformações das noções de engajamento elaboradas pelo grupo. Embora a notícia da *Folha de S. Paulo* supracitada indique o escape à pirataria como a razão pela qual o lançamento tão esperado se deu de modo “discreto”, Mano Brown revelou um motivo que me parece muito mais significativo em uma entrevista recente¹⁰⁶. Ao podcast *Podpah*, citou que o grupo teve a oportunidade de lançar o álbum no *Olympia*, uma importante casa de shows de São Paulo, mas recusou por motivos ideológicos, em suas palavras (MANO BROWN..., 2022). De alguma forma, seria contraditório que o Racionais, publicamente comprometido com a periferia, aceitasse se vincular a um espaço daquele tipo.

Eu cheguei ver show de americano lá. Cê entrava olhando a arquitetura. Cê sentia um estranho mesmo. (...) Era uma relação estranha com aquele luxo, sabe? Quando você era um rapper, esquerdista, e a favela e aquelas ideia, lealdade acima de tudo, “que que eles vão pensar de mim”, essas ideia. Pô, “se vendeu, pá”. (...) “Se vendeu” é um slogan que colou bem, inclusive. (...) Esse slogan tentaram colar em mim. Eu passei uma época tentando fugir dele. (MANO BROWN..., 2022)

Haja vista o histórico de pautas defendidas pelo grupo em sua obra e trajetória, podemos supor um caminho lógico para essa conclusão - ainda que em termos simplificados:

¹⁰⁶ Além disso, em mais de uma ocasião os integrantes citam compreender a pirataria enquanto fonte de renda para o vendedor e como divulgador informal de seu trabalho, ainda que isso implique em algum desvio da renda que poderia ir a eles. Ice Blue chega a dizer que o grupo distribuiu cópias originais do *NCUD* para alguns camelôs. Cf. ICE BLUE..., 2021; RODA VIVA..., 2007.

Em uma sociedade de classes, racista e profundamente desigual, o acesso a determinados espaços sociais vincula-se diretamente à disponibilidade de tempo livre e dinheiro, portanto, tornam-se restritos a uma parcela considerável da população: os mais pobres, racializados e vulnerabilizados - justamente o grupo social de origem dos integrantes e aqueles para os quais dedicam seu trabalho. Se o sentido político de seu rap se dá em sua circulação e apreciação nestes mesmos grupos, não haveria sentido político em apresentá-lo em um lugar inacessível para a maioria dessa audiência ideal. Diferentemente do acesso das classes médias e altas às suas músicas, o que não impedia sua audiência escolhida de acessá-las e independia da vontade do grupo, tocar em um local elitizado seria uma postura contraditória pelo impedimento imediato de acesso à população pobre e pelo peso simbólico da decisão consciente feita pelo Racionais de ali se apresentar.

Essa postura não emergiu com o sucesso do grupo e sua obra, já o acompanhava desde sua fundação, entretanto, a ascensão e popularização do Racionais MC's colocava-a em contínua e crescente tensão. Em matéria da *Folha de S. Paulo*, feita em 1994, por exemplo, Brown explicitou seu incômodo diante da circulação do Racionais em classes mais abastadas como resultado possível da negociação entre a *Zimbabwe* e a *Warner* - a grande gravadora estadunidense - na qual a primeira cedeu a distribuição dos álbuns do grupo à segunda, mantendo-se somente na produção:

“Mas a gente não tem planos de conquistar o público que tem CD”, afirma Mano Brown, principal letrista do Racionais. “Nosso povo não tem CD-player”. Racionais, como a maioria dos artistas de rap, tem base na periferia e desconfia do modismo. “Todo ano tem um movimento para explorarem”, diz Brown. “Este ano, decidiram que é o rap. Só que o movimento tá aí há dez anos. Não precisa da mídia.” (...) A partir do ano passado, os rappers começaram a sair dos bailes black e fazer shows na região dos Jardins, em São Paulo. O próprio Racionais tocou no Columbia. “Contra a minha vontade”, garante Brown. Mano Brown concorda que a popularização é inevitável, mas diz que isso não muda a atitude. “Não vou sair dizendo pra playboyzada: ‘não escuta nossas músicas’. Mas deixo bem escuro – e não claro – que a música que faço é para o povo de periferia.” (PLASSE, 1994)

A necessidade de reiterar as distâncias sociais entre grupos abastados e populares servia, portanto, como ratificação de seu *engajamento*. Vejamos a forma como se expressava Brown na fala de abertura do DVD do grupo de rap *Conexão do Morro*, lançado em 2002:

Acho que eu sou o que o rap representa, a mensagem. *A mensagem é maior do que tudo.* É maior do que eu, é maior do que as roupa, é [maior do que] quem tá recebendo o aplauso. (...) vários aproveitador tá se aproximando do barato porque não tem ideologia pra defender, não sofreu porra nenhuma, não sabe qual que é, entendeu? (...) quer subir no palco e brilhar. Eu já vi muitos pilantra ser aplaudido. Se até Hitler foi aplaudido (...) eu não me surpreendo com mais nada. Subir no palco e ser aplaudido é o acaso. Qualquer um pode fazer isso. Tem que ver o dia a dia, tem que ver a caminhada, a resistência, quem vai aguentar. (...) *Eu acho que é o seguinte, playboy tem que cuidar do dinheiro do pai, dos negócio do pai, da herança. Deixa o rap pro sofredor, pro favelado, pra quem não teve opção de vida que nem eu, certo? (...) o rap é uma arma, certo? Rap não é roupa brilhando não, não é corrente de ouro. (...) É a arma pra você se vingar dos puto, a melhor arma. É isso que eu faço.* (MANO BROWN, 2002, grifos meus)

Entre o desconforto em ser ouvido entre as classes mais abastadas e a preocupação em deixar de ser ouvido pelas classes populares, manifestava-se a compreensão de que estas variáveis fossem inversamente proporcionais. Evitar, portanto, que essa transição de público ocorresse era indispensável. Como lidar com a ampliação de oportunidades de trabalho ligadas a círculos sociais elitizados e/ou distantes das periferias se estes punham seu *engajamento* em xeque? Como lidar com a ascensão social, aumento do poder de consumo e até mesmo a possibilidade de sair da periferia, se a precariedade e a vivência periférica forneciam não só sentido político como pertencimento? Como lidar com a crescente apreciação de sua obra por estratos sociais que não só nunca foram intencionalmente desejados como ativamente criticados? O que acontece com o caráter “bélico” do rap, uma arma de politização e revide, como já discutido, quando este é utilizado por quem não “deveria” sequer se interessar por ele, a princípio? Estava se tornando menos arma e mais arte? Era possível ser ambos? Voltando a entrevista de 2022, distante em tempo e ideias daquele contexto, Brown comenta sua (nova) percepção sobre esse evento de lançamento e em sua fala podemos notar como algumas das “variáveis” dessas questões começaram a se chocar a partir da mobilidade social do grupo e de sua obra.

Escolhemo um galpão velho do Brás, cara. (...) A gente gastou um rio de dinheiro pra deixar aquele galpão em condições de receber pessoas. O ato mais idiota da vida, assim. *Mais irresponsável, financeiramente inviável, ideologicamente confuso*, porque trazer desconforto pras pessoas é, no mínimo, estranho. Eu oferecer um lugar desconfortável pras pessoas irem achando que aquilo era ideologia. (...) A festa não se pagava. (...) A gente não fez no *Olympia* (...) Eu não deixei, né. Toda aquela ideologia minha. De “não pode trair a favela”, tal. “Vamo fazer num galpão velho do Brás, como se a favela merecesse estar naquele lugar. Hoje eu repenso. *A minha fidelidade era confusa, mas eu era fiel, cara* (...) Eu entendo que eu era fiel a

uma ideia, eu achava que aquilo era o certo. (MANO BROWN..., 2022, grifos meus)

É interessante observar como a interpretação de Brown, atualmente, demarca uma avaliação completamente crítica e negativa ao que fizeram no lançamento do álbum de 2002; em total oposição àquilo que lhes fazia sentido até o início de 2000. Em minha leitura, essa virada de chave se inicia justamente em *NCUD*, com as inquietações consequentes de mais uma crise de princípios orientadores derivada das inquietações que se fazem presente em *Ao vivo*.

Nada como um dia após o outro dia teve, ao menos, três versões produzidas: Um CD duplo e dois LPs quádruplos - sendo um desses dedicado exclusivamente a instrumentais¹⁰⁷. O selo associado a ele novamente varia com a versão, mas é seguro dizer que *Zâmbia* e *Cosa Nostra*, ambas vinculadas à *Zimbabwe*, estavam envolvidas em sua produção. A capa apresenta um sujeito, fotografado somente da cintura para baixo, encostado em um Chevrolet Impala 1971, sedã luxuoso que, salvo engano, nunca foi oficialmente comercializado no Brasil¹⁰⁸. Ao seu lado, próximo aos pés que calçam um tênis *all-star*, observa-se uma garrafa de champanhe e uma taça de cristal. A composição é realizada de um plano baixo e em ângulo *contra-plongée* (de baixo para cima), reforçando a altivez do “anônimo” personagem retratado¹⁰⁹; e as cores, vivas e contrastadas pela luz de um dia ensolarado, passam longe de transmitir a tensão, a angústia, ou mesmo a introspecção soturna de álbuns anteriores. Na placa do veículo, em fonte maior e centralizada, está o nome do grupo; já na parte superior, em fonte menor e, curiosamente, onde se encontrariam usualmente a cidade e o estado de registro do veículo (ou seja, a origem), lê-se “Vida loka lado sul”¹¹⁰,

¹⁰⁷ Neste caso, o termo refere-se às bases instrumentais das músicas, sem os vocais. Embora a definição do termo seja alvo de algum debate no campo especializado, aqui está associado a uma prática comum no meio musical comercial, a do lançamento de álbuns exclusivamente dedicados a essas bases que tradicionalmente são adquiridas e utilizadas por DJs.

¹⁰⁸ O veículo é evidentemente customizado e sua estética é inspirada na prática do *lowrider*, uma manifestação cultural dos guetos estadunidenses, principalmente dos chamados “bairros latinos”, desde a década de 1940. Ela se baseia principalmente na modificação mecânica da suspensão dos veículos de modo que os mesmos possam alterar sua altura sustentado-se em uma ou mais rodas e/ou executando saltos, por exemplo. Esteticamente, há a predileção por veículos luxuosos das décadas de 1950, 1960 e 1970 com modificações visuais chamativas (seja na pintura, nas rodas ou mesmo na parte interna). Embora pouco praticada no Brasil, foi bastante difundida através de vídeos musicais de rap, filmes e material visual de álbuns, sendo seguro afirmar que tornou-se bastante conhecida entre os ouvintes de rap.

¹⁰⁹ O exame dos encartes e ainda dos materiais de divulgação do ensaio que deu origem à capa (feito por Klaus Mitteldorf, principal fotógrafo a trabalhar com o grupo) revelam que a figura “anônima” é, na verdade, Ice Blue. Uma dessas divulgações pode ser conferida no perfil oficial do grupo na plataforma *Instagram*, disponível em: <https://www.instagram.com/p/CG3MjejnJTf/>. Acesso em: 26/05/2022.

¹¹⁰ Esta placa diferencia-se a depender da versão do álbum, mas, como as imagens do encarte nos mostram, ela é, originalmente, como a descrita. Nas primeiras versões do álbum (tanto em LP quanto em CD), porém, a fotografia foi editada de modo a apresentar somente o nome do grupo.

indicando de onde vinham e a que se filiavam. O título do álbum não tem destaque. Na versão em LP encontra-se pequeno, verticalizado e na lateral; e em CD sequer está presente na capa, figurando somente na lombada. As fontes góticas, típicas das Bíblias e tão marcantes em *Sobrevivendo no Inferno*, não aparecem, nem mesmo na contracapa que exhibe uma Lua cheia em meio a um céu noturno, contrastando curiosa, e talvez intencionalmente, com a figura de São Jorge, símbolo do selo *Cosa Nostra*¹¹¹ e santo católico sincretizado também como Ogum, orixá guerreiro referenciado ao longo da obra do grupo, em especial em *SNI*. Na lista de faixas, que sobrepõe a paisagem noturna, é apresentada a nomeação das duas partes que compõem o álbum: A primeira, *Chora Agora* e a segunda *Ri Depois*.

Imagem 19: Capa do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002) (CD)



Fonte: <http://www.cluberadar.com.br/>

¹¹¹ O selo *Cosa Nostra* tem como um de seus símbolos a silhueta de São Jorge em sua mais icônica representação: montado em seu cavalo enfrentando um dragão.

Imagem 20: Contracapa do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002) (CD)

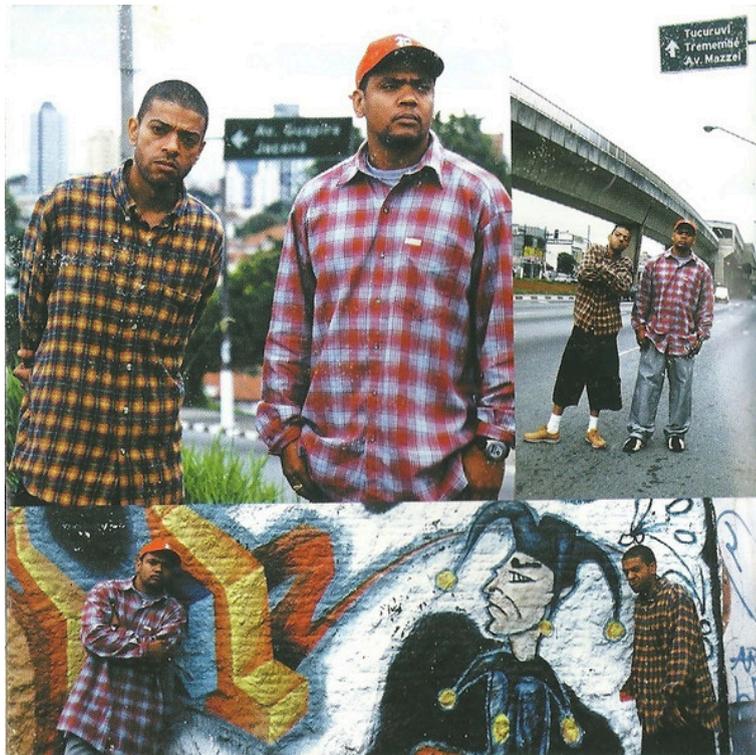
Fonte: <http://www.cluberadar.com.br/>

O seu encarte é denso e repleto de informações. Há pelo menos duas dezenas de fotografias que retratam os integrantes, na maioria das vezes ao lado de amigos, em espaços e situações diversas; ora estão nas ruas centrais da cidade de São Paulo, próximos a uma estação de trem elevada e a longas avenidas; ora estão na periferia, em meio a pixações, bandeiras de futebol de várzea e grandes torres de transmissão de energia. Ora estão na Zona Norte, indicada pelas placas que apontam “Jaçanã”, “Tucuruvi”, “Av. Mazzei”, etc.; ora estão na Zona Sul, como podemos observar através do *graffiti* que descreve a “Vila Fundão”, parte do bairro do Capão Redondo - sua *hiperperiferia* (CARRIL, 2006). Há ainda um grande “salve”, em texto, com uma dedicatória extensa e detalhada, iniciada em tom de agradecimento com um simbólico “Muito amor para”.

Ali, dividem espaço atores, lugares e instituições sociais distintas que, de uma forma ou outra, vinculam-se à trajetória do Racionais MC’s. São citadas figuras específicas do rap e do Hip Hop nacional com os quais os integrantes possuem vínculo pessoal (como o grupo 509-E, Sabotage e MV Bill, por exemplo) e ícones diversos da música nacional e internacional com os quais o grupo estabelece diferentes tipos de relações (como Clara Nunes e Tim Maia ou 2Pac e Bob Marley, por exemplo); Também são mencionadas pessoas desconhecidas pelo (grande) público, possivelmente parte dos amigos fotografados, além de

nomeações coletivas amplas (como a “Rapa do Amazonas, Bahia, Ceará [...] [e] da baixada Santista” ou ainda “Todos os sangue bom das periferias”); Destaco, por fim, a citação às rádios comunitárias e à rádio 105 FM, esta última, conhecida por manter uma programação dedicada à música negra (rap, pagode e samba, principalmente) e por ter, até hoje, parte de sua programação comandada por figuras históricas do Hip Hop brasileiro como DJ Hum e o próprio Ice Blue¹¹².

Imagem 21: Parte do encarte do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002) (CD)

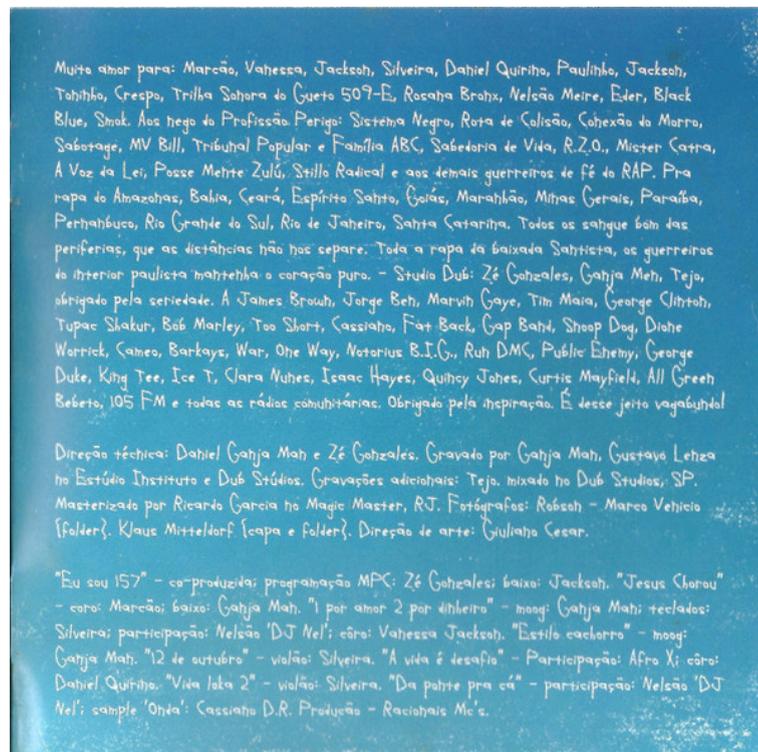


Fonte: www.discogs.com

¹¹² O papel das rádios na constituição e circulação do rap nacional mereceria pesquisa à parte, e ela, com certeza, precisaria citar a 105 FM que, já em 2001, era referida na grande mídia como “a emissora que mais dá espaço para o hip hop na Grande São Paulo” (VALLETA, 2001). Ice Blue chega a dizer que o programa *Balanço Rap*, do qual é um dos apresentadores, é uma comunidade musical (...) onde todo mundo que gosta de músicas novas, que tem projetos musicais para apresentar [encontra espaço]” (BALANÇO, 2015). A relação do grupo com o programa se mantém próxima até o momento, inclusive a fonte da fala supracitada de Ice Blue é justamente um vídeo divulgado no canal oficial do Racionais MC’s, no *Youtube*, por ocasião do show que fizeram em comemoração aos 15 anos do programa no ano de 2015.

Imagem 22: Parte do encarte do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002) (CD)

Fonte: www.discogs.com

Imagem 23: Parte do encarte do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002) (CD)

Fonte: www.discogs.com

Título e subtítulos (que na verdade intitulam os dois CD's/lados do vinil) indicam uma ideia de desenvolvimento temporal (OLIVEIRA, 2017) que, em minha leitura, associa-se de um lado a uma esperança cristã do sofrimento que precede a redenção (material e espiritual) e do outro, a um otimismo frente à imprevisibilidade, de tom encorajador e motivacional. Há sempre um novo dia com novas possibilidades. *A vida é desafio*¹¹³, por certo, principalmente aos negros e pobres, mas um desafio que pode ser superado com esforço e fé.

A frase “Chora Agora. Ri Depois”, em particular, pode ter origem multirreferencial. Em primeiro lugar, realiza a inversão de uma frase encontrada no universo do Hip Hop estadunidense (mas também no mundo da tatuagem e das gangues de rua dos EUA) que, embora seja difícil precisar a origem, pode ser localizada em referenciais que o grupo teria: *Laugh Now, Cry Later* (em tradução livre, *Ria Agora, Chore Depois*) é citada, por exemplo, na música *Long Kiss Goodnight*, de *Notorious B.I.G.* (NOTORIOUS..., 1997). Outra possibilidade é que tenha chegado ao Racionais através de uma tatuagem do rapper *2Pac*, que carregava frase similar (“Smile Now. Cry Later”) nas costas acompanhada justamente de duas máscaras teatrais gregas, como a arte presente em *NCUD* nas mídias físicas do álbum.

Imagem 24: CD 1 do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002) (CD)



¹¹³ Décima faixa do disco 1 de *Nada como um dia após o outro dia* (2002).

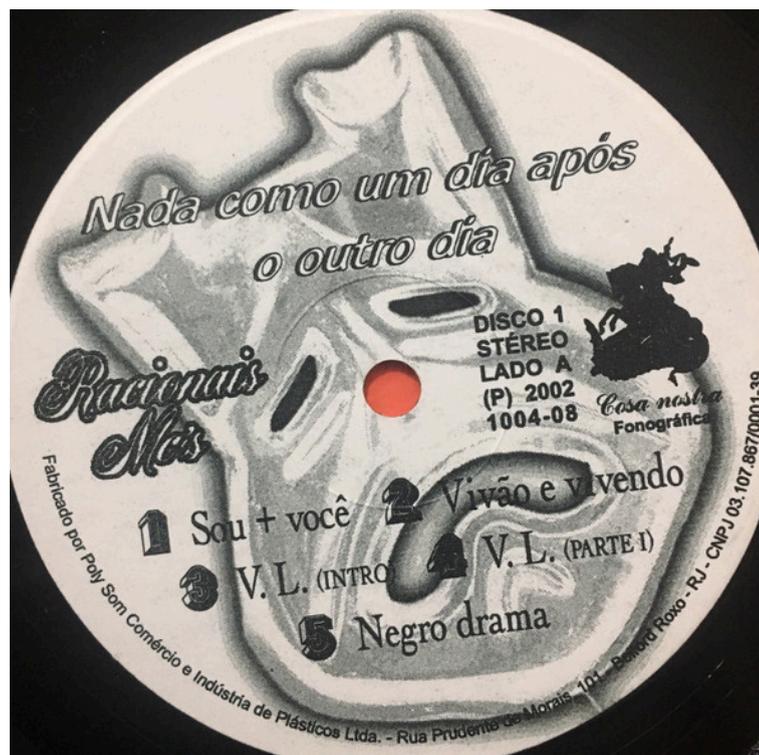
Fonte: www.discogs.com

Imagem 25: CD 2 do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002)



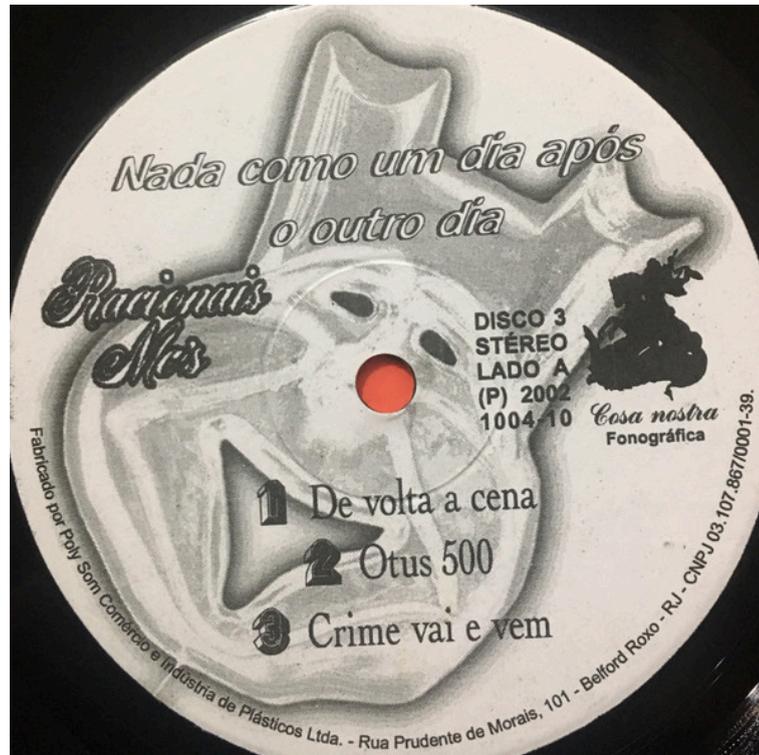
Fonte: www.discogs.com

Imagem 26: Disco 1, lado A, do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002)



Fonte: www.discogs.com

Imagem 27: Disco 3, lado A, do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002)



Fonte: www.discogs.com

Em segundo lugar, pode ser uma referência ao Salmo 30:6¹¹⁴: “Sua ira dura um momento, e seu favor pela vida inteira. Pela tarde vem o pranto, e pela manhã, gritos de alegria” (BÍBLIA..., 2008, p. 664). Justamente uma “oração de agradecimento pela libertação de um perigo de morte” na qual “o salmista conta para a comunidade a sua experiência” através de um relato testemunhal (BÍBLIA..., 2008, p. 663). Isso reforça a interpretação do título e dos subtítulos pelo viés cristão de sofrimento precedente da redenção.

Finalmente, é possível que seja uma associação de ambos, transformando o sentido da frase de origem, que liga-se à lógica do proveito imediato do momento presente à revelia de conjecturas futuras - como o *Carpe Diem* de Horácio -, a partir da lógica cristã, citada no segundo ponto, do proveito posterior conquistado à partir do esforço (e mesmo do martírio) anterior. Essa inversão, que modifica profundamente o significado da frase, pode ser entendida como uma adequação à realidade brasileira e ao sentido político do rap nacional. É como se ela reiterasse que, no Brasil, um país capitalista de desigualdades profundas e

¹¹⁴ Algumas edições da Bíblia apresentam esse trecho no versículo 5 do mesmo salmo. Escapa ao meu conhecimento o motivo, mas referencio aqui a que utilizei. De todo modo, a versão do versículo 5 é a mais popular.

racionalmente estruturadas, qualquer conquista de sujeitos subalternizados fosse necessariamente precedida de muita luta e sofrimento, condicionando a esperança de execução de seus projetos de vida à posteridade por ser inviável de partida. Ao mesmo tempo, a frase “profetiza” o sucesso dotando a penúria da vida cotidiana de um sentido que a justifique e prometa seu fim vindouro.

Penso que essa interpretação apresenta-se em ao menos dois sentidos relacionais:

I) Um sentido encorajador-motivacional que me parece ser a reconfiguração das “éticas regulatórias” que o grupo apresentava como “saídas” e “respostas” em álbuns anteriores (D’ANDREA, 2013), substancialmente modificado diante da ascensão social do grupo, e aqui não estou me referindo exclusiva e especificamente ao campo financeiro, mas também a seus novos lugares sociais (na música, na cultura, na política, na arte, na periferia, no rap, etc.); e II) um sentido de auto-justificativa dessa mesma ascensão-social através de uma narrativa de trajetória que visa explicar o sucesso do grupo e sua mobilidade social; muito pelo viés da “história de vida” discutida n’*A Ilusão Biográfica* (BOURDIEU, 2006).

Em relação ao primeiro, acredito que o essencial seja apontar que a oferta de caminhos para a superação da precariedade, que é direcionada ao “ouvinte ideal”¹¹⁵, permanece, mas abastecida de novo conteúdo. Modifica-se aqui a postura do “pastor marginal” de *SNI* (OLIVEIRA, 2018), que deixa de representar o caminho da salvação em meio à violência banalizada e ausência de perspectivas, para se tornar um testemunho da possibilidade de superação da condição desfavorecida através da dedicação individual, no limite, como os próprios integrantes o fizeram. Porém, como veremos nas músicas analisadas, o balanço entre a possibilidade de melhoria de vida através do esforço pessoal e os limites dessa agência mediante às desigualdades estruturais, coloca todo o escopo temático do álbum sob uma dualidade que ora apresenta caminhos individualmente acessíveis, ora seus impeditivos, como se o grupo quisesse evitar o sentimento de resignação diante do mal inevitável ou do bem garantido. Na faixa de abertura, por exemplo, a *Sou + você*, ou ainda em *A vida é desafio*, esse tom motivador-profético é muito evidente. Em outras, como *Otus 500* e *Negro Drama*, a oposição de classe e raça é tão grande e a perspectiva histórica das desigualdades tão explícita que o encorajamento ganha um tom motivador-revanchista.

Esse imbróglio está correlacionado ao segundo sentido na medida em que as narrativas auto-biográficas caminham entre a celebração da conquista e a enunciação da desigualdade, motivada tanto pela reflexão dos novos lugares e de sua exclusividade quanto pela percepção de que, mesmo com sucesso, sua jornada faz parte das estatísticas dos

¹¹⁵ Homens negros, de periferia, pobres, jovens, héteros e cisgênero.

“destinos sociais” dos negros que conseguem ascender socialmente no Brasil: “Crime, futebol, música... Caralho! Eu também não consegui fugir disso, aí. Eu sou mais um” (RACIONAIS MC’S, 2002)¹¹⁶, sendo permeada pelo racismo não só nos impeditivos mas também nos caminhos possíveis. É isso, aliás, que mobiliza a ressignificação dos signos de ascensão que veremos à frente.

As músicas não deixaram de abordar os temas que traziam há mais de dez anos, mas tudo aquilo ganha novos contornos. *O orgulho periférico* (D’ANDREA, 2013) é bastante presente, mas é acompanhado por um movimento pendular de angústia e auto-afirmação. Segundo D’Andrea “essa angústia derivava fundamentalmente do dinheiro ganho pelo grupo em sua carreira e das acusações que o enriquecimento causava” (2013, p. 100), vindas tanto dos inimigos que sempre apontaram (os boys e os racistas e os aqui nomeados “zé povinho”, “vermes”, “bicos”, por exemplo) como também, nesse novo momento, pelos seus pares, sendo esse último ponto um dos motivos da aflição e auto-questionamento.

Ascender socialmente era se afastar da classe social que haviam defendido desde seu surgimento no mundo artístico. Como lidar com o fato de muitos dos pares acreditarem que o grupo estava traindo sua origem, e logo os pares? Como continuar cantando a miséria e criticando o sistema se eles mesmos não eram mais miseráveis? Não à toa várias passagens afirmam o pertencimento ao mundo da favela, mesmo já não sendo moradores da mesma. (D’ANDREA, 2013, p. 101).

É um álbum repleto de composições nas quais o grupo expressa uma análise de seu novo lugar no mundo (D’ANDREA, 2013). O dinheiro que, quando inacessível, era associado exclusivamente aos inimigos de classe e, quando motivava a violência entre os seus, era associado ao diabo e ao mal, ou seja, sempre corrompia, deixa de ser moralmente condenável quando os quatro músicos começam a encontrar possibilidades concretas de acessá-lo através de seu trabalho. Isso não surge como mera justificativa - embora também o fosse -, mas como uma reelaboração interpretativa bastante tortuosa frente à percepção de que a ascensão social estava sendo possível graças a uma atividade que tinha, desde seu princípio, propósito político explícito vinculado a grupos sociais subalternizados.

Creio que essa nova interação com o dinheiro e com o pertencimento de classe tensionou a relação moral do grupo com a política, em termos amplos - ou, na leitura de Brown na entrevista de 2022, com sua ideologia. Havia um incômodo crescente com relação a uma certa “fidelização à pobreza” e a partir do momento em que modifica-se a relação com o dinheiro, modifica-se também a relação com o que ele pode tornar acessível, fossem bens se

¹¹⁶ Trecho de *Negro Drama*, quinta faixa do lado *Chora Agora* de *Nada como um dia após o outro dia* (2002).

consumo “de luxo”, ou quaisquer outros símbolos de distinção de classe e raça. A identidade periférica parece, pouco a pouco, desprender-se dos signos de carência tal qual a própria ideia de periferia, como discorre D’Andrea (2013) ao observar sua ressemantização em meados dos anos 1990¹¹⁷. Tal movimento acompanha um alargamento de sentido que permite a ela se referir a mais do que o espaço geográfico da periferia, o que corrobora com a leitura de Carril (2006) ao observar como a relação histórica e simbólica com o território torna a periferia também um importante elemento de identidade para quem nela vive (ou viveu), como vimos no capítulo 1.

Em termos mais diretos, é como se a partir dessas problematizações houvesse um indicativo de que a ascensão social permitiria a superação da pobreza, mas não necessariamente o fim da condição periférica e/ou da vinculação simbólica (ou talvez identitária) à periferia. Algo perfeitamente sintetizado no trecho “o dinheiro tira o homem da miséria, mas não pode arrancar de dentro dele a favela” (RACIONAIS MC’S, 2002)¹¹⁸.

A expressão da “ostentação”¹¹⁹, visível no enaltecimento de objetos de consumo de luxo, como carros e motos, roupas de marca, etc., se apresenta em tom celebrativo e de conquista, de sujeitos que “sobreviveram ao inferno” e se permitem comemorar os efêmeros tempos de bonança alcançados; entretanto, isto é feito sem negar que se trata de uma conquista “individual” e excepcional frente a uma estrutura que, via de regra, não permite que pessoas de mesma origem social e leitura racial desfrutem daquele mesmo cenário. Para Acauam Silvério de Oliveira, não se trata de um “narcisismo autoindulgente” mas um “ponto de partida representado, questionado, combatido, incorporado, etc., tomado, enfim, enquanto matéria de reflexão e formalização estética” (OLIVEIRA, 2015, p. 352). Acrescento que o ato não se apresenta como enunciação de superioridade e/ou rivalidade (similar, por exemplo, a muito do que se via no *gangsta rap* estadunidense na mesma época), mas como símbolo de superação. E não qualquer superação, mas uma superação que se organiza em torno da motivação-revanchista que se orgulha de poder ter aquilo que era inacessível, aquilo que demarcava distinção de classe social, aquilo que só era acessível aos “inimigos de classe”. Apoiado nos subtítulos do álbum e tendo em vista a influência do pensamento cristão (em especial protestante) neste álbum, arrisco dizer ainda que essa forma particular de “ostentar”

¹¹⁷ Falarei disso adiante, mas, para adiantar, a palavra deixa de significar exclusivamente “local de pobreza, privação e sofrimento passível de comiserção (...)” para se tornar um “marcador da presença ativa de populações vistas não sob o signo da fragilidade, mas da potencialidade” (2013, p. 10).

¹¹⁸ Trecho de *Negro Drama*, quinta faixa do lado *Chora Agora* de *Nada como um dia após o outro dia*.

¹¹⁹ A coloco entre aspas por acreditar que ela se diferencia da ostentação frequentemente associada ao rap, em especial àquele que dialogava com a cena estadunidense, ilustrada pelas jóias vistosas, carros de luxo, roupas de grife e pela enunciação de superioridade a partir desses elementos.

serve, além de tudo, como uma “comprovação da graça”, tanto no sentido de simbolizar, de fato, a benção da melhoria de vida, como no sentido de ter sido “conquistada” pelo trabalho e pela fé, permitindo, portanto, que seja aproveitada por ser justa e possuir o “aval divino”.

A mudança estética acompanha uma mudança material das condições de enunciação (OLIVEIRA, A., 2015) pois, como Brown mesmo disse em entrevista alguns anos depois do lançamento, não se pode falar o que não se vive e o que não se é (RODA VIVA, 2007). “Porque, afinal, os Racionais não podem simplesmente continuar cantando como se estivessem na favela? (...) eles não cantam como se estivessem na favela porque não estão mais na favela.” (OLIVEIRA, A., p. 353). Seria incoerente com os princípios orientadores de suas posturas artísticas e intelectuais mas, paradoxalmente, admitir essas mudanças tensiona os mesmos princípios.

O que não é nada simples de responder, e por isso será tematizado pelas canções é o significado que assume o conceito de arte periférica quando fora do contexto que lhe deu origem. Como é possível manter a dimensão crítica radical dos valores e princípios gestados na periferia - muitas vezes contraditórios e opacos mesmo para quem os vive cotidianamente - tendo cruzado o outro lado da ponte? (...) Reconhecer com honestidade essa posição delicada e contraditória - ao invés de fetichizar o conceito de periferia - é fundamental para buscar formas de continuar junto a seus irmãos. (OLIVEIRA, A., 2015, p. 353).

A manifestação dessas reflexões se distribui ao longo das faixas de diversas formas e, justamente por isso, acredito que seja adequado apresentar algumas delas de modo a ilustrar a argumentação. Reforço que as análises que aqui proponho não têm a pretensão de cobri-las em todas as suas dimensões, mas em recortá-las aos interesses de nossos temas, assim sendo, o que apresento a seguir são leituras dessas composições orientadas à compreensão das noções de *engajamento* do Racionais MC’s.

A primeira faixa, *Sou + você*, abre *Chora Agora*. Ela recria uma cena típica da vida urbana periférica, recurso bastante utilizado pelo grupo ao longo de sua carreira, apresentando ao ouvinte a passagem de uma madrugada para o início da manhã. A cena inicia-se com o som de uma frenagem brusca de automóvel seguida por três tiros contíguos, o carro ouvido então acelera e se afasta rapidamente enquanto cães agitados reagem aos barulhos com latidos de aviso. Uma pausa breve, de poucos segundos, antecede o cantar de um galo¹²⁰ e o toque de um despertador e então a voz de Mano Brown, atuando como um

¹²⁰ O cantar do galo também indica a peculiaridade urbana das periferias paulistanas que, por vezes, carregam elementos “desviantes” do padrão de urbanização do centro (CARRIL, 2006): ruas não asfaltadas, falta de saneamento básico ou mesmo a criação de animais. Interessante notar que isso é tanto interpretado pelos

radialista em um programa de rádio matutino, abre uma narrativa encorajadora e motivacional. Esses elementos confluem para a interpretação de que essa abertura descreve a perspectiva pessoal de um morador de periferia entre uma noite que lhe tirou parte do sono devido à violência cotidiana e o fim da madrugada que antecede uma típica manhã de trabalho. O programa de rádio interpretado por Brown, vale dizer, transcorrerá por diversas faixas dotando o álbum de uma metalinguagem particular pois, ao mesmo tempo em que as músicas carregarão suas próprias propostas e narrativas, o álbum, como um todo - e quando ouvido em sequência - apresenta-se como um programa de rádio, permitindo que as músicas sejam interpretadas tanto individualmente como enquanto parte dessa proposta maior de recriação cotidiana que inicia-se na primeira faixa. Esta proposta coloca o ouvinte na posição bidimensional em que ficará durante toda a audição: Ora como um ouvinte dessa rádio, ora como um ouvinte do álbum e de suas canções individualmente. Cabe dizer, ainda, que esta faixa é um exemplo perfeito da profusão da mensagem motivacional individual, dentro do rap brasileiro, antes da suposta emergência da “nova geração” do rap que teria isso como um de seus supostos traços estilísticos centrais¹²¹.

A terceira faixa, *V. L. (intro)*, forma uma trilogia com a quarta, de *Chora Agora*, e a sétima de *Ri Depois* - respectivamente *V. L. (parte 1)* e *V. L. (parte 2)* -. Todas elas abordam centralmente a *Vida Loka*, ideia fundamental para compreender este momento do grupo e a interação entre estética e *engajamento* apresentada em muitas das canções desse álbum. De modo geral, as músicas de *Chora Agora* relacionam-se com momentos de sofrimento, luta e angústia, mas também encorajamento e reflexão, que têm como fim a busca pela melhoria de vida. *Ri Depois*, por sua vez, dá enfoque à convicção de ideias, ao reconhecimento orgulhoso da própria trajetória e ao desfrute do que foi conquistado. *V. L. (parte 1)* está para *Chora Agora*, como *V. L. (parte 2)* está para *Ri Depois*, arrematando em suas composições a proposta geral das duas partes.

Mas o que seria *Vida Loka*? Inicialmente, como Kaskão¹²² explicou em entrevista a Ferréz (FERRÉZ..., 2020), *vida loka* nomeava um grupo de amigos do qual ele e Brown faziam parte no Capão Redondo - uma “banca” -, tendo sido o nome inspirado pela música

integrantes como elemento de diferenciação sócio-espacial, por exemplo quando KL Jay e Edi Rock comparam o fato de serem originários de bairros periféricos asfaltados e menos violentos do que o Capão (RED..., 2021), como indicativo de desenvolvimento sócio-econômico, como na ocasião em que Brown indica a chegada do metrô ao Capão como marco importante de mudança social (MANO BROWN..., 2018).

¹²¹ Vejamos a similaridade entre “Você é do tamanho de seu sonho” (RACIONAIS MC’S, 2002) e “(...) você é o único representante do seu sonho na face da Terra?” presente em *Levanta e anda*, primeira faixa do álbum *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui* de Emicida (2013).

¹²² Integrante do grupo Trilha Sonora do Gueto, grupo de rap formado em 1999 na Zona Sul de São Paulo, que foi, por muito tempo, associado ao Racionais tanto pela parceria de carreira (abertura de shows, participação em vídeos, etc.) quanto pela parceria pessoal entre os integrantes de ambos os grupos.

Vida louca vida de Lobão¹²³, segundo o rapper. Como o exame das músicas sugere, porém, seu sentido vai muito além disso. Embora nunca tenha sido diretamente explicada *Vida Loka* costuma se referir a: 1) uma *postura* ética e comportamental, majoritariamente masculina (e masculinizada), baseada na solidariedade entre os pares, no *orgulho periférico* (D'ANDREA, 2013), no respeito e proteção às figuras familiares, no *proceder*¹²⁴ e na busca pela melhoria das condições materiais de vida em meio às adversidades; e 2) a um *contexto* de banalização da violência, aumento de expectativas sociais negativas e de crise de éticas regulatórias da vida cotidiana, sendo a *postura vida loka* uma estratégia de ação e resistência frente à contínua tensão gerada pela iminência de riscos. Interessante ponto reside na referência a São Dimas feita na terceira faixa da trilogia, que o coloca como o “primeiro *vida loka* da história” (RACIONAIS MC'S, 2002, grifos meus), em uma perspectiva que associa o crime ao pecado, a superação da pobreza à salvação e ao arrependimento cristão e a *vida loka* a uma jornada penitente em um mundo de injustiças e desigualdades¹²⁵.

Vejamos como isso se mostra nas músicas retornando à faixa anteriormente citada e partindo para as próximas de sua trilogia.

V. L. (intro) é a introdução da faixa posterior. Em pouco mais de vinte segundos é recriada uma trama breve acompanhada por um instrumental minimalista e tenso. Um curto diálogo indica que dois personagens procuram pelo eu lírico interpretado por Brown¹²⁶. Embora confusa se ouvida isoladamente, ganha sentido quando associada à próxima faixa, *V. L. (parte 1)*, que explicará se tratar de uma tentativa de assassinato causada por uma falsa acusação.

V. L. (parte 1) inicia-se com duas conversas em sequência. Na primeira, entre os personagens interpretados por Brown, Edi Rock e uma pessoa não identificada, o evento

¹²³ Sétima faixa do álbum citado (LOBÃO, 1987).

¹²⁴ *Proceder* se refere, em linhas gerais, a princípios de comportamento e convívio pautados na garantia da confiança, segurança e não-conflito, que se desenvolveram em diferentes contextos sociais com especial destaque ao crime organizado, à vida prisional e ao rap, que interseccionam e compartilham sentidos entre si. O antropólogo Adalton Marques realiza uma pesquisa detalhada a esse respeito comparando suas perspectivas de campo com o que se observa descrito tanto na literatura científica quanto no rap, por exemplo. Cf. MARQUES, 2009.

¹²⁵ Dimas (ou São Dimas para os católicos) é também conhecido como o “bom ladrão”. Segundo a literatura cristã, estava crucificado ao lado de Jesus quando pediu seu perdão ao demonstrar arrependimento por seus pecados, conquistando sua salvação que lhe foi assegurada por Cristo ainda na cruz.

¹²⁶ Na obra do Racionais, o protagonismo lírico das canções costuma ser um tanto confuso. De forma similar, a linha entre a ficção e o relato testemunhal é frequentemente esmaecida. Neste caso, por exemplo, há pouco para assumir que se trata de Brown interpretando a si próprio, mas não se pode ter certeza devido ao tom do rap. Já em *V. L. (parte 1)*, sua continuação, Brown conversa com um amigo pessoal no início da faixa e, ainda que ela referencie a faixa anterior cuja natureza testemunhal ou ficcional não pode ser assegurada, a ligação com a vida pessoal do rapper fica então demarcada. Devido a essa característica, costumo descrever quem interpreta a fala ou música, indicando ocasionalmente os protagonismos mais evidentes. Agradeço ao professor Michel Nicolau Netto pelos apontamentos que me levaram a essa importante ressalva.

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

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

solene, inclusive enquanto formalização estilística, ao mesmo tempo em que se opõe a ideia de ostentação (digamos, tradicional) ao questionar o rebuliço gerado pelo acesso ao luxo e ao conforto protagonizado por sujeitos sociais que comumente não os acessariam devido ao condicionamento imposto pelo racismo e pelo capitalismo.

Pobre é o diabo e *eu odeio a ostentação*
 Pode rir, ri, mas não desacredita não
 (...)

 Firmeza, não é questão de luxo, não é questão de cor
É questão que fartura alegra um sofredor
 Não é questão de preza, nego, a ideia é essa
Miséria traz tristeza e vice-versa
 (...)

 Não importa, *dinheiro é puta e abre as porta*
dos castelo de areia que quiser
 Preto e dinheiro são palavras rivais?
 É? Então mostra pra esses cu como é que faz
 (...)

 Tempo pra pensar, quer parar? Que cê quer?
 Viver pouco como um rei ou muito como um zé?
 (RACIONAIS MC'S, 2002, grifos meus)

O orgulho de ser periférico, que observamos desde muito em sua obra, associa-se neste ponto a um firme repúdio à pobreza, e isso talvez explique a ampliação de sentido de *periférico* que encontramos neste álbum. Os acessos possibilitados pelo dinheiro, entretanto, são limitados, como portas abertas em um castelo de areia, e acredito que a organização explicativa da percepção do grupo a respeito disso se organize na faixa que examino a seguir.

Negro Drama é a quinta faixa de *Chora Agora* e uma das mais conhecidas do álbum, dedicada à descrição e reflexão da vivência negra na sociedade brasileira. Há um traço autobiográfico bastante perceptível na faixa, não só no sentido de que os próprios integrantes compõem a partir de suas vivências, mas também porque a segunda parte da música, escrita e interpretada por Mano Brown (em face da primeira, por Edi Rock), descreve, entre outras coisas, a sua própria trajetória de vida enquanto filho único de um relacionamento inter-racial criado por uma mãe-solo negra e pobre. A música encarna a proposta do álbum especificando-a racialmente através da ideia que nomeia a faixa, o *Negro Drama*. Em suma, a forma como o racismo se reproduz continuamente nas múltiplas experiências sociais da vida negra brasileira, neste caso, a do sujeito negro que ascende socialmente. Isso se organiza, neste rap, através de descrições que balanceiam vivências simbolicamente opostas, mas complementares: relatos duros da vivência do racismo se intercalam com afirmações positivas da negritude; apontamentos históricos remetendo à escravidão se encontram com declarações

convictas da potência transformadora, individual e coletiva, dos negros. Aqui, o mesmo Brown que apontou ter escapado das estatísticas por ter chegado aos 27 anos de idade¹²⁷ em um país que mata jovens negros sistematicamente, nota fazer parte de outras ao se dar conta dos lugares sociais que os negros frequentemente se encontram quando superam a pobreza e/ou a morte, como na já mencionada frase: “crime, futebol, música (...) eu também não consegui fugir disso aí”. A letra percorre caminhos similares aos de *V. L. (parte 2)* ao acentuar oposições de classe e raça através dos acessos a bens, serviços, direitos e possibilidades sentimentais. Também o faz, ao expressar revanchismo de classe abastecido pela percepção das desigualdades a partir de lugares sociais mais socialmente assegurados e privilegiados.

Em *Negro Drama*, a contínua assimilação das consequências dessa mobilidade da obra, do rap e do grupo, artisticamente falando, trará o reconhecimento de novas possibilidades políticas da própria obra. É o caso do acesso crescente a ela que é descrito como um facilitador do alcance da “mensagem”, mesmo entre os círculos que não se apropriam dela literalmente.

Inacreditável mas seu filho me imita.
 No meio de vocês ele é o mais esperto
 gíngua e fala gíria, gíria não, dialeto
 Esse não é mais seu, ó [assovio], subiu.
entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu
 Nós é isso, aquilo. O quê? Cê não dizia?
 Seu filho quer ser preto, que ironia!
 Cola o poster do 2Pac, aí, que tal? O que cê diz?
Sente o Negro Drama, vai, tenta ser feliz.
 (RACIONAIS MC'S, 2002, grifos meus)

Não é completa novidade compreender essa possibilidade uma vez que Milton Salles pretendia que o grupo disto se utilizasse desde o princípio. A diferença reside na ausência de controle desse processo, que agora já não é vista com o olhar protecionista dos anos 1990 pelos integrantes. Aquele que reiterava não desejar ser ouvido por classes abastadas.

Por fim, gostaria de fazer alguns comentários sobre *Jesus chorou*, quarta faixa de *Ri Depois* que, curiosa e talvez não coincidentemente, é nomeada literalmente como uma conhecida tradução da passagem bíblica localizada em João 11:35: “Jesus chorou” (JOÃO..., [s. d.]), na qual Jesus, antes de ressuscitar Lázaro, chora por sua morte. A canção se inicia com um poema escrito e recitado por Brown acompanhado somente pela sonoplastia de

¹²⁷ Presente em *Capítulo 4, versículo 3*, terceira faixa do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997).

chuva, trovões e ventania. Ele reforçará o tema da canção, inaugurado pela citação bíblica em seu título, e dará o tom melancólico e introspectivo que se seguirá até seu fim durante seus quase oito minutos de duração. Música e poema abordam muitos dos temas presentes nas canções anteriores, em especial aqueles que dizem respeito à relação do eu lírico, no caso Brown, com suas angústias internas e com o contexto de iminência de riscos ao seu redor. Diferencia-se, porém, por expressar a fragilidade possível do homem negro e periférico como em nenhuma outra canção em toda a obra do grupo, humanizando não só aqueles quatro sujeitos, em especial seu intérprete, como seus ouvintes que possam padecer da mesma aflição. A lágrima, imagem central desse rap, representa o sofrimento frequentemente acobertado pela socialização masculina, e ganha um sentido poético positivado por meio da figura de Cristo, um profeta “de rosto pardo” (ou seja, “igualmente” racializado) que, mesmo santo, derramou lágrimas demonstrando seu sofrimento.

E eu que me julguei forte, e eu que me senti
 Serei um fraco quando outras delas vir
 (...)
 Do que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável?
 (...)
 Diz que homem não chora, tá bom, falou
 Não vai pra grupo, irmão, aí, Jesus chorou
 (RACIONAIS MC'S, 2002)

Um diálogo entre o eu lírico e sua própria consciência, põe às vistas inseguranças que parecem vir do próprio intérprete; em paralelo, encenações de pessoas que questionam seu engajamento - incluindo sua mãe - desvelam os termos das acusações e dúvidas que recebia (o dinheiro, a fama, o comprometimento político, a efetividade, etc.). A resposta a tudo isso colocará em questão desde sua desumanização às custas de uma persona artística cuja existência se prendia às expectativas do público, até a reafirmação de seu compromisso com o rap. Essa questão, que como vimos não é nova, e como veremos, não se esgota aqui, me parece particularmente cara quando as próprias noções de arte e artista soam inadequadas às propostas políticas do rap nacional - lembremos como Brown se opunha ao “rótulo” de artista e demarcava a produção do Racionais como terrorismo.

"Esse Brown, aí, é cheio de querer ser.
 Deixa ele moscar, vir cantar na quebrada
 Vamos ver se é isso tudo quando ver as quadradas.
 Periferia nada, só pensa nele mesmo
 Montado no dinheiro e cês, aí, no veneno."
 (...)

Amo minha raça, luto pela cor.
 O que quer que eu faça, é por nós, por amor.
 Não entende o que eu sou, não entende o que eu faço.
 Não entende a dor e as lágrima do palhaço.
 (...)
 E a minha mãe diz:
 "Paulo, acorda, pensa no futuro, que isso é ilusão
 Os próprio preto não tá nem aí com isso, não.
 Ó, o tanto que eu sofri, o que eu sou, o que eu fui
 A inveja mata um, tem muita gente ruim"
 (...)
 Dinheiro é bom, quero, sim, se essa é a pergunta
 Mas Dona Ana fez de mim um homem, não uma puta
 (RACIONAIS MC'S, 2002)

Seu lugar em *Ri Depois* não é inadequado pois ela é resolutiva. Muito embora os sentimentos exprimidos contemplem esferas desagradáveis, não há resignação aflita em nenhum momento da canção. Há convicção de valores e posicionamentos mesmo em face das muitas incertezas relatadas.

O que fazer quando a fortaleza tremeu
 e quase tudo ao seu redor, melhor, se corrompeu?
 (...)
 Lave o rosto nas águas sagradas da pia
 Nada como um dia após o outro dia
 (RACIONAIS MC'S, 2002)

Relatos mais recentes dos integrantes abordando especificamente os traços do álbum de 2002, reafirmam essa percepção, demonstrando que ela refletia um momento particular de reorganização de convicções, noções estéticas e decisões temáticas, mas também de escolhas de linguagem e técnicas e projeção de recepção:

É o disco mais real, mais musical, mais leve também. Mais rua. Entendeu? Sobrevivendo é um clássico. Ele tá numa posição de clássico. Mas não é "O disco". O Nada como um dia toca até hoje, nos carro. A gente vai no show [e] se não cantar as música os cara acha ruim. (KL JAY *In RED...*, 2017)

A gente saiu de uma capa preta com uma cruz pra um disco azul clarinho. (...) Os cara: "Pô, champanhe? Pô, tá tirando a favela?" (...) Os cara nem manja de candomblé. (...) Já tá tudo já... (...) embranquecido (...) o cara já não entende uma champanhe, não entende as idéia, não entende as metáfora, as coisa da África (...) os preto mesmo já não tava entendendo, entendeu? O disco também demorou pra ser aceito (...). Muito símbolos (...) menos religioso (...) mais realista. (MANO BROWN *In RED...*, 2017)

Aí cê pega a temática do *Nada como um dia* é outra temática (...) ela humaniza (...) [*Sobrevivendo no Inferno*] fala de números, pra caralho. (...) O

disco é todo números. Denúncia, números. O *Nada como um dia* são nomes, vulgos, beco, café preto, gole de vinho, frio, gasolina, “terça feira é ruim de rolê” [trecho de *Da Ponte pra Cá*¹²⁸]. (MANO BROWN *In* MANO BROWN..., 2022, grifos meus)

*É um disco que a linguagem é mais direta, que a gente também veio estudando essa parada. Vê o Holocausto Urbano, que nós tínhamos aquela preocupação da linguagem, de falar certo, de mostrar que o negro era (...) culto e pá. Só que a linguagem precisaria... A abordagem precisa ser mais direta. Foi quando veio: “Ih Jão, falando sozinho!”, entendeu? Que é a linguagem do cara que tá na esquina. (ICE BLUE *In* ICE BLUE..., 2021, grifos meus)*

Quatro anos após a estréia de *NCUD*, o Racionais lança seu segundo álbum “ao vivo”, o aclamado *1000 Trutas, 1000 Tretas*. Ele foi produzido a partir de gravações de shows diferentes, sendo sua maioria originária de duas apresentações: Uma realizada no Galpão do Brás, em 2002, e outra no SESC Itaquera, em 2004, que contou com a participação de Jorge Ben Jor (PERSIA, 2006), ídolo e referência de muitos integrantes, em particular de Mano Brown. O álbum foi lançado em CD e DVD, sendo o segundo material portador de conteúdo audiovisual extra, especificamente: Três documentários (*Por aí; Capão;* e um terceiro não nomeado) e duas filmagens de bastidores (*Produzindo;* e *Making Of*).

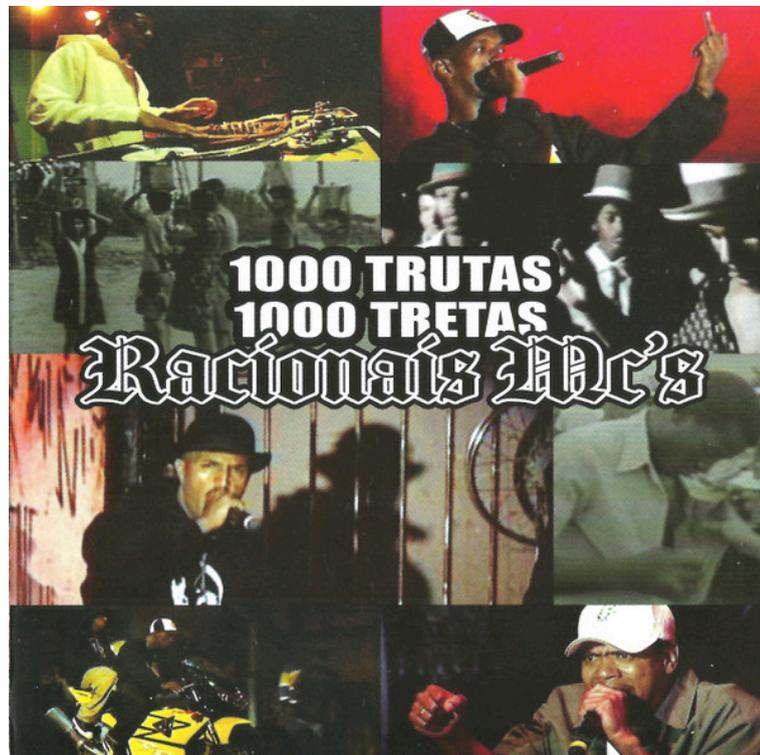
Imagens das apresentações misturam-se a recortes do material extra para construir toda a identidade visual do CD/DVD. Na capa temos um mosaico composto por fotos dos integrantes no palco e por figuras negras anônimas que aparecem nos documentário (mulheres carregando mantimentos em uma imagem que aparenta retratar meados do séc. XX; um homem bem vestido indo a um baile *black* em uma imagem igualmente antiga; etc.). Entre as imagens que encontram-se no álbum, uma presente na contracapa chama atenção: Mano Brown no palco, de costas para a câmera que o registra de braços abertos voltado à maré de fãs que compõe o público de um show. O já clássico logotipo do grupo, em fonte gótica, aparece no centro, acima dele está a expressão que intitula a obra: “1000 Trutas, 1000 Tretas”. O padrão composto pelo logotipo e por imagens dos shows se mantém na contracapa, lombada, encartes e mesmo nos discos (nos CDs, literalmente).

A vida artística, que como já pontuado me parece o tema central da composição visual daquele primeiro álbum ao vivo (de 2001), retorna nesta ocasião. A diferença, desta vez, se dá na ocupação dos espaços (do palco e da platéia). Ao contrário daquele, eles agora estão repletos de gente, sejam os próprios integrantes, público e fãs ou as companhias que levaram aos palcos naquelas diferentes ocasiões registradas pelas filmagens. É como se,

¹²⁸ Décima faixa do lado *Ri Depois* do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (RACIONAIS MC’S, 2002).

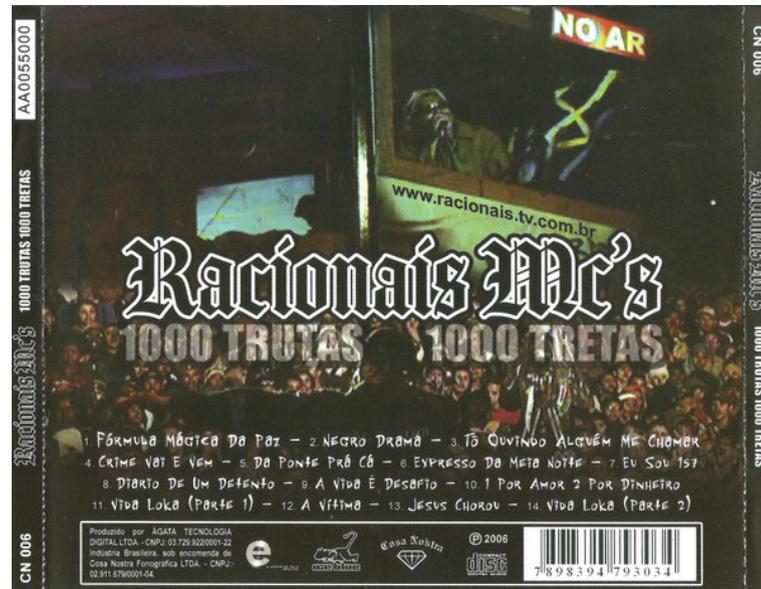
passado aquele período reflexivo muito evidente em *NCUD*, marcado pelas mudanças de posições e relações sociais dos integrantes, o grupo tivesse ressignificado essa “vida artística”. Nada mais remete àquela “solidão dos palcos”, àquele isolamento no qual os integrantes se viam progressivamente imersos à medida que conquistavam reconhecimento, fama e dinheiro em sua trajetória enquanto artistas (para além de qualquer outra coisa).

Imagem 28: Capa do álbum *1000 Trutas, 1000 Tretas* (2006) (CD)



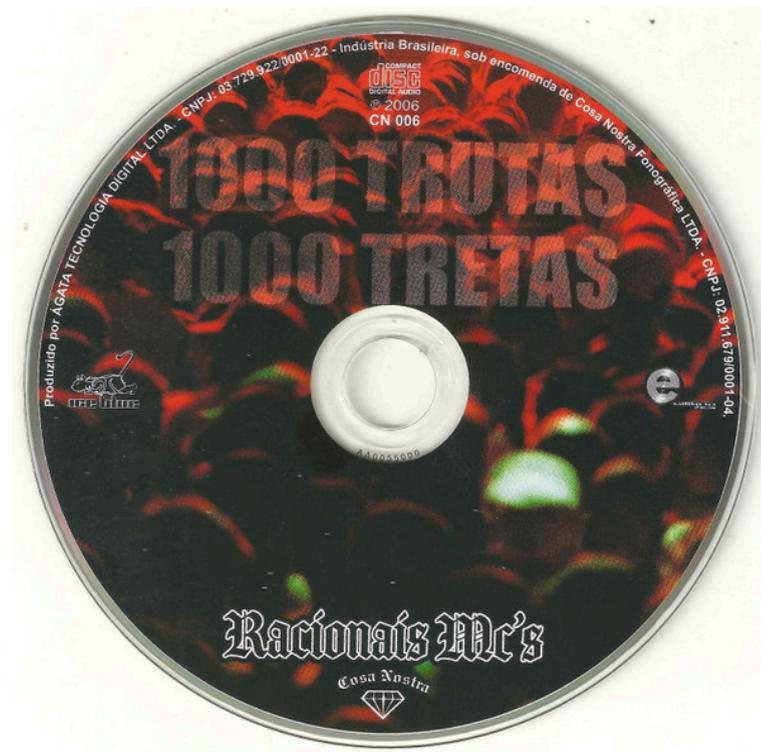
Fonte: www.discogs.com

Imagem 29: Contracapa do álbum *1000 Trutas, 1000 Tretas* (2006) (CD)



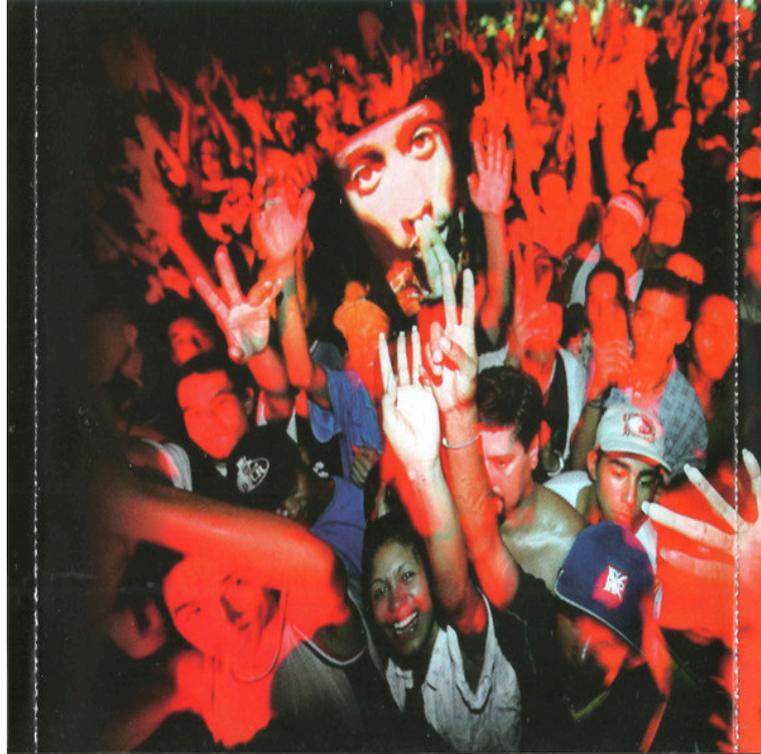
Fonte: www.discogs.com

Imagem 30: CD do álbum *1000 Trutas, 1000 Tretas* (2006) (CD)



Fonte: www.discogs.com

Imagem 31: Parte do encarte do álbum *1000 Trutas, 1000 Tretas* (2006) (CD)



Fonte: www.discogs.com

O título parece reforçar essa ideia. Há muitos “trutas”, muita gente com quem se pode contar (Parceiros do Hip Hop e do rap, seus amigos e companheiros dos bairros de onde vieram e também familiares) mas há também muita “treta”, muitos problemas e questões que se relacionam diretamente com esse fato. Acredito que a expressão não tenha, em si mesma, uma conotação negativa ou positiva mas propositalmente dual e relacional. Na primeira década de 2000, o grupo aumentou consideravelmente sua rede de relacionamentos e também seus acessos. Essa rede, composta tanto por sujeitos que de fato os apoiam quanto pelos “interesseiros”, denunciados em muitas canções, traz consigo uma série de derivações, demandas, compromissos e responsabilidades. É nessa mesma rede, entretanto, que encontram suporte e recursos (sejam emocionais, materiais, etc.) para lidar com essas mesmas questões.

Nas filmagens do *Making-Of* (sic), vemos cenas dos bastidores que mostram desde KL Jay escolhendo discos de vinil para tocar a Mano Brown brincando com seu filho e os apresentando a Jorge Ben Jor - apresentado como “o pai da música preta”, por Ice Blue. São indicadas, além de Ben Jor, as participações de Dina Di e Giza, duas pioneiras rappers da cena brasileira. Nas tomadas dos bastidores vemos figuras importantes para o Hip Hop nacional, como Paulo Brown, criador do Balanço Rap, e Nelson Triunfo. À certa altura,

vemos também uma roda ser formada para a realização de uma oração. Dona Ana, mãe de Mano Brown, é vista ao lado do filho. Kaire e Domenica, filhos de Brown, aparecem no palco em diversos momentos e Eliane Dias, sua esposa e futura produtora do grupo, também. As apresentações “ao vivo” vêm em seguida e a primeira cena é a de Jorge Ben Jor abrindo o show do grupo, tocando guitarra e ocupando o palco do SESC para cantar *Abençoção Mãe, Abençoção Papai*¹²⁹. Interessante observar que há um esforço de recriação de uma “estética periférica” para o palco¹³⁰: A composição cênica remete às construções de alvenaria de uma típica periferia brasileira; pizações, telhas de amianto acinzentadas e paredes sem reboco perfilam ao fundo e nas laterais do palco que, neste início, está coberto por fumaça artística; e há, ainda, a estrutura que mimetiza uma rádio comunitária, com direito a placa “No Ar” que se mantém acesa no transcorrer do espetáculo.

Embora o álbum não apresente composições inéditas, as falas entre canções indicam que o grupo permanece com a postura encorajadora de *NCUD*, sem deixar de lado os discursos politicamente explícitos. Há denúncia do racismo, falas motivacionais e estímulo à solidariedade entre pares, por exemplo, temas frequentes de sua obra. A novidade está na maior presença do cristianismo nos comentários de Brown, levando o rapper a protagonizar dois momentos bastante interessantes ao realizar a performance de *Fórmula Mágica da Paz*, canção de *Sobrevivendo no Inferno* que, como se sabe, era um álbum tão religioso quanto sincrético: No trecho “agradeço a Deus e aos orixás”, Brown interrompe sua fala na palavra “Deus”, sem mencionar os orixás, o que se contrasta com as “glórias” entoadas por Blue no mesmo momento, não existentes na versão de estúdio; No momento do trecho “Que porra é essa? Que mundo é esse? Onde está Jesus?”, Brown declama em seu lugar, “Perdão, Senhor. Perdão, Senhor.” simultaneamente a Blue, que canta o trecho original. Isso ilustra a presença do protestantismo nas composições do grupo, que preenche referências em *NCUD* - como também observa D’Andrea (2013) - e de cuja fé se aproximou Mano Brown na primeira década de 2000 (‘EU..., 2007).

Entre os materiais extras encontram-se os documentários¹³¹. O primeiro, *Por aí*, registra imagens de bastidores de shows diversos, incluindo a turnê do grupo no Japão, ocorrida em 2003. O segundo, *Capão*, propõe-se a desvelar a história do distrito do Capão

¹²⁹ Canção originalmente lançada por Jorge Ben Jor em seu álbum *Sonsual* (1984).

¹³⁰ Não encontrei informações a respeito da idealização desse cenário, de modo que não é possível precisar se houve intenção ou pedido do Racionais e sua equipe ou se foi algo exclusivamente feito pela produtora daquele evento.

¹³¹ É difícil precisar os créditos de cada material extra, pois, na internet, mesmo em veículos oficiais do grupo, estes documentos são apresentados de maneira diferente à encontrada no encarte do DVD. Como não obtive acesso à mídia física original, descrevo os conteúdos audiovisuais de forma mais generalizada baseada em pesquisa que tentou recriar esse material através dos recortes disponíveis *online*.

Redondo, retomada desde sua primeira ocupação por imigrantes alemães. O terceiro, não nomeado e dirigido por Brown, narra a história dos bailes *black* através de uma extensa linha do tempo que percorre a organização de quilombos, a formação de bairros negros, o associativismo negro, os bailes e eventos sociais negros do início do séc. XX, e, enfim, os bailes *black* setentistas. A respeito dos últimos, vale salientar que sua discussão foi construída a partir de relatos variados de figuras históricas da cena. De modo geral, acredito que os documentários se insiram no intuito formador da proposta do Racionais MC's que, a meu ver, utilizam-se sempre de recursos e linguagens diferentes para manter-se em permanente alinhamento com suas noções de *engajamento*. Nesse caso, discutir a urbanização das periferias, a história dos bairros, as formas de associativismo, as práticas de diversão, etc., mostram-se um inequívoco esforço de preservação e resgate da memória social negra.

CAPÍTULO 3 - RI DEPOIS: RETRATOS DE GRUPO II (2012-2019)

3.1. A nova condição do rap: O rap nacional na década de 2010

No período que analisaremos neste capítulo, o grupo lançou dois álbuns de estúdio, *Racionais MC's 25*, que comemorou as duas décadas e meia de sua carreira, e *Cores & Valores*, ambos no ano de 2014. Ainda na formação completa foi lançado, em 2012, o videoclipe de *Mil faces de um homem leal (Marighella)*¹³², filme de uma música inédita que não aparece em *C&V*¹³³ e que só foi lançada como *single* em 2017; e a faixa *Quanto vale o show*, que estreou pouco antes do álbum de 2014 funcionando como uma prévia, uma vez que também integrou aquele álbum. No que diz respeito às carreiras individuais dos integrantes, Mano Brown lançou seu primeiro álbum, *Boogie Naipe*, em 2016; KL Jay finalizou a segunda obra de sua trilogia regressiva, *Na batida Vol. 2: No quarto sozinho*, em 2018; e, por fim, Edi Rock veio com mais dois álbuns, *Contra nós ninguém será*, em 2013, e *Origens*, em 2019 (sua sequência, *Origens Parte 2: Ontem, hoje e amanhã*, saiu apenas um ano depois).

Serão aqui analisados os dois álbuns de estúdio do grupo suportados por comentários de uma obra *solo*, no caso o álbum de Mano Brown. Para a compreensão adequada desse período, mediado por um intervalo de oito anos sem lançamentos de álbuns, farei uma rápida observação da conjuntura entre a segunda metade da década de 2000 e a década de 2010, onde estão localizadas as produções que aqui serão observadas, destacando aquilo que mais diretamente afetou a vida social das periferias, a produção cultural “contra-hegemônica”, as representações das periferias, da pobreza e das vidas negras e a imaginação política do período.

Primeiramente, é importante lembrar que *NCUD* é o último álbum de inéditas produzido antes dos significativos governos petistas iniciados em 2003¹³⁴, sendo que *C&V* é lançado no ano eleitoral que marca a reeleição de Dilma Rousseff, também do PT e apadrinhada política de Luiz Inácio Lula da Silva. Ainda que a derrota de 1989 tenha levado o PT à prática de um “pragmatismo eleitoral” voltado ao “aumento da abrangência de seu arco de alianças, inclusive com partidos de centro e de direita, [produzindo uma] perda de profundidade, caracterizada pela sua relação com a base”, além da profissionalização de sua militância distanciando-a do trabalho cotidiano nas periferias (D’ANDREA, 2017, p. 97),

¹³² A música foi parte de um documentário dirigido por Isa Grinspum Ferraz chamado *Marighella* (2012), dedicado à vida do guerrilheiro e político brasileiro Carlos Marighella (FERREIRA, 2017) e, posteriormente, integrou a trilha sonora oficial do filme biográfico de mesmo nome dirigido por Wagner Moura (2019), cujo papel principal, de Carlos Marighella, chegou a ser de Mano Brown antes de haver uma desistência por parte do rapper (MANO A MANO..., 2021b).

¹³³ Eventualmente, abreviarei o álbum *Cores & Valores* dessa maneira daqui em diante.

¹³⁴ Lula foi eleito em 2002 e 2006, Dilma em 2010 e 2014.

cria-se um clima político otimista com a campanha presidencial de Lula em 2002, que ganhará estrutura à medida que ela se constrói reaproximando as classes populares da política e da esquerda institucionais; e o Hip Hop sentirá e participará disso.

Em 1998, por exemplo, o Racionais MC's declara apoio a Lula em face da assinatura do candidato em uma “carta compromisso, do rapper Mano Brown dos Racionais MCs, contendo (...) reivindicações do movimento Hip Hop [que deveriam ser cumpridas] caso fosse eleito presidente” (RIBEIRO, 2006, p. 39-40 *apud* SANTOS, 2011, p. 109). Em 2002, o grupo participa, junto a rappers de diversos estados, de um CD produzido por ocasião de sua nova campanha eleitoral, que contava “com 15 faixas, incluindo a versão rap do jingle de Lula” (SÁ, 2002)¹³⁵. Já em 2004, após sua eleição e honrando a carta compromisso assinada em sua campanha, o governo cria “uma comissão interministerial para dialogar com ativistas do movimento e discutir algumas políticas públicas direcionadas ao segmento” (SANTOS, 2011, p. 108), que resultará em um encontro entre “lideranças” do Hip Hop, o então presidente, Luiz Inácio Lula da Silva e o então ministro da cultura, Gilberto Gil (SANTOS, 2011; SILVA 2012), encontro este que contou com a presença de KL Jay e Edi Rock. Isto levará a criação da Frente Nacional do Hip Hop¹³⁶.

Conjunturalmente, o primeiro mandato do petista se inicia em um momento de crescimento do capitalismo global - no qual o Brasil se sairá bem, sobretudo, porque a economia mundial vivia um “boom de *commodities*”. Seguindo uma estratégia de construção de alianças, como já mencionamos, e evitando o confronto com o capital, Lula “manteve a ordem neoliberal estabelecida nos mandatos de Collor e FHC” adotando uma política econômica conservadora (SINGER, 2012, p. 10). O salário comprava menos, o PIB diminuía, o desemprego aumentava, etc. O efeito otimista nas populações mais pobres se dava, neste início do primeiro mandato, muito mais pelo simbolismo de um presidente com origem nas lutas e classes populares do que por um arcabouço sócio-econômico que favorecesse, de fato, essas populações. A conjuntura econômica internacional foi essencial para que Lula pudesse, mais tarde, trazer à agenda do Estado temas reformistas “sem risco de conflito”. O aumento do salário, a expansão do crédito e as políticas de auxílio de renda tiveram como resultado um aumento significativo do consumo e do padrão de vida da população pobre (SINGER, 2012). Ao seu lado, o crescimento da economia, acelerado a partir de 2004, gerou aumento de

¹³⁵ Não encontrei quaisquer informações recentes a respeito deste CD e sua informação se limita às fontes indicadas.

¹³⁶ Em importante observação, a antropóloga Jaqueline Lima Santos aponta que muitas alas do Hip Hop não se sentiram representadas, ou pela ausência de participação ou pela divergência de pautas, o que desencadeará no surgimento de uma miríade de organizações, coletivos e grupos que tinham como objetivo legitimar-se perante o poder público institucional de modo a levar suas demandas (SANTOS, 2011).

emprego e, com ressalvas, a violência também diminuiu¹³⁷. Essa nova agenda, que tinha como tema central a redução da pobreza, construiu apoio popular maciço e, ao fim de 2006, o realinhamento eleitoral que caracteriza o *lulismo* estava completo (SINGER, 2012). Isto é muito relevante pois o *lulismo* se refere, primordialmente, à imaginação política dos setores mais pobres das classes populares - o *subproletariado* segundo o sociólogo André Singer -, e isso representou a visualização de horizontes sociais inéditos na história brasileira, independente de seu lastro na realidade.

Em pouco mais de uma década (considerando os dois governos Lula e o primeiro governo Dilma), construiu-se a “virada política do PT” (BOITO JR., 2017, p. 30) que representou conquistas populares importantes ainda que seja imprescindível observá-las criticamente.

Nesses governos, em primeiro lugar, os trabalhadores obtiveram conquistas materiais modestas, mas importantes. A política econômica, cujo foco foi os interesses da grande burguesia interna e não os do capital internacional, propiciou um crescimento econômico maior, reduziu drasticamente o desemprego e fortaleceu o setor capitalista de Estado e privado nacional. A política social permitiu uma moderada distribuição da renda, maior acesso das camadas pauperizadas a serviços públicos e equipamentos básicos - iluminação, água, atendimento médico, moradia e outros. Promoveu também medidas de democratização do acesso ao ensino universitário e técnico pra a baixa classe média e fortaleceu a agricultura familiar. (...) A política de reconhecimento dos direitos das mulheres, da população negra e indígena e das minorias sexuais, embora tímida, representou um contraste significativo com a situação das décadas anteriores. Em segundo lugar, o fato de os governos do PT reconhecerem o direito à reivindicação das classes populares criou condições mais propícias para a sua organização e para a sua luta. O movimento operário e popular acumulou força. Nesse período o movimento sindical logrou uma forte recuperação. (BOITO JR., 2017, p. 30-31)

Também devemos considerar o impacto desses fatores no campo cultural, em especial nas esferas em que a produção e circulação do rap se deu/dava entre o fim dos anos 1990 e o fim dos anos 2000. Segundo Tiaraju D’Andrea (2013), o termo “periferia” passa por uma “ressemantização” ao fim dos anos 1990, devido, sobretudo, ao protagonismo do campo discursivo artístico que, segundo sua análise e no tocante ao termo, é levado a cabo pelos coletivos de periferia - justamente aqueles que ganham incentivo e espaço políticos para se

¹³⁷ É preciso tomar cuidado com esses índices, pois “(...) para o Estado, evidentemente, a redução deve-se ao aumento do número de prisões e a maior ‘eficiência’ do policiamento ostensivo da PM. Entretanto, o número de mortes causadas pela polícia aumentou em relação inversamente proporcional à queda do número de homicídios”. (OLIVEIRA, A., 2015, p. 354). Para uma discussão sobre essa e outras ressalvas, como o papel do PCC nesses números, ver Acauam Oliveira (2015).

desenvolverem¹³⁸. Assim sendo, o termo deixa, pouco a pouco, de significar exclusivamente “local de pobreza, privação e sofrimento passível de comiseração (...)” para se tornar um “marcador da presença ativa de populações vistas não sob o signo da fragilidade, mas da potencialidade¹³⁹” (2013, p. 10). Desse fenômeno, ao menos duas consequências causam impacto significativo na obra do Racionais MC’s (e, no limite, em todo o rap brasileiro), em especial a partir de *NCUD*: a) O surgimento de um sentimento de *orgulho periférico*, fruto das novas subjetividades derivadas dessa ressemantização; e b) A apropriação desses novos sentidos pela indústria cultural, fazendo surgir, em última instância, um mercado de consumo popular “construindo as figuras mercadológicas da assim chamada ‘Classe C’, junto com a celebração festiva da dita nova classe média, emergente e consumidora” (D’ANDREA, 2013, p. 10). No tocante ao nosso escopo, saber que não somente o “periférico” se torna um consumidor em potencial, como também a “produção periférica” se torna uma mercadoria em potencial, fornece pistas para interpretar algumas “estratégias” que aparentam estar no vislumbre do Racionais MC’s da década de 2010¹⁴⁰.

No rap nacional da primeira metade dessa década prevaleciam os nomes associados a uma “nova geração”, como Emicida, Criolo, Rashid, Projota, Karol Conká, Rico Dalasam e Flora Matos, por exemplo, ao passo em que as batalhas de rima tornavam-se mais populares e o funk ganhava espaço entre ambientes e públicos similares (CAMPOS, 2020). Os grandes nomes dos anos 1990, como o próprio Racionais MC’s, Facção Central, RZO, Trilha Sonora do Gueto, Sistema Negro, DMN, 509-E, GOG entre outros, figuravam antes como referências consagradas de uma “era de ouro” do rap do que como rappers expressivos no *mainstream*. Em alguma medida, isso correspondeu a uma série de transformações que sugeriram um período de transição na cena nacional, marcada no “macro” pelos novos lugares sociais e simbólicos acessados pelo rap e pelos rappers (novos até mesmo em relação aqueles de meados dos anos 1990) e no “micro” pelas mudanças na sua própria produção (temas, estilos, protagonismo, divulgação, etc.). Enfatizo que essa “transição” foi feita de matizes e há diversos casos que mostram a imprecisão de talhar em pedra que houve uma brusca mudança

¹³⁸ Isso não quer dizer que somente esse campo discursivo tenha sido responsável por isso. D’Andrea citará, por exemplo, a narrativa acadêmica, a mídia, a indústria do entretenimento, entre outros. Por limitação de espaço, não tenho como desenvolver todo o seu argumento, mas indico a leitura da obra indicada para a compreensão de suas teorias. Cf. D’ANDREA, 2013.

¹³⁹ Potencialidade essa entendida, segundo ele, em “dois sentidos: portador de possibilidades e portador de potência ou força.” (2013, p. 10). Esse movimento não elimina, porém, os usos e sentidos de “violência” e “pobreza” mas adiciona significantes outros que com eles interagem, no caso “potência” e “cultura”, modificando e ampliando o leque de usos sociais daqueles que deles se apropriam.

¹⁴⁰ Para discussões a esse respeito indico, além do trabalho de Tiaraju D’Andrea: NASCIMENTO, 2011; POLESE, 2020; TOMMASI, 2013.

temática, estilística ou ainda geracional¹⁴¹: Kamau, por exemplo, já fazia parcerias com grandes nomes noventistas no início dos anos 2000, tanto com seu antigo grupo, Consequência¹⁴², como *solo* (ele está inclusive em *Na Batida Vol. 3: Equilíbrio* de KL Jay), ao passo em que lançou entre o fim da década de 2000 e o início de 2010 álbuns que conquistaram relativo sucesso (e que são atualmente considerados clássicos¹⁴³) tematizando a preocupação com o vestibular, a busca por emprego e sucesso profissional, a prática de *skateboard* e até mesmo o sofrimento romântico. Negra Li, que por muito tempo foi integrante do já mencionado RZO, lançou entre 2005 e 2014 quatro álbuns¹⁴⁴ que incluíam tanto músicas que circularam bem pelo rap nacional como *hits* que transpassaram o gênero, logrando parcerias que não se via na cena até então (há Mano Brown; Helião, do RZO; e Marcelo D2; nos primeiros, mas também Caetano Veloso, da MPB; Pitty, Skank e NX Zero, do Rock; e Akon, rapper senegalês-estadunidense, nos últimos).

É também indispensável realçar a quase exclusividade de artistas sudestinos na cena hegemônica do rap daquele momento, que se devia (e ainda se deve) muito pelas relações de poder entre diferentes estados do país no que diz respeito a seu impacto na indústria cultural nacional. Isso começa a mudar em meados da década de 2010 e, ainda que seja necessária pesquisa direcionada para afirmar o que possibilitou essa mudança, podemos apontar alguns eventos importantes como o crescimento expressivo das batalhas de rima que atraíam MCs de todos os cantos do Brasil e projetava parte deles nacionalmente (primeiramente em uma cena “nichada”, mais jovem e virtual e, posteriormente, para maiores públicos à medida que o artista conseguia realizar shows, gravar álbuns, estabelecer parcerias com artistas consagrados, etc.) ou ainda o sucesso de artistas de outras regiões que tematizaram essa problemática colocando a questão em jogo nos “termos” de circulação do próprio rap¹⁴⁵.

¹⁴¹ Isto também é parte fundante dos argumentos de Daniela Vieira dos Santos, que veremos adiante, ao criticar leituras que reafirmam a centralidade do caráter geracional nas mudanças da cena entre o fim dos anos 1990 e a primeira década de 2000 (SANTOS, 2018; 2022).

¹⁴² À parte o fato de que os próprios grupos em que participou são prestigiados dentro da cena, caso de Consequência e Quinto Andar.

¹⁴³ Cf. *Non Ducor Duco* (2008) e “...Entre...” (2012), por ex.

¹⁴⁴ Cf. *GUERREIRO, GUERREIRA* (HELIÃO... 2005); *Negra livre* (NEGRA LI, 2006); *Tudo de novo* (NEGRA LI, 2012); e *Você vai estar na minha - Duetos* (NEGRA LI, 2014).

¹⁴⁵ Um caso notório é o de Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski, rappers baiano e pernambucano, respectivamente, com seu *single Sulicídio*, lançado em 2016, que questionava a centralidade do Sudeste no rap nacional provocando muitos rappers e MCs dessa região. O sucesso da *diss* (provocação ofensiva-direcionada comum no rap mundial) não só circulou a mensagem e mobilizou diferentes rappers em respostas e contra-respostas, como projetou ambos no cenário nacional. Ela foi apagada pelos artistas de todos os canais oficiais, mas é possível encontrá-la na internet em busca rápida.

Fato é que o rap estava (mais uma vez) transformando seus sentidos políticos, apresentando, dessa forma, traços que tanto informavam quanto eram informados pelas transformações sócio-históricas circundantes. E, se por um lado os integrantes do Racionais MC's reivindicavam que as mudanças de suas auto-percepções políticas não só não implicavam “descomprometimento” político como permaneciam voltadas ao benefício das populações negras, pobres e periféricas; por outro, haviam mudanças no mundo social que permitiam que essas estratégias, antes impossibilitadas ou inexistentes, pudessem surgir como horizonte político. Além disso, que nos “circuitos de verossimilhança” do rap isso ressoasse positivamente.

A esse respeito, e para além do que já foi apresentado, a literatura recente dos estudos de Hip Hop brasileiros fornece boas interpretações. Daniela Vieira dos Santos, socióloga e pesquisadora dos estudos de Hip Hop, é bastante enfática ao dissertar sobre a necessidade de superar a “ênfase na ‘geração’” ao tratar das mudanças do rap brasileiro. Algo que, em sua leitura, torna-se um limitante para compreendê-las como “parte de um processo social mais amplo” que revela o que está por trás dos deslocamentos sociais e simbólicos do rap (2022, p. 5). Sua ideia conversa com as discussões de outro autor importante para este trabalho - e já citado nos capítulos anteriores -, Guilherme Botelho, historiador, DJ e igualmente pesquisador de Hip Hop. Para ele, o fim da década de 1990 compreende um momento no qual “o produto musical radicado na cultura Hip Hop [o rap] entra na dinâmica brasileira da indústria fonográfica hegemônica, tornando-se música popular-comercial” (BOTELHO, 2018, p. 185). Tendo isso em vista, Botelho passa a diferenciar o *rap como cultura musical* e o *rap como gênero musical*. Vejamos:

O Rap Nacional vivenciado nesses espaços [de sua origem] foi idealizado e realizado por um grupo de jovens com traços étnicos, classes sociais e interesses em comum; sem esquecer os conflitos. Do consenso de suas concepções surgiu uma morfologia rítmica que assentou variados discursos que levaram o Rap ao mercado hegemônico, ao mesmo tempo em que foi o veículo promotor de cidadania junto ao público periférico, suas origens. A partir do momento em que o Rap sai do seu núcleo íntimo, no qual é experimentado como cultura musical, sendo projetado para se tornar acessível ao grande público, passa a ser compreendido na lógica comercial como um gênero musical. Aqui tem-se um ponto nevrálgico permanentemente em tensão na história do *Hip Hop* paulista, que se equilibra sobre uma linha tênue entre a abrangência e a diluição. Esse debate está presente nas publicações, nas festas, nos fóruns e principalmente nas músicas registradas em discos. (BOTELHO, 2018, p. 29-30, grifos do autor)

Esse processo é acompanhado por uma série de negociações de sentido que vão interferindo constantemente nas compreensões políticas elaboradas no Hip Hop, em especial àquelas que dizem respeito ao rap, como já discutimos no capítulo 1, seu elemento de maior destaque. Santos acredita que essa incursão do rap a novos espaços, que ganha novas formas a partir da década de 2010, evidencia também “um projeto de legitimação social no qual o rap tem se formalizado para além da perspectiva de ‘gênero musical’, na medida em que ganha reconhecimento em espaços consagrados e, sobretudo, não apenas como música (2022). Trata-se de um processo social multifatorial e multiconsequencial caracterizado por:

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

A conjuntura que gesta esse fenômeno, do fim da década de 1990 e da primeira década de 2000, não é ignorável e sua especificidade histórica, marcada por impactos significativos na experiência social dos grupos subalternizados, contribui “para que o rap adquira outro status social”, qual seja o de “conceito – estilo de vida e consumo que extrapolam as suas ‘origens’” (SANTOS, 2022, p. 14). Santos chega a essas interpretações a partir de pesquisas que observam a trajetória de Emicida, possivelmente o mais icônico e bem sucedido rapper daquela década. Suas constatações, entretanto, indicam similaridades com parte do que observo no caso do Racionais MC’s no mesmo período, em particular as reivindicações de liberdade e criação artísticas e a realocação do *revide*.

Em entrevista a Antônio Abujamra, Emicida indica que o público do rap se ampliou ao passo que o público “original” mudou. Ao mesmo tempo, indica que as temáticas abordadas por ele acompanham o contexto de sua produção, de modo que mudanças sociais implicam mudanças temáticas e políticas no rap.

Num primeiro momento, a gente cantava pras [sic] pessoas da favela, que é o berço do rap, onde ele sempre começa. Chegou um momento em que a coisa começou a se ramificar. A música, ela é livre; a gente nunca pode cercar a música. Então, hoje essas pessoas estão misturadas. Eu acredito que a minha maior conquista realmente é essa, tirar alguém de uma região e colocar ela em outra que num dia comum ela não iria (EMICIDA *apud* ABUJAMRA, 2011, [s./p] *apud* SANTOS, 2022, p. 6).

Nas palavras de Santos

O rapper demarca claramente o seu lugar como artista e reconhece, a partir da sua obra, a historicidade das músicas e os seus deslocamentos espaciais e sociais. Como uma “música livre”, a forma artística do rap não seria apenas narrativa de problemas sociais, o rap pode falar de amor, “de vida”. *O revide, nesse sentido, formaliza-se na reivindicação, por meio de sua música, de formas “livres” de existência, não essencializadas e/ou romantizadas do que se espera de um artista negro de rap.* (SANTOS, 2022, p. 6, grifos meus)

Embora esse novo sentido do *revide* mencionado por Santos tenha sido pensado a partir do caso de Emicida, o exame da obra e das declarações do Racionais MC’s nos mostra que algo similar ocorre com o grupo. Seu *revide* e, no limite, suas noções de *engajamento*, que já vinham de transformações importantes desde a segunda metade da década de 2000, transformam-se sob a *nova condição do rap*. Esse novo sentido, que reorganiza a leitura dos integrantes sobre a arte e a vida artística, é mutuamente dependente da mudança de postura pública do quarteto, especificamente, da superação daquela dos anos 1990 e na consequente resolução da angústia que o grupo manifestava na primeira metade dos anos 2000¹⁴⁶, justamente ao tentar se desvencilhar de sua imagem noventista (lembremos que Brown definia-se antes como terrorista do que como artista!).

Rememoremos, por um momento, as discussões dos capítulos anteriores, e como os integrantes justificavam seus incômodos com as acusações de seu público perante suas mudanças de postura e leitura política. Lembremos, também, como a matéria dessas acusações buscava lastro nas mudanças estilísticas e temáticas de sua obra pós *SNI*, como se comprovassem o descompromisso político. Ice Blue e Mano Brown mencionam os “personagens” criados a partir disso (RED..., 2017), frutos de uma imagem do grupo cristalizada no tempo que se tornou um norte moral do qual os quatro penavam para se desvencilhar à medida que buscavam novos horizontes artísticos e políticos - bem como sua justificação. Chegam a dizer que aquilo se tornou um fardo, explicado nos capítulos 1 e 2 como resultado do funcionamento dos “circuitos de verossimilhança” do rap e seu modo de distribuição de recursos simbólicos. Em *NCUD* até mesmo o questionamento disso é motivo

¹⁴⁶ Cabe lembrar que os anos de 2005 e 2007 são marcados por dois episódios bastante trágicos: No primeiro, em janeiro, um fã leva um tiro durante um show do grupo e é levado ainda com vida ao palco, pouco antes de falecer, em meio às orações confusas puxadas por Brown e à euforia do público com o ocorrido. Descreveu Brown: “Invadiram o palco para tirar foto, pedir autógrafa, por cima do corpo. Fiquei nervoso, empurrei uns fãs. Na volta do show, deu aquele vazio, aquela incerteza de você estar ou não no caminho certo, de você ter culpa ou não (...)” (CARAMANTE, 2010). Em maio de 2007, em show da Virada Cultural de São Paulo, uma confusão entre polícia e público, causada pela queda ao chão de um policial que tentava lidar com um fã, desemboca em uma batalha campal marcada pela forte repressão policial. O ocorrido levou a prefeitura a boicotar por alguns anos as parcerias e eventos do Racionais MC’s. A décima faixa do álbum *Cores & Valores* tematiza esse evento.

de angústia e insegurança, como se colocasse em jogo, mais do que a legitimidade do grupo, o próprio pertencimento dos integrantes à periferia. Nesta fase, da década de 2010 e sob a *nova condição do rap* as coisas vão se tornando diferentes. De um lado, claro, por toda a sofrível elaboração pessoal feita pelo quarteto, que bem vimos em *NCUD*, mas de outro pela transformação das noções de *engajamento* hegemônicas modificadas pela emergência de artistas que iniciaram seus despontes de carreira sob a *nova condição*. Vejamos como Mano Brown se refere a isso em uma entrevista concedida a André Caramante, da RollingStone, em idos de 2010:

Mano Brown se diz mudado, apesar de também afirmar que continua o mesmo. Entre a família, o rap, os amigos e os negócios, um dos artistas mais importantes dos nossos dias quer deixar de ser um refém da imagem que ele mesmo ajudou a disseminar (...) “[Aquele Brown conhecido pelo Brasil] estava condenado a virar estátua, sem utilidade (...) O Racionais parece ter uma cartilha a seguir e não fomos nós que a escrevemos. Foi a opinião pública. *Somos reféns das palavras, mas não posso ser refém de nada, nem do rap*. Vamos quebrar. Aquele Mano Brown virou sistema viciado, uma estátua óbvia demais. Pergunta tal coisa que ele vai responder tal coisa. Eu estava mapeado e rastreado.” (CARAMANTE, 2010, grifos meus)

Não fica claro se o “Vamos quebrar” se refere ao ímpeto de suplantar a imagem anacrônica ou se expressa a ruína pessoal consequência de sua manutenção, mas, independente disso, a afirmação da não sujeição individual diante do “propósito” político do rap já indica os caminhos por onde os novos sentidos do *revide* passam¹⁴⁷. Esse caminho não é um caminho de negação à “mensagem” ou à “missão” do rap, mas de sua reconfiguração diante da compreensão de que a “liberdade artística” também expressa *engajamento* por simbolizar uma “oposição às imposições”. Muito similar ao que vemos no caso de Emicida e de parcela do rap nacional da década de 2010.

Três anos antes da publicação da entrevista da RollingStone, o desenvolvimento desse entendimento já se mostra nas declarações de Mano Brown na ocasião em que participou do programa Roda Viva da TV Cultura. Naquela oportunidade, o rapper coloca essa ideia em termos ainda mais concretos ao afirmar que, à parte suas possibilidades políticas, o rap também se apresenta como caminho profissional, como fonte de renda para sujeitos que por vezes dependem do sucesso dessa empreitada para sobreviver cotidianamente. Mais do que isso, Brown dá a entender que isso não é de todo apartado da

¹⁴⁷ Haja vista a contínua sobrelevação da coletividade do rap e de sua mensagem sobre o indivíduo. Como no caso discutido no item 2.3. desse trabalho: “Acho que eu sou o que o rap representa, a mensagem. A mensagem é maior do que tudo. É maior do que eu, é maior do que as roupa, é [maior do que] quem tá recebendo o aplauso.” (MANO BROWN, 2002)

noção política do rap como transformador social, ainda que trate da mudança na esfera individual, justamente por ser uma via possível para o mundo do trabalho e superação da pobreza.

Eu já não tô nessa fase de exigir de um cantor de rap o discurso social. Por que? Porque o rapper é um músico. Eu acho que quem tem que falar de sociedade é quem sente. Se não sente, não tem que falar. Não é porque é rapper que tem que falar de problema crônico, sociedade e tal. Eu acho que o cara tem que ser livre. O compositor, o letrista. Cê não pode chegar, pegar um moleque que tá agora, começando (...) e jogar: “ó, fala desses problema aqui que é sua cara”. Jogar um fardo de duzentos quilos nas costas do moleque, sendo que dentro da casa dele mesmo ele não tem o mínimo pra ele (...) Ele tem que lutar pela vida dele. E o rap é isso também. É lutar pela sua própria vida também, individual, lutar pela sua sobrevivência. (RODA VIVA..., 2007, grifos meus).

Os sentidos dessa “liberdade”, entretanto, também aparecem com outros significados mais à frente na entrevista

Na verdade, hoje, eu me nego até a dizer que eu tenho um discurso. Acho que discurso é corda pra se enforcar, entendeu? Eu procuro ser livre. Eu opino como cidadão, não como político ou líder de nada. (...) (RODA VIVA..., 2007, grifos meus).

É interessante notar que a “liberdade” defendida por Brown naquele evento tem pelo menos dois sentidos, correlacionados sem dúvidas, mas com significados distintos. Há aquela que diz respeito à *autonomia profissional*, ao livre exercício do rap como fonte de renda, sem que isso motive acusações ou represente demérito ou desonestidade. Há também aquele concernente à *autonomia política*, que diz respeito à possibilidade de fazer rap sem se vincular ao “discurso social” e a projetos políticos específicos. No limite, esse segundo ponto traz à tona aquilo que Roberto Camargos de Oliveira já observava no *sujeito engajado* do rap: sua impossibilidade de se associar a um projeto político muito definido (2015), mas, no que se refere ao Racionais, aponta ainda para uma nova leitura da função política do rap e não somente uma não sujeição individual a ele. Isso talvez fique mais claro quando associado ao terceiro sentido dessa “liberdade”, que veremos mais elaborado a partir da segunda metade da década de 2010. Me refiro a um sentido de *autonomia criativa*, como o observado pelo historiador Marcos Napolitano em seu exame histórico da arte engajada (2011), ligado a um senso mais abstrato de criação artística sem impeditivos para a inventividade. No caso do rap,

isso culminará na compreensão de que o rap é também arte e, enquanto arte, não deve padecer sob limites criativos.

Por fim, para observar *Cores & Valores*, sugiro a atenção a uma última fala de Mano Brown, ainda de 2007, ao ser questionado sobre as diferenças entre o rap brasileiro e o estadunidense. Ela revela um diagnóstico social pessimista quanto aos horizontes políticos de conquistas coletivas e, em decorrência disso, revela também uma nova visão sobre o rap como negócio (que, naquela ocasião, sequer parecia factível à cena brasileira):

Acho que o rap americano é mais evoluído. Eles alcançaram um lugar onde eles deveriam estar mesmo. Hoje eles usam a mídia a favor deles, eles usam a máquina... A máquina é podre (...) já que é podre, não vai melhorar. Eles fazem o dinheiro vir pro lado deles". (RODA VIVA..., 2007).

3.2. “Sem dinheiro cê não entra no game”: Superação empreendedora e negócio marginal

No fim de 2013, foi anunciado o lançamento da coletânea comemorativa de 25 anos de carreira do Racionais MC's, nomeada *Racionais MC's 25*, para o ano seguinte. O álbum trouxe dez faixas, das quais: duas vinham de *Raio X Brasil* (1993), duas de *NCUD* (2002) e cinco de *SNI* (1997). A última música *Mente do vilão* foi a única inédita e por isso a observaremos com mais atenção. O álbum também marcou a estreia do grupo nas plataformas digitais (*iTunes*), sendo o primeiro passo de uma inevitável demanda profissional que, explicada por Ice Blue, demonstra mudanças nas condutas artísticas e estratégias de carreira que transcorrerão nos anos 2010: "A gente sempre recusou o tamanho da banda que nós nos tornamos. Mas não tem como negar o que somos. Vamos aceitar, vamos ter Instagram, vamos estar nas redes sociais, vamos fazer tudo isso" (RACIONAIS..., 2013).

A capa e contracapa do álbum possuem uma paleta branca, preta e vermelha. O nome do grupo, destacado no topo, é majoritariamente branco (com o “MC's” em preto) e sua fonte, feita em efeito que simula um *stencil*¹⁴⁸, é aquela gótica inaugurada em *SNI*, que se tornou um dos logotipos do quarteto, repetindo-se em posição e tamanho no verso do álbum. Os quatro integrantes, lado a lado, posam em uma fotografia preto e branco com efeito reticulado, ilustrando a maior parte da dianteira do trabalho. Sua pose é comum, não há nenhuma encenação específica. Não há armas, não há avisos anti-drogas e também não há qualquer *lowrider*, jóia ou bebida que indique referências visuais à estética do *gangsta rap* como em *NCUD*. Sua contracapa não se diferencia estilisticamente, a não ser pela ausência de

¹⁴⁸ Técnica de artes visuais baseada na aplicação de tinta sobre uma superfície através de um objeto intermediário cujo formato implica o desenho resultante.

imagens. É basicamente um plano sólido e tricolor, sem ilustrações de pessoas, situações ou objetos temáticos. Sobre ela a listagem de faixas se apresenta e ali *Mente do vilão*, a única faixa inédita, é destacada.

Imagem 32: Capa do álbum *Racionais MC's 25* (2014) (CD)



Fonte: www.spotify.com

Imagem 33: Contracapa do álbum *Racionais MC's 25* (2014) (CD)



Fonte: www.discogs.com

Entre os logotipos da gravadora *Cosa Nostra* e da distribuidora *Radar Records*, um novo ícone aparece, ícone este que é o único presente na capa, precisamente em seu canto inferior esquerdo. Trata-se da primeira versão do logotipo da produtora *Boogie Naípe*, fundada em 2013, que será dali em diante responsável pela carreira *solo* de Mano Brown e que começará a produzir outros artistas além de promover eventos culturais¹⁴⁹ (QUEM SOMOS, [s. d.]). Faço um breve desvio em nosso trajeto para apresentar ao leitor a forma pela qual são expressos os objetivos da produtora, que manifesta uma visão comercial de auto-diferenciação em relação ao que, supostamente, há de “hegemônico” no mercado cultural-musical. Lê-se em seu site oficial:

A ideia da produtora Boogie Naípe surgiu em 2009 com Mano Brown e alguns amigos que queriam fazer a diferença e criar mais que uma marca, lançar uma tendência forte no mercado. Mais que isso, uma empresa que proporcionasse um estilo autêntico aos seus clientes. (...) As palavras Boogie Naípe representam ter uma postura independente, “Boogie” é um estilo advindo do blues, com ritmos próprios e bem peculiares e “Naípe” significa uma pessoa com estilo totalmente original. (QUEM SOMOS, [s. d.])

Na mesma ala de seu endereço eletrônico, encontramos a “visão” da empresa, descrita da seguinte forma:

Ser a produtora nacional, mais inovadora no desenvolvimento de carreiras artísticas e projetos culturais. Oferecer entretenimento cultural presencial e online engajados com propósitos na elevação social, com respeito e educação. Encantar a todos com o melhor time no setor do show business e e-commerce com atendimento diferenciado e preços competitivos. (QUEM SOMOS, [s. d.])

Já em relação a seus “valores”, lemos:

Nossos princípios e valores no trabalho são o agradecimento, a ética, a simplicidade e liberdade de expressão, inovação e ousadia. Promover uma qualidade de vida aos próximos e insistir por uma a sociedade melhor. Entendemos que a cultura em todas as suas mais variadas formas de expressão precisa estar ao alcance de todos e em todos os momentos da vida. (QUEM SOMOS, [s. d.])

¹⁴⁹ Dentre eles, destaco a “Boogie Week”, um festival cultural voltado à cultura negra que ocorre desde 2021. Ele é parte relevante de uma seara de feiras culturais que vêm surgindo desde, pelo menos, a segunda metade da década de 2010, pautando-se na promoção de um circuito negro, periférico, de mulheres, etc., no campo cultural.

A forma pela qual a produtora descreve suas atividades faz coro com os observações que apresentamos no tópico anterior, e sinalizam o advento de estratégias comerciais que vinculam-se ao campo cultural, mobilizando noções de identidade, dialogando com políticas de reconhecimento e democratização de acessos e compondo-se como “produto cultural politicamente engajado”. À parte a análise sociológica de suas atividades ou mesmo a “avaliação” de sua eficácia, resultados e “integridade” política (que foge ao escopo da pesquisa), não se pode negar que, com isso, conquista-se espaço prestigiado no mercado de bens simbólicos, uma vez que parte da agenda do capitalismo contemporâneo se constrói em cima da relativa assimilação de pautas derivadas das lutas sociais (POLESE, 2020). Não se trata de dizer, com ares de uma acusação moralista, que o anunciado não passa de “mera roupagem com intuito voltado ao lucro”, mas reconhecer que, independente dos intuítos políticos dessa abordagem, ela implica acúmulo de recursos altamente valorizados no mercado de bens simbólicos, afinal, a cultura negra e periférica, vende (ou é vendida) como nunca. Esta observação, associada à interpretação dos álbuns selecionados, deixará mais evidente o modo pelo qual certos discursos a respeito dos negócios e dos propósitos políticos do rap se apresentam, inclusive reforçando o meu argumento de que o Racionais MC’s, acompanhando a *nova condição do rap* (SANTOS, 2022), não somente se torna uma marca que vai além do campo musical, como passa a ser relevante no campo cultural brasileiro independentemente de sua contínua produção musical (e quiçá da própria Música). Posto isso, retornemos à coletânea.

Contando com participação da lendária Banda Black Rio, a faixa *Mente do vilão* inaugura as temáticas da “era” *Cores & Valores*, mas o faz com certas continuidades em relação ao álbum anterior. Um traço que a corta do início ao fim, por exemplo, é a permanência da narrativa biográfica de superação, que víamos em *NCUD*, de modo que todos os símbolos de poder apresentados, como as armas ou a enunciação do sucesso, corroboram para que ela permaneça em tom de revide. Demarcando diferenciação social e auto-celebração, o refrão fortalece essa conclusão, uma vez que especifica a quem é direcionada: “Você não sabe de onde eu vim / Você não sabe o que é sofrer”. Não é voltada, portanto, aos sujeitos de mesma origem social, seja os aliados e parceiros, seja os “vermes” ou o “zé povinho”, como foi outrora, mas, especificamente, àqueles que não passaram por experiências sociais de desigualdade. Por um lado, isso reforça a consciência da amplitude de público e da circulação social do rap, por outro, demarca o compromisso com “os seus” em meio a possibilidades concretas disso ter se modificado, ainda mais quando o grupo amplia e transforma suas temáticas. Há também uma “auto-profecia” de sucesso, na parte restante do

refrão, feita em tom desafiante dirigido ao interlocutor idealizado: “Cosa Nostra tá chegando aí”. Ela enseja a interpretação de que o sucesso do grupo e o que ele representa ameaçam, em alguma medida, os espaços sociais nos quais esses sujeitos-alvo são dominantes (seria a indústria musical?), ao mesmo tempo em que afirma sua realização futura (seria quando se tornassem dominantes nela?).

Permanecem distribuídos na letra, que é interpretada por Mano Brown, Du Bronks e Don Pixote, os signos de coletividade e de reafirmação de pertencimento à periferia, bem como, as referências “deslocadas” que demarcam associações simbólicas diversas - algo constante no trabalho do Racionais. Elas dizem respeito ora a grupos sociais subalternizados, como o “salve” a FEBEM¹⁵⁰, ora a “tradições culturais” das quais os três fazem parte, como a menção ao grupo de rap novaiorquino Wu-Tang Clan. As armas citadas, por sua vez, parecem tanto aludir à estética do *gangsta rap* que permaneceu na obra do grupo (e no rap mundial), quanto a uma releitura metafórica da ideia do rap como arma, discutida no capítulo 2. Já quando ouvimos “revólver na cintura, de *all-star* e lenço”, a imagem da capa do disco de 2002 é incontornável - ainda que lá não haja qualquer arma representada -, por outro lado, a afirmação de que “a arma tá sem trava / sem silenciador pras ‘oreiada’¹⁵¹” faz pensar que o rap está engatilhado, sem empecilhos à manifestação de seu “poder de fogo”. O que teria mudado? Quais travas foram eliminadas?

A narrativa biográfica de superação é mais nítida nos versos de Brown, onde o rapper associa sua trajetória a um processo metafórico de iluminação constituído pela politização através do conhecimento de referências das lutas sociais, neste caso, Malcolm X¹⁵²: “No principio era trevas / Malcolm foi lampião / lâmpadas para os pés”. Na continuação dessa estrofe o argumento que intitula a música se elabora em uma combinação que mistura a estética *gangsta*, o sentimento de orgulho, o gesto de revide e a celebração “ameaçadora” ao *status-quo*: A mente do sujeito oprimido revoltoso é criativa e inventiva como resposta às opressões cotidianas, “Fértil como a terra preta é a mente do vilão”, e por isso “negros do dois mil e dez” tomam como referência “vilões” que se erigem ao ameaçar a ordem estabelecida. São citados Mumia Abu Jamal (1954), ex-Pantera Negra; Osama Bin Laden (1957-2011),

¹⁵⁰ Atualmente Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (CASA), a Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor foi criada em 1976 como um órgão governamental responsável pelo atendimento a jovens menores de idade envolvidos em atos criminosos. Sabe-se, porém, que a instituição reproduziu inúmeras problemáticas do encarceramento em massa e do sistema prisional tradicional, de modo que o “salve” afirma também certo reconhecimento e denúncia.

¹⁵¹ Conselhos em tom de advertência e repreensão.

¹⁵² Malcolm X (1925-1965) foi um importante líder do movimento anti-racista e por direitos civis no EUA. Ele é constantemente referenciado na obra do grupo e em suas entrevistas como referência intelectual, comportamental e política.

líder da organização Al Qaeda; e até mesmo Saddam Hussein (1937-2006), estadista iraquiano¹⁵³. Há uma vistosa problemática resultante do agrupamento de figuras tão diferentes com realizações políticas igualmente distantes, mas creio que o argumento central não se baseia na tentativa de assemelhá-los em projetos e trajetórias políticas, mas em equipará-los enquanto sujeitos que de alguma forma representaram ameaça à ordem estabelecida - fora que a própria menção a essas figuras possui efeito de impacto - ordem essa também exemplificada: “Contra os boys [classe média e alta], contra a GOE [Antigo Grupo de Operações Especiais da Polícia Civil do Estado de São Paulo], contra a Ku-Klux-Klan [grupos terroristas-supremacistas brancos de extrema-direita surgido nos EUA].

Chegamos então a 2014, ano em que completaram-se doze desde o último álbum de inéditas do Racionais MC's. *Cores & Valores* chegou às ruas com uma expectativa condizente com o tamanho do grupo e do vácuo deixado pela ausência dos grandes nomes noventistas no rap *mainstream*. A dianteira de todas as suas versões apresenta uma imagem facilmente associável a um assalto de grandes proporções com ares cinematográficos. Quatro sujeitos em uniformes de serviço alaranjados, semelhantes aos de garis, mascarados e armados com fuzis parecem fugir após o crime. O primeiro, da esquerda para a direita, vai na frente com a arma apontada enquanto o segundo, único desarmado, carrega grandes malas; o terceiro, aponta com seu dedo para algo ou alguém, como quem dá ordens ou avisos; e o último, mascarado como um palhaço - diferentemente dos outros três que vestem máscaras de hóquei - olha “em direção à câmera” com a arma abaixada. Não há nenhuma informação na capa além das presentes nessa imagem, sequer há o nome do álbum ou do grupo, que se encontra somente na lombada.

Capa e contracapa possuem uma paleta de cores vívida e multicolorida, similar a *NCUD*, e a contracapa traz de volta as fontes góticas típicas listando as quinze faixas que compõem o álbum. Também confirma, com a foto que estampa o plano de fundo, a identidade dos mascarados e o conteúdo das malas por eles carregadas: Os integrantes do grupo ocupam o que parece um cômodo de um apartamento elegante, talvez o quarto de um hotel; três deles estão ao redor de uma mesa repleta de dinheiro que serve de apoio a um fuzil de assalto e a algumas taças de vinho. Parecem descontraídos e relaxados, como se comemorassem a operação criminosa bem sucedida. Ao fundo está Brown, com feição tensa, postura vigilante, armado, em pé e encostado próximo a uma janela que tem como vista a ponte estaiada,

¹⁵³ A referência a personalidades controversas como símbolo de ameaça à ordem é tradicional no universo cultural das periferias paulistas e seu exame daria pesquisa à parte. Na música, no futebol de várzea, no pixo, referências a “vilões” reais como Bin Laden ou a ficcionais, como Zeca Urubu, Dick Vigarista, Irmãos Metralha ou Coringa, são frequentes. É também com isso que *Mente do vilão* está dialogando.

símbolo da capital paulista¹⁵⁴. Ao seu lado há uma TV que transmite um jogo de futebol. Além dos detalhes técnicos e das informações referentes às músicas, o encarte possui uma única grande fotografia. Em plano amplo, centralizado e simétrico, mais ou menos sessenta pessoas posam em frente a dois carros e a um pequeno prédio (que também está repleto de gente), envoltas na fumaça de um sinalizador. Todas vestem as roupas da Fundação, com sua característica cor laranja. Os veículos, e até mesmo uma bicicleta montada por uma criança, seguem a estética *lowrider*, como aquele na capa de *NCUD*.

Ponto que merece destaque é a semelhança da composição da imagem que ilustra o verso do álbum com a capa de *Escolha o seu caminho* (1992), pois todos os integrantes se encontram na mesma disposição cênica. Associadas às propostas de cada álbum, veremos como há uma descrição sutil do “caminho escolhido” pelo grupo em sua trajetória artística.

Imagem 34: Capa de *Cores & Valores* (2014) (CD)



Fonte: monkeybuzz.com.br

¹⁵⁴ Há uma semelhança inegável com a icônica fotografia que retrata Malcolm X armado em seu apartamento vigiando as ruas por uma janela. A imagem, registrada pelo fotógrafo Don Hogan Charles, foi tirada em setembro de 1964, meses antes do assassinato de X.

Imagem 37: Capa de *Escolha seu caminho* (1992) (LP)

Fonte: rateyourmusic.com

Imagem 38: Contracapa de *Escolha o seu caminho* (1992) (LP)

Fonte: discogs.com

O álbum de 1992 apresenta em sua capa e contracapa imagens que se completam. Elas representam dois “caminhos” possíveis para o jovem negro e periférico que vive cotidianamente a violência, a carístia e a ausência de perspectivas de vida do início da década de 1990: Resumidamente, o caminho “de ganho imediato” do crime, do dinheiro e das drogas; e o caminho do conhecimento, da informação e da “voz ativa”. O primeiro apresenta um destino social comum derivado das desigualdades do capitalismo e do racismo, o segundo o subverteria. As duas faixas presentes no *EP* dialogam com cada um deles: *Voz Ativa*, que traz um chamado à ação convocando a pessoa negra a se informar, se politizar, se organizar e buscar a transformação social por meio de uma atitude contestatória; e *Negro Limitado*, que critica aquela que se abdica da discussão política e pormenoriza a conscientização racial, sendo conivente com o que lhe é imposto e com o sofrimento de seus semelhantes. Eles são opostos moral e politicamente.

Podemos considerar que o grupo se via, em 1992, como representante do caminho contestatório, haja vista tudo que já foi apresentado até aqui a respeito de suas auto-percepções políticas, entretanto, o diálogo da capa de *Escolha o seu caminho* com a contracapa de *C&V*, nos possibilita uma nova interpretação. O cômodo bagunçado, sujo e sem janelas, de 1992, dá lugar ao apartamento com vista privilegiada da cidade de São Paulo. Edi Rock, que antes simbolizava a drogadicção (injetando heroína em si mesmo diante de uma mesa com uma garrafa de cachaça e carreiras do que parece cocaína) segura um malote de cédulas retirado do impressionante montante à sua frente (e agora diante de uma taça de vinho). Ice Blue, que tinha em mãos uma pequena quantia em dinheiro (a única da cena), agora acende o que parece um charuto e KL Jay troca o revólver e a feição cabisbaixa por um semblante tranquilo enquanto segura outra taça de vinho. A exceção é Mano Brown (ainda que, como todos os outros, vista roupas mais elegantes) que em ambas é retratado em postura similar, igualmente apreensivo e armado. Desta vez, porém, não porta uma pequena espingarda, mas um vistoso fuzil de assalto.

Todos parecem comemorar o sucesso da empreitada (mas sem baixar a guarda) e, à parte a evidente retomada da estética do *gangsta rap*, a similaridade das imagens induz a uma leitura de progressão temporal, conquista material e ascensão social, demarcando os elementos superados na “origem” (e nos caminhos que poderiam ter tomado) e do sucesso advindo com o esforço na “chegada”; mas não qualquer sucesso, um “tomado de assalto”, ou seja, à revelia do “sistema” que, muito embora passou a entender o produto cultural negro e

periférico como lucrativo, mantinha destinos sociais de marginalidade social como regra para as populações negras e de origem pobre. E quanto ao “caminho escolhido” presente na contracapa de 1992? Em minha leitura ele não foi ignorado, mas assimilado e transformado. *C&V* mostra aquilo que é negado (a pobreza e o crime), aquilo que é ressignificado (a relação com as “drogas”, com o dinheiro, com o luxo, com a violência, etc.) e aquilo que é transformado (as noções de *engajamento* do grupo no início dos anos 1990 - antes representadas pela postura séria, pelas roupas pouco chamativas, pela “politização” - e a oposição moral aquilo que parecia comprometê-las).

Sobre sua experiência sonora, mais duas informações. É um álbum particularmente curto, de pouco mais de 30 minutos (quase quatro vezes menor que *NCUD* e cerca de duas vezes menor que *SNI*) distribuídos em faixas bastante curtas¹⁵⁵ sem início e fim bem demarcado, funcionando de modo similar a um *medley*. Isso é bem diferente dos trabalhos anteriores que possuíam canções notoriamente grandes, beirando os dez minutos, e separações claras entre cada música. Há ainda, grande influência de subgêneros do rap, em particular, do *trap*, perceptível nos instrumentais e nas batidas¹⁵⁶, mas também na construção do rap, que se afasta do tom épico e das grandes narrativas.

Na visão de Acauam Oliveira, o álbum expressa muito bem o novo momento do rap. “O diálogo [com esse contexto] é travado, antes de tudo, no interior do próprio rap, numa mistura explosiva de boas vindas, conselhos para os mais jovens e análise detida da cena atual” (2017, p. 119). Em relação a trabalhos anteriores, permanecem pontos de suas noções de *engajamento* vindas do início da carreira, como o compromisso com a periferia e os negros, por exemplo, entretanto, sua expressão é muito mais abstrata.

O interesse central não é a [representação da] realidade periférica, mas um determinado conteúdo temático, cuja relação é cada vez mais simbólica (cores, valores) que objetiva. Ainda que o foco permaneça voltado para os valores éticos dos sujeitos, esse assume uma linguagem deliberadamente abstrata – a relação entre as cores [da pele, de um objeto, etc.], que podem assumir significados diversos, e seus respectivos valores [significados], também mutáveis – que terá importantes consequências em termos estéticos (...) por exemplo, o amarelo (dinheiro) em relação ao preto (sujeito periférico) pode representar vitória ou tragédia, redenção ou morte (...) (OLIVEIRA, 2017, p. 122).

¹⁵⁵ Para se ter uma noção, a média de duração das faixas é de 2 minutos, arredondado para cima.

¹⁵⁶ A adesão à musicalidade do trap é também um gesto “revoltoso”, na medida em que o subgênero era (e ainda o é) frequentemente tratado por parte do Hip Hop como símbolo da “apropriação do rap pela indústria” em virtude das temáticas pouco ou nada politicamente explícitas e ética ou moralmente questionáveis.

Ou seja, não é um álbum que inova pelos temas mas pelas abordagens. Apesar da amplitude temática, ele está mais próximo de *Nada como um dia após o outro dia* do que dos álbuns noventistas, o que pode parecer óbvio mas acho importante assinalar. A diferença central, está no fato de que a celebração do consumo, a “ostentação”, a construção de temáticas menos politicamente explícitas, enfim, a mudança temática e estilística que se associa a transformação de suas noções de *engajamento*, já não carrega a angústia do álbum anterior; posicionando as críticas às desigualdades, em seus mais diversos termos, em meio a canções que não as têm como tema central ou mesmo não as incluindo.

Na faixa de abertura, por exemplo, homônima ao álbum, se tematiza o uso da maconha, a busca por riqueza e a invisibilização do genocídio colonial brasileiro:

Função pra mim, se Deus me fez assim
 Fechou, neguim, eu trouxe um do verdim
 (...)
 Na linha pontilhada vou indo, indo, indo
 Na terra cujo herói matou um milhão de índios
 (...)
 São Paulo tem dinheiro pra carai pra tentar, né
 Sem perder o foco olha o fluxo
 (RACIONAIS MC’S, 2014)

Na terceira, *Cores & Valores (Preto e Amarelo)*, ostentação e desejo de riqueza permeados pela religiosidade:

O que tá tendo no momento é libra, euro e o dólar
 No *jet*¹⁵⁷ de Corolla nós também tá afim
 O certo é certo é, tiozin
 Pastor, ore por mim
 Muito esforço na obra, tenho gana de sobra
 Verde relva linda flor, rico o fruto penhor
 Na medida do possível vou louvando o Senhor
 Dinheiro é bom no Capão, Nova Iorque, onde for
 Pessoa determinada demonstrando valor
 (RACIONAIS MC’S, 2014)

Na quinta, *Eu te disse*, o desejo por uma mulher comprometida, a ética criminoso e o *proceder*:

De algum lugar da América do Sul (sul)
 Sobe o morro (quem, quem?)
 Com classe e elegância vem no destaque
Swing e Chocolate, preta Cadillac

¹⁵⁷ Gíria paulista para passeio, “rolê”.

(...)
 Hm, bonito... Melhor fugir pra Coreia
 Porque os valores vão além do sexo
 Ramelão, vai pro inferno sem entender o processo
 (...)
 No sumário frio, vários ficam no caminho (diga)
 Um velho ditado lá de onde eu vim:
 "Mulher alheia é sagrada" e é isso aí
 (RACIONAIS MC'S, 2014)

As letras não demonstram a mesma insegurança quanto ao compromisso que carregam diante dessas transformações, mesmo que o “louvor *gangsta*” (OLIVEIRA, 2017, p. 122), outrora atestado do descompromisso, se faça presente, pois os integrantes estão “comprometidos com os valores da periferia de um ponto de vista forjado internamente” (OLIVEIRA, 2017, p. 124), nas convicções pessoais e subjetivas. Continua Oliveira “(...) A perspectiva dos Racionais vê a melhora nas condições de vida como uma inquestionável conquista, resultado de muita batalha, ainda que permeada por contradições” (p. 124). Essa conquista também vai compor os novos sentidos do *revide*, em uma leitura que compreende a contraposição ao “destino social” de pobreza imputado aos negros como subversão à ordem estabelecida. Do ponto de vista “individual”, da carreira do grupo, isso se transfere a um modo de gerenciamento da vida profissional e da trajetória artística pensado na otimização e favorecimento do sucesso pelas vias do mercado musical, estendendo-se para outros campos à medida em que a “marca” Racionais MC’s se estabelece, mas, por hora, vejamos como isso aparece em algumas falas dos integrantes em diferentes ocasiões daquele contexto.

Em 2010, para a revista *RollingStone*, Brown e Blue afirmam

Vamos colocar uma explicação para isso: tudo que for para um benefício coletivo, um progresso autossustentável, estou aí para ouvir. Nada que seja escravagista, nada que seja paternalista do rico para o pobre. Quero que o barato venha, que a gente consiga organizar e que funcione por muito tempo. Esse é o termo do momento, mundial: sustentabilidade”, diz, com um sorriso ainda mais forte, *para depois contar o desejo de uma indústria de música negra forte no Brasil*. “Tenho o sonho de ter tipo uma Motown [hoje os Racionais são donos da gravadora Cosa Nostra].” E, se a Globo voltar a convidá-los para um programa de TV, como já fez no passado, diz, haverá votação instantânea entre os integrantes do que ele chama de “família” - músicos, produtores e amigos que acompanham as ideias de Brown.] (MANO BROWN *In* CARAMANTE, 2010, colchetes do autor, grifos meus)

Ele diz que, agora, a primeira intenção é não falar do monstro sem conhecê-lo. “A gente tem que dar oportunidade para um novo momento. Somos gravadora independente. O jeito de distribuir a música agora é

diferente, é por meio do marketing. E vai ser por de um telefone se uma marca pagar. Hoje, a pirataria e a internet são incontrolláveis. Sou a favor de colocar o novo disco dos Racionais de graça na internet e o fã paga quanto quiser", diz Ice Blue. (ICE BLUE *In* CARAMANTE, 2010, colchetes do autor)

Curioso como a Motown, tão presente no imaginário de figuras centrais dos circuitos de bailes *black* como Milton Sales e William Santiago, retorna ao pensamento do grupo nos anos antecedentes a este álbum. Curioso também como a ideia de uma indústria negra se reapresenta com uma diferença essencial: a ausência do “protecionismo” ético da década de 1990, ainda que não sejam completamente descartadas as decisões politicamente orientadas. Já em 2013, em entrevista à revista *Cult*, comenta Ice Blue:

*O rap buscou primeiro ficar livre: os pretos serem pretos, o preconceito ficar estampado [vejam que ele não diz resolvido!], o favelado ser favelado. Tudo isso o rap cantou e mudou. Acabou. O crime não é mais o mesmo que cantamos nos anos 1990, as pessoas não se matam mais daquela forma. Não adianta fechar os olhos para esse momento. Se conquistamos tudo isso, as próximas conquistas são uma rádio e que as nossas marcas se estabilizem no mercado. É introduzir a periferia no contexto geral, como os caras do funk estão fazendo. (...) Vamos empregar mais pessoas. E não adianta trazer pessoas do outro lado, tem que ser dos nossos. Temos que trazer as coisas para dentro da periferia. Essa é a evolução que precisamos no momento (ICE BLUE *In* MASSUELA; HOMSI, 2013, grifos meus).*

Não tenho a pretensão de esmiuçar criticamente o diagnóstico de Ice Blue, mas de fato, a violência não era mais a mesma, a representatividade negra na mídia e na vida cultural cresceu e o letramento racial, com ressalvas, também se disseminou. Ascende-se uma identidade periférica pautada numa subjetividade orgulhosa; sabe-se, no debate público, que injúria racial é problemática (e eventualmente que se relaciona com racismo; e a literatura nos mostra que o rap teve importante papel educativo¹⁵⁸, de fato. A perspectiva de melhora social da realidade negra e periférica, em se tratando da segunda metade da década de 2000 e da década de 2010, faz sentido e é presente em muitas declarações dos integrantes. É a partir dela que se redirecionam os objetivos e sentidos do *engajamento*.

Felipe de Oliveira Campos, cientista social que se dedicou a investigar o rap dos anos 2010 a partir do estudo das batalhas de rima, chega a conclusões similares observando a produção e as declarações de rappers daquela época, inclusive de Emicida e dos integrantes do Racionais MC's. Para ele a “ideia de que a ascensão social passa a ser uma possibilidade concreta, se apresenta dentro de um contexto de vitória, que não deve ser lamentada ou vista

¹⁵⁸ Cf. ANDRADE, 1999; SOUZA, 2010.

como um problema” (2020, p. 108) e, ainda que isso se manifestasse, como vimos, desde o começo dos anos 2000, foi somente catalisada a ponto de se tornar dominante na cena em virtude do contexto posterior. Segundo Campos, “é apresentada a dimensão de que é necessário *trabalho e organização*, para que se construa e alcance a *ascensão*” (2020, p. 108, grifos do autor), no entanto, esses termos “não se referem respectivamente à *formação de classe e organização política na forma de movimento social reivindicatório por direitos de cidadania*” mas nos termos da *forma-empresa* (CAMPOS, 2020, p. 108, grifos do autor). Em diálogo com uma entrevista de Mano Brown para a Revista Cult, em 2014, o pesquisador aponta como isso se interliga à *nova razão do mundo* teorizada pelos sociólogos franceses Pierre Dardot e Cristian Laval em sua já clássica teorização a respeito do neoliberalismo:

A grande busca é se “organizar” e “trabalhar” para ser um *empresário de si mesmo*, explícito na passagem que Brown afirma que o que se comercializa não é mais somente a música, mas *a música mais a imagem, mais a pessoa, mais o posicionamento dela*. (...) essa norma de vida nas sociedades ocidentais pós-fordistas [a *razão-mundo neoliberal*] impõe um universo de competição generalizada, intima os assalariados e as populações a entrar em luta econômica uns contra os outros, ordena as relações sociais segundo o modelo do mercado, obriga a justificar desigualdades cada vez mais profundas, e “muda até o indivíduo, que é instado a conceber a si mesmo e a comportar-se como uma empresa”. Isto é, racionaliza-se a “valorização da *concorrência* e da *empresa* como forma geral da sociedade”, e o *empreendedorismo* como modo de governo de si (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 133-34 e 144 *apud* CAMPOS, 2020, p. 112-113, grifos do autor).

Para ele, isso terá impacto definitivo na forma artística do rap, levando ao esgotamento da estética periférica¹⁵⁹ descrita por Márcio Macedo (2016), com quem também estabelecemos discussões, e compondo a *estética de superação empreendedora* que

nega os elementos característicos da estética periférica, a favela ou periferia como locus de enunciação e destino, em diálogo aos temas da *desigualdade social, crime, uso degradante de drogas e violência*. Ao mesmo tempo, conserva alguns de seus elementos, principalmente o seu local social de origem, a periferia e/ou favela, apesar de se destinar a um público que não se restringe a esses territórios. Conserva também as características do Hip Hop como uma cultura de rua e negra, mantendo-se como um importante veículo difusor da negritude. (CAMPOS, 2020, p. 115, grifos do autor).

¹⁵⁹ Confesso que tenho minhas dúvidas sobre a completa e total superação dessa estética, haja vista a popularidade das ideias de “cultura” e “identidade periféricas” desde meados da década de 2010. Reivindicam o marcador: candidatos a cargos públicos, eventos corporativos, feiras culturais, artistas, intelectuais, influenciadores digitais, consultores de investimentos, designers de moda, etc., dos mais diversos campos do espectro político. De todo modo, o ponto de Campos é bem trabalhado e coerente, exigindo de qualquer contraposição pesquisa cuidadosa sobre o assunto e não tenho como fazê-la neste trabalho.

Uma das formas por meio da qual isso se manifesta no trabalho do Racionais MC's, me parece adequadamente descrita por Acauam Silvério de Oliveira diante de seu exame de *Cores & Valores*: O grupo passa a compreender o rap como um *negócio marginal* (OLIVEIRA, 2017), meio de sua atuação, por excelência, nessa nova conjuntura e hegemonia estética. Frente à “impossibilidade” de suplantar a “máquina podre”, referida por Brown (RODA VIVA..., 2007), seria preciso jogar segundo suas regras e, sabendo onde estão e do que dispõem, compreender o rap dessa maneira permite que táticas específicas possam ser desenvolvidas. Enquanto “negócio”, fornece possibilidades de ascensão material e social àqueles que a ele se associam e de inserção adequada no mundo dos negócios. Enquanto “marginal”, busca um ideal organizativo baseado na tentativa de favorecimento dos negros, pobres e periféricos. É uma tentativa de mitigar e superar as contradições e impeditivos da estrutura capitalista dentro de sua própria (e inevitável) lógica. A convicção subjetiva necessária para “não se corromper”, neste caso, se traduz em um esforço organizacional e de atuação: Predileção de certos grupos sociais entre os contratados/parceiros de negócios; promoção, planejamento e financiamento de determinados projetos que promovam esses intuitos; etc. Observemos sucintamente como tudo isso se apresenta em algumas faixas do álbum.

A oitava faixa de *C&V* é intitulada *Eu compro*, sendo interpretada por Ice Blue, Helião e Mano Brown. Sua narrativa se constrói a partir de outras pequenas narrativas fragmentadas que demarcam oposição de classe e raça por meio do acesso ao consumo de luxo. Seu início traz um *sample* de *V. L. (parte 2)*¹⁶⁰: o verso “Na mão de favelado é mó guela”, repetido e recortado sem a sua frase antecedente, “Dinheiro é foda (...)”. Em seu contexto original, manifesta um sentimento ressabiado em meio ao tom celebrativo, orgulhoso e confiante que marca a segunda metade de *NCUD*; já aqui, apartada de seu início, separa-se daquele sentimento errático. Vincula, ainda, as propostas das duas canções, estabelecendo um diálogo entre suas interpretações e compondo o tom de motivação-revanchista desta com o auxílio da primeira, que induz o ouvinte a rememorar a incerteza de lá (pois o “amanhã só pertence a deus [e] a vida é louca”) com a satisfação do bom sucesso aqui. Como o título sugere, o poder de compra é central e sua expressão se alterna entre dois pólos. Ora em tom de revide direcionado a um outro-opositor-de-classe, como em

No pescoço um cordão, os bico vê, não acredita
Que o neguinho sem pai que insiste pode até chegar

¹⁶⁰ Sétima faixa do disco/lado *Ri Depois* do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002).

Entra na loja, ver uma nave zera e dizer:
 "Eu quero, eu compro e sem desconto!"
 À vista, mesmo podendo pagar
 Tenha a certeza que vão desconfiar
 Pois racismo é disfarçado há muito séculos
 Não aceita seu status nem sua cor
 (RACIONAIS MC'S, 2014)

Ora em tom de encorajamento, dirigido aos pares:

Seu limite cê que sabe, quer chegar aonde?
 Ter helicóptero no iate, conquistaste sua condição
 Sem trauma, malandragem é viver
 Depois que aposentar não pode mais sofrer
 (RACIONAIS MC'S, 2014)

Outro destaque da faixa, pensando na proposta do álbum como um todo, fica por conta de um verso de Ice Blue parafraseando 50 Cent¹⁶¹, rapper estadunidense e um dos símbolos do *gangsta rap* dos anos 2000.

"Fique rico ou Morra tentando", assim falou 50 Cent
 Sem ter como, sem dinheiro cê não entra no *game*
 E no corre do *cash* tem que ganhar mais que perder
 Financiar o seu sonho e acreditar em você
 (RACIONAIS MC'S, 2014)

Para além da comunhão com as características citadas nos parágrafos anteriores, essa estrofe responde à icônica pergunta presente em *Negro Drama*¹⁶², “Viver pouco como um rei ou muito como um Zé?”, fornecendo uma terceira opção que encoraja o ouvinte ao possibilitar um escape daqueles extremos definitivos - e que naquele momento respondiam aos dilemas da empreitada de ascensão social do sujeito negro, pobre e periférico - ao afirmar que a busca individual e constante pela riqueza, ainda que sem garantia de alcance, vale mais do que a estagnação na pobreza.

A décima primeira música, *O mal e o bem*, e a décima terceira, *Quanto vale o show*, narram porções da trajetória autobiográfica do Racionais MC's a partir das perspectivas de seus dois principais compositores¹⁶³, Edi Rock e Mano Brown, respectivamente. Ambas tratam esse percurso a partir de uma descrição vitoriosa e de superação, destacando referências musicais, estéticas e comportamentais, eventos e momentos da carreira. A

¹⁶¹ A referência é ao título de seu álbum *Get Rich or Die Tryin'* (2003).

¹⁶² Quinta faixa do lado *Chora Agora* do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002).

¹⁶³ Com principais me refiro aos mais frequentes ao longo da obra. Ice Blue também compõe e canta, mas é a dupla Edi Rock e Mano Brown que mais escreve e interpreta os raps desde o início da carreira do quarteto.

interpretação dos rappers e a batida de cada uma, porém, modificam a percepção sentimental do ouvinte enquanto especificam suas particularidades. A de Edi Rock é mais celebrativa e esperançosa¹⁶⁴, abertamente comemorativa do momento presente (de sua escrita). Descreve uma jornada cronológica e materialmente progressiva que se entremeia com frases-síntese das ideias do álbum, como: “Uma vida, uma história de vitórias na memória” ou “cavando o túnel e rumo ao Banco Central”. A de Mano Brown, a seu turno, mais combativa e agitada (inclusive desde seu *sample* que tem como base a música tema de *Rocky*¹⁶⁵, o clássico filme do boxeador interpretado por Stallone), se assemelha no modo de organizar a narrativa de trajetória, mas, ao contrário da primeira, conduz o revide (já ressignificado) por meio da expressão das dificuldades superadas e daquilo que essa mesma superação possibilitou. Trechos como “Só eu sei os desertos que cruzei até aqui”; “Moleque magro e fraco, invisível na esquina/ Planejava a chacina na minha mente doente, *hey*/ Sem pai, nem parente, nem, sozinho entre as feras”; ou ainda “Brasil é osso, a ideia fixa eu tinha/ Porque pardinho igual eu, assim, era um monte, uma pá/ Fui garimpar, cruzei a ponte pra lá”¹⁶⁶, permanecem articulando a canção à proposta geral e, assim como *O mal e o bem*, ilustram como a continuidade ininterrupta entre as faixas do álbum é também de ordem temática.

Destaco, por fim, as duas últimas faixas: *Coração Barrabaz* e *Eu te proponho*, ambas interpretadas por Mano Brown e que inauguram as faixas “exclusivamente” românticas da obra do Racionais MC’s. Também são elas que principiam os próximos caminhos artísticos de Mano Brown em carreira *solo*¹⁶⁷. A primeira delas canta o sofrimento romântico auxiliada por metáforas que descrevem o apogeu e o fim da relação. Em sua letra são referenciados dois músicos de campos distintos: Tupac Shakur (1971-1996), rapper estadunidense (“Eu posso ser um assassino, não me pressione”)¹⁶⁸, e Lupicínio Rodrigues (1914-1974), cantor brasileiro notório pela composição de músicas românticas e marchas de carnaval (“Soubesse o que eu

¹⁶⁴ Observem a ponte cantada por Lino Krizz entre os refrões (que afirmam a vitória) e as estrofes (que descrevem a jornada): Trata-se de uma repetição contínua da frase “Céu Azul”, aliviando quaisquer tensões que possam emergir com os percalços descritos e preparando o ouvinte para compreender aquilo de modo rememorativo, positivado e até saudosista.

¹⁶⁵ *Gonna Fly Now (Theme from “Rocky”)*, primeira faixa do álbum *Rocky (Original Motion Picture Score)* (1976) de Bill Conti.

¹⁶⁶ Em referência intertextual à *Da ponte pra cá*, décima faixa do lado Ri Depois de *NCUD*, o eu lírico aborda a ponte que naquela música tanto era simbólica quanto literal por demarcar fronteiras entre o universo das periferias paulistanas e o restante da cidade.

¹⁶⁷ No caso de *Eu te proponho* isso ocorre literalmente, haja vista que parte de sua letra compõe a quarta faixa de *Boogie Naipe* (2016), de nome *Boa noite São Paulo*.

¹⁶⁸ Paráfrase do verso de abertura de *Hail Mary*, segunda faixa do álbum *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* (1997), de Makaveli - um dos nomes artísticos de Tupac Shakur.

sei não amaria, há/ Esses pobres moços, se soubessem o que eu sei”)¹⁶⁹, ambos representantes de gêneros musicais que Brown explorou e começou a explorar naquele contexto. A segunda faixa, que fecha o álbum, segue a linha romântica sob o *sample* da clássica *Liquid Love* de Roy Ayers¹⁷⁰, músico estadunidense, embebendo-a em *Funk e Soul*, e canta a paixão pela mulher amada em tom declaratório, convocando-a à fuga para um “lugar” onde a realização do romance pudesse acontecer. A atmosfera funde-se com o *gangsta rap* quando o correr da canção revela que o eu lírico e sua amada são criminosos, tornando sua fuga também um escape literal das autoridades.

3.3. Negro ilimitado: De que pode falar o rapper?

A recepção de *Cores & Valores* à época de seu lançamento não foi exatamente positiva e os integrantes repercutiram essa mesma perspectiva em diversas entrevistas e declarações. Para além da “ousadia” temática e política, eram criticadas sua curta duração, a linguagem abstrata utilizada, a composição estrutural do álbum e das músicas, a presença do *trap*, a inclusão de temas como o romance e o luxo “à revelia” do conteúdo politicamente explícito, etc.

Não sensibilizou ninguém. Os cara não entendeu. “Disco de boy”, “modinha”, “essas batidona, pique americano”, “os cara (...) virou boy”. Pô, gravei um disco dentro da favela, a foto foi feita dentro da favela, usando uma grife da favela [Fundão Roupas], só favelado original. A cena já tava pronta, nada foi montado, não tem maquiagem, pegamo os cara que tava na rua com a roupa e montamos. Os cara não entendeu, cê vê como tá complexo. O critério tá altíssimo. Os cara não tá aceitando mais quase nada. (...) [Descrevendo a capa do álbum] Os cara tão muito *pã*, dinheiro em cima da mesa, Rede Globo de fundo, a torre da globo lá, dos maluco (...). Então, de épocas em épocas tem que sensibilizar (...) mas em forma de rap tá difícil, muita gente já falou muita coisa, tá falando de novo. (MANO BROWN *In RED...* 2017)

Há um caráter experimental e conceitual nesse álbum intencionalmente atribuído pelo Racionais MC's durante sua composição e isso se justificava, segundo Brown, pelas mudanças que observavam na cena e na conjuntura. Interessante perceber que, apesar da recepção negativa inicial, Brown defende o “papel” do álbum, mostrando que, de algum modo, sua “função” não dependia da boa recepção pública imediata. É preciso estar em um

¹⁶⁹ Não consegui precisar a publicação original da canção, mas referencio um álbum em que ela pode ser encontrada: *Esses moços, pobres moços*, segunda faixa do Lado 1 de *Nova história da música popular brasileira - Lupicínio Rodrigues* (VÁRIOS ARTISTAS, 1977).

¹⁷⁰ Quarta faixa do álbum *Virgin Ubiquity II (Unreleased Recordings 1976-1981)* (2005).

lugar bastante assegurado na indústria da música (e no rap) para bancar essa posição e o grupo demonstra reconhecer isso.

A abordagem mudou porque foi necessário, porque a arte, ela precisa renascer, sabe? E o negro, ele também está transformado e se transformando. (...) Vivemos uma época onde (...) precisamos nos armar (...) de informação e de tecnologia. Então o rap teve que ficar tecnológico também. Eu entendo que meu rap tem uma função. E o primeiro disco tecnológico não foi aceito. (...) Aquele é um disco tecnológico. (MANO BROWN In MANO BROWN..., 2022)

Logo depois dessa fala, Brown dirá que o Racionais não estava “à frente” trazendo o *trap*, mas, ao contrário, a cena brasileira é que estava “atrasada” assim como eles próprios em muitos momentos (MANO BROWN..., 2022). Desse ponto de vista, o papel “tecnológico” de seu rap seria um papel de captação e diálogo com tendências negras globalizadas, fossem elas formas de lidar com o mercado da música e com os negócios, como o que observamos nas declarações dele e de Blue ou nos motes da *Boogie Naípe*, fossem elas tendência estéticas, como o *trap* em *C&V*, como o *gangsta rap* em *NCUD*, como o rap combativo à la Public Enemy em *Holocausto Urbano* ou ainda como o reavivamento da *black music* setentista mais recente, por exemplo, em álbuns como *Boogie Naípe*, de Mano Brown. É desse contexto que surge a noção auto-atribuída de que o rap do Racionais MC’s fala do tempo presente e de suas questões, referências, influências e linguagens. É aqui também que a reivindicação das “liberdades” feitas pelos integrantes ganha sua materialidade, à medida em que suas noções de *engajamento* “originais” vão novamente se alterando diante de: novas temáticas e suas ressignificações, novos artistas e suas tendências, novas possibilidades de trabalho e seus dilemas, etc. À parte as convicções individuais de cada integrante, notemos como eles dialogam com questões similares, voltadas, no limite, às reivindicações de autonomia criativa, política e profissional ao abordarem justamente os temas postos em jogo por *C&V* (como ostentação, missão, dinheiro, originalidade, legitimidade, trabalho, arte, profissionalização, riqueza, etc.).

A mudança, o sistema, a informação vem conforme a necessidade. (...) O protesto e tudo mais, linha de frente, foi importante pra época, né? Passou-se. Eu acho que passou. Surgiu uma nova geração, entendeu a mensagem, conquistamos a liberdade e tudo mais e agora são outras ideias. Essas ideias de protesto e mensagem vem dentro da diversão. Agora não, sempre foi. Mas agora eu vejo, depois de tanto tempo: acho que a música é em primeiro plano. A mensagem não vai ser abandonada. O protesto não vai ser abandonado. A luta não vai ser abandonada. Sempre vai estar, até o fim. (...) Mas a música vem em primeiro plano, em primeiro lugar. Antes era

protesto porque era necessário. (...) Foi conquistado o “respeito”, entre aspas, até certo ponto. Agora a gente tem uma outra geração que tá aí. Que também tem a obrigação de estar na luta também. (...) Acho que já entenderam o recado, senão fica chato demais. (...) a gente não vai ser músico, vai ser palestrante, sacou? (...) Vamo continuar fazendo, mas a maior parte, o nosso dever, a gente já cumpriu. E eu acho bem feito. (...) Tanto é que o rap tá aí. Eu acho que a gente fez parte desse fortalecimento, desse respeito. (...) Falou: “ó, respeita as ideia, pá, de onde vem, quem tá fazendo, quem tá cantando.” (EDI ROCK *In* EDI ROCK..., 2020)

(...) por isso que eu to ouvindo o [rap] atual mano. Porque não adianta eu ficar pagando de “Não, eu sou *OG*, eu sou *Old School*”¹⁷¹ (...). Criticando os moleque que tá fazendo milhão? Sendo que é a nossa sequência. Foi por isso que nós torcemo, mano, pros moleque ter as próprias empresa, foi isso que nós cantamo. Ter suas empresa, evoluir. (ICE BLUE *In* ICE BLUE, 2022)

Tudo que a gente tá vendo aí foi montado pros branco se dar bem. Pra usufruto dos branco, mano. Os [brancos] pobres também. (...) Não foi montado pra nós [negros], entendeu? Por isso que cobram de nós. (...) “Você não vai usufruir do que eu tô usufruindo”, por isso que falaram do Emicida [criticando-o por utilizar itens de marcas caras] (...) Nós não pode. Não pode ter carro, não pode ter dinheiro, não pode pá. (...) Tem os cara que afronta mesmo, tem uns moleque do funk que afronta mesmo. Tem que ter mais educação financeira, acho que eles [do funk] gasta muito dinheiro, tá ligado? Mas eles afronta. É uma afronta. E quem usufrui não gosta. (...) (KL JAY *In* 87 - KL JAY..., 2023)

Em se tratando de Racionais, eu não tenho saudade de nada do que já foi, tá ligado? Eu gosto de música antiga, discoteca, funk, pá, pá. Mas do Racionais eu gosto de agora, não do que era. Tudo nosso era muito desorientado, muito manso, muito entregue à própria sorte, né? Então, conforme as ideia começou a direcionar, aí começou a ficar perigoso. Que é o que os cara falava de politizar o povo, né? De deixar o povo articulado. (...) Hoje em dia, “cê acha que articular tá bom?” Não, tá ruim, por isso que eu tô pegando leve. Pra bagunçar eu falo “agora eu tô romântico”, mas às vezes eu mesmo repenso e questiono (...) eu sempre fui romântico, sempre acreditei em coisas impossíveis (...) Eu percebo isso agora. Depois eu olho pra trás, lá das coisas que o Racionais fez: “ê, tinha arte naqueles problema ali, os problema tava exposto, mas tinha batida, tinha rima, tinha um monte de coisa, personagens, vida real, possibilidades, (...) utopia pura (...) (MANO BROWN *In* MANO..., 2016)

Infundindo suas noções de *engajamento* de sentido cronológico e histórico, o grupo organiza suas auto-percepções a partir da coerência com as supostas “necessidades” de

¹⁷¹ A sigla *OG* é a abreviação de *original gangster* (gângster original, em tradução livre). Bastante difundida no rap noventista estadunidense, por influência da cultura de gangues e de sua aplicação para o gângster de conduta admirável, tornou-se um termo para se referir a um sujeito de referência, experiente, sábio, etc. Também pode se referir a um pioneiro em algo. Se difundiu, mais recentemente, com a cultura do *trap*, que trouxe muitas expressões em inglês do rap estadunidense. *Old School* (velha escola, em tradução livre) por sua vez, se refere àquela pessoa experiente, dentro de uma determinada prática ou campo, cujo envolvimento na atividade data de um momento referencial para a própria atividade - a velha escola, de fato -, o que lhe confere prestígio e legitimidade.

cada época. Nesse caso, as “liberdades” reivindicadas principalmente a partir da década de 2010 são lidas como necessárias ao momento do grupo e do rap. Penso que seja a isso que se refira a “trava” da arma em *Mente do vilão*: às limitações comportamentais, estéticas e profissionais que o grupo (e talvez todo o rap que se concebia *engajado*) compreendia como necessárias diante daquilo que se propunham politicamente nos anos noventa e que, a partir de mudanças no Brasil, nas periferias, no rap, na indústria cultural e no próprio grupo, perderam seu sentido. É indispensável levar em conta que, de acordo com as narrativas mais recentes do grupo, como temos visto, esse era seu objetivo desde o “princípio”, mas, ao menos que isso não tenha sido publicizado, até o início da década de 2000, o quarteto defendia que não seria coerente objetivar o lucro e o sucesso do rap através dos “meios convencionais” da indústria da música, desejar o enriquecimento ou ainda torná-lo símbolo de superação e revide, compreender que “sua missão” era alçar o rap ao topo do mercado, muito menos associar-se à “arte”.

Precisamos considerar que essas narrativas são mobilizadas e significadas a partir de seu contexto de enunciação (BOURDIEU, 2006), portanto, é possível que essa compreensão só tenha de fato surgido nos anos recentes do grupo, fazendo com que essa narrativa diga mais sobre este Racionais, este Brasil e esta indústria cultura do que aqueles e aquela da década de 1990. De todo modo, a afirmação de que esse era o objetivo é também um dado importante na medida em que, para o grupo, isso faça sentido. Associar essas mudanças a uma evolução “natural” daquele comportamento também nos mostra como determinadas pautas e ideias se movimentaram na história do rap nacional, afinal, indicam quais elementos são considerados ultrapassados, problemáticos, incoerentes, etc. Isso, evidentemente, carrega suas próprias complicações e contradições, mas, de todo modo, registram transformações de repertório, valores e ideais. O Racionais, por exemplo, não canta mais *Mulheres Vulgares*¹⁷² em suas apresentações, teoricamente em resposta às críticas que apontavam seu caráter misógino e sexista¹⁷³.

“Acho que é a atualidade, não é? Só não vê quem não quer, e eu tenho mulheres. Tenho minhas filhas, minha esposa, tinha minha mãe e minha mãe

¹⁷² Primeira faixa do *lado B*/quarta faixa do álbum *Holocausto Urbano* (1990).

¹⁷³ Ao mesmo tempo, o grupo mantém em seu repertório faixas que permanecem problemáticas desse mesmo ponto de vista, como *Estilo Cachorro*, faixa de *NCUD* (2002). Demandaria pesquisa à parte compreender o que organiza o machismo, o sexismo e a misoginia nas músicas do grupo entre níveis “aceitáveis” ou não ao longo do tempo. Arrisco dizer, nesse caso, que a diferenciação se dê no fato de que a primeira tem o revanchismo misógino como tema central, além de ser cantada pelos próprios integrantes como postura deles próprios, enquanto a segunda reproduz suas problemáticas “diluídas” no tema da música, que aborda mais de um eu lírico narrando experiências cotidianas de lazer na vida noturna das periferias de São Paulo, “esmaecendo” essas questões e colocando-as em um nível lírico-ficcional.

também falava: ‘Menino, pega leve’. As coisas vão mudando” (EDI ROCK *In* EDI ROCK... 2019, aspas do autor).

“Tem música que eu não canto mais. Outro dia tocou uma, e eu: 'paaaaara, vamos ser linchados, se liga no momento do Brasil! As negona vão me matar amanhã, a gente não pode nunca mais falar essas coisas'." (...) "Veja bem, passaram 25 anos, me perdoe, eu era apenas um garoto, era um outro Brasil, eu não tinha uma filha (...) A gente tinha uma visão realmente machista" (MANO BROWN *In* BALOUSSIER, 2017, aspas do autor).

Em outro exemplo, uma parte dos integrantes decidiu ir à grande mídia, inclusive à Globo no caso de Edi Rock¹⁷⁴. Suas justificativas percorrem a máxima de “ocupar todos os espaços” - vista em muitos rappers que despontam sob a *nova condição do rap* -, a partir de uma compreensão de que é preciso ampliar quantitativamente os lugares sociais nos quais o rap e os rappers se fazem presentes, entendendo, com isso, que sua presença estendida aos mais diversos locais representa também uma conquista visto que permitiria acesso a novos públicos e ampliação de alcance da “mensagem”.

“Muitos dos ‘nãos’ que nós dissemos ao longo desses anos foram importantes para manter a solidez e o respeito que o grupo tem hoje. Racionais é um grupo, eu sou eu, Edi Rock, do jeito que fui e do jeito que sou, seguro a minha onda. Não preciso mais mostrar nada para ninguém. A não ser meu trabalho, a minha mensagem, sem fronteiras. Vou apavorar [na Globo] e será a revolução do rap, tem que ir nela e em todas. A minha mensagem não será vendida, estou indo para mostrar minha ideia, não sou corruptível, não estou levando milhões” (EDI ROCK *In* CARAMANTE, 2013, aspas do autor)

Com isso, podemos reorganizar suas noções de engajamento nos seguintes eixos:

a) *Comprometimento político com a melhoria de vida de pobres, negros e moradores de periferia* manifesto pelas constantes referências às origens e aos pares, pela enunciação desse compromisso, pela reivindicação do pertencimento à periferia (agora em um sentido menos literal), pela afirmação racial, pela denúncia e crítica social (ainda que subjetivas), pela contínua alusão aos temas e tecnologias negras e seu universo cultural e pela transformação social orientada, a nível individual, pela busca da “liberdade financeira”, e a nível coletivo, pelo estímulo à cooperação e associação entre negócios que voltam-se às populações negras,

¹⁷⁴ A década de 2010 é repleta de momentos icônicos. Edi Rock foi à Rede Globo quatro vezes: *Caldeirão do Huck* e *Esquenta*, em 2013 e *Encontro* e *Conversa com Bial*, em 2019 (os três primeiros programas de auditório e o último de entrevistas). Já Mano Brown e Ice Blue foram ao *Os donos da bola*, da Band, em 2013 (programa esportivo). Há também momentos interessantes na mídia não-tradicional, como a participação de Brown e Blue em vídeos de culinária com o ícone da cena punk brasileira, João Gordo, em 2015 e 2017 respectivamente, ou ainda a participação de KL Jay, em uma entrevista à Trip TV, em 2016, na qual discute espiritualidade, astrologia e vegetarianismo, por exemplo - ainda que ele tenha sido o único dos quatro a não ir às grandes emissoras.

pobres e periféricas; **b)** *Busca pela representação da realidade e manifestação da experiência vivida* na produção artística e posicionamentos públicos, expressos na “atualização” constante de seu modo de operar e no reconhecimento não problemático - de seu ponto de vista - dos novos lugares sociais e simbólicos do grupo (como referência no rap nacional e artistas de grande sucesso), dos integrantes (como personalidades públicas notórias que já não são financeiramente vulneráveis) e do rap (como produto de sucesso na indústria musical); **c)** *Defesa das autonomias profissionais, políticas e criativas* no/do rap nacional, seja a própria ou a de parceiros de cena; e **d)** *Busca pela ocupação de lugares sociais estratégicos* no mundo dos negócios, na indústria musical e no campo cultural, alterando a forma como grupo lida, por exemplo, com parcerias comerciais com grandes marcas, com a mídia hegemônica, com projetos além da música, etc.

O comprometimento político volta-se a novas respostas. As noções de representação se alteram pela percepção das mudanças sociais. As parcerias com grandes marcas associam-se à oposição aos signos de pobreza, à valorização dos signos de sucesso e à assimilação da riqueza como subversão e revide. A oposição moralista às drogas perece junto àquela “integridade ética” noventista. E a oposição moral e revanchista a tipos sociais opostos passa a ser direcionada aos indivíduos que criticam o sucesso do grupo ou questionam seu *engajamento*.

Nesse sentido, o lançamento de *Boogie Naipe*, álbum de Mano Brown lançado em 2016, é muito representativo. Trata-se de um álbum de *Funk, R&B, Soul e Disco* tematizando o romance, a diversão, a vida noturna e a própria música negra. Não quero corroborar com a ideia de que a trajetória do Racionais e de seus integrantes em carreira *solo* sejam as mesmas, mas seria igualmente errôneo negar que as incursões individuais de cada um deles represente continuidades consequenciais da trajetória social, política, intelectual e artística do quarteto. Justamente por isso venho correlacionando alguns desses trabalhos com a discografia do Racionais MC's, e aqui não é diferente. No entanto, ao contrário dos casos anteriormente citados, *Boogie Naipe* arrisca um caminho bastante diferente ao escapar completamente do rap e ao mergulhar em gêneros que não são hegemônicos na música brasileira há pelo menos 30 anos. Não é de todo destoante, pois o rap sempre apresentou grande intertextualidade com as tradições musicais negras, mas é, sem dúvidas, uma mudança significativa dentro da trajetória do grupo ao deixar de lado os comentários políticos explícitos e o próprio rap. Inevitavelmente, o álbum diz mais sobre os caminhos de Brown do que do quarteto - ainda mais se considerarmos a crescente “autonomia” dos integrantes na última década em relação ao “projeto Racionais” -, mas diz também sobre o último na medida em que sua existência

responde muito iconicamente àquilo que o grupo vêm defendendo na última década; e é nesse aspecto que quero focar. Em primeiro lugar, porque esse lançamento é tributário das noções de *engajamento* do Racionais MC's da década de 2010 e de tudo aquilo que elas modificaram e ressignificaram. Em segundo lugar, porque representa por excelência o exercício das liberdades que o grupo discutia desde a segunda metade de 2000, em particular Mano Brown; E por último, porque demandou a posse de certo “capital artístico” que somente a posição consolidada na cena cultural e musical brasileira forneceram a ele, pois isso “não seria possível” nos anos 1990 e 2000.

O nome do álbum é homônimo ao da gravadora criada três anos antes e, embora acredite que a explicação dada em sua página oficial para sua nomeação possa e deva ser levada em consideração para entender este álbum (ver item 3. 2.), há mais para se observar. *Boogie* é uma palavra derivada da expressão *Boogie-Woogie* que se refere, na história da música, a uma “Forma de blues, tocada no piano, caracterizada por uma figura rítmica obsessiva na mão esquerda, enquanto a direita se dedica a desenhar uma linha melódica rápida, cheia de *tremolos*” (GLOSSÁRIO, 2011, p. 366, grifos do autor). Datada da segunda metade dos séc. XIX, nos EUA, passa por um crescente de popularidade a partir da década de 1930 e o nome passa a significar, também, a dança agitada que a acompanha, como aponta o crítico musical Simon Reynolds (2011). Embora o termo tenha circulado posteriormente por outros gêneros, como o Rock sulista estadunidense, por exemplo, a associação da composição visual do álbum de Brown com os gêneros ali presentes nos permite interpretar que *Boogie* referencie o seu uso na cena estadunidense de Funk e Disco entre os anos 1970 e 1980, contexto em que a palavra se referia a um ritmo “mais lento e mais funk” desses mesmos gêneros figurando em capas de disco e intitulado músicas da época (REYNOLDS, 2011, tradução minha). Em resumo, o *Boogie* deste álbum é uma referência estética (visual e musical) e de linguagem àquele universo cultural setentista¹⁷⁵. Naípe, por outro lado, me parece associada à gíria utilizada para se referir a “qualidade”, “estilo” ou “tipo” de uma pessoa, mencionada geralmente em contextos elogiosos¹⁷⁶. Juntas, transmitem com precisão o conceito do álbum: “Mano Brown no estilo *Boogie*”, mais lento e mais funk, romântico e dançante.

¹⁷⁵ Com frequência, nomes de artistas, bandas e canções, assim como trechos de músicas desse contexto, aparecem distribuídos nos títulos, letras e *samples* das canções de *Boogie Naípe*.

¹⁷⁶ Como na própria obra do Racionais MC's: “Um bom malandro, conquistador/ Tem naípe de artista, pique de jogador”, parte da faixa *Estilo Cachorro*, sexta faixa do lado *Ri Depois* do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002).

Sua capa é simples e minimalista, composta de um fundo preto intenso sobreposto pelo nome do rapper, na parte superior e em azul, e do álbum, na parte inferior em vermelho. A fonte bastão, vazada e igualmente minimalista, emula o efeito ótico de luzes *neon* e sua perspectiva lateralizada confere a aparência de um letreiro luminoso em meio à escuridão da noite. Em todas as suas versões, as contracapas apresentam um conjunto de referências à vida noturna, seja através da replicação do padrão de cores e estilo da capa, seja por meio dos ícones de objetos como garrafas de bebida alcoólica, taças, globo espelhado, caixas de som, microfones cabeados, toca discos, etc. Há também os quatro ícones dos naipes dos baralhos convencionais em alusão ao nome-proposta do álbum. As vinte e duas faixas são exibidas em fontes bastão simples, como na capa, mas estas não são vazadas e nem possuem o efeito luminoso. Sua padronização, com tamanhos diferentes e irregulares entre si, fazem o verso do álbum, em todas as versões, se assemelhar a um cartaz estilizado, como se anunciassem as atrações de um evento musical. Os encartes apresentam diferentes conteúdos entre as versões em vinil e CD, mas em todos há alguma imagem de Mano Brown dançando ou sorrindo, em fotografias que referenciam a estética setentista tanto em sua composição como em seu tratamento de cores e filtros.

Imagem 39: Capa do álbum *Boogie Naípe* (2016) (LP/CD)



Fonte: music.apple.com

Imagem 40: Contracapa do álbum *Boogie Naípe* (2016) (CD)



Fonte: discogs.com

Imagem 41: Contracapa do álbum *Boogie Naípe* (2016) (LP)



Fonte: discogs.com

Imagem 42: Encarte do álbum *Boogie Naipe* (2016) (LP)Fonte: wscm.com.brImagem 43: Encarte do álbum *Boogie Naipe* (2016) (LP)Fonte: discogs.com

As participações especiais apresentam um leque de artistas que, embora também sejam conhecidos por trabalhos nos gêneros centrais de *Boogie Naipe*, como o Soul, o Funk e o R&B, dialogam com muitos outros gêneros e áreas da música como a MPB, o Samba, o Jazz, a Bossa Nova, o Samba-Rock e até o Pop internacional. Para citar alguns exemplos, há cantores brasileiros mais contemporâneos como Elen Oléria, Wilson Simoninha, Max de Castro e Seu Jorge; outros que tiveram seu apogeu entre os anos 1970 e 1980, como Carlos

Dafé e Hyldon; pianistas e produtores consagrados como William Magalhães e Dado Tristão; figuras do rap nacional que já trabalharam com o Racionais MC's como Lino Krizz, Don Pixote e DJ Cia; e até mesmo o cantor e produtor estadunidense Leon Ware, que trabalhou com grandes nomes da música negra estadunidense como Michael Jackson, Marvin Gaye, Minnie Ripperton e Quincy Jones.

Como já comentado, *Boogie Naipe* é um álbum romântico e, sob a perspectiva da valorização da beleza negra e das narrativas de afetividades negras, as canções abordam as relações amorosas a partir de variadas esferas: da frustração e do sofrimento de um término problemático, da superação de uma antiga relação, da paixão e do deslumbramento de um novo romance, da declaração de amor à pessoa amada e da afirmação do desejo de viver um romance sem impeditivos. Não obstante, mesmo que a obra se inicie com a afirmação de um “dia de festa” e que muitas letras expressem a alegria, a pulsão de vida e desejo de “liberdade”, lá estão os eus líricos que ponderam sobre seus lugares no mundo e suas implicações, pendendo ora à ansiedade angustiada que busca a fuga e o escape das implicações dessa condição, ora à melancolia conformada diante do sucesso, da fama e da posição consagrada. Em *Nova Jerusalém*¹⁷⁷, por exemplo, “Brown” fabula um refúgio das desigualdades sociais como uma espécie de terra prometida onde, mais do que o amor, ele alcançaria uma “sensação de paz” (MANO BROWN, 2016), algo bastante similar a ideias presentes, por exemplo, em *Mundo Mágico de Oz*, *Fórmula Mágica da Paz* ou *V. L. (parte 2)*¹⁷⁸, inclusive retomando a idealização da vida no campo, da fuga da urbanidade, como asseguradora dessa possibilidade. Já na faixa *Felizes (heart to heart)*, o eu lírico compõe sua declaração de amor à mulher amada com uma confissão sentimental. Em diversos versos pode-se captar perspectivas relativamente pesarasas sobre a vida artística, a fama, a “missão” do rap e o “fardo” mencionado desde o início da década de 2010 pelos integrantes do Racionais:

O homem na estrada da ilusão
 Vai na fé, vai na razão, vai na precisão
 Vai na luz, o senhor destino conduz, preta
 Uns chamam de missão; outros, de cruz
 (...)
 Eu tenho, eu tenho um plano e creio ser possível
 Ser de novo um invisível, voltar
 Mas são 4 da manhã e o posto ainda é meu
 A esquina me acolheu, vou honrar

¹⁷⁷ Décima segunda faixa do álbum citado.

¹⁷⁸ Respectivamente, décima e décima primeira faixas do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e sétima faixa do lado *Ri Depois* do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002).

(...)
 Dou minha vida pra manter e honrar nosso clã
 (...)

 Porque um dia eu castelei¹⁷⁹ ser o Run DMC
 E cantar na MTV, causar e sair livre
 Em New York City, uma ambição de vida
 Buscar uma cartola, um cordão e um Adidas
 Sonhei alto e descí pro asfalto e tentei
 Burro e inexperiente, eu errei
 Mas quando eu for morrer de vez, me acorde, por favor
 Nem dormindo eu tenho paz, pelo amor!
 (MANO BROWN, 2016)

Não entrarei nos pormenores deste álbum aqui, mas, para além da confirmação da assimilação dos princípios e valores do Racionais MC's e da permanência do sentimento de *dever social* (CAMARGOS, R., 2015), *Boogie Naipe* leva o pensamento elaborado pelo grupo ao longo dessa década a campos que tocam nas expectativas sociais em relação às pessoas negras inclusive no campo afetivo-sentimental (além, é claro, de o fazer no campo do trabalho, da arte, da política, etc.). Com ele, Brown demarca sua visão particular e, no limite, começa a moldar sua própria noção de *engajamento* - assim como os outros integrantes parecem cada vez fazer - enquanto pondera a respeito de sua carreira de um ponto de vista bastante pessoal e íntimo. Apesar disso, o álbum também ilustra as consequências da trajetória social, política, intelectual e artística do Racionais MC's, tanto no conteúdo dessa manifestação artística, quanto em sua forma, pois, como já disse, o momento e a condição do grupo, do rap e da indústria cultural confluíram para sua possibilidade.

¹⁷⁹ No sentido de desejar com grande ambição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: RACIONAIS MC'S SOB A NOVA CONDIÇÃO DO RAP

Este trabalho procurou interpretar a obra e a trajetória do Racionais MC's à luz de seus princípios políticos e imperativos comportamentais ao longo do tempo, buscando compreender como estes relacionavam-se com a conjuntura social de suas produções e com os temas e pautas colocados pelo e para o rap entre o fim da década de 1980 e a segunda metade da década de 2010. Utilizando a ideia de *engajamento*, que se refere ao conjunto de elementos que moldam sua auto-percepção política, pude observar como um conjunto de mudanças sociais, em diferentes escalas, interagiu continuamente com sua produção e leitura de mundo, de modo que seus princípios orientadores transformaram-se diante da mobilidade social do grupo, de sua obra e do próprio rap nas últimas três décadas. De modo geral, o grupo passou por duas grandes transições, aqui balizadas através dos “retratos de grupo”: A primeira, no início da década de 2000, diante do impacto de sua obra até então, do sucesso que obtiveram na virada do século, do ganho de prestígio e reconhecimento e das possibilidades concretas de ascensão social e simbólica que conquistaram. E a segunda, a partir da década de 2010, marcada pela reação pública àquilo que formularam no início de 2000, pela resolução das questões de pertencimento e comprometimento manifesta pelos integrantes, pela ascensão social e simbólica do grupo e de sua obra, pela apresentação de novos caminhos e leituras políticas diante dessas mudanças e por sua inserção na *nova condição do rap*. Para concluir, gostaria de descrever duas situações que ilustram meus últimos pontos, sendo elucidativas para o desenvolvimento desses argumentos de encerramento.

Situação 1: Em entrevista ao *Le Monde Diplomatique*, no ano de 2016, Mano Brown analisa o passado do Racionais MC's avaliando suas estratégias e modos de ação. Na ocasião diz:

(...) hoje, passado os anos, eu penso: o que que um moleque de vinte e um anos podia fazer de tão mal contra o sistema fora aquele rap? (...) Era a arte do blefe. Eu pesava setenta quilos, não tinha dinheiro pra pegar o ônibus e já ameaçava o sistema. E o sistema acreditou. (...) O quê que eu poderia fazer contra, mais, além daquilo ali? Sei lá, pegar uma arma, virar assaltante, morrer rápido, morô? (...) A gente não tinha condições de fazer muita coisa fora a música. Hoje em dia eu tenho condições de fazer muito mais, até falando de amor. Eu sou muito mais perigoso hoje. Mais bélico. Mais vivido. [Entrevistador: “Mais estrategista?”]. Estrategista sempre, desde aquela época. [Entrevistador: “Só que a estratégia era diferente”] A estratégia era sobreviver. (MANO BROWN *In* MANO..., 2018a)

Situação 2: O ano é 2018, no período eleitoral do Brasil. Mano Brown é convidado a um comício da campanha de Fernando Haddad, candidato à presidência pelo Partido dos Trabalhadores (PT), em meio ao tenso contexto do segundo turno em que restavam na disputa o petista e Jair Bolsonaro (PL), candidato de extrema direita. Brown é chamado ao palco onde as falas estão sendo proferidas como “grande nome do Hip Hop nacional” e é ovacionado por uma platéia composta por figuras notórias dos campos artístico, político e intelectual de certa ala progressista brasileira. Naquele local e sendo, salvo engano, o único rapper presente, está rodeado por pessoas como: Chico Buarque e Caetano Veloso, dos maiores nomes da música brasileira; Conceição Evaristo, linguista e escritora; Guilherme Boulos e Sônia Guajajara, candidatos a presidência e vice pelo PSOL, derrotados no primeiro turno; e os próprios Fernando Haddad e sua candidata a vice Manuela D’Ávila (PCdoB). Ali, ele faz a seguinte fala que, em sua metade, já passa a ser acompanhada por entre olhares, feições constrangidas e algumas vaias. Ela é seguida por uma reafirmação de seu conteúdo feita por ninguém mais, ninguém menos que Caetano Veloso, que pega o microfone a seguir:

Eu vim aqui representar a mim mesmo. Não vim representar ninguém. Eu não gosto do clima de festa (...) A cegueira que atinge lá, atinge nós também. Isso é perigoso. Não tá tendo motivo pra comemorar, tem, sei lá, trinta milhão de votos pra alcançar, aí, e não temos nem expectativa nenhuma pra alcançar, pra diminuir essa margem. Não estou pessimista, sou realista (...) Se em algum momento a comunicação [apontando para trás, na direção dos presentes] do pessoal daqui falhou, vai pagar o preço (...) se não tá conseguindo falar a língua do povo vai perder mesmo, tio (...) falar bem do PT pra torcida do PT é fácil, tem uma multidão que não tá aqui que precisa ser conquistado... Ou a gente vai cair num precipício. E eu tinha jurado pra mim mesmo nunca mais subir no palanque de ninguém (...) não vim aqui pra ganhar voto porque eu acho que já tá decidido (...) não gosto do clima de festa, o que mata a gente é a cegueira e o fanatismo. Deixou de entender o povão, já era! Se nós somos o partido dos trabalhadores, partido do povo... tem que entender o que povo quer. Se não sabe, volta pra base e vai procurar saber (...) (MANO BROWN *In* MANO..., 2018b).

Na primeira situação, Brown avalia que o grupo não tinha capacidade para executar efetivamente aquilo que se propunha, caracterizando seu *gesto de revide* como um blefe. Compreendendo os limites impostos pela desigualdade social, racial e espacial no escopo de ação dos próprios integrantes naquela época, entende que fazer rap com as características disruptivas de sua obra noventista era o que figurava em seus campos de possibilidades como opção relativamente eficiente (e com eficiência, me refiro a se manter vivo enquanto faziam aquilo). Comparativamente, Brown diz ter maiores possibilidades de ação no momento presente (2016), afirmando categoricamente ser mais perigoso até mesmo

“falando de amor”. Já na segunda, o rapper fez um diagnóstico que se mostrou bastante preciso: a desincronia entre o PT e sua base popular o levaria a sua derrota; o que se mostrou verdade. Chamo a atenção para o fato de que Brown não estava ali precisamente como um *rapper*, mas como figura pública de impacto político heteroidentificada como tal pela fatia progressista e intelectualizada do Partido dos Trabalhadores, afinal de contas não o convidaram para cantar rap, mas para falar àquele público. Desses eventos parto para, ao menos, duas perguntas: Como o Racionais MC’s se mantém relevante no cenário político-cultural brasileiro sem ter lançado um único trabalho com músicas inéditas há uma década? O que haveria de tão perigoso na capacidade de atuação do grupo atualmente, inclusive de seus integrantes individualmente? Não tenho a pretensão de dar respostas fechadas e incontestes a essas questões, mas temos elementos suficientes para apontar algumas pistas e caminhos explicativos.

Ilustrado por esses dois casos e embasado por esta pesquisa, defendo que, a partir da *nova condição do rap* (SANTOS, 2022), o Racionais MC’s adquire um posicionamento social e simbólico de prestígio e relevância no campo político-cultural brasileiro que, não somente vai além da música, como independe dela para se manter¹⁸⁰. Isso é gerado tanto pela *nova condição do rap*, quanto pela estratégia artística-comercial-política do grupo, em meio a esse contexto, baseada na auto-descrição biográfica por meio de narrativas de superação e sucesso. Narrativas essas, submersas na *estética de superação empreendedora* (CAMPOS, 2020) e no diálogo perspicaz com a gramática das lutas sociais contemporâneas¹⁸¹. Para se ter uma perspectiva do cenário, nesses dez anos sem produtos musicais (de fato) inéditos, o grupo tem investido e divulgado conteúdos que se voltam mais à sua “trajetória social” do que “musical” (como seus dois documentários, por exemplo¹⁸²), o que é catalisado por eventos recentes que exprimem a legitimação e heteroidentificação pública desses novos lugares do grupo (como a aprovação do título de *doutor honoris causa* aos integrantes pela UNICAMP ou o prêmio de *Man of the Year* da revista GQ dado a Mano Brown em 2023, por exemplo). Esse é o sentido do convite ao comício feito para Brown, que não foi até aquele evento como um rapper/músico/artista, mas como intelectual público e figura prestigiada do meio cultural e político. A seu turno, a periculosidade referida por ele, em 2016, se refere a suas (crescentes) novas possibilidades de ação diante de seu lugar de prestígio social, visibilidade, legitimidade

¹⁸⁰ E isso, sem sombra de dúvidas, incide majoritariamente em Mano Brown (ainda que atinja a todos do grupo), porta-voz do quarteto em grande parte de sua história, o mais propenso dentre os quatro ao debate público e aquele que mais se projetou individualmente ao cenário político-cultural.

¹⁸¹ Estou pensando, principalmente, nos debates acerca do empoderamento e representatividade.

¹⁸² Cf. RACIONAIS MC’s..., 2019; e RACIONAIS..., 2022.

e até mesmo autoridade - e que estendo, com ressalvas e particularidades, ao grupo como um todo -, que lhe confere novas ferramentas de ação (como a presença no comício, a circulação da obra e de seus integrantes nas universidades ou o protagonismo em um dos podcasts mais ouvidos do país) e nova roupagem às anteriores (como a experimentação artístico-musical).

LINHA DO TEMPO

1969

- Nasce Paulo Eduardo Salvador, o Ice Blue.
- Nasce Kleber Geraldo Lélis Simões, o KL Jay.
- “Início” do Movimento Black Rio, no Rio de Janeiro, marcado pela organização de um baile em que tocaram exclusivamente músicas de artistas negros.

1970

- Nasce Pedro Paulo Soares Pereira, o Mano Brown.
- Nasce Edivaldo Pereira Alves, o Edi Rock.

1973

- Afrika Bambaataa funda, em Nova Iorque, a Universal Zulu Nation, organização social que sistematiza os quatro elementos do Hip Hop ao organizar politicamente a juventude local que deles se ocupavam (FÉLIX, 2005). Sua forma de atuação servirá de inspiração para as futuras *posses* brasileiras.

1975

- Lançamento de *Tim Maia Racional Vol. 1 e Vol. 2.*, álbuns de Tim Maia que inspiraram parcialmente o nome do grupo Racionais MC's.

1977

- Nelson Triunfo, que se tornará um importante dançarino dos circuitos de bailes black e praticante pioneiro do *breakdance* no Brasil, funda a *Black Soul Brothers* e a *Funk Cia* (YOSHINAGA, 2015), grupos de dançarinos dedicados à cena Soul e Funk brasileira.

1978

- Início das Greves do ABC (1978-1980), na região do ABC, em São Paulo. King Nino Brown, fundador da Zulu Nation Brasil, estará nelas envolvido.
- Fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), em São Paulo, das principais entidades dos movimentos negros brasileiros.

1979

- Lançamento do *single Rapper's Delight* do grupo estadunidense Sugarhill Gang primeiro *rap* gravado em estúdio da história.

1983

- Lançamento, nos EUA, de *Flashdance* e *Style Wars*¹⁸³, parte dos filmes responsáveis pela popularização do *break dance* no Brasil (MACEDO, 2016).

¹⁸³ Dirigidos por Adrian Lyne e Tony Silver, respectivamente.

1984

- **Início da carreira de KL Jay e Edi Rock.**
- Lançamento, nos EUA, de *Beat Street* e *Breakdance*¹⁸⁴, parte dos filmes responsáveis pela popularização do *break dance* no Brasil (MACEDO, 2016).
- Lançamento do álbum *Break* do grupo Black Juniors, “primeiro registro fonográfico de um disco em break beat” (MACEDO, 2016, p. 28), momento de melodia instrumental estendido pelos DJ’s para aumentar o tempo da dança e que, posteriormente, veio a ser preenchido pelos MC’s.
- Lançamento da revista *Break*, primeira publicação impressa brasileira dedicada a um elemento do Hip Hop, começa a circular em setembro, encerrando-se após 2 edições (MACEDO, 2016, p. 28).
- *Funk & Cia* participa da abertura da novela *Partido Alto*, da TV Globo (MACEDO, 2016, p. 29).

1985

- Início dos encontros da São Bento do metrô de São Paulo.
- Lançamento de *Sebastian Boys Rap*, de MC Pepeu e MC Mike, registrando a primeira gravação brasileira que inclui o termo rap (BOTELHO, 2018, p. 27).

1987

- Lançamento do álbum *A ousadia do rap*, a “primeira coletânea de rap do Brasil” (MACEDO, 2016, p. 30).

1988

- **Lançamento do álbum *Consciência Black*, coletânea que registra a primeira gravação fonográfica do grupo Racionais MC’s.**
- Lançamento do primeiro rap brasileiro com mensagem política explícita: *Homens da Lei*, de Thaíde e DJ Hum, no álbum *Hip Hop: Cultura de Rua* (MACEDO, 2016, p. 31).
- Fundação da primeira *posse* brasileira, o Sindicato Negro (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001).
- Lançamento do álbum *Hip Rap Hop*, do Região Abissal, o “primeiro álbum de um grupo de rap” brasileiro (MACEDO, 2016, p. 31).
- **Realização do primeiro show de um rapper estadunidense no Brasil, Kool Moe Dee, um dos eventos eventos que inspirou KL Jay a tocar.** (MANO A MANO..., 2021a)
- Fundação do Geledés Instituto da Mulher Negra.
- Centenário da Abolição.

¹⁸⁴ Dirigidos por Stan Lathan e Joel Silberg, respectivamente.

1989

- Assassinato do rapper MC Rap B, do grupo Rap Magic.
- **Fundação do Movimento Hip-Hop Organizado (MH2O), por Milton Sales, um dos responsáveis pela fundação do Racionais MC's.**
- Promulgação da Lei 7.716/1989 (Lei Caó), que criminaliza o Racismo.
- Início do programa *Yo! MTV Raps* nos EUA (ROSE, 2021, p. 21).

1990

- **Lançamento do álbum *Holocausto Urbano*, do Racionais MC's.**
- **Gravação do videoclipe de *Tempos Difíceis*, do Racionais MC's.**
- Chegada da MTV ao Brasil, registrando também a transmissão reduzida do *Yo! MTV Raps* estadunidense (MACEDO, 16, p. 35).

1991

- **Racionais MC's abre o show do grupo de rap estadunidense Public Enemy no Brasil.**

1992

- **Início do projeto RAPensando a educação, que contou com participação de integrantes do Racionais MC's.**
- Início do Projeto Rappers no Geledés - Instituto da Mulher Negra.
- **Lançamento do álbum *Escolha o seu caminho*, do Racionais MC's.**
- Massacre do Carandiru.

1993

- **Lançamento do álbum *Raio X Brasil*, do Racionais MC's.**
- Realização da 1ª Mostra Nacional de Hip Hop na estação São Bento do Metrô, organizada pelo Geledés com apoio do Metrô de São Paulo.
- Chacina da Candelária.
- Chacina do Vigário Geral.
- Lançamento da Revista *Pode Crê!* pelo Projeto Rappers.
- Fundação do PCC (Primeiro Comando da Capital).

1994

- Fim da revista *Pode Crê!* após 4 edições.
- **Lançamento do álbum *Racionais MC's*, do Racionais MC's.**

- Lançamento do *single Fim de semana no parque*, do Racionais MC's.
- Início do *Yo! MTV Raps* versão brasileira (1994-2002), que chegou a ser apresentado por KL Jay.
- Ocorre acidente envolvendo Edi Rock que será tematizado em *A Vítima*, faixa de *Nada como um dia após o outro dia*.
- King Nino Brown inicia seu contato com a Universal Zulu Nation (PESQUISADOR..., 2018).

1995

- Cosa Nostra assina contrato de distribuição com a Black Groove, selo de música negra da Sony Music (CARDOSO, 2000).

1996

- Lançamento do álbum *The Best of Racionais MC's*, do Racionais MC's,

1997

- Lançamento do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, do Racionais MC's.
- Fundação da gravadora Cosa Nostra (COSA..., 1997)
- Fundação da marca de roupas e produtora de eventos 4P, de KL Jay e Xis.

1998

- Lançamento do videoclipe de *Diário de um detento* na MTV, repercutindo na mídia devido à citação a Fleury (OLIVA, 1998; RYFF, 1998).
- Premiação de *Diário de um detento* nas categorias “Escolha da audiência” e “videoclipe de rap” no VMB.
- Realização da primeira *tour* internacional do Racionais MC's (PIMENTEL, 1998).

1999

- Lançamento do álbum *Edi Rock*, de Edi Rock.
- Fundação da Casa de Hip-Hop de Diadema, que contou com a presença de Afrika Bambaataa que coroou Nino Brown e oficializou o espaço como representante oficial da Zulu Nation no Brasil (MACEDO, 2016. p. 41).
- Realização do Festival “Dulôco 99 - Cultura Hip Hop em Festa” que reúne Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa, DJ Hum, Thaíde, KL Jay, entre outros nos SESC's Belenzinho e Itaquera (CAMPOS, 2020).

2000

- Lançamento do livro *Capão Pecado*, de Ferréz, que contou com prefácio de Mano Brown.

- **Início do Programa Balanço Rap, comandado também por Ice Blue, na rádio 105 FM.**

2001

- **Lançamento do álbum *Ao vivo*, do Racionais MC's.**
- **Lançamento do álbum *Na Batida Vol. 3: Equilíbrio*, de KL Jay.**
- Ocorre a Primeira Semana de Cultura Hip-Hop (2001-2010), realizada pela ONG Ação Educativa (MACEDO, 2016, p. 42 e 45).
- Idealização do Fórum Nacional de Hip Hop (2003-2013) no Fórum Mundial Social (MACEDO, 2016, p. 42).
- Realização do Primeiro Sarau da Cooperifa.
- Fundação da Fundação Roupas.
- Lançamento do filme *O Invasor*, de Beto Brant, que conta com a participação do rapper Sabotage.
- Participação de Xis no *reality show* Casa dos Artistas, do SBT.
- Primeira rebelião do Primeiro Comando da Capital (PCC).

2002

- Fim da versão brasileira do programa *Yo! MTV Raps*.
- **Lançamento do álbum *Nada como um dia após o outro dia*, do Racionais MC's.**
- Inauguração da estação Capão Redondo do Metrô.
- **Mano Brown participa de comício do PT para a campanha presidencial de Lula.**
- ***Nada como um dia após o outro dia* recebe o Prêmio Hutuz de álbum do ano.**
- X, integrante do Cambio Negro, é o primeiro rapper candidato a um cargo político no Brasil (como deputado distrital em Brasília) (GOMES, 2012, p. 102 *apud* CAMPOS, 2020, p. 94).
- Fundação da Zulu Nation Brasil (CAMPOS, p. 95).
- Realização da primeira edição do Festival Indie Hip Hop, no SESC (2002-2009).

2003

- Morte de Sabotage
- Lançamento do filme *Carandiru*, dirigido por Héctor Babenco, que conta com participação de Sabotage.
- Formalização nacional do Dia Nacional da Consciência Negra.
- Criação da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial.

- Promulgação da Lei 10639/2003, que instaura a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileiras.
- Realização do 1º Encontro do Fórum Nacional de Hip Hop no III Fórum Social Mundial (SANTOS, 2011).
- Criação da Frente Nacional do Hip Hop como resultado de uma comissão interministerial que punha em diálogo o Governo brasileiro e ativistas do Hip Hop (CAMPOS, 2020, p. 94).

2004

- **Racionais MC's permite que *Negro Drama* toque no Fantástico, da Rede Globo, como trilha sonora de uma dramatização dirigida por Jeferson De, acompanhada de um conto de Ferréz declamado por moradores do Capão Redondo** (CASTRO, 2004).
- Fundação do Revolução Hip Hop Brasil (RH2B), movimento anticapitalista associado ao Hip Hop nacional (SANTOS, 2011, p. 110).

2005

- **Assassinato de fã durante show do Racionais MC's, levando Mano Brown a convocar reunião entre produtores de rap para discutir o conteúdo das letras** (CAMPOS, 2020, p. 101).
- Lançamento do livro *Joelho de Porco*, do rapper MV Bill, do empresário Celso Athayde e do sociólogo Luiz Eduardo Soares, possivelmente a primeira publicação de uma obra literária escrita também por um rapper, publicada em grande editora (SANTOS, 2022).
- Fundação da Nação Hip Hop Brasil, objetivando integrar demandas sociais e políticas com ações organizadas através do Hip Hop.

2006

- **Lançamento do álbum *1000 Trutas 1000 Tretas*, do Racionais MC's.**

2007

- **Participação do Racionais MC's na 3ª Virada Cultural de São Paulo, na qual um confronto generalizado entre polícia e público leva a uma represália e boicote do grupo por parte do poder público, que o responsabiliza pelo ocorrido, nos próximos anos.**
- Realização do I Encontro Paulista de Hip-Hop, por meio do Conselho para o Desenvolvimento da Comunidade Negra (MACEDO, 2016, p.44).
- Criação da Assessoria Especial para o Hip-Hop, vinculada à Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo (MACEDO, 2016).
- Criação do Hip Hop Mulher, vinculado à ONG Ação Educativa.
- **Participação de Mano Brown no programa Roda Viva da TV Cultura.**

- Chegada do *Youtube* ao Brasil
- Rolling Stones Brasil indica *NCUD* como 88º melhor disco entre os 100 maiores da música brasileira.

2008

- Lançamento do álbum *Fita Mixada: Rotação 33*, de KL Jay.

2009

- Racionais MC's grava a música *O jogo é hoje* para um álbum promocional homônimo vinculado a uma campanha da Nike¹⁸⁵.
- Lançamento do *single Umbabarauma*, de Mano Brown e Jorge Ben.
- Vazamento digital do álbum não oficial *Tá na chuva*, do Racionais MC's.

2010

- Aprovação da Lei 5.472/2010 na cidade do Rio, definindo o Hip Hop como movimento cultural de caráter popular.
- Fundação da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop (FNMH2).

2011

- Iniciam-se as discussões da PL 3/2011, que tornariam o Hip Hop manifestação cultural nacional. O projeto foi arquivado em 2015 (MACEDO, 2016).

2012

- Mano Brown recebe o Prêmio Santo Dias de Direitos Humanos na Assembleia Legislativa em São Paulo (em sua 16ª edição).
- Lançamento do videoclipe *Mil faces de um homem leal (Marighella)*, do Racionais MC's.
- Lançamento do álbum *Contra nós ninguém será*, de Edi Rock.
- Racionais MC's se apresenta pela primeira vez no Lollapalooza.

2014

- Lançamento do álbum *Racionais MC's 25*, do Racionais MC's.
- Lançamento do álbum *Cores & Valores*, do Racionais MC's.
- Lançamento do *single Quanto vale o show*, do Racionais MC's.
- Discussão da PL 6.756/13, sobre a regulamentação das profissões e atividades integrantes da cultura Hip Hop (MACEDO, 2016).

¹⁸⁵ Até onde pude averiguar com minhas pesquisas, somente Ice Blue e Mano Brown estavam envolvidos. Na música, os dois contaram com a parceria do rapper Don Pixote. Não encontrei senão menções e indicações na mídia especializada, não havendo cópias do mesmo disponíveis para averiguação dos créditos.

- Chegada do *Spotify* ao Brasil.
- Participação de Ice Blue e Mano Brown no programa esportivo Os Donos da Bola, da Rede Bandeirantes.

2015

- Realização de show comemorativo de *Cores & Valores*, no Audio Club, por ocasião dos 15 anos do programa Balanço Rap da rádio 105 FM.

2016

- Lançamento do álbum *Boogie Naipe*, de Mano Brown.
- Estréia da gravadora/produtora Laboratório Fantasma, de Emicida, na São Paulo Fashion Week.

2017

- Início da exposição Racionais MC's: 3 Décadas de História.
- Participação de Mano Brown em futebol comemorativo por ocasião da inauguração do Campo Sócrates Brasileiro da Escola Nacional Florestan Fernandes.

2018

- Racionais MC's vence o prêmio APCA na categoria “Melhor Show” de música popular.
- Participação de Mano Brown no videoclipe *Melhor que eu*, de Cléo Pires.
- Lançamento do álbum *Na Batida Vol. 2: No quarto sozinho*, de KL Jay.
- Publicação de *Sobrevivendo no Inferno* em livro, pela editora Companhia das Letras.
- Anúncio da inclusão de *Sobrevivendo no Inferno* como leitura obrigatória para o vestibular de 2020 da UNICAMP, na categoria poesia.

2019

- Lançamento do álbum *Origens*, de Edi Rock.

2020

- Lançamento do álbum *Origens Parte 2: Ontem, hoje e amanhã*, de Edi Rock.
- Lançamento do *single* Voz Ativa, do Racionais MC's, em regravação feita por Dexter, Djonga, Coruja BC1, DJ Will e KL Jay, no contexto dos protestos e repercussão mundiais da morte de George Floyd, homem negro estadunidense assassinado por policiais.
- Realização do primeiro vestibular da UNICAMP onde *Sobrevivendo no Inferno* conta como leitura obrigatória.

2021

- Lançamento do *single Nada será como antes*, de Edi Rock, Ney Matogrosso e Linn da Quebrada, uma releitura da canção de Milton Nascimento para compor a trilha sonora da série televisiva *Segunda Chamada*.
- Transmissão de *live* do Racionais MC's em parceria com *Youtube Music* e *Rede Brasil* (Pacto Global - ONU).
- Estréia do *podcast* *Mano a Mano*, apresentado por Mano Brown e Semayat Oliveira em parceria com o *Spotify*.

2022

- Primeira apresentação do Racionais MC's no Rock in Rio, marcada pela transmissão de imagens de pessoas negras vítimas de assassinatos notórios nos anos recentes.
- Participação de Mano Brown e filhos em campanha publicitária da Natura, empresa de cosméticos, para o Dia dos Pais.
- Participação de Mano Brown em campanha publicitária da Budweiser para a Copa do Mundo, gravando *Atura o Baile* em parceria com os rappers L7NNON, Papatinho e Lil Baby.

2023

- Concessão de título “Doutor *honoris causa*” a Mano Brown pela UFSB (Universidade Federal do Sul da Bahia).
- Aprovação de concessão de título “Doutor *honoris causa*” ao grupo Racionais MC's pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas).
- Mano Brown é eleito *Man of the year* pela revista GQ

REFERÊNCIAS

Bibliografia

4P - Poder para o povo preto. **Quatro P**, [s. d.]. Disponível em: <https://www.quatrop.com.br/pagina/4p-poder-para-o-povo-preto.html>. Acesso em: 06/03/2023.

ACAYABA, Cíntia. Disco dos Racionais é presente da Prefeitura de São Paulo para o Papa. **G1 São Paulo**, São Paulo, 22/07/2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/07/disco-dos-rationais-e-presente-da-prefeitura-d-e-sao-paulo-para-o-papa.html>. Acesso em: 01/09/2020.

ACIDENTE envolvendo integrantes de grupo de rap faz um morto em SP. **Folha de S. Paulo**, 15/10/1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/15/cotidiano/17.html>. Acesso em: 01/02/2024.

ANASTÁCIO, Edmilson Souza. **Rap, uma leitura do Brasil contemporâneo, através da periferia**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2001.

ANDRADE, Elaine Nunes de. (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

ARRUDA, Clodoaldo; SILVA, Ildslaine; SANTOS, Jaqueline Lima. **Projeto Rappers: a primeira casa do hip hop brasileiro: história & legado**. São Paulo: Perspectiva/ Geledés Instituto da Mulher Negra, 2023.

ARRUDA, Daniel Péricles. **Cultura Hip-Hop e Serviço Social: a arte como superação da invisibilidade social da juventude periférica**. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

ARTUNI, Henrique. Conheça a história da foto que reuniu 57 gigantes do jazz e se tornou ícone pop. **Folha de S. Paulo**, 08/06/2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/conheca-a-historia-da-foto-que-reuniu-57-gigantes-do-jazz-e-se-tornou-icone-pop.shtml>. Acesso em: 23/05/2022.

BALLOUSSIER, Anna Virginia. 'Tem música que não canto mais', diz Mano Brown sobre letras machistas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13/12/2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1942874-tem-musica-que-nao-canto-mais-di-z-mano-brown-sobre-letras-machistas.shtml>. Acesso em: 04/01/2024.

BÍBLIA Sagrada: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 2008.

BOITO JR., Armando. O legado dos governos do PT. In MARINGONI, Gilberto; MEDEIROS, Juliana. (orgs.). **Cinco mil dias: o Brasil na era do lulismo**. São Paulo: Boitempo/ Fundação Lauro Campos, 2017, p. 27-34.

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. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janáina. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

CAMPOS, Felipe Oliveira. **Rap, cultura e política:** batalha da matrix e a estética da superação empreendedora. São Paulo: Hucitec, 2020.

CARAMANTE, André. Edi Rock defende ida à Globo e ressalta que veio do rap de raiz. **RollingStone**, 15/11/2013. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/artigo/edi-rock-defende-ida-globo-e-ressalta-que-veio-do-rap-d-e-raiz/>. Acesso em: 04/01/2024.

_____. Eminência Parda. **RollingStone**, 11/01/2010. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/artigo/mano-brown-eminencia-parda/>. Acesso em: 17/02/2024.

CARDOSO, Tom. Racionais preparam disco novo, com distribuição pela Sony Music. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12/06/2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1206200016.htm>. Acesso em: 15/02/2024.

CARRANÇA, Flávio. **Fac-símile Pode Crê! música, política e outras artes**. São Paulo: Geledés, 2023.

CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia:** A longa busca da cidadania. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

CARVALHO, Paula Costa Nunes de. **A encruzilhada do rap:** Produção de rap em São Paulo entre 1987 e 1998 e seus projetos de viabilidade artística. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

_____. Fora do “Beat”: racionais mc’s e a imprensa paulista. In: VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. (orgs.) **Racionais MC’s entre o gatilho e a tempestade**. São Paulo: Perspectiva, 2023a. pp. 33-51.

CASTRO, Daniel. Racionais MC's, enfim, se rendem à TV Globo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28/03/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42806.shtml>. Acesso em: 16/02/2024.

COLOMBO, Patrícia. #RBMA SP: Racionais MC's através das lentes. **Red Bull**, 31/05/2017. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/rbmasp-racionais-mcs-pelo-olhar-de-klaus-mitteldorf>. Acesso em: 21/11/2023.

COSA Nostra é selo particular do rap. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13/11/1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq131109.htm>. Acesso em: 19/05/2022.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e Política na periferia de São Paulo**. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. Contexto histórico e artístico de produção do fenômeno Racionais MC's: uma ruptura musical. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 5, v. 1, p. 95-112, jul.-dez. 2017.

DÁVILA, Sérgio. raivosos, radicais, RACIONAIS MCs. **Folha de S. Paulo**, 17/04/1994. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/17/revista_da_folha/1.html. Acesso em: 01/02/2024.

DOCUMENTÁRIO sobre a trajetória do Racionais MC's estreia com sucesso na Netflix. **GaúchaZH**, 19/11/2022. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2022/11/documentario-sobre-a-trajetoria-do-rationais-mc-s-estrela-com-sucesso-na-netflix-clanu0icf004t01g2rjhqa7f6.html>. Acesso em: 10/09/2023.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, v. 12, p. 100-122, 2007.

EDI ROCK explica por que cortaram músicas machistas da turnê dos 30 anos dos Racionais MC's. **Gshow**, 23/11/2019. Disponível em: <https://gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/noticia/edi-rock-explica-por-que-cortaram-musicas-machistas-da-turne-dos-30-anos-dos-rationais-mcs.ghtml>. Acesso em: 04/01/2024.

'EU não digo mais que tenho um discurso', diz Mano Brown. **G1**, 25/09/2007. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL109734-7085,00-EU+NAO+DIGO+MAIS+QUE+TENHO+UM+DISCURSO+DIZ+MANO+BROWN.html>. Acesso em: 12/02/2024.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes black paulistanos**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

_____. **Hip Hop: Cultura e Política no contexto paulistano**. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FERREIRA, Mauro. Cinco anos após clipe, Racionais MC's lançam single com música de filme. **G1**, 27/11/2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/cinco-anos-apos-clipe-rationais-mcs-lancam-single-com-musica-de-filme.html>. Acesso em: 12/03/2024.

FONSECA, Silvana Carvalho da. Experiências periféricas e o homem negro na poética do Racionais MC's. In: VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. (orgs.) **Racionais MC's entre o gatilho e a tempestade**. São Paulo: Perspectiva, 2023a. pp. 54-80.

FULADOR, Raynã. Doc do Racionais é o sexto filme mais assistido na Netflix global. **Kondzilla**, 23/11/2022. Disponível em:

<https://kondzilla.com/doc-do-rationais-e-o-sexto-filme-mais-assistido-na-netflix-global/>. Acesso em: 10/09/2023.

GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). **Idéias**, n. 7, p. 81-110, 2013.

_____. Sobre uma cena de “Fim de semana no Parque”, do Racionais MC's. **Estudos Avançados**, v. 25, n. 71, p. 221-235, 2011.

GIL BF. 1999 | 20 anos depois, a força de uma cena traduzida em álbuns e singles clássicos. **Bocada Forte**, 30/12/2019. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/materias/1999-20-anos-depois-a-forca-de-uma-cena-traduzid-a-em-albuns-e-singles-classicos>. Acesso em: 23/03/2023.

GLOSSÁRIO *In* HOBSBAWM, Eric J. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GONÇALVES, Guto. Para Fleury, ação de Ubiratan foi correta. **Folha de S. Paulo**, 22/06/2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2206200105.htm>. Acesso em: 29/05/2023.

GRECCO, Anderson da Costa e Silva. **Racionais Mc's**: música, mídia e crítica social em São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica São Paulo, São Paulo, 2007.

GRIGORI, Pedro. Entrevista de Lula com Mano Brown é o podcast mais ouvido do Brasil em 2021. **Correio Braziliense**, 01/12/2021. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/politica/2021/12/4967463-entrevista-de-lula-com-man-o-brown-e-o-podcast-mais-ouvido-do-brasil-em-2021.html>. Acesso em: 11/09/2023.

HIP HOP: "Uma história de várias vidas", leia o texto de Mano Brown. **Zona Suburbana**, 18/08/2016. Disponível em: <https://www.zonasuburbana.com.br/hip-hop-uma-historia-de-varias-vidas-leia-o-texto-de-man-o-brown/>. Acesso em: 09/02/2022.

INAUGURAÇÃO da Domingueira. Anúncio em jornal. **A Tribuna**, Variedades/Arte, p. 9, 31/08/1991. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=48088. Acesso em: 01/02/2024.

JOÃO 11:35. **Bíbliaon**, [s. d.]. Disponível em: https://www.bibliaon.com/versiculo/joao_11_35/. Acesso em: 03/04/2023.

KEHL, Maria Rita. Radicais, Raciais, Racionais: a grande frátria do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo em perspectiva**, v. 13, n. 3, p. 95-106, 1999.

LAURENCE, Rebecca. 40 years on from the party where hip hop was born. **BBC**. 21 out. 2014. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20130809-the-party-where-hip-hop-was-born>. Acesso em: 12/07/2021.

LEIVA, João. **Cultura nas capitais**: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. Rio de Janeiro: 17Street Produção Editorial, 2018.

LOPES, Juliana S. C. "Neo zumbilismo é agora": 20 de novembro e consciência negra no Brasil. Sankofa. **Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Ano XV**, NºXXVI, Janeiro/2022.

LÓPEZ, Alberto. Hip hop: como nasceu o gênero musical que transformou a música. **El País**: 11 Ago. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/11/cultura/1502442803_063516.html. Acesso em: 12/07/2021.

LINHA do Tempo. **Racionais Oficial**, [s. d.]. Disponível em: <https://www.racionaisoficial.com.br/timeline/>. Acesso em: 22/04/2021.

MACEDO, Márcio. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, L.; FRUGOLI JR, H. (org.). **Pluralidade Urbana em São Paulo**: Vulnerabilidade, Marginalidade, Ativismos. São Paulo: Editora 34; FAPESP, 2016, p. 23-53.

MAFFIOLETTI, Cássio de Albuquerque. **Movimento Hip Hop em Porto Alegre**: Rede de relações e protagonismo juvenil. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: Uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**, Campinas, SP, v. 19, n. 37, p. 25-56, 2011. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/13670>. Acesso em: 17 fev. 2024.

MARQUES, Adalton. **Crime, proceder, convívio-seguro**: Um experimento antropológico a partir de relações entre ladrões. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MARTINS, Sérgio. Encanto radical. In **Revista Showbizz**, Ano 14, nº 6, edição 155, p. 24-29. Jun. 1998. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2022/04/155-junho1998-mano-brown-racionais-mcs.html>. Acesso em: 05/03/2023.

MASSUELA, Amanda; HOMSI, Patrícia. A estrutura da evolução de Ice Blue. **Cult**, n. 192, 16/08/2013. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/estrutura-da-evolucao-de-ice-blue/>. Acesso em: 03/09/2021.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **É tudo nosso!** Produção cultural na periferia paulistana. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

OGBAR, Jeffrey Ogbonna Green. **Hip-hop revolution**: the culture and politics of rap. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.

OLIVA, Fernando. 'Detento' Mano Brown filma no Carandiru. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29/01/1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq29019803.htm>. Acesso em: 15/02/2024.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. “Quanto vale o show”: Racionais MC’s e os dilemas do rap brasileiro contemporâneo. In: SANTOS, Daniela Vieira (Org.). Dossiê: “Rap e protagonismo musical periférico”. **Música popular em revista**, ano 5, v. 1, p. 113-37. Campinas, jul.-dez. 2017.

_____. O evangelho marginal dos Racionais MC’s. In: RACIONAIS MC’S. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **O fim da canção?** Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

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

O QUE É GELEDÉS. **Portal Geledés**, 10/04/2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-e-geledes/>. Acesso em: 28/02/2023.

OSUMARE, Halifu. **The Africanist aesthetic in global hip-hop: power moves**. New York/Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.

PADIGLIONE, Cristina. Mano a Mano é Top 3 no Spotify e garante continuação em 2023. **F5/ Folha de S. Paulo**, 19/12/2022. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2022/12/mano-brown-fecha-o-ano-c-omo-3o-podcast-mais-ouvido-no-spotify.shtml>. Acesso em: 11/09/2023.

PERSIA, Mary. DVD do Racionais traz documentário de Brown e cenas com Benjor. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 06/12/2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u66726.shtml>. Acesso em: 02/08/2022.

PESQUISADOR mantém acervo sobre hip hop na própria casa em São Bernardo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15/06/2018. Disponível em: <https://mural.blogfolha.uol.com.br/2018/06/15/pesquisador-mantem-acervo-sobre-hip-hop-na-propria-casa-em-sao-bernardo/>. Acesso em: 15/02/2024.

PIMENTEL, Spensy. Racionais tocam em SP depois de giro turístico. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17/09/1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac17099801.htm>. Acesso em: 15/02/2024.

PINHO, Osmundo. “Voz Ativa”: Rap - Notas para leitura de um discurso Contra-hegemônico. **Sociedade e Cultura**, v. 4, n. 2, jul./dez. 2001, p. 67-92.

PLÁCIDO, Ricardo do Ó; CARVALHO, Francione Oliveira. Praça Roosevelt e a Posse Sindicato Negro: A Apropriação dos Espaços Públicos e o Debate Racial em São Paulo. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v. 13, n. 39, p. 63-84, out.2020 - jan.2021.

PLASSE, Marcel. Gravadoras correm atrás do rap. **Folha de S. Paulo**, 07/05/1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/07/ilustrada/1.html>. Acesso em: 10/03/2023.

POLÍCIA mata com um tiro na testa rapaz que cantava dentro do metrô. **Folha de S. Paulo**, Caderno cidade, p. 1, 25/11/1989. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10793&anchor=4093460&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=30e16d06a3e027281733baee092c6bc5>. Acesso em: 27/02/2023.

QUINTELA, Sérgio. “Fui colocado para fora, espero justiça”, afirma ex-produtor dos Racionais. **Veja São Paulo**, 18/07/2019. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/racionais-mano-brown-ex-produtor-milton-sales>. Acesso em: 15/01/2024.

QUEM SOMOS. **Boogie Naípe**, [s. d.]. Disponível em: <https://www.boogienaipe.com.br/quem-somos>. Acesso em: 14/04/2024.

RABASSALLO, Luciana. Marco Zero do Hip-Hop será inaugurado em São Paulo com festa comandada por Nelson Triunfo. **Rolling Stone**, 25/09/2014. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/blog/cultura-de-rua/marco-zero-do-hip-hop-sera-inaugurado-e-m-sao-paulo-com-festa-comandada-por-nelson-triunfo/>. Acesso em: 23/12/2021.

RACIONAIS MC's lançam coletânea de sucessos. **Vagalume**, dez. de 2013. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/news/2013/12/17/racionais-mcs-lancam-coletanea-de-sucessos.html>. Acesso em: 14/02/2024.

REYNOLDS, Simon. Name it on the 'boogie' – the genre tag that won't sit still. **The Guardian**, 03/05/2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2011/may/03/simon-reynolds-boogie-genre-term>. Acesso em: 20/02/2024.

ROCHA, Bruno de Carvalho. **Rap e religião**: Análise do imaginário religioso em Racionais MC's. Dissertação (Mestrado) - Diretoria de Pós Graduação e Pesquisa, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2022.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop**: A periferia grita. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROSA, Waldemir. **Homem Preto do Gueto**: um estudo sobre a masculinidade no Rap brasileiro. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

ROSE, Trícia. **Barulho de preto**: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos. São Paulo: Perspectiva, 2021.

RYFF, Luiz Antônio. Carandiru acabou com sonho de Presidência de Fleury. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29/01/1998.

SÁ, Xico. Hip Hop nacional lança CD pró-Lula. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20/10/2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2010200226.htm>. Acesso em: 02/09/2020.

SÁ, Xico; VALE, Israel do. Rappers do Racionais MC's lançam disco com a crônica da periferia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14/07/2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1407200203.htm>. Acesso em: 19/05/2022.

SANGION, Juliana. Unicamp divulga lista de obras de leitura obrigatória para o vestibular 2020. **Unicamp**, 23/05/2018. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2018/05/23/unicamp-divulga-lista-de-obras-de-leitura-obrigatoria-para-o-vestibular-2020>. Acessado em: 01/09/2020.

SANTOS, Daniela Vieira dos. A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 27, n. esp1, p. e022005, abr. 2022.

_____. **Quando os manos modificam a cena: rap e Indústria Cultural**. Trabalho apresentado no 42º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, 2018.

SANTOS, Jaqueline Lima. **Negro, jovem e Hip Hopper: História, narrativa e identidade em Sorocaba**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2011.

SÃO PAULO (Cidade). **Secretaria Municipal de Cultura**. SP Cultura. Marco Zero do Hip-Hop. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/espaco/602/>. Acesso em: 23/12/2021.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência urbana**. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SILVA, Maria Aparecida da. O rap das meninas. **Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 515, 1995.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **A descoberta do insólito: literatura negra e periférica no Brasil (1960-2020)**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

SILVA, Rogério de Souza. **A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown**. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

SINGER, André. **Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop**. São Paulo: Editora Parábola, 2010.

SOUZA, Tárík de. Novos selos no planeta hip hop. **Jornal do Brasil**, p. B2, 17/06/1994. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22racionais%20mc%27s%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=146495. Acesso em: 01/02/2024.

TELLA, Marco Aurélio Paz. **Atitude, arte, cultura e autoconhecimento**: O rap como voz da periferia. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

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

THE 9 Elements. **Temple of Hip Hop**, [s. d.]. Disponível em: <https://www.thetempleofhiphop.org/blog>. Acesso em: 14/10/2022.

TOMMASI, Livia de. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. **Política & Sociedade**, Florianópolis: Vol. 12 - Nº 23 - Jan./Abr. de 2013. p. 11-34.

VALLETTA, Marcelo. Rap avança na 105 FM. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30/04/2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3004200118.htm>. Acesso em: 19/05/2022.

VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. Efeito Colateral do Sistema: a formação do grupo de rap que contrariou as estatísticas. In: VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. (orgs.) **Racionais MC's entre o gatilho e a tempestade**. São Paulo: Perspectiva, 2023a. pp. 2-30.

_____. (orgs.) **Racionais MC's entre o gatilho e a tempestade**. São Paulo: Perspectiva, 2023b.

YOSHINAGA, Gilberto. Nelson Triunfo e o uso da dança na ocupação das ruas. In: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE; ROCHA, Thereza. (org.). **Deixa a rua me levar**. Joinville: Nova Letra, 2015. p. 54-58.

Discografia:

50 CENT. **Get Rich or Die Tryin'**. California: Shady/Aftermath/Interscope Records, 2003.

BILL CONTI. **Rocky (Original Motion Picture Score)**. USA: United Artists Records, 1976.

EDI ROCK. **Contra nós ninguém será**. São Paulo: Baguá Records, 2013.

_____. **Edi Rock**. São Paulo: Cia. Paulista de Hip Hop/ MH2O, 1999.

_____. **Origens**. São Paulo: Toca/Roc7/Som Livre, 2019.

EMICIDA. **O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui**. Laboratório Fantasma, 2013.

GERSON King Combo. **Gerson King Combo**. Rio de Janeiro: Polydor, 1977.

HELIÃO e Negra Li. **Guerreiro, Guerreira**. Universal Music/Mercury, 2005.

JAMES BROWN. **There It Is**. US: Polydor, 1972.

JORGE BEN. **Sonsual**. Brasil: Som Livre, 1984.

- KAMAU. “...Entre...”. Brasil: Plano Áudio, 2012.
- _____. **Non ducor duco**. São Paulo: Plano Áudio, 2008.
- KL JAY. **Fita mixada: Rotação 33**. São Paulo: 4P, 2008.
- _____. **Na batida Volume 2: No quarto sozinho**. São Paulo: 4P, 2018.
- _____. **Na batida Volume 3: Equilíbrio**. São Paulo: 4P, 2001.
- KRS-ONE. **Krystyles**. New York: Koch Records, 2003.
- LOBÃO. **Vida louca vida**. Braziloid Records, 1987.
- MAKAVELI. **The Don Killuminati: The 7 Day Theory**. US: Interscope Records/ Death Row, 1997.
- MANO BROWN. **Boogie Naípe**. São Paulo: Boogie Naípe/Radar Records, 2016.
- NEGRA LI. **Negra Livre**. Brazil: Universal Music/Mercury, 2006.
- _____. **Tudo de novo**. Brazil: Universal Music, 2012.
- _____. **Você vai estar na minha - Duetos**. Brazil: USM/Universal Music, 2014.
- NOTORIOUS B.I.G. **Life After Death**. New York: Bad Boy Records, 1997.
- RACIONAIS MC’S. **1000 Trutas 1000 Tretas**. São Paulo: Cosa Nostra/ Equilíbrio Discos/ Ice Blue, 2006.
- _____. **Ao vivo**. São Paulo: Zâmbia, 2001.
- _____. **Cores & Valores**. São Paulo: Cosa Nostra/Boogie Naípe/Radar Records, 2014.
- _____. **Escolha o seu caminho**. São Paulo: Zimbabwe, 1992.
- _____. **Fim de Semana no Parque**. São Paulo: Zimbabwe/Continental, 1994.
- _____. **Holocausto urbano**. São Paulo: Zimbabwe, 1990.
- _____. **Mil faces de um homem leal**. São Paulo, 2017.
- _____. **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.
- _____. **Quanto vale o show**. São Paulo: Boogie Naípe, 2014.
- _____. **Racionais 25**. São Paulo: Cosa Nostra/Boogie Naípe/Radar Records, 2014.
- _____. **Racionais MC’s**. São Paulo: Zimbabwe/Continental, 1994.
- _____. **Raio X Brasil**. São Paulo: Zimbabwe, 1993.
- _____. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.
- _____. **The Best of Racionais MC’s**. São Paulo: Zimbabwe, 1996.
- ROY AYERS. **Virgin Ubiquity II (Unreleased Recordings 1976-1981)**. US: Rapster Records/ BBE, 2005.

VÁRIOS ARTISTAS. **Consciência Black**. São Paulo: Zimbabwe, 1989.

_____. **Consciência Black**. São Paulo: Zimbabwe, 1992b.

_____. **Consciência Black Vol. 1**. São Paulo: Zambia, 1992a.

_____. **Consciência Black Vol. 2**. São Paulo: Zambia, 1998.

VÁRIOS ARTISTAS. **Nova história da música popular brasileira - Lupicínio Rodrigues**. Brasil: Abril Cultural, 1977.

Filmes, vídeos e audiovisual:

1000 TRUTAS 1000 Tretas. Direção: Ice Blue, Mano Brown, Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Filmes, 2006. (226 min.).

BALANÇO Rap - Ice Blue - Kl Jay - Festa 15 anos - Audio Club. (3 min.). Publicado pelo canal RacionaisTV, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MIIFUOJOtDk>. Acesso em: 19/05/2022.

EDI Rock e Kl Jay Música Rara - Dupla Antes De Existir o Racionais [1988]. (3 min.). Publicado pelo canal Vídeos Raros do Rap Nacional, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JjqDutqo0lc>. Acesso em: 11/01/2024.

EDI ROCK relembra fases da carreira com Racionais MCs | Trocando uma ideia. (14 min.). Publicado pelo canal Alma Preta Jornalismo, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yOI7vqCYCpo&t=7s>. Acesso em: 01/01/2024.

ENTREVISTA com Milton Salles - Projeto de Pesquisa do Rap. (19 min.). Publicado pelo canal Djalma Campos, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kXyaoOdNBIQ>. Acesso em: 22/11/2021.

ENTREVISTA Milton Salles. (5 min.). Entrevista concedida a Max B.O. Publicado pelo canal Manos e Minas, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MK3X2aS75AM>. Acesso em: 01/12/2021.

ESTAÇÃO Periferia - Atitudes Transformadoras - Milton Sales e Dexter. (27 min). Entrevista concedida a Hot Black. Publicado pelo canal Estação Periferia, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-cOYrZ-CNZ4&t=124s>. Acesso em: 02/12/2021.

FERRÉZ EM CONSTRUÇÃO - KASKÃO TSG (59 min.). Publicado pelo canal Ferréz, 26/04/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K4V0O41SpBA>. Acesso em: 01/04/2023.

III WORKSHOP Arquivo Brasileiro de Hip-hop. (151 min.). Publicado pelo canal IFCH UNICAMP, 28/07/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-9FH899kI5k&t=2498s>. Acesso em: 22/02/2023.

Kl Jay e Edi Rock "Porque o Preconceito" Música Rara Antes De Existir o Racionais [1988]. (2 min.). Publicado pelo canal Vídeos Raros do Rap Nacional, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mB7Rj3wL21U>. Acesso em: 11/01/2024.

MANO BROWN. Intro (Mano Brown), 2002. *In* CONEXÃO do Morro. **Ao vivo**. (43 min.). 2002.

MANO Brown - B.B. Boys - Rap não é moda. (1 min.). Publicado pelo canal DJ Bases SP, 2022a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eedQsoZvXjo>. Acesso em: 11/01/2024.

MANO Brown estrategista, armado e romântico. (6 min.). Publicado pelo canal Trip TV, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=157nwNrwMR8>. Acesso em: 15/01/2024.

MANO Brown e Ice Blue [B.B. Boys] Música Rara Antes De Existir o Racionais [1988]. (1 min.). Publicado pelo canal Vídeos Raros do Rap Nacional, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hmNWeAuaCAI>. Acesso em: 11/01/2024.

MANO Brown faz crítica ao PT em pleno comício e constringe partidários. (5 min.). Publicado pelo canal Ron Villa, 2018b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=31i5LI-_DO8. Acessado em: 03/09/2020.

MANO Brown na época do BB Boys na BAND FM (1988). (1 min.). Publicado pelo canal DJ Bases SP, 2022b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BUI3MbhtWtU>. Acesso em: 11/01/2024.

MANO Brown, um sobrevivente do inferno. (20 min.). Publicado pelo canal Le Monde Diplomatique Brasil, 27 fev. 2018a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U_OsF4y4zuY. Acesso em: 01/04/2023.

MILTON Sales em o que é o racionais. (2 min.). Publicado pelo canal Milton Sales RAP #MH2O, 11/12/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nUQZ1lyUIQU>. Acesso em: 09/02/2023.

POSFÁCIO: Imagens do inconsciente. (79 min.). Direção: Leon Hirszman; Eduardo Escorel. Brasil: 2014.

RACIONAIS: das Ruas de São Paulo pro Mundo. (116 min.). Dirigido por Juliana Vicente. Brasil: Preta Portê Filmes/Boogie Naípe, 2022. Disponível na plataforma de streaming Netflix em: <https://www.netflix.com/br/title/81082516>. Acesso em: 10/09/2023.

RACIONAIS MC's: Uma história musical. (10 min.). Tidal, 2019.

RED Bull Entrevista RACIONAIS'Mcs 05 05 2017. (126 min). Publicado pelo canal JornalOBah, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aqx8TyV85Ic>. Acesso em: 24/09/2021.

RODA VIVA, Mano Brown 2007. (84 min). Publicado pelo canal Roda Viva, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IaQWmNkqkSg>. Acessado em: 14/08/2020.

Podcasts:

87 - KL JAY (Paulo Galo e Renato Freitas). Convidados: Kleber Simões (KL Jay), Renato Freitas e Paulo Galo. Apresentadores: Renato Freitas e Paulo Galo. [s. l.]. 13 set. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5CvKPILsYsnoWCI6PhZsue?si=dd9a3d1a31374bab>. Acesso em: 24/12/2023.

ICE BLUE - PODPAH #91. Convidado: Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue). Apresentadores: Igor Cavalari (Igão) e Thiago Marques (Mítico). [s. l.]. 8 abr. 2021. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1MZ4eHCwuar76NtziYaE1d?si=1085bd6e82884174>. Acesso em: 29/01/2024.

MANO A MANO: Pastor Henrique Vieira. Convidado: Henrique Vieira. Apresentador: Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown). [s. l.]: MugShot; Boogie Naipe, 23 set. 2021a. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/45r8gNvz5usLdNjcdprGJy?si=134305655bc94338>. Acesso em: 14/10/2022.

MANO A MANO: Wagner Moura. Convidado: Wagner Moura. Apresentador: Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown). [s. l.]: MugShot; Boogie Naipe, 02 dez. 2021b. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/60sD5D7dhGnFqzGtavYKLF?si=da846eabfbba4067>. Acesso em: 13/04/2024.

MANO BROWN - PODPAH #351. Convidado: Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown). Apresentadores: Igor Cavalari (Igão) e Thiago Marques (Mítico). [s. l.]. 8 mar. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6hx4DSCCTtiNUKX5E0NgjM?si=987bdadd1c434931>. Acesso em: 14/10/2022.