



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 32 – julho de 2024**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i32p216-235>

**Sem festim e sem dublê: abstração, sampleagem e imagem na obra do  
Racionais MC's**

**No blank cartridges and no stuntman: abstraction, sampling and  
image in the work of Racionais MC's**

*Vinicius de Oliveira Prusch\**

#### **RESUMO**

Este trabalho retoma e expande algumas ideias apresentadas no Trabalho de Conclusão de Curso do autor, intitulado *Mundo-sample: a transição neoliberal do Brasil na forma do rap nacional*. São analisados três raps do grupo Racionais MC's, com a intenção de estudar a utilização de referências por parte do grupo: “Capítulo 4, versículo 3”, “Negro Drama” e “A Praça”. Como referências para o ensaio, dialoga-se com acadêmicos que estudam o rap, como Sewell, e com estudiosos do neoliberalismo, como Dardot, Laval e Antunes. O que se nota é uma tendência à diminuição gradual de imagens poéticas intrincadas e outra tendência a um diálogo cada vez maior com a imagem do cinema. Um tipo de imagem substitui o outro. Tais dados são lidos como uma resposta por parte dos artistas ao aprofundamento do neoliberalismo no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rap; Neoliberalismo; Figuras de linguagem; Poeticidade; Imagem cinematográfica

#### **ABSTRACT**

The essay expands on some ideas presented in the author's Final Paper for Completion of his Undergraduate Studies, entitled *Mundo-sample: a transição neoliberal do Brasil na forma do rap nacional*. Three rap songs by the rap group Racionais MC's are analyzed with the intention of examining the way they use some references: “Capítulo 4, versículo 3”, “Negro Drama” and “A Praça”. For the essay I rely on scholars who study hip-hop music, such as Sewell, and with scholars who study neoliberalism, such as Dardot, Laval and Antunes. What may be noticed is both a tendency to a gradual decrease in intricate poetic images and to an ever-growing dialogue with the cinematic experience. One type of image replaces another. Such data are then read as a response from the artists to the deepening of neoliberalism in Brazil.

**KEYWORDS:** Rap; Neoliberalism; Figures of speech; Poeticity; Cinematic image

---

\* Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras – Porto Alegre – RS – Brasil – pruschvinicius0@gmail.com

## Introdução

Em trabalho escrito anteriormente, mas ainda em vias de publicação, defendo haver uma tradição interna à tradição mais larga do rap, que tem como elemento central uma apropriação e uma montagem de elementos pré-existentes, com alguma frequência desgastados, para a criação de formas de algum modo radicais, que subvertem a natureza repetitiva desses elementos, gerando algum tipo de incômodo ou algo similar. Relaciono essa tradição à ideia adorniana de dialética, apostando que esses artistas estão respondendo dialeticamente ao aprofundamento da abstração histórica<sup>1</sup> que surge com o estabelecimento do neoliberalismo. O presente trabalho busca analisar de que forma o grupo de rap Racionais MC's se apropria dessa tradição, tornando-a sua em um momento de princípios da neoliberalização do Brasil e, mais tarde, de neoliberalização estabelecida e, depois, avançada. Para tal, serão analisados três raps de três discos diferentes, com níveis diversos de fôlego, atentando-se especialmente para as relações estabelecidas entre esses raps e outras formas artísticas, outras vozes e especialmente o cinema como forma centrada na imagem, algo que será encarado como uma espécie de sampleagem em um sentido ampliado<sup>2</sup>.

Início lembrando a importância dos bailes black, que ganharam força nos anos 1970 (Plácido, 2019; Valvassori, 2018): do samba-rock ao soul, todo um repertório de música negra se formou, e ele receberia seguimento com os artistas do rap como referências e objeto de sampleagem. Existe, assim, uma continuidade sonora entre a cultura musical negra existente no Brasil anteriormente e o rap. Existe, também, continuidade no que diz respeito à importância da cerimônia (MC é mestre de cerimônia, não nos esqueçamos), à ocupação do espaço da cidade – já que os bailes levavam pessoas da periferia ao centro a lazer – e à construção identitária coletiva a partir da valorização da negritude (“*Black is beautiful*”).

De acordo com as entrevistas presentes no documentário *Nos tempos da São Bento* (2010), dirigido por Guilherme Botelho, o primeiro elemento da cultura hip-hop a chegar com força no Brasil foi, na verdade, o *breakdance*. No início dos anos 1980, jovens de

<sup>1</sup> Entende-se por abstração histórica o movimento de aprofundamento paulatino do domínio da formamercadoria sobre o mundo que, no capitalismo tardio, toma a forma da financeirização, que solapa o trabalho sem poder se desfazer dele por completo e, em certo sentido, solapa também o mundo material, inclusive de modo literal, por meio da destruição do meio ambiente.

<sup>2</sup> Entende-se por sampleagem, em sentido estrito, o ato de recortar um trecho musical de uma música para utilizá-lo em uma música nova. Em sentido ampliado, utilizo o termo para falar do uso de formas externas de modo mais geral, incluindo-se uma aproximação mais sutil.

periferia que se depararam com a dança na televisão começaram a se reunir na rua 24 de Maio, em São Paulo, e, posteriormente, na estação São Bento. Jr. Blaw é considerado um dos primeiros frequentadores do local a fazer rap, e o início do gênero teria se dado de modo muito mais rudimentar que no Bronx, com a base musical constituindo-se, muitas vezes, de uma percussão improvisada nas latas de lixo.

Formado na segunda metade da década de 1980 por quatro jovens negros da periferia de São Paulo – Mano Brown e Ice Blue, da Zona Sul, Edi Rock e KL Jay, da Zona Norte –, os Racionais MC's estrearam sua carreira de estúdio com duas faixas na *Coletânea consciência black Vol. I*, de 1989. Ao lado de grupos como Street Dance e Criminal Master, apresentaram “Pânico na Zona Sul” e “Tempos difíceis”, duas faixas que retornariam no EP *Holocausto urbano*, de 1990. De 1992 a 2014, lançariam mais cinco discos de estúdio, além de álbuns ao vivo, coletâneas e um DVD. Entre seus dois últimos trabalhos, porém, notamos um hiato de 12 anos: *Nada como um dia após o outro dia* é de 2002, *Cores & valores*, de 2014.

O DJ é KL Jay, sendo o principal responsável – não o único, já foi dito em entrevistas que todos participam da construção das batidas, e que, mais recentemente, também produtores de fora do grupo participam – pela sampleagem e pela criação das batidas, bem como por sua reprodução ao vivo nos shows. Observando a obra dos Racionais de modo geral<sup>3</sup>, notamos uma grande preponderância de artistas do funk e do soul, gêneros mais tradicionais no interior da cultura do rap. Também existe uma preferência forte por artistas negros, como Amanda Sewell (2014) notou a respeito do repertório do Public Enemy. James Brown, Isaac Hayes, Marvin Gaye, Curtis Mayfield e Al Green são alguns dos nomes que mais aparecem. Em um rap como “Pânico na Zona Sul”, por exemplo, da parte inicial da carreira do grupo, aparece um agregado<sup>4</sup> utilizando elementos de três músicas diferentes de James Brown, incluindo-se “Funky Drummer”, a faixa mais sampleada do rap. Em termos de artistas brasileiros, há Jorge Ben, Tim Maia e Cassiano. Figuras do interior do próprio rap incluem Sistema Negro, GOG, MRN, Tribunal Popular e Trilha Sonora do Gueto, no caso brasileiro, e Public Enemy, 2Pac e Snoop Dogg, no caso norte-americano. Artistas brancos incluem Bob James, muito

<sup>3</sup> Como referência para a observação das sampleagens do grupo, foi utilizado o *site WhoSampled*. As informações a respeito do disco *Cores & Valores* (2014) são menores e, portanto, é possível que existam transformações na dicção do grupo quanto à sampleagem que ainda não se pode precisar.

<sup>4</sup> O termo vem do trabalho de Sewell (2014), que criou uma tipologia da sampleagem. Ele refere-se a uma construção utilizando-se elementos musicais de origens diversas para a criação de um *loop*. Outros termos originados em Sewell também serão usados aqui, mas eles são mais autoexplicativos.

sampleado no rap, e alguns casos curiosos: “Anarquia”, de Ronnie Von, é sampleada em “Mulheres vulgares”, mas é utilizado somente um telefone tocando, não um trecho da música de fato; “Vem quente que eu estou fervendo”, do Barão Vermelho, aparece em “Qual mentira vou acreditar”, mas como uma canção que estaria tocando no rádio, sendo que se muda de estação bastante rápido. Também é comum a autotransmissão: músicas anteriores do próprio Racionais reaparecem em faixas posteriores.

### 1 “Capítulo 4, versículo 3”

O primeiro dos três raps que serão analisados no presente trabalho é “Capítulo 4, versículo 3”, terceira faixa do disco *Sobrevivendo no inferno*, de 1997. Trata-se de uma faixa bastante comentada pela crítica, mas que, por sua riqueza formal, justifica mais um olhar em direção a ela. Abre a faixa uma fala de Primo Preto trazendo estatísticas referentes às desigualdades e violências sofridas por pessoas negras no Brasil. Um toque de piano com alto *sustain*<sup>5</sup> acompanha a fala. Sua primeira aparição se dá logo após o primeiro dado estatístico, mas os seguintes não seguem o mesmo padrão, produzindo uma sensação de desequilíbrio e incômodo. Depois disso, o que se segue parece ser uma colagem de dois momentos (1:53-1:57 e 4:01-4:05) da música “Slippin' into darkness” (1971), do grupo War. Os dois apresentam o mesmo instrumental, mas cada um tem um trecho vocal em um momento diferente, e eles não aparecem no rap, o que leva a crer nessa possibilidade. Eles têm seu tom modificado e fazem a transição para o *groove* da faixa que, por sua vez, é composto de um agregado formado de um sample somente percussivo do início (00:00-00:04) de “Sneakin' in the back” (1974), de Tom Scott and the L.A. Express, de um *sample* alterado da linha de baixo também dos primeiros segundos (00:00-00:02) de “Pride and vanity” (1972), do grupo Ohio Players (que entra com os primeiros versos de Brown), e de uma linha de teclado de dois compassos cuja origem não foi possível descobrir. Há, ainda, dois *samples* textuais recorrentes. Eles fazem a ponte entre os versos e aparecem depois da frase “Racionais, capítulo 4, versículo 3”, excetuando-se no final da faixa. O primeiro é um trecho (2:52-2:57) da faixa “Pearls” (1992) no qual Sade entoia a palavra “aleluia”, e ele é acompanhado, nas duas vezes em que aparece, de sons de sinos. O segundo é colado logo depois deste e vem do momento

<sup>5</sup> O *sustain* refere-se ao tempo pelo qual se prolonga um som emitido.

anterior ao segundo refrão (2:22-2:24) da faixa “Eles não sabem nada” (1994), do grupo de rap MRN, usado para completar a fala “Racionais no ar, *filha da puta / Pá, pá, pá*”.

Em “Slippin’ into darkness”, o eu-cancional narra seu sofrimento após a morte de um amigo. Com “a mente além dos sonhos”, ele fala com seu irmão, que nunca teria falado “o nome deles”. A letra é vaga, mas dá a entender que seu amigo teria sido morto por acreditarem que ele teria entregue alguém para a polícia. A partir do ocorrido, o eu da canção teria começado a “cair na escuridão”, algo também bastante vago, mas que poderia indicar depressão, uso de drogas ou até envolvimento com o crime. Esses acontecimentos são entoados no passado, porém, dando a entender que essa situação já teria sido superada, tendo como estopim para tal, possivelmente, a fala da mãe de nosso personagem, que é quem diz que ele está “caindo na escuridão”. Na introdução da música, há sons vocais bastante emotivos e falas como “me segura, cara” e “meu Deus”, nos transportando a um contexto religioso e de apoio coletivo em um momento de dificuldade. A faixa teria inspirado a melodia de “Get up, stand up” (1973), de Bob Marley, e já havia sido sampleada por artistas do rap norte-americano como Poor Righteous Teachers, Ghetto Boys e Dazzie Dee.

“Sneakin’ in the back” é uma faixa totalmente instrumental de jazz-fusion que traz uma linha de bateria com bumbo bastante marcado, com toques duplos e sincopados, além de toques no aro da caixa nos tempos 2 e 4 e o que parece ser um *shaker* no lugar do chimbau. Tanto Tom Scott quanto os membros do L.A. Express são brancos, uma exceção nas seleções de *samples* do Racionais, como vimos. O histórico de sampleagem de músicas desses artistas no rap, porém, é grande, tendo essa faixa, especificamente, sido usada por 2Pac, Wu-Tang Clan e Common, entre outros. Já com “Pride and vanity”, retornamos aos artistas negros do funk e do soul. A faixa é quase totalmente instrumental, contando apenas com alguns versos que falam do quanto o orgulho teria separado o eu da canção e seu interlocutor. Ela foi sampleada um número de vezes consideravelmente menor, mas aparece em artistas um pouco menos conhecidos, como Fat Joe, Redman e South Central Cartel.

“Pearls”, da banda britânica de smooth jazz Sade, carrega uma sonoridade bastante etérea, sem baixo ou bateria no instrumental. A letra, por sua vez, traz a história de uma mulher somali que estaria “procurando pérolas na beira da estrada”. Ela sofre sob o sol quente, está “se matando para sobreviver” e clama aos céus: “aleluia”. O grupo não é totalmente estranho ao mundo do rap, tendo faixas do mesmo disco, *Love deluxe* (1992), inclusive, aparecido em raps de MF DOOM e Black Star ainda nos anos 1990, mas o

único exemplo de sampleagem da faixa anterior a “Capítulo” encontrado é em “Heaven”, de Jay D’Cruze, artista pioneiro do drum 'n' bass. Não parece haver DJs do Rap utilizando-a antes de KL Jay (houve depois, em artistas como Freddie Gibbs e Tyga, nos Estados Unidos, e Filipe Ret, no Brasil).

Já “Eles não sabem nada”, do grupo de rap MRN (sigla de “Movimento e Ritimo Negro”), narra o enquadramento de Nill (um dos membros do grupo) pela polícia em uma sexta-feira 13 na qual ele buscava se divertir com seus “manos de fé”. O policial acha estranho que ele estivesse feliz e rindo e quer saber onde está o fumo, e a reação de Nill é o trecho da faixa onde figura o verso sampleado:

Pensei, pensei, enquanto ele me tirava  
 Decidi ignorar aquele guarda  
 Gente dessa raça não sabe o que é viver  
 A maldade forra seus sentimentos  
 A bondade deles é atirar daqui ou de lá  
*Filhas da puta, pá pá pá*  
 Você agiu certo, mano  
 Correto, é dessa forma  
 Aí, desbaratina deles  
 (MRN, 1994).

A música está presente no disco *Só se não quiser ser...*, primeiro trabalho do grupo que não fosse em coletâneas e que teve apoio do músico Edu K na produção.

A letra de “Capítulo 4, versículo 3” começa com Brown definindo a si mesmo ou a sua persona como alguém perigoso, mas que se expressa através da palavra, que “vale um tiro”. Trata-se de uma comparação, mas logo parte-se para a metáfora: “eu tenho muita munição”. Não só a palavra vale um tiro, como o arsenal do MC é amplo. E ele utiliza imagens conflitantes, antitéticas para definir a si mesmo, como “um sádico, um anjo, um mágico”, “Juiz ou réu, um bandido do céu”, “Antigo e moderno, imortal / Fronteira do céu com o inferno” e “Violentemente pacífico”, como se sua própria existência causasse confusão em quem lhe vê, sem conseguir compreender de quem de fato se trata. “Vim pra sabotar seu raciocínio”, ele diz, utilizando outra metáfora, já que a sabotagem tende a estar relacionada a ações físicas (ainda que esse sentido mais amplo da palavra seja comum na linguagem cotidiana, mas não para falar no raciocínio de alguém). A ideia é justamente de alguém que, por meio da sua arte, agride simbolicamente, apresentando um desafio a quem está ouvindo. Faz-se até mesmo uma relação com Jesus Cristo, afirmando-se que a fúria negra está ressuscitando.

Como já foi apontado por Walter Garcia (2013, p. 98-9), uma paródia de um comercial de lâminas de barbear aparece em “A primeira faz ‘bum’, a segunda faz ‘tá’”. De modo similar, figura um “Uni-duni-tê”. Construções linguísticas conhecidas e a princípio inofensivas são utilizadas para expressar o inverso de si mesmas, uma espécie de periculosidade.

Segue-se o encontro com um homem drogado, e surgem diferenças em termos da reação dos membros do grupo a esse fato. Diz-se, em mais uma metáfora interessante, que ele estava “tragando a morte, soprando a vida pro alto”. O ato que tende a levar a um fim trágico surge como uma relação mais direta com a morte.

Um tanto inesperadamente, passa-se da narração da situação desse homem, que acabou com a sua vida ao começar a andar com “os branquinho do shopping”, para a de um PM negro. É como se o rap estivesse elencando posições possíveis para pessoas negras na sociedade capitalista contemporânea, sendo que esses dois extremos são negados, mas não sem uma análise detida. “Irmão, o demônio fode tudo a seu redor / Pelo rádio, jornal, revista e outdoor”: a própria ideologia ou, ainda, forçando um tanto a leitura, a formador mercadoria em si mesma apresenta-se como um tipo de tentação de Satanás. Algo que, por definição, não tem uma imagem, apresenta-se através de uma imagem cristã. E seria, assim, “demônio” aqui também uma metáfora? Talvez uma metáfora parcial, digamos, pois, ao menos em um dos sentidos possíveis, está se referindo realmente ao demônio. Em outro, contudo, o termo está ali como substituto para uma dessas outras coisas, ideologia ou mercadoria. Estamos novamente próximos da metáfora, mas com alguma dificuldade de definição.

A letra segue elencando posições possíveis: pessoas que trabalham como podem na rua, assaltantes, presos etc. O trecho a seguir interessa em especial:

Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério  
Explode sua cara por um toca-fita velho  
Click, plau plau plau e acabou, sem dó e sem dor  
Foda-se sua cor, limpa o sangue com a camisa  
E manda se foder, você sabe por quê, pra onde vai, pra quê  
Vai de bar em bar, de esquina em esquina, pega cinquenta conto  
Troca por cocaína, enfim, o filme acabou pra você  
A bala não é de festim, aqui não tem dublê  
Para os mano da Baixada Fluminense à Ceilândia  
Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia  
(Racionais MC's, 1997).

“A bala não é de festim, aqui não tem dublê” e “as ruas não são como a Disneylândia”. A indústria cinematográfica aparece como um signo de falsidade, de um mundo distante da violência. E a realidade dos MCs é definida em contraposição a esse mundo. A pessoa branca viveria mais próxima dele, acostumada com balas de festim e dublês (mais uma metáfora, aqui referindo-se a esse universo distanciado dos problemas reais), mas no momento do assalto ela teria de enfrentar a realidade. Mais uma vez, assim, existe uma construção bastante sofisticada. Produzem-se imagens poéticas intrincadas, que fazem relações inesperadas e apresentam uma espécie de desafio a quem ouve. Mas à imagem cinematográfica, por outro lado, que simplificaria as coisas e seria açucarada e irreal, há somente oposição. “Seu comercial de TV não me engana”, diz-se mais tarde. E uma referência a Belchior também é feita: “Eu sou apenas um rapaz latino-americano / Apoiado por mais de cinquenta mil manos”. Como com a canção que é passada no rádio e as construções linguísticas *sabotadas*, a letra do cancionista é transformada, deixa de ser ela mesma. Por fim, mais uma vez retorna a metáfora do corpo humano, agora com um “efeito colateral que o seu sistema fez”.

Há, ainda, algumas rimas bastante rebuscadas no rap. Alguns exemplos dignos de nota são pacífico/verídico, mim/jeans, ibope/shopping, perigo/fodido/inofensivo, lei/três, sério/velho e seduz/azuis. Rimas toantes, por vezes misturando palavras comuns com estrangeirismos. Em síntese, trata-se de uma forma complexa, com muitos jogos de linguagem.

Também é importante ter em mente que se está, de certa forma, sampleando a bíblia com o título do rap e com alguns elementos da sua forma. Acauam Oliveira (2015) já falou na imagem do “pregador marginal”, que é muito importante aqui. O movimento de aproximar-se de outros discursos é tão radical que até um tipo de discurso que, a princípio, estaria bloqueado para a sampleagem, dada sua posição na sociedade, torna-se uma fonte fundamental de linguagem.

Trata-se também de um rap “composto por fragmentos”, diz Walter Garcia (2013, p. 98). E ele e Maia Rita Kehl também já notaram que existe uma contraposição à indústria cultural e à forma-mercadoria aqui:

Até o término de “Capítulo 4, versículo 3”, *ficará nítido que a indústria cultural é uma das instâncias que (des)compõem, em meio à fragmentação, a identidade do sujeito e a existência da periferia* (note-se que esse dado se articula com a influência dos discos, do rádio e do cinema em “Hey Boy” e com a presença do rádio em “Homem na estrada”).



[...] Em síntese, cantam-se quatro motivos: permanecer vivo, o que além de ser razoável é também respeitar um preceito religioso; *haver ultrapassado o fascínio da forma-mercadoria*; contar com o apoio de seus 'manos', que não são poucos; e *firmarse como 'efeito colateral', portanto não desejado, do sistema que a mídia difundiu em estatísticas, propagandas e canções* (“Apenas um rapaz latino-americano”, de Belchior, fez sucesso em 1976) (Garcia, 2013, p. 98-9, grifos próprios).

[A] maior ameaça não vem necessariamente da violência policial, nem da indiferença dos 'boys'. Vem da *mistificação produzida pelos apelos da publicidade, pela confusão entre consumidor e cidadão que se estabeleceu no Brasil neoliberal*, que fazem com que o jovem da periferia esqueça sua própria cultura, desvalorize seus iguais e sua origem, fascinado pelos signos de poder ostentados pelo burguês (Kehl, 1999, p. 99, grifo próprio).

O caso é que há algo similar ao que apontei em alguns artistas do rap norte-americano: a transformação de formas pré-existentes, por vezes clichês de fato, em algo diverso de si mesmo, inverso. E a posição do cinema parece fundamental aqui: ele surge como símbolo máximo do mundo da mercadoria, que é coberto por falsidades. Se nos lembrarmos que o cinema é a forma reprodutível por excelência (Benjamin, 2013) e que se está, com o início do neoliberalismo no Brasil, em um momento de maior abstração histórica, algo que tende a alimentar obras reprodutíveis, isso pode ser lido como uma resposta a essa realidade. É claro que o cinema já existia há tempos, mas o neoliberalismo, digamos, radicaliza a lógica que deu luz a ele (o que não quer dizer que ele seja uma forma “de direita”, mas, sim, que surge como resultado de tensões históricas específicas).

Mas é interessante que em um rap como “Mágico de Oz”, do mesmo disco, um filme surja justamente como símbolo de um mundo melhor. As imagens idealizadas parecem vir do mesmo universo que as demonizadas. “Queria que Deus ouvisse a minha voz / E transformasse aqui no mundo mágico de Oz”, diz a letra. É curioso, pois o filme é justamente marcado pelo colorido, por animais que falam e outras coisas distanciadas da realidade. São essas as imagens que os versos evocam. É verdade que isso poderia ser encarado como um limite do disco, mas defendo, pelo contrário, tratar-se de uma complexidade sua, de um dado interessante. É como se se pudesse utilizar as imagens da indústria cultural, inclusive como modelos disponíveis de utopia, desde que se faça a crítica, de que se saiba que, no fundo, elas são falsas. Como acontece com a fala do comercial: são essas as construções que o mundo capitalista nos dá, então o rap as utiliza, mas precisa, ao mesmo tempo, retirar delas sua força mercadológica, “demoníaca”.

Demonstrarei, a seguir, como essas imagens do cinema e da mídia aparecem em raps posteriores.

Antes de seguir, observo o contexto de produção do disco. Trata-se da época do governo Fernando Henrique Cardoso, que dá continuidade ao projeto neoliberal iniciado por Fernando Collor de Mello e seguido de forma contraditória por Itamar Franco. A maior continuidade entre os governos de Itamar e de Fernando Henrique Cardoso, que foi seu ministro da Fazenda antes de ocupar o cargo de presidente de janeiro de 1995 a janeiro de 2003, está, certamente, no Plano Real. Iniciado em fevereiro de 1994 no governo Itamar e continuado no do próprio FHC, o plano buscava eliminar não só a alta inflação que Collor havia deixado, mas também os resquícios do processo de industrialização por substituição de importações que imperou no Brasil entre 1930 e 1980 (Morais; Saad-Filho, 2018, p. 60). De acordo com Moraes e Saad-Filho, as políticas centrais trazidas pelo plano incluíam a liberalização de importações, do fluxo internacional de capital e da economia doméstica, a supervalorização da moeda, a implantação de altas taxas de juros e de reformas fiscais e, finalmente, a desindexação da economia. O plano parecia ir bem, mas suas limitações começariam a aparecer já em 1994, criando a necessidade de medidas emergenciais e uma situação insustentável anos depois, em 1998. A resposta do governo foi a reformulação econômica por meio da qual se implementou o chamado tripé macroeconômico, constituído por metas para o controle da inflação, câmbio flutuante e metas de superávit primário. Moraes e Saad-Filho consideram esse movimento uma espécie de maturação do neoliberalismo no Brasil, que se mostraria, contudo, insuficiente na solução dos problemas que surgiram com o Plano Real.

FHC governou, desse modo, com foco em privatizações, desregulamentação do trabalho, terceirizações, subordinação ao FMI e truculência com os movimentos sociais (Antunes, 2005). Ele alterou o tripé formado pelo capital nacional, o capital estrangeiro e o setor produtivo nacional e colocou, em seu lugar, o tripé macroeconômico neoliberal, deixando o Brasil ainda mais subordinado ao mundo globalizado (Antunes, 2005).

Trata-se de fato, assim, de um tempo neoliberal. Ainda existem elementos importantes da ideologia neoliberal que não chegaram com tanta força, mas marcas fortes dessa realidade já podem ser sentidas. E trata-se, mais uma vez, de um tempo de aprofundamento da abstração histórica, de aumento do poder reificador da mercadoria sobre a sociedade em geral.

Importante lembrar, também, que estamos em um momento de enfraquecimento da ação da esquerda nas periferias de São Paulo. A partir de 1970, existiam as

Comunidades Eclesiais de Base, que serviam como espaços de “sociabilidade, liturgia e discussão política” nas periferias (D’Andrea, 2013, p. 40). Em 1988, é fundado por Sueli Carneiro o Instituto Geledés, espaço relacionado ao Movimento Negro Unificado (MNU), responsável por ações pedagógicas nas escolas e comunidades e também pelo apoio ao rap enquanto expressão cultural negra e braço da luta antirracista<sup>6</sup>. Pouco depois, começam a surgir as posses de hip-hop (grupos de jovens que fazem ações artísticas, culturais, pedagógicas etc.) e grupos de rap passam a fazer palestras nas escolas com o Projeto Rappers. É o período do governo de Luiza Erundina (PT), com Paulo Freire na Secretaria de Cultura, e os resultados dessa combinação também não podem ser ignorados. A partir da segunda metade da década de 1990, por sua vez, começa a diminuir a presença dos movimentos de esquerda nas periferias de São Paulo – centrados no PT e no catolicismo da Teologia da Libertação – e se elegem Paulo Maluf e, posteriormente, Celso Pitta para a prefeitura da cidade.

Assim, olhando para o trabalho dos Racionais dessa época, deve-se de ter em mente esses dois acontecimentos: a força da esquerda e do movimento negro, no momento de formação da dicção do grupo, e o enfraquecimento dessa força, mais tarde. As duas coisas certamente influenciam na estética do rap em questão, convivem nele.

## 2 “Negro drama” e “A praça”

Sigo, agora, para a análise de “Negro drama”, de *Nada como um dia após o outro dia* (2002), que terá um pouco menos de fôlego, dado que o interesse maior está em um momento específico do rap, que deverá iluminar o todo. Segundo o *site WhoSampled*<sup>7</sup>, a linha de baixo da batida vem da faixa “Ain't no superman”, de Jake the Flake. Um *sample* não-percussivo também foi retirado da música “My first night alone without you”, de Dionne Warwick, que serve de fundo a partir do meio do rap. Não farei o mesmo tipo de recuperação aprofundada das músicas sampleadas aqui, mas note-se que se tratam, mais uma vez, de artistas negros.

Em termos de temática da letra, tem-se algo não tão distante do que se viu com “Capítulo 4, versículo 3”. Trata-se do drama de ser negro, das dificuldades pelas quais o eu do rap e seus iguais passam. Uma diferença importante é a referência aos meninos

<sup>6</sup> Devo a Guilherme Botelho este dado, que ele apresenta em seus cursos a respeito do rap.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.whosampled.com/Racionais-MC%27s/Negro-Drama/>. Acesso em: 19 maio 2024.

brancos fãs de rap, uma realidade nova à qual o Racionais reage comentando. E, o que interessa em especial aqui, mais uma vez aparece o cinema, mas de modo um pouco diverso:

*Forrest Gump* é mato  
Eu prefiro contar uma história real  
Vou contar a minha

Daria um filme  
Uma negra e uma criança nos braços  
Solitária na floresta de concreto e aço  
Veja, olha outra vez o rosto na multidão  
A multidão é um monstro sem rosto e coração

Hei, São Paulo, terra de arranha-céu  
A garoa rasga a carne, é a Torre de Babel  
Família brasileira, dois contra o mundo  
Mãe solteira de um promissor vagabundo

Luz, câmera e ação, gravando a cena vai  
Um bastardo, mais um filho pardo sem pai  
Hei, senhor de engenho, eu sei bem quem você é  
Sozinho cê num guenta, sozinho cê num entra a pé  
(Racionais MC's, 2002).

Repete-se a contraposição entre indústria cultural e vida real, dando o grupo preferência à segunda. Mas agora a vida real “daria um filme”, existe um processo de comparação. Narra-se a realidade como uma cena: a protagonista é uma mulher negra com um filho sem pai. A distância, assim, diminuiu. A vida ainda é tão dura quanto antes, mas agora ela se parece com um filme, com as imagens vindas da indústria cultural. “A multidão é um monstro sem rosto e coração”: também aqui há uma metáfora, e uma que substitui um ser plural animado e real por um ser singular animado e irreal. Ao mesmo tempo, trata-se de uma imagem com ares cinematográficos. E também aqui desafia-se, em certo sentido, a imaginação. Não há mais as construções complexas e intrincadas de “Capítulo 4, versículo 3”, mas ainda há lugar para algo paradoxal.

O que é interessante é que esse dado traz a necessidade de rever o rap no seu todo. Em “Capítulo 4”, tínhamos uma linguagem agressiva, e um rap que era, simultaneamente, composto por fragmentos e um todo coerente. As construções linguísticas uniam opostos, desafiavam a compreensão, e existia um elemento épico, uma grande história sendo narrada, com reviravoltas e mudanças de figuras principais, o que também dificultava o entendimento. Os clichês apareciam, mas sua força era metodicamente transformada em

outra coisa. Em “Negro drama”, a linguagem é menos agressiva e também mais sintética. A unidade está claramente colocada, e existe uma tendência à criação de imagens que vão sendo sobrepostas, mas que são mais afins umas às outras. É um rap mais fácil de acompanhar. E não deixa de haver um elemento fílmico nele de modo mais geral. O “negro drama”, a propósito, pode se referir de saída a esse grande filme que estaria sendo construído. Um filme sobre uma pessoa negra.

Isso não quer dizer, é importante frisar, que se trate de um rap pouco complexo. “Negro drama / Cabelo crespo e a pele escura / A ferida, a chaga, à procura da cura”: repetem-se os erres em uma construção linguística bastante intrincada. Com o último verso, ferida e chaga como que viram sujeito, procurando, elas mesmas, a cura. Em certo sentido, a pessoa negra é tomada por sua ferida, em uma metonímia. Ao mesmo tempo, a mesma construção pode ser lida como uma personificação. E “recebe o mérito a farda que pratica o mal”, em mais uma metonímia. O indivíduo que é policial é como que apagado pela sua profissão, uma imagem bastante apurada. “Vi um pretinho, seu caderno era um fuzil” também é uma construção interessante. No próprio verso “A multidão é um monstro sem rosto e coração” há uma rima curiosa entre “monstro” e “rosto”. Ticket/kit de é outra rima notável, e que transcende o esquema de versos. E a construção mesma de um todo fluido e com imagens sintéticas como é esse rap não é tarefa simples. Mas o fundamental, aqui, é que existe uma aproximação maior com a forma fílmica, que antes era negada de forma mais radical.

Na política nacional, está-se no momento de transição do governo FHC para o Governo Lula. Do adjetivo “pós-neoliberal” usado por Emir Sader (2013) ao “neoliberalismo desenvolvimentista” de Alfredo Saad-Filho e Lecio Moraes (2018), existe um abismo que demonstra a dificuldade de leitura desse momento da história política do Brasil. Sigo, aqui, as leituras de Ricardo Antunes (2005) e de André Singer (2012), ainda que ambas tenham discordâncias importantes. De Antunes, tomo a ideia de um transformismo do Partido dos Trabalhadores que, entre a derrota de Lula em 1989 e sua vitória em 2002, teria passado de um partido de esquerda contra a ordem para um partido dentro da ordem (Antunes, 2005). De Singer, tomo a ideia do realinhamento brasileiro e do encontro entre a liderança de Lula com o subproletariado, fração de classe não integrada ao mercado de trabalho e com origem na escravidão (Singer, 2012).

É difícil a caracterização do governo Lula como neoliberal, mas, tomando-se os cuidados devidos, isso é possível. Na verdade, em termos de racionalidade neoliberal, ou seja, da introjeção, por parte das pessoas em geral, de uma lógica empresarial (Dardot e

Laval, 2016), o lulismo é até mesmo mais neoliberal que seus antecessores, ainda que, em muitos outros sentidos, seja menos. Apesar do avanço das políticas de desertificação social nos governos anteriores, existia uma esquerda organizada no país, e justamente com o PT em seu centro. Além disso, a fração de classe do subproletariado, ainda que votasse à direita, vivia longe até mesmo da possibilidade do consumo e da valorização de si. Com o governo Lula, o PT se distancia do trabalho de base junto à classe trabalhadora, ao mesmo tempo em que transforma paulatinamente subproletários em consumidores, retirando esses obstáculos.

É claro que se está, contudo, somente no início dos anos Lula quando da produção do rap em questão. É interessante, contudo, notar o quanto já há transformações perceptíveis.

Antes de tirar algumas conclusões das leituras já feitas, parto para “A praça”, de *Cores & valores* (2014). Não se tem informações acerca dos *samples* musicais utilizados na construção da batida do rap, mas sabe-se que foram sampleadas falas de jornais a respeito dos acontecimentos do show do grupo na Virada Cultural em 2007, que ocorreu na praça da Sé, em São Paulo (depois que parte do público subiu em uma banca de jornal, a polícia partiu para cima com balas de borracha e bombas de efeito moral). Aponte que a sampleagem de pessoas brancas (especialmente de suas vozes) é algo raro na dicção do grupo, e aqui isso acontece. Também é relevante que sejam vozes justamente da mídia, algo similar ao que ocorre em “Quanto vale o show”, faixa em que é sampleado Silvio Santos. Recupero os primeiros versos do rap:

Uma faísca, uma fagulha, uma alma insegura  
 Uma arma na cintura, o sangue na moldura  
 Uma farda, uma armadura, um disfarce, uma ditadura  
 Um gás lacrimogêneo e algema não é a cura  
 Injúrias de uma censura, tentaram e desistiram  
 Pularam atrás da corda, filmaram e assistiram  
 Pediram o nosso fim, forjaram, olhe pra mim  
 Tiraram o nosso foco dos blocos e o estopim  
 (Racionais MC's, 2014).

Como em “Negro drama”, existe uma linguagem sintética e de fácil acompanhamento. Cada verso é fechado em si mesmo, não dependendo da compreensão de uma narrativa mais longa, como ocorria em “Capítulo 4, versículo 3”. A linguagem aqui, na verdade, é ainda mais sintética que em “Negro drama”, visto que se trata de um constante elencar de elementos dispersos, formando, por que não, uma grande cena. É

como se tivéssemos uma montagem de planos na qual se passa rapidamente de um para outro. A cena geral é justamente uma cena de ação com proporções épicas. Que ela tenha ocorrido de fato e que o grupo tenha sido envolvido apenas amplifica isso.

Mais uma vez, contudo, é claro que não se trata de uma forma estética simplória. Chamo a atenção, somente para tomar um exemplo, para a rima interna entre “foco” e “blocos”. A menção à ditadura no terceiro verso também é algo bastante sofisticado. A relação não é direta e não é óbvia. Vai-se de um contexto de violência policial contra fãs de rap em 2007 para o autoritarismo do período militar brasileiro. É preciso pensar por alguns momentos para acompanhar o salto dado pelo *rapper*. Mas o salto, é claro, faz sentido: se está apontando para uma continuidade, um seguimento no autoritarismo, que não deixa de existir porque a ditadura acabou.

O mais interessante, contudo, é que se vai da contraposição direta ao cinema e à televisão em “Capítulo 4”, passando por uma transformação de problemas reais em filme em “Negro drama”, à transformação do próprio Racionais em espetáculo em “A praça”. Há uma mudança forte também no que diz respeito à extensão dos raps: “Capítulo 4” tem pouco mais de oito minutos, “Negro drama” tem quase sete, e “A praça” tem pouco menos de três. Isso, a propósito, é uma marca de *Cores & valores*. A faixa mais longa tem menos de cinco minutos; a mais curta, que de fato inclui rimas, tem apenas trinta e seis segundos. Vemos, assim, uma tendência ao instantâneo, distanciando-se da presença forte das narrativas longas de antes.

Em termos de contexto social, está-se em meio ao governo Dilma Rousseff. Seguindo Laura Carvalho (2018), aponto para a adoção da chamada “agenda da Fiesp”, distanciando-se a presidente das medidas que levaram ao Milagrinho de Lula e aproximando-se ainda mais de medidas neoliberais. Em resumo, então, as barreiras que, de algum modo, ainda seguravam o avanço do neoliberalismo são retiradas, o que obviamente pioraria muito após o golpe que tirou Dilma do poder.

“Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passeante a convicção”: assim Walter Benjamin define seu procedimento em um dos fragmentos de “Rua de mão única”, intitulado “Quinquilharias” (Benjamin, 1997, p. 61). Há algo similar em “Capítulo 4”, com o “Vim pra sabotar seu raciocínio”. A metáfora dos salteadores fecha perfeitamente com a persona violenta construída no rap e, como vimos, as referências que aparecem são viradas contra si mesmas. O processo de sampleagem, por sua vez, remete ao movimento mais geral do grupo de selecionar artistas negros, o que constrói uma radicalidade em outro sentido.

Se a sampleagem é similar em “Negro drama”, a linguagem se modifica, o tipo de relação com o cinema também. Existe uma espécie de espetacularização da vida real em jogo, o que é aprofundado consideravelmente em “A praça”. Em certo sentido, trata-se de um processo dialético: o grupo constrói as relações possíveis a seu contexto histórico. Conforme o neoliberalismo avança, a sombra do trabalho de esquerda do passado se torna mais fraca e, ao mesmo tempo, a fama do grupo cresce e eles tendem a ser englobados em tensões das quais inicialmente se viam fora, a resistência à transformação de si mesmo em imagem se torna menos possível, restando, no lugar, a possibilidade de uma análise detida desse processo, um distanciamento a partir da transformação dos problemas em que se está inserido em tema de discussão. É como se os artistas se perguntassem constantemente o que ainda é possível fazer, e agissem a partir daí.

Certamente perdemos, com o passar dos anos, certa radicalidade, mas, ao mesmo tempo, não é como se não houvesse radicalidade alguma em “A praça”. A posição crítica à polícia se mantém desde os primórdios do grupo. E é interessante que eles reajam esteticamente a um acontecimento como o que está no centro desse rap. Poderia ser diferente: eles poderiam simplesmente ignorá-lo, escolher não o adotar parte de sua forma estética. As coisas se tornam mais complexas assim. O grupo mergulha nas tensões, coloca-se de frente às contradições que se apresentam a ele.

### 3 Autosampleagem

Essas questões pedem que se olhe com mais cuidado a um processo mencionado anteriormente: o de auto-sampleagem. Desde “Pânico na Zona Sul”, de *Holocausto urbano*, isso ocorre com o Racionais. Lá, é sampleada a própria “Pânico na Zona Sul” em sua versão anterior, de *Consciência black, volume 1*, tornando o novo refrão musicalmente mais interessante que o original e abrindo espaço para que KL Jay faça *scratches* (sons produzidos ao se girar o disco para frente e para trás, com variações que exigem muita técnica). Em “Beco sem saída”, também de *Holocausto urbano*, figura um *sample* da outra faixa de *Consciência black*, “Tempos difíceis”. Em “Voz ativa”, de *Escolha o seu caminho*, “Pânico na Zona Sul” é novamente sampleada, agora na versão de *Holocausto urbano*. Em “Rapaz comum”, de *Sobrevivendo no inferno*, samplea-se “Mano na porta do bar”, do disco anterior. Já em “Periferia é periferia (em qualquer lugar)”, também de *Sobrevivendo*, aparecem “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”. E em “Mágico de Oz”, mais uma vez “Homem na estrada”. Em “A vítima”, de



*Nada como um dia após o outro dia*, são sampleadas tanto “Rapaz comum” quanto “Tô ouvindo alguém me chamar”. Em “Otus 500”, do mesmo disco, figuram “Voz ativa” e “Racistas otários”. Em “Expresso da meia-noite” surge mais uma vez “Pânico Na Zona Sul”. Em *Cores & valores*, há não só auto-sampleagem, mas autorreferência, como já notou Tiago de Mello (2015). Em “Eu compro” existe “Olha só aquele shopping, que da hora! / Uns moleques na frente pedindo esmola”, que lembra “Fim de semana no parque”: “Olha só aquele clube que da hora / Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora”. Também em “Eu compro”, aparece o “Na mão de favelado é mó guela”, de “Vida loka, pt. II”.

Por que samplear a si mesmo? A hipótese com a qual trabalharei é a de que se faz isso como uma forma de refrear a reificação do seu trabalho. É claro que os artistas não estão pensando nesses termos, o que não quer dizer que isso não esteja operando em suas ações. Ao samplear a si mesmo, mantém-se sua obra constantemente em movimento, faz-se com que uma faixa não vire água parada, mas, pelo contrário, dê luz a novas relações. E é significativo, ainda, que a faixa dos Racionais a mais se repetir seja justamente “Pânico na Zona Sul”, que marca o início da carreira do grupo. Nesse sentido, existe um esforço na direção de manter vivas as suas origens, de dificultar que seu passado seja transformado em imagem no sentido negativo, mitificado, paralisado no tempo. O que se move tem maiores empecilhos para virar coisa.

Simultaneamente, tenho defendido que a importância do *sample* no rap tem a ver com a abstração histórica trazida pelo neoliberalismo. Dessa forma, samplear a si mesmo também tem algo do inverso do que acabo de dizer: é uma espécie de processo por meio do qual enxerga-se a si como abstração, como forma reprodutível, como repetição. Talvez esses dois sentidos da auto-sampleagem convivam um com o outro. Talvez, na verdade, o próprio processo de ver a si mesmo como abstração seja em si uma defesa contra a reificação. Ao adiantar um movimento que se sabe que ocorrerá, pode-se tentar lidar com ele, como quem desenvolve anticorpos contra uma toxina que, de outro modo, poderia prejudicar profundamente o organismo.

Penso que há algo similar em jogo com a sampleagem das falas dos jornais. A diferença é que, nesse caso, a transformação de si em imagem já ocorreu. O que se pode fazer é congelar o processo e refletir sobre ele, garantindo, dessa forma, uma integridade ainda possível. A complexidade desse movimento é sintetizada logo em “o sangue na moldura”: é como se estivéssemos diante de um quadro violento, uma estetização. Ao mesmo tempo, o sangue chega até a moldura, transbordando de dentro do quadro. Há

como espetacularizar o real, mas não sem se sujar. E há como falar sobre essa espetacularização, mas também não sem se sujar. E o grupo se suja.

### **Considerações finais**

O que estou defendendo, em síntese, é que o aprofundamento da abstração histórica que ocorre com o avanço do neoliberalismo apresenta um problema formal para o Racionais, problema ao qual o grupo dá respostas diversas conforme o tempo passa. Nota-se, nos raps analisados, a passagem de um foco em imagens poéticas complexas para um foco na imagem no sentido cinematográfico, ainda que sem exatamente largar a mão da complexidade. Por tratar-se de uma dicção sofisticada, conseguimos notar o modo como esse jogo se transforma nas sutilezas das formas. E isso acontece, provavelmente, em primeiro lugar, pelo nível de habilidade poética dos membros do grupo e, em segundo lugar, porque o contexto de gestação dessa dicção foi suficientemente forte para que seguisse dando frutos por anos. Em outras palavras, as transformações do Partido dos Trabalhadores podem ser acompanhadas através do olhar para a forma do Racionais, e algumas marcas do contexto inicial se mantêm. A radicalidade inicial, que, em alguns sentidos, dissipa-se, mantém-se, por outro lado, na continuidade de um olhar dialético para o mundo. Há uma relação complexa e intrincada entre o grupo e o lulismo, entre as forças transformadoras do PT pré-eleição de Lula e as contradições de seu governo e do de sua sucessora.

### **REFERÊNCIAS**

ANTUNES, R. **A desertificação neoliberal do Brasil** (Collor, FHC e Lula). 2. ed. São Paulo: Autores Associados, 2005.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

BENJAMIN, W. **Rua de mão única** – Obras escolhidas v. II. 5. ed. 1. reimp. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa e Pierre Paul Michael Ardeno. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

CARVALHO, L. **Valsa brasileira: do boom ao caos econômico**. São Paulo: Todavia, 2018.

D'ANDREA, T. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. 2013, p. 295. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/en.php>. Acesso em: 19 maio 2024.

DARDOT, P.; LAVAL, C. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2016.

GARCIA, W. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). **Ideias**, v. 4, n. 2, p. 81-108, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382>. Acesso em: 19 maio 2024.

KEHL, M. R. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo perspec.**, v. 13, n. 3, p. 95-106, set. 1999. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88391999000300013&lng=pt&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88391999000300013&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 19 maio 2024.

MELLO, T. Cores & valores. **Linda: revista brasileira sobre a cultura eletroacústica**, maio de 2015, p. 45-57. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1009552/mod\\_resource/content/0/Cores%20%20Valores%20-%20Tiago%20de%20Mello.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1009552/mod_resource/content/0/Cores%20%20Valores%20-%20Tiago%20de%20Mello.pdf). Acesso em: 21 jun. 2024.

MORAIS, L.; SAAD-FILHO, A. **Brazil: neoliberalism versus democracy**. Londres: Pluto Press, 2018.

NOS TEMPOS DA SÃO BENTO. Direção de Guilherme Botelho. São Paulo: produção independente, 2010. Online. (92 minutos), colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z8FtIypGeVs>. Acesso em: 20 maio 2024.

OLIVEIRA, A. S. **O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. 2015, p. 412. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-09102015-154802/pt-br.php>. Acesso em: 20 maio 2024.

PLÁCIDO, R. **Territórios negros: cartografias e etnicidades na experiência do rap paulistano (1970-1990)**. 2019, p. 232. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades) – Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8161/tde-02122019-152750/en.php>. Acesso em: 20 maio 2024.

RACIONAIS MC'S. A praça. *In: RACIONAIS MC'S. Cores & valores* [CD]. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2014.

RACIONAIS MC'S. Capítulo 4, versículo 3. *In: RACIONAIS MC'S. Sobrevivendo no Inferno* [CD]. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 1997.

RACIONAIS MC'S. Negro drama. *In: RACIONAIS MC'S. Nada como um dia após o outro dia* [CD]. São Paulo: Boogie Naipe, 2002.

SADER, E. **10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma**. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FLACSO Brasil, 2013.

SEWELL, A. *Paul's Boutique and Fear of a Black Planet: digital sampling and musical style in hip hop*. **Journal of the society for American music**, vol. 8, ed. 01, fev. 2014, p. 28-48. Disponível em: <https://hcommons.org/deposits/item/hc:18435/>. Acesso em: 20 maio 2024.

SINGER, A. **Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VALVASSORI, I. **Som de valente: bailes negros em São Paulo**. 2018, p. 187. Dissertação (Mestrado em geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-22032019-103557/pt-br.php>. Acesso em: 20 maio 2024.

*Data de submissão: 09/02/2024*

*Data de aprovação: 21/04/2024*