



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de Assis

José Eduardo Vissoto Rodrigues

REFLEXÕES SOBRE A VIOLÊNCIA EM RACIONAIS MC'S

Assis
2025

José Eduardo Vissoto Rodrigues

REFLEXÕES SOBRE A VIOLÊNCIA EM RACIONAIS MC'S

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História Social Afro-brasileira.

Orientadora Profa. Dra. ...Lucia Helena Oliveira Silva

Assis
2025

R696r

Rodrigues, José Eduardo Vissoto

Reflexões sobre a violência em Racionais MC's / José Eduardo Vissoto Rodrigues. -- Assis, 2025

73 p. : fotos

Dissertação (mestrado profissional) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis

Orientadora: Lucia Helena Oliveira Silva

1. hip-hop. 2. Racionais MC's. 3. rap. 4. violência. I. Título.

José Eduardo Vissoto Rodrigues

Reflexões sobre a violência em Racionais MC's

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Mestre em História (Área de Concentração: História Social Afro-brasileira).

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Lúcia Helena Oliveira Silva
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Assis
Orientadora

Prof. Dr. André Figueiredo Rodrigues
Universidade Estadual Paulista UNESP/FCL-Campus de Assis

Prof^a. Dr^a. Mírian Cristina de Moura Garrido
Universidade de Taubaté (UNITAU)

Assis, dia 05 de maio de 2025.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE JOSÉ EDUARDO VISSOTO RODRIGUES, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 08 dias do mês de maio do ano de 2025, às 15h, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de JOSÉ EDUARDO VISSOTO RODRIGUES, intitulada **REFLEXÕES SOBRE A VIOLÊNCIA EM RACIONAIS MC'S**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. LUCIA HELENA OLIVEIRA SILVA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL-Assis, Prof. Dr. ANDRÉ FIGUEIREDO RODRIGUES (Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL-Assis, Profa. Dra. MÍRIAN CRISTINA DE MOURA GARRIDO (Participação Virtual) do(a) Universidade de Taubaté (UNITAU). Após a exposição pelo mestrando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Profa. Dra. LUCIA HELENA OLIVEIRA SILVA

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me entregado a vida, sabedoria, discernimento necessários para cursar o mestrado.

A minha família, em especial meus pais Sueli Pereira Vissoto e José Eduardo Rodrigues, que me introduziram na fé católica e sempre me guiaram pelo caminho do justo e do correto. Também sou eternamente grato à minha parceira e namorada, Giovanna Zanele D’Umbra, pelas longas horas de apoio com o texto, correções e discussões necessárias para alcançar o presente resultado.

A minha orientadora Profa. Dr^a Lúcia Helena Oliveira Silva, que, além de minha orientadora acadêmica, foi uma verdadeira amiga e companheira durante toda a minha graduação e mestrado, uma pessoa incomparável que vou levar para sempre como modelo e exemplo de profissional e, acima de tudo, de ser humano.

À Profa. Dr^a Mírian Cristina de Moura Garrido, que tive a oportunidade de conhecer durante minha banca de qualificação durante o mestrado, e realizou um papel decisivo com correções, indicações de leitura, orientações e também como um exemplo de profissional a ser seguido.

Ao Prof. Dr. André Figueiredo Rodrigues, que, para além de um grande amigo, foi um pilar fundamental, oferecendo apoio, direcionamento e reflexões essenciais ao longo de toda a minha graduação e mestrado.

A todos os meus amigos e pessoas que se importam comigo e torcem pelo meu sucesso, em especial meus amigos que fiz durante a graduação em História na UNESP de Assis, Victor Bartoli, Danilo Conrado, Pedro Henrique, Marcos Sforcin, Ygor Brilhante e tantos outros que acrescentaram enormemente em minha formação acadêmica e pessoal.

RESUMO

O presente trabalho analisa a violência sob a ótica das letras do grupo Racionais MC's, considerando a relevância do rap como uma fonte histórica legítima para compreender as dinâmicas sociais da juventude negra e periférica no Brasil. O estudo tem como objetivo demonstrar como o grupo articula narrativas de denúncia, resistência e identidade nos seus discursos musicais, em especial sobre as violências policial e prisional. A metodologia utilizada combina abordagens da História Social com aportes da crítica cultural e da análise musical, em especial os referenciais de Marcos Napolitano e Marcos Gruchka da Silva, a fim de explorar tanto o contexto quanto o conteúdo lírico e estético das canções. Os resultados revelam que as composições dos Racionais MC's não apenas retratam a realidade vivida por milhares de jovens negros nas periferias, mas também produzem interpretações críticas que tensionam os discursos oficiais sobre segurança, cidadania e marginalidade. Conclui-se que o rap, enquanto prática cultural afro-diaspórica, constitui-se como instrumento de reflexão histórica e política, sendo fundamental para compreender as formas de exclusão, resistência e produção de saberes nas comunidades periféricas. Além disso, a pesquisa aponta o potencial pedagógico do rap em sala de aula e sua contribuição para a valorização de epistemologias negras e populares no campo da História.

Palavras-chave: hip-hop; Racionais MC's; rap; violência.

ABSTRACT

This study analyzes violence through the lens of the lyrics by the group Racionais MC's, considering rap as a legitimate historical source for understanding the social dynamics of Black and peripheral youth in Brazil. The main objective is to demonstrate how the group articulates narratives of resistance, identity, and social critique, particularly regarding police and prison violence. The methodology combines approaches from Social History with cultural criticism and musical analysis, especially based on the works of Marcos Napolitano and Marcos Gruchka da Silva, in order to examine both the context and the lyrical and aesthetic content of the songs. The results show that Racionais MC's compositions not only portray the reality experienced by thousands of Black youth in the peripheries but also offer critical interpretations that challenge official discourses on security, citizenship, and marginalization. The study concludes that rap, as an Afro-diasporic cultural practice, functions as a tool for historical and political reflection, essential for understanding exclusion, resistance, and the production of knowledge within peripheral communities. Additionally, the research highlights rap's pedagogical potential in the classroom and its contribution to the recognition of Black and popular epistemologies in the field of History.

Keywords: hip-hop; Racionais MC's; rap; violence.

Lista de ilustrações

FIGURA 1- MORADORES DA MANGUEIRA PRESOS E AMARRADOS PELO PESCOÇO POR NÃO TER CARTEIRA DE TRABALHO	21
FIGURA 2- O COMPOSITOR CARTOLA NO CHÃO, DIANTE DA VIATURA, APÓS SER AGREDIDO POR POLICIAL.....	21
FIGURA 3- REUNIÃO DE MEMBROS DO KKK	24
FIGURA 4- BEBEDOURO DE ÁGUA PARA PESSOAS DE COR E PARA BRANCOS	25
FIGURA 5- RODNEY SE PRONUNCIANDO DURANTE OS PROTESTOS VIOLENTOS EM 1992	32
FIGURA 6- CARROS QUEIMADOS EM SOUTH LOS ANGELES, 1992.....	33
FIGURA 7- PANFLETO DE UM BAILE BLACK: JAMES BROWN EM SÃO PAULO, 1978.....	38
FIGURA 8- HOLOCAUSTO URBANO	45
FIGURA 9- ESCOLHA O SEU CAMINHO.....	46
FIGURA 10- RAIOS X DO BRASIL	47
FIGURA 11- RACIONAIS MC'S	48
FIGURA 12- ÁLBUM SOBREVIVENDO NO INFERNO	49
FIGURA 13- ÁLBUM NADA COMO UM DIA APÓS O OUTRO DIA	51
FIGURA 14- PM ATIRA DURANTE TUMULTO NA PRAÇA DA SÉ	56
FIGURA 15- PMS TENTAM SE ORGANIZAR EM CONFRONTO CONTRA PESSOAS QUE ASSISTIAM AO SHOW DO RACIONAIS	57
FIGURA 16- RACIONAIS TV, RACIONAIS: TRAGÉDIAS E PERSEGUIÇÕES // RED BULL STATION, 2018	58
FIGURA 17- CORONEL UBIRATAN GUIMARÃES	67
FIGURA 18- 2 DE OUTUBRO DE 1992, CASA DE DETENÇÃO DE SÃO PAULO	68
FIGURA 19- CORREDOR ALAGADO DE ÁGUA E SANGUE NO PAVILHÃO NOVE APÓS A AÇÃO POLICIAL.....	68
FIGURA 20- IMPLOÇÃO DA CASA DE DETENÇÃO DE SÃO PAULO EM 2002.....	69
FIGURA 21- CORONEL UBIRATAN GUIMARÃES PRESTA DEPOIMENTO EM 1992 NO QUARTEL DA POLÍCIA MILITAR.....	70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 METODOLOGIA.....	16
2.1 Abordagem interdisciplinar e a perspectiva de Marcos Napolitano.....	16
2.2 A Análise do Rap como Gênero Musical	17
2.3 Diálogo com diferentes áreas do Conhecimento	17
3 COMO O RACISMO CRIOU O HIP-HOP	18
3.1 A cidadania incompleta da população negra	18
3.1.1 O mito da meritocracia e o controle social	19
3.2 A origem do Hip-Hop.....	22
3.2.1 Hip-Hop como resistência e reconfiguração do espaço social	26
4 O RAP.....	27
4.1 Dimensões estéticas e políticas do Rap	29
4.1.1 O Rap norteamericano	30
4.1.2 O rap no Brasil.....	35
5 RACIONAIS MC'S	41
5.1 Trajetória do Racionais MC's	44
6 VIOLÊNCIA	53
6.1 Violência policial.....	55
6.2 Violência prisional.....	61
7 CONCLUSÃO.....	71

1 INTRODUÇÃO

A música acompanha a história da humanidade, moldando relações sociais e estando presente nos mais diversos espaços: apresentações artísticas, elevadores, fones de passageiros no transporte público, rádios de automóveis, igrejas, centros religiosos, estúdios profissionais, entre outros. Independentemente da forma, todos estamos, de algum modo, conectados a uma cultura ou elemento musical.

Dentre as múltiplas manifestações musicais, destacam-se aquelas oriundas de grupos periféricos, ou seja, localizados à margem dos centros urbanos. Essas expressões artísticas, muitas vezes, são desvalorizadas e alvo de tentativas sistemáticas de silenciamento.

Independentemente do contexto social, os artistas periféricos enfrentam o desafio de resistir às estruturas raciais consolidadas no contexto do Atlântico Negro — uma engrenagem colonial que busca suprimir narrativas dissidentes por meio do apagamento cultural. Eliminar a cultura musical da periferia significa, em última instância, silenciar vozes que denunciam a opressão e expressam dores, identidades e resistência.¹

O chamado pacto da branquitude propõe uma construção de história centrada em protagonistas brancos e masculinos, ofuscando as contribuições de cidadãos negros à sociedade brasileira. Esse pacto sustenta-se em uma ideologia que marginaliza produtos e saberes negros, perpetuando privilégios brancos mesmo após o fim da escravidão.²

Trata-se da herança inscrita na subjetividade do coletivo, mas que não é reconhecida publicamente. O herdeiro branco se identifica com outros herdeiros brancos e se beneficia dessa herança, seja concreta, seja simbolicamente; em contrapartida, tem que servir ao seu grupo, protegê-lo e fortalecê-lo. Este é o pacto, o acordo tácito, o contrato subjetivo não verbalizado: as novas gerações podem ser beneficiárias de tudo que foi acumulado, mas têm que se comprometer 'tacitamente' a aumentar o legado e transmitir para as gerações seguintes, fortalecendo seu grupo no lugar de privilégio, que é transmitido como se fosse exclusivamente mérito. E no mesmo processo excluir os outros grupos 'não iguais' ou não suficientemente meritosos. (Bento, 2022, p.16)

¹ O conceito de pacto da branquitude, proposto por Cida Bento, aborda como a branquitude é sustentada por acordos sociais, culturais e políticos que garantem privilégios e a reprodução do racismo estrutural. Bento argumenta que a branquitude não é apenas uma categoria racial, mas também uma construção social que mantém as hierarquias raciais na sociedade contemporânea. Esse pacto opera por meio de práticas cotidianas e institucionalizadas, que invisibilizam a opressão racial e perpetuam a desigualdade entre cidadãos brancos e negros (Bento, 2022).

² Sobre os movimentos afro-diaspóricos entendo os mesmos como um movimento de “formação social (migração voluntária ou forçada), como um tipo de consciência e como um modo de produção cultural” (Reis, 2010). Portanto, quando falo nesta dissertação sobre a questão afro-diaspórica estou referenciando tanto o sofrimento e exílio do povo africano e seus descendentes como também suas multi produções e conexões sócio-culturais no atlântico.

Nesse cenário, a música é frequentemente interpretada como expressão de mérito individual — quase uma dádiva divina —, mas para os grupos afrodescendentes ela cumpre um papel fundamental de resistência, denúncia e reconstrução da autoestima coletiva.

Como bem aponta Paul Gilroy (2012), analisar a música no contexto do Atlântico Negro significa compreender tanto a autoimagem dos músicos quanto os usos simbólicos atribuídos às suas obras por artistas, escritores e pela coletividade. A música, nesse sentido, se apresenta como discurso central nas experiências e lutas dos negros na diáspora.

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro, como bem define Paul Gilroy, “significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única [...]”.

Portanto, é preciso ter em mente que o papel da música nas discussões acerca de contextos pós-escravidão é central — ela tornou-se um discurso para os negros da diáspora.

São diversos os gêneros musicais criados por cidadãos afrodescendentes que acabam por influenciar a cultura musical internacional em amplos aspectos. Dentre eles, não podemos deixar de mencionar o jazz, blues, soul, rock’n roll, R&B e rap, que desempenharam grandes protagonismos políticos nos Estados Unidos. Já no Brasil, temos o samba, funk carioca, maracatu, ijexá, maxixe, lambada, carimbó, rap brasileiro, coco, jongo, maculelê e marabaixo — todos frutos do sincretismo entre heranças africanas e indígenas, e instrumentos históricos de resistência política.

Escolhi o rap como objeto de estudo principal desta dissertação por perceber, nesse gênero, um poderoso instrumento para compreender as dinâmicas socioculturais dos grupos periféricos — em especial da juventude negra dos países marcados pela escravidão. O rap permitiu que artistas negros desenvolvessem produções sofisticadas e potentes, mesmo sem acesso a formação musical tradicional, já no cenário urbano globalizado das décadas de 1980 e 1990.

Eu sou apenas um rapaz latino americano
Apoiado por mais de cinquenta mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez.
Racionais MC’s, Capítulo 4 Versículo 3 (1997)

Dessa forma, analisar este estilo musical é também refletir sobre uma longa trajetória de luta que teve como protagonistas escravizados, professores, mercantes, imigrantes, refugiados e demais sujeitos do Atlântico Negro (Gilroy, 2012). O rap desafia concepções eurocêntricas de conhecimento ao mostrar que jovens negros, mesmo sem acesso à educação formal ou a centros de lazer, constroem leituras de mundo profundamente críticas e politizadas — comparáveis às dos intelectuais legitimados pela tradição ocidental.

Essa perspectiva confronta o pensamento colonial que ainda opera, excluindo ou marginalizando produções artísticas, políticas e intelectuais de autores indígenas, negros, LGBTQIA+ e mulheres. Esses grupos resistem diariamente para garantir visibilidade e representação cultural, muitas vezes sendo forçados a transformar sua própria existência em militância.

Por isso, investigar suas produções é um exercício de desconstrução do pensamento colonial e uma abertura a novas formas de compreender os dilemas sociais do presente. O rap, enquanto expressão desses saberes dissidentes, nos permite acessar as percepções da juventude negra e periférica sobre sua realidade.

Nessa perspectiva, ao revisar as visões históricas, nota-se que a população negra foi sistematicamente representada como violenta ou incapaz de reflexão crítica. Tal estereótipo é perpetuado tanto na ideologia quanto na prática: o Estado historicamente concentrou populações negras e periféricas em áreas com pouco ou nenhum acesso à cultura, educação, lazer e saúde.

Estudar o rap é demonstrar que, mesmo privados de educação formal e espaços culturais da elite, esses sujeitos produzem análises sofisticadas e críticas contundentes. É entender a história a partir da perspectiva de Genivaldo de Jesus — homem negro, pai de família, assassinado por agentes do Estado — e não apenas da versão oficial institucionalizada.

Considero o rap uma fonte histórica com imenso potencial analítico. Embora existam muitos estudos sobre o tema, ainda há espaço para novos olhares e aprofundamentos. Nesta pesquisa, meu foco está nas representações da violência — tema recorrente no rap — com ênfase nas violências policial e prisional. São essas formas de violência que pretendo analisar nas letras do grupo Racionais MC's, cuja relevância justifica sua escolha como objeto principal da dissertação.

2 METODOLOGIA

Considerando que minhas fontes são musicais, optei por utilizar uma combinação metodológica que permitisse uma análise ampla e multidisciplinar, por meio de elementos da historiografia, da musicologia, dos estudos culturais e da literatura do objeto de estudo.

2.1 Abordagem interdisciplinar e a perspectiva de Marcos Napolitano

A principal base metodológica adotada foi a obra de Marcos Napolitano, *História & Música*, que defende a não hierarquização entre aspectos sociais, econômicos, estéticos e culturais, mas sim a articulação entre esses elementos para compreender a complexidade das fontes musicais. Segundo o autor:

“A música, e os próprios musicólogos o reconhecem, torna-se tanto mais compreensível quanto mais forem os focos de luz sobre ela. Focos que devem ter origem em várias Ciências Humanas, como a sociologia, a antropologia, a crítica literária, a comunicação social, os estudos culturais [...]” (NAPOLITANO, 2005, p. 9).

Essa abordagem permite que a análise da música não se limite a uma leitura simplista do conteúdo, mas envolva o diálogo com outras áreas do conhecimento, aprofundando a compreensão histórica, estética e simbólica das canções analisadas.

Napolitano também propõe a articulação entre “texto” e “contexto”, evitando análises reducionistas que desconsideram a natureza polissêmica das fontes musicais (2005, p. 76). Para tanto, é fundamental considerar dois parâmetros principais:

- Parâmetro verbal (ou verbo-poético): engloba as temáticas, categorias simbólicas, figuras de linguagem e recursos poéticos presentes na letra.
- Parâmetro musical: envolve elementos como arranjos, harmonia, ritmo, melodia, vocalização e timbre.

Embora esses aspectos possam ser analisados separadamente, Napolitano ressalta a importância de abordá-los de forma integrada para alcançar resultados mais consistentes uma vez que o discurso musical resulta da interação entre palavra e som. Esse entendimento será aplicado na análise das músicas selecionadas, a fim de revelar não apenas o conteúdo expresso, mas também a forma como ele é construído.

2.2 A Análise do Rap como Gênero Musical

Para uma abordagem mais específica do rap, foi incorporada à metodologia a proposta de Marcos Gruchka da Silva, que destaca a importância da escuta ativa, da análise dos beats e da construção sonora, elemento essencial da estrutura da canção. Segundo o autor:

“O beat envolve a junção de diferentes fonogramas e objetos sonoros que não se limitam ao uso tradicional de instrumentos musicais gravados isoladamente” (SILVA, 2024, p. 30).

Esse olhar voltado à sonoridade e à construção técnica do rap permite compreender como se estruturam os elementos que dão forma às narrativas sonoras — um aspecto essencial, dado o protagonismo dos *beats* na construção do discurso musical do gênero como símbolo de resistência cultural.

2.3 Diálogo com diferentes áreas do Conhecimento

Por compreender que o rap é um produto cultural multifacetado, optei por não restringir a análise a autores da historiografia. Ao contrário, adotei uma postura epistemologicamente aberta, recorrendo a estudos das áreas de literatura, musicologia, sociologia, ciência política e teoria cultural, sempre que identifiquei que poderiam contribuir para a compreensão do objeto de estudo.

Por fim, a escolha dos Racionais MC's se justifica pela centralidade que o grupo ocupa na cena do rap nacional e pelo compromisso evidente com a denúncia das violências sociais. Suas composições oferecem uma rica fonte para a análise histórica, pois dialogam diretamente com os desafios enfrentados pelas juventudes negras e periféricas.

Portanto, a abordagem metodológica adotada nesta pesquisa é qualitativa, crítica e interdisciplinar, e busca compreender a música não apenas como expressão estética, mas como discurso político, memória coletiva e resistência social.

3 COMO O RACISMO CRIOU O HIP-HOP

Desde cedo a mãe da gente fala assim
Filho, por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor
Aí passado alguns anos eu pensei
Como fazer duas vezes melhor
Se você tá pelo menos cem vezes atrasado
Pela escravidão, pela história, pelo preconceito, pelos traumas
Pelas psicoses por tudo que aconteceu?
Duas vezes melhor como?

Ou melhora ou ser o melhor ou o pior de uma vez
E sempre foi assim
Você vai escolher o que tiver mais perto de você
O que tiver dentro da sua realidade
Você vai ser duas vezes melhor como?
Quem inventou isso aí? (...) (RACIONAIS MC's, A vida é desafio, 2006)

O que significa ser, de fato, livre e igual, se essas condições estiverem destituídas das prerrogativas políticas — e, sobretudo, jurídicas — que concedem aos sujeitos possibilidades concretas de exercê-las? (CUNHA; GOMES, 2007, p. 14)

[...] para o negro, existe apenas um destino. E ele é branco. (FANON, 2020, p. 14)

3.1 A cidadania incompleta da população negra

Não se deve reduzir a história da população negra no contexto afro-diaspórico a uma narrativa exclusivamente de sofrimento e resistência. Isso invisibiliza contribuições, conquistas e produções intelectuais fundamentais. No entanto, é inegável a persistência de estruturas racistas herdadas do período colonial, que continuam a submeter os cidadãos negros a condições de exclusão social e violência institucional.

Mesmo após a abolição formal da escravidão, a cidadania plena não foi assegurada à população negra. Como afirmam Cunha e Gomes (2007), o Estado brasileiro não promoveu uma real inserção dos libertos na sociedade, criando um 'não-lugar' para essas pessoas. As alforrias condicionadas e o trabalho compulsório pós-abolição demonstram essa continuidade do regime escravocrata sob novas formas.

Do ponto de vista cultural, esse contexto reforçava uma imagem positiva dos senhores de escravos, como se a concessão da liberdade, aliada à manutenção da submissão por meio do trabalho forçado, fosse um gesto civilizatório. Para muitos, os negros libertos ainda não estavam preparados para viver em sociedade (Ibid., p. 38).

Ser cidadão, nesse contexto, revela-se tarefa penosa. O racismo e seus mecanismos herdaram estruturas que visam à instrumentalização dos corpos negros para o trabalho — ou, na ausência de produtividade, para o abandono e a morte planejada (MBEMBE, 2018). Dentro

da lógica colonial, o negro liberto torna-se um cliente de seu antigo senhor ou permanece como dependente, com vínculo de subalternidade perpetuado (CUNHA; GOMES, 2007, p. 38).

Tais mecanismos de exclusão e negação de cidadania se manifestam em diversos níveis. Podemos citar a superconcentração da população negra em regiões desassistidas pelo Estado, carentes de segurança, saneamento básico, educação e lazer. Esses processos foram abordados por Frantz Fanon, em 'Os condenados da terra' (2022), ao descrever a cidade do colonizado como um espaço da fome, da escuridão, da miséria e do abandono.

3.1.1 O mito da meritocracia e o controle social

Nos Estados Unidos, a escravidão estava intrinsecamente vinculada à economia agrícola do Sul. Após a emancipação, os fazendeiros criaram o sistema de arrendamento de terras — considerado por muitos como uma 'reencarnação da escravidão' (DAVIS, 2018, p. 26) — para manter a exploração dos corpos negros. Diversos estados sulistas elaboraram dispositivos legais que criminalizavam comportamentos banais, como o crime de 'vadiagem', forçando negros ao trabalho nas mesmas plantações escravistas (DAVIS, 2018, p. 27).

No Brasil, o mesmo padrão foi adotado. A figura do 'negro vadio' foi usada como argumento legal e ideológico para continuar punindo e controlando corpos negros. George Reid Andrews, em 'Negros e brancos em São Paulo (1888–1988)', mostra como a elite paulista construiu a imagem do negro como preguiçoso, degenerado e mentalmente atrasado. Essa retórica, respaldada por pseudociência, visava legitimar o racismo estrutural e a exclusão social.

Estratégias como essas se configuram como controle social. A repressão estatal era reforçada por dispositivos legais como o Código Penal de 1890, que criminalizava os 'vadios' e associava práticas culturais afro-brasileiras, como a capoeira³, à criminalidade, como se comprova a no capítulo Dos Vadios e Capoeiras, artigos 399 e 400:

Art. 399. Deixar de exercer profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicílio certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei, ou manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes:

Pena – de prisão celular por quinze a trinta dias.

§ 1º Pela mesma sentença que condenar o infrator como vadio, ou vagabundo, será ele obrigado a assinar termo de tomar ocupação dentro de 15 dias, contados do cumprimento da pena.

§ 2º Os maiores de 14 anos serão recolhidos a estabelecimentos disciplinares industriais, onde poderão ser conservados até a idade de 21 anos.

³ A repressão a capoeira em São Paulo foi em um grau menor se comparada com a mesma na cidade do Rio Janeiro, onde a capoeira obteve um grau maior de representativa cultural, sendo um dos elementos de maior correspondências aos inculminados por vadiagem (Teixeira, Salla, Marinho, 2016, p. 398).

Art. 400. Se o termo for quebrado, o que importará reincidência, o infrator será recolhido, por um a três anos, a colônias penais que se fundarem em ilhas marítimas, ou nas fronteiras do território nacional, podendo para esse fim ser aproveitados os presídios militares existentes.

Parágrafo único. Se o infrator for estrangeiro será deportado. (BRASIL, 1890, artigo 399 e 400).

Ademais em estudo sobre a temática da vadiagem na cidade de São Paulo e Rio de Janeiro, Alessandra Teixeira, Fernando Afonso Salla e Maria Gabriela da Silva Martins da Cunha Marinho (2016) evidenciaram a enorme quantidade de instituições como hospitais psiquiátricos, asilos e centros disciplinares, criadas em áreas periféricas de São Paulo com a finalidade não só de reprimir mas também afastar as classes populares que cresciam exponencialmente no século XX:

Em São Paulo, em decorrência do Código, foram criadas instituições como o Instituto Disciplinar para menores, o Manicômio Judiciário, anexo ao Hospital do Juquery em Franco da Rocha, o Asilo dos Inválidos no bairro do Guapira, a Colônia Correcional na Ilha dos Porcos, locais destinados a segmentos sociais que não poderiam mais permanecer no meio urbano, engendrando-se a lógica de higienização do espaço público pela remoção dos indesejáveis.⁶ Se no Asilo dos Inválidos ou mesmo no Manicômio o trabalho tinha um papel secundário na condução do cotidiano institucional, pelas características dos internos, nas demais que foram criadas ele tinha um papel central (Teixeira; Salla; Marinho, 2016, p. 387).

Já no Rio de Janeiro, podemos citar como exemplo dessa questão da vadiagem a operação policial que ficou conhecida como “operação arco-íris”. A ação policial foi realizada em 1976, no Morro da Mangueira e alegava ter a finalidade de prender criminosos da comunidade vizinha ao bairro São Cristóvão, entretanto a operação ficou marcada por uma série de prisões violentas, sem justificativa ou evidências criminais. Nesse evento, os moradores que eram abordados e não tinham carteira de trabalho assinada eram tratados como animais e criminosos, sendo amarrados e presos pelo pescoço de forma análoga à escravidão como evidencia a Figura 1 abaixo.

Figura 1- Moradores da Mangueira presos e amarrados pelo pescoço por não ter carteira de trabalho



Fonte: DANTAS (1976) /Agência O GLOBO⁴.

Nessa operação, o músico sambista Cartola e sua família também sofreram agressões físicas, inclusive, o músico chegou a ser esbofeteado por um agente de segurança como se nota na imagem abaixo (Figura 2).

Figura 2- O compositor Cartola no chão, diante da viatura, após ser agredido por policial



Foto: Dantas/Agência O GLOBO⁵

⁴ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/blogs/blog-do-acervo/post/2022/05/acao-policial-que-amarrou-moradores-presos-pelo-pescoco-e-agrediu-o-sambista-cartola.ghtml>> Acesso em 17 jun. 2024

⁵ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/blogs/blog-do-acervo/post/2022/05/acao-policial-que-amarrou-moradores-presos-pelo-pescoco-e-agrediu-o-sambista-cartola.ghtml>>. Acesso em 17 jun. 2024.

A ideologia da meritocracia serviu (e ainda serve) como uma narrativa legitimadora das desigualdades raciais. Segundo Jessé Souza (2021), essa ideologia transfere para o indivíduo a responsabilidade por sua situação socioeconômica, ocultando as estruturas de exploração e os privilégios de origem racial e de classe.

Essa lógica faz com que trabalhadores pobres admirem bilionários que se enriqueceram por meio da exploração, sem reconhecer os mecanismos históricos de opressão que impedem a ascensão social de amplas parcelas da população negra. Como resume Mano Brown: 'Como fazer duas vezes melhor, se você tá pelo menos cem vezes atrasado?' (RACIONAIS MC'S, 2006).

3.2 A origem do Hip-Hop

O hip-hop tem origem nos Estados Unidos, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, mas, para compreendermos o surgimento do movimento, é necessário analisar o contexto histórico das décadas anteriores.

A escravidão nos Estados Unidos teve início no século XVII, quando os primeiros africanos foram trazidos da África para a colônia de Jamestown, no estado da Virgínia. Com o passar do tempo, os africanos escravizados tornaram-se elementos vitais para a economia do país, tendo seus corpos transformados em mercadoria valiosa por mais de dois séculos. Enquanto o Sul possuía uma economia predominantemente agrária, centrada nas plantações de algodão para exportação, os estados do Norte passavam por um processo de industrialização e buscavam expandir o mercado consumidor (KARNAL, 2007).

Não demorou para que essas contradições econômicas e culturais entre Norte e Sul culminassem em intensos conflitos políticos. Enquanto o Sul pretendia expandir o modelo de trabalho escravo para territórios recentemente conquistados pelos Estados Unidos — como Nebraska e Kansas —, o Norte, já em meados do século XIX, baseava-se em uma estrutura de mão de obra livre, pequenas propriedades e alta urbanização.

Com a eleição de Abraham Lincoln em 1860, a questão abolicionista tornou-se ainda mais polarizada entre as duas regiões. Os estados do Sul, que defendiam a continuidade da escravidão, passaram a manifestar um forte desejo separatista. Esse grupo, formado por estados como Alabama, Flórida, Mississippi, Geórgia e Texas, ficou conhecido como os **Estados Confederados**, e deu início à Guerra Civil em 1861 — um dos conflitos mais sangrentos da história do continente americano (KARNAL, 2007).

Com o fim da Guerra Civil, em 12 de abril de 1865, os Estados Unidos entraram no período conhecido como **Reconstrução**, momento crucial para a redefinição social e política do país. Muitas promessas foram feitas à população negra, especialmente com a promulgação da 13ª Emenda, em dezembro do mesmo ano, que aboliu a escravidão e a servidão involuntária nos Estados Unidos. Todavia, a situação de tensão para a comunidade negra intensificou-se com o assassinato do presidente Abraham Lincoln em 1865, e com a posse de seu vice, Andrew Johnson — um político alinhado aos ideais sulistas, defensor da supremacia branca e propagador de ideologias racistas.

Já em seu primeiro ano de mandato, Johnson nomeou diversos ex-confederados para cargos governamentais e apoiou políticas que reafirmavam valores supremacistas brancos. Entre suas medidas mais controversas está a promulgação dos chamados **Códigos Negros** (*Black Codes*), que representaram um significativo retrocesso para as conquistas recém-obtidas pelos libertos. Esses códigos impunham aos cidadãos negros a obrigatoriedade de trabalhar exclusivamente em atividades rurais ou domésticas, proibiam uniões civis entre negros e brancos, criminalizavam diversas expressões culturais e impunham uma série de restrições raciais que atingiam exclusivamente a população negra norte-americana (BRITO, 2019; KARNAL, 2007).

Tais políticas forneceram respaldo para o surgimento e fortalecimento de grupos supremacistas nos Estados Unidos, como os **Cavaleiros do Sol Nascente**, os **Cavaleiros da Camélia Branca** e, principalmente, a **Ku Klux Klan (KKK)**, grupo ilustrado na Figura 3. Dentre esses grupos, a KKK foi o que alcançou maior repercussão e que, ainda hoje, mantém atuação nos Estados Unidos. Sua ideologia está pautada em valores conservadores e cristãos, com membros que se vestem com túnicas e capuzes brancos — símbolo que remete à memória dos senhores de escravos mortos durante a Guerra Civil. Os alvos desses grupos não se restringiram à população negra, estendendo-se também a outros grupos minoritários, como judeus, chineses, entre outros (KARNAL, 2007; KELLEY; LEWIS, 2005).

Figura 3- Reunião de membros do KKK



Fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre.⁶

Em 1867, após conflitos com o presidente Andrew Johnson, os republicanos radicais assumiram o controle do Congresso e implementaram medidas mais rigorosas para a reconstrução do país. Entre elas, destacou-se a divisão dos estados do Sul em distritos militares e a exigência de que esses estados adotassem novas constituições que garantissem direitos civis aos afro-americanos. Essa conjuntura abriu brechas para o combate aos Códigos Negros. Assim, por meio da 14ª Emenda (1868) e da 15ª Emenda (1870), estabeleceram-se garantias legais de direitos fundamentais aos ex-escravizados em todo o território dos Estados Unidos. Esse momento foi crucial para o ativismo negro, pois líderes afro-americanos passaram a participar de forma expressiva da vida política do país.

Contudo, os líderes sulistas — herdeiros dos Estados Confederados — não desistiram de seus esforços para manter a lógica da escravidão. Diante das novas medidas, articularam estratégias para restabelecer a dominação racial no Sul.

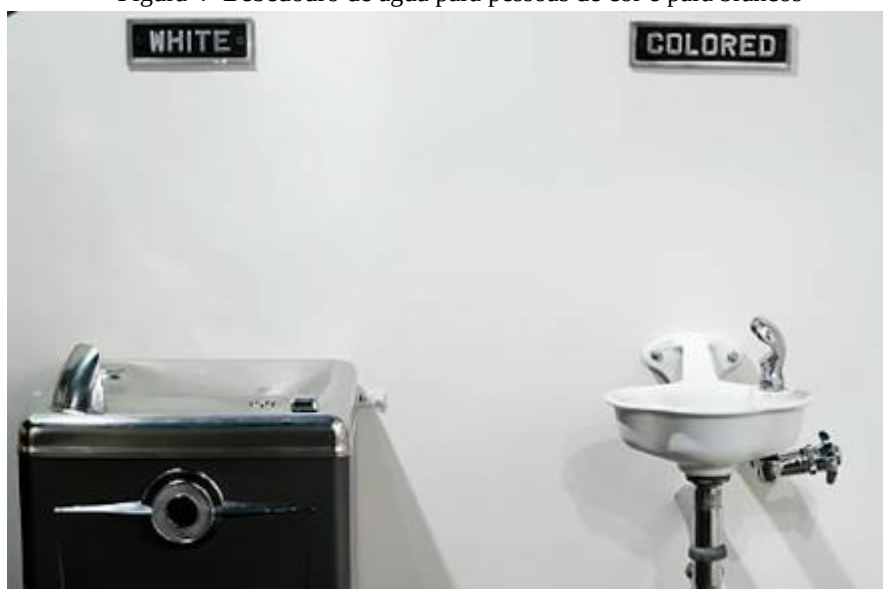
Em 1877, passaram a vigorar nos Estados Unidos as **leis Jim Crow**, que institucionalizaram a segregação racial no país. Essas leis exigiam a separação de brancos e negros em todos os espaços públicos, sobretudo nos estados que compunham o antigo território confederado, estendendo-se a outros estados a partir das décadas de 1870 e 1880.

⁶ Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ku_Klux_Klan#/media/Ficheiro:KKK_night_rally_in_Chicago_c1920_cph.3b12355.jpg>. Acesso em 15 fev. 2025

Nesse contexto, um episódio de repressão racial que ganhou grande repercussão foi o caso **Plessy v. Ferguson**, julgado em 1896. Homer Plessy, um homem afro-americano, sentou-se em um vagão reservado para brancos e recusou-se a sair. O caso chegou à Suprema Corte e foi julgado pelo juiz **John H. Ferguson**, que decidiu a favor da segregação racial. A partir desse julgamento, consolidou-se a doutrina do “**separados, mas iguais**”, que fortaleceu amplamente as leis Jim Crow (Davidson, 2016; Oliveira, 2020). No entanto, tal separação só existia no plano teórico: na prática, os espaços destinados aos negros eram visivelmente inferiores em todos os aspectos — assentos, bares, restaurantes, transportes públicos, cemitérios, banheiros, praias, parques, prisões, bancos e até bebedouros — como ilustra a **Figura 4**:

Figura 4- Bebedouro de água para pessoas de cor e para brancos



Fonte: Galeria Nacional de Arte de Washington⁷

Com o aumento dos linchamentos, da perseguição e da opressão sistêmica, intensificou-se a vulnerabilidade socioeconômica da população negra. Isso provocou um processo de migração em massa para os estados do Norte, onde se buscava uma vida mais segura e justa.

Durante a década de 1950, o movimento por direitos civis nos Estados Unidos atingiu projeção internacional, especialmente após o assassinato brutal do jovem Emmett Till, de 14 anos, espancado por dois homens brancos em 1955. O caso ganhou destaque nas mídias ocidentais, revelando os horrores da segregação e estimulando uma onda de manifestações nos principais centros urbanos do Sul do país (Elliott, 2021).

É nesse cenário que surgem importantes figuras do movimento negro, como o reverendo **Martin Luther King Jr.**, que liderou diversas ações antirracistas pautadas na **resistência não**

⁷ Disponível em: <https://www.nga.gov/features/slideshows/civil-rights.html#slide_1>. Acesso em 15 fev. 2025

violenta, marca distintiva de sua atuação. Uma das estratégias mais recorrentes adotadas por King eram os *sit-ins*, nos quais cidadãos negros ocupavam pacificamente locais exclusivos para brancos, exigindo atendimento igualitário.

Entretanto, dentro do movimento, havia divergências quanto à tática de não violência. Um dos maiores opositores dessa abordagem foi **Malcolm X**, defensor do separatismo e do nacionalismo negro. Para ele, o pacifismo era ineficaz diante de uma sociedade estruturada no racismo institucional. Malcolm X acreditava que os afro-americanos deveriam lutar por sua autonomia utilizando todos os meios disponíveis — inclusive a **autodefesa armada**. Sua visão ganhou força especialmente após o assassinato de Martin Luther King por um homem branco associado a grupos supremacistas (Silva, 2021).

Em 1961, **John F. Kennedy** assumiu a presidência dos Estados Unidos. Embora inicialmente se mostrasse reticente quanto às manifestações lideradas por ativistas negros, posicionava-se a favor das reivindicações centrais do movimento por direitos civis. Ainda assim, era alvo de críticas por parte de Luther King, que denunciava sua inação diante das demandas da população negra e chegou a exigir uma nova **Proclamação da Emancipação**, considerando que a de Abraham Lincoln, cem anos antes, não havia sido plenamente eficaz.

Acho que chegou a hora do Presidente dos Estados Unidos assinar uma ordem executiva proibindo a segregação ou declarando-a inconstitucional com base na 14ª Emenda da Constituição. Devo dizer que o presidente Kennedy não fez o suficiente e devemos lembrá-lo de que nós o elegemos (King, 1962)

3.2.1 Hip-Hop como resistência e reconfiguração do espaço social

O hip-hop emerge como uma resposta cultural à violência sistêmica e ao abandono do Estado. Nas décadas de 1960 e 1970, especialmente no Bronx, comunidades negras e latinas criaram alternativas de expressão política, social e artística diante da miséria, das drogas, da violência policial e da ausência de políticas públicas.

Com o tratado de paz entre gangues locais, jovens passaram a circular livremente e desenvolver práticas culturais como o break, o graffiti, os MCs e os DJs — pilares do Hip-Hop. Essa reconfiguração do espaço urbano e simbólico deu origem a uma cultura de resistência enraizada na denúncia das injustiças sociais e na valorização da identidade negra e periférica (DIAS, 2019; ROSE, 1997).

Tais evidências demonstram, portanto, como o Estado brasileiro utilizou o aparato legal, penal e ideológico para manter a população negra sob constante vigilância, controle e exclusão, mesmo após a abolição formal da escravidão. Esse legado é um dos pilares históricos que

fundamentam o surgimento do Hip-Hop como forma de resistência, denúncia e reconstrução identitária da juventude negra nas periferias urbanas brasileiras.

4 O RAP

O rap surgiu como um subproduto da cultura hip-hop, sendo um dos seus elementos centrais e mais influentes. Nos Estados Unidos da América é, desde o início, uma manifestação cultural que traduz em versos o cotidiano, a dor, as lutas e as reflexões da população negra e periférica. Diferente de outros gêneros musicais, o rap se constituiu como canal direto de denúncia, crítica social e militância política.

Em letras que abordam a violência, o encarceramento em massa, o racismo estrutural, a falta de acesso à educação, saúde e lazer, o rap explicita as contradições da sociedade capitalista e racializada. Sua linguagem direta, sem censura, aproxima os ouvintes da realidade crua das favelas e periferias.

Um exemplo emblemático é a canção brasileira 'Um homem na estrada', dos Racionais MC's, que ilustra a trajetória de um jovem negro, pai de família, tentando sobreviver diante da miséria, da exclusão e da violência como ilustra a estrofe a seguir:

Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim
Muitos morreram sim, sonhando alto assim
Me digam: Quem é feliz? Quem não se desespera
Vendo nascer seu filho no berço da miséria? (RACIONAIS MC'S, 1993)

Ainda sobre o trecho acima, há um exemplo do que era realidade de grande parte dos cidadãos americanos, negros e periféricos, vivendo no “berço da miséria”. Este termo é alocado precisamente na canção para simbolizar os elementos comumente presentes na rotina da periferia das grandes metrópoles norte-americanas, principais locais de origem da grande maioria dos primeiros artistas do *rap*. Regiões onde não havia saneamento básico, segurança, educação, lazer, oportunidade de trabalho e saúde, logo, o verdadeiro “berço da miséria”, um local que, assim como a música sugere, causa desespero e tristeza, sobrando aos seus moradores desejar por ascensão econômica, “ficar rico, enfim”, para fugir desse local. Dessa forma, a escolha do rap como foco desta dissertação se justifica, portanto, pela potência crítica desse gênero musical.

É nesse contexto que surge o rap, estilo musical que une o MC ao DJ, constituindo-se como um dos principais produtos da cultura hip-hop. O rap desempenha um papel central na

criação de debates e na promoção de reflexões críticas sobre temas vivenciados pelas populações periféricas e negras, como a violência policial, o uso de drogas, o crime organizado, o racismo e o encarceramento em massa. O ponto central é que, durante as festividades, os MCs traziam à tona temas polêmicos e delicados, propondo o debate e a conscientização da população sobre as mazelas sociais por meio da música.

Cabe aqui um breve esclarecimento acerca dos tipos de rap. Embora o gênero possua diversos subgêneros desde seus primórdios, na década de 1970, até os dias atuais, aquele que obteve maior sucesso e reconhecimento mundial foi o *rap consciente*, cujo foco é a conscientização das comunidades afrodescendentes sobre o sistema em que estão inseridas. Outros subgêneros, como o *gangsta rap* e suas variantes — cujo discurso está centrado em narrativas que exaltam o crime — permaneceram restritos a grupos ligados a gangues e não conseguiram romper sua própria bolha, embora tenham influenciado, em certa medida, até mesmo o rap consciente, especialmente em aspectos estéticos e narrativos, como as estruturas de rima.

Com o tempo, o rap passou a ser amplamente aceito, sobretudo pelo público jovem, e tornou-se protagonista em diversos movimentos e cenários políticos vinculados ao ativismo social. A figura do rapper rapidamente se popularizou como a de um jovem engajado, fomentando o debate e o ativismo em prol de sua comunidade.

Com narrativas contundentes e uma linguagem direta, livre de censura, o rap revelou à grande mídia uma nova contracultura, denunciando a desigualdade social, a condição do negro em uma sociedade segregada, as disparidades de oportunidades motivadas pela cor da pele, as recorrentes ondas de violência entre gangues e as perseguições de cunho racial promovidas por agentes do Estado, entre outras temáticas. O rap promove a discussão de questões que a grande mídia e as autoridades governamentais, muitas vezes, preferem ignorar — o que constitui uma herança direta da cultura hip-hop.

Esse estilo musical desafiou a visão tradicional fomentada pelo romantismo e seu “culto ao gênio”. Como mencionado na introdução, no século XX ainda prevalecia uma concepção de arte como algo sagrado ou como fruto de um dom natural, herança da alta sociedade dos séculos XVIII e XIX. A essência da arte, segundo essa concepção, estaria ligada à “originalidade”, muitas vezes sustentada por uma ideologia romântica que preconiza que os artistas não sofrem influências de seus pares — o que, na prática, busca invisibilizar outros profissionais da área. O rap desempenhou um papel fundamental na desconstrução dessa dicotomia romântica, ao incorporar, de forma temática e estruturante, a apropriação de *beats* e referências de outros artistas como característica intrínseca de seu estilo musical.

4.1 Dimensões estéticas e políticas do Rap

Além de seu conteúdo político, o rap se destacou por romper com paradigmas estéticos da música tradicional. Por meio do uso de samples e beats — técnica conhecida como *sampling* —, artistas passaram a construir músicas a partir da apropriação e reconfiguração de obras pré-existentes. Esse processo democratizou a produção musical, possibilitando que jovens de periferias pudessem criar músicas mesmo sem acesso a instrumentos ou formação musical formal:

O sampling do DJ e o rap do MC também colocam em evidência o fato de a aparente unidade da obra de arte original ser, muitas vezes, construída artificialmente, ao menos na música popular contemporânea, onde o processo de produção normalmente é bem fragmentado: uma trilha instrumental gravada em Memphis, combinada com um fundo vocal de Nova York e uma voz solo de Los Angeles. O rap simplesmente dá continuidade a esse processo de composição artística por sobreposição de diferentes camadas, desestruturando e recompondo de maneira diversa produtos musicais pré-fabricados, sobrepondo a isso a letra do MC e produzindo assim uma nova obra (SHUSTERMAN, 1998, p. 151).

Shusterman (1998) destaca que essa estética pós-moderna do rap desestrutura as dicotomias entre criação e apropriação, artista e audiência, e valoriza a originalidade a partir da recriação coletiva. Isso é especialmente importante em comunidades marginalizadas, onde o acesso a recursos é escasso, mas a potência criativa é abundante.

Tomemos o rock ou o jazz como exemplo: ainda que sejam gêneros musicais criados por grupos afrodescendentes, exigem, além de um nível considerável de estudo musical para a execução instrumental, um investimento financeiro significativo na aquisição e manutenção dos instrumentos. Quando se pensa na gravação de músicas desses gêneros, as complexidades aumentam exponencialmente, envolvendo cuidados acústicos, mixagem, masterização, entre outros aspectos técnicos.

Com o rap, entretanto, o processo era diferente. Como a base instrumental já estava pronta, poupava-se grande parte do esforço necessário para gravação em estúdio. Muitas vezes, bastava que o próprio artista adquirisse apenas um microfone e um kit básico com um computador para inserir sua voz sobre o fundo musical — e, assim, a música estava finalizada. Não era necessário que esses artistas tivessem formação em música tradicional; bastava a indignação com o sistema e a disposição para colocar seus pensamentos no papel, que posteriormente seriam gravados.

Esses fatores foram fundamentais para a popularização do rap em diversas comunidades periféricas nos Estados Unidos, somados ao uso de um vocabulário direto, que abordava uma

ampla variedade de temas com crueza e sem qualquer tipo de censura ou filtro. Segundo Camargos (2015, p. 42), em sua obra *RAP e política: percepções da vida social brasileira*, o rap pode ser definido como um “canto falado”.

4.1.1 O Rap norteamericano

Neste contexto, destacam-se grandes artistas que exerceram influência incalculável na formação de futuras gerações do rap — não apenas no Brasil, mas em toda a cultura hip-hop global.

Nesse sentido, é fundamental adotarmos o conceito de **efeito bumerangue**, conforme elaborado por Petrônio Domingues (2013). Trata-se da ideia de que as influências entre os artistas do rap não são unilaterais; ou seja, não se limitam aos artistas brasileiros sendo influenciados pelos norte-americanos, sem que o oposto também ocorra. Na realidade, ambos os lados se apropriam de referências transnacionais e contribuem para a construção de um cenário global do rap.

Entre os artistas norte-americanos, é possível citar nomes como Ice Cube, Dr. Dre, Snoop Dogg, 2Pac, Eazy-E, entre outros. Todavia, escolhe-se destacar Ice Cube pela mesma razão que os Racionais MC's foram eleitos como principal fonte histórica desta dissertação: ambos romperam as barreiras do hip-hop e alcançaram reconhecimento amplo, com sucessos que se tornaram mundialmente conhecidos, inclusive por públicos que não consomem ou não se identificam diretamente com os elementos da cultura hip-hop. Além disso, Ice Cube atuou como protagonista em diversas produções cinematográficas, e suas músicas foram amplamente difundidas em diferentes mídias, especialmente em jogos eletrônicos.

Entre seus inúmeros trabalhos, é inevitável mencionar o álbum *The Predator* (1992), especialmente a sétima faixa, *It Was a Good Day*, que se consolidou como um verdadeiro hino do rap norte-americano — assim como os Racionais MC's o fizeram no contexto brasileiro.

A canção aborda o tema de um “dia bom”, como o próprio título sugere, narrando a rotina de um adolescente negro que vive nos subúrbios de Los Angeles e, em determinado momento, vivencia um dia “normal”. No entanto, essa normalidade já se apresenta como algo extraordinário dentro de seu cotidiano, marcado por violência, tensão e desigualdade.

Para compreender a realidade de um jovem periférico em Los Angeles durante a década de 1990, é preciso contextualizar o cenário histórico da cidade nesse período, caracterizado por extrema violência em suas periferias. Muitas dessas regiões eram dominadas por gangues, com conflitos armados frequentes entre essas organizações e as forças policiais, além da intensa

circulação de drogas e outras formas de criminalidade. O caos vivido por Los Angeles se intensificava ainda mais nos bairros periféricos, os mais impactados pela chamada “guerra” entre gangues e polícia.

Foi nesse contexto que se popularizou o uso do slogan político “tolerância zero”, frequentemente mobilizado por governantes ao redor do mundo como resposta às crescentes demandas sociais por segurança pública, diante da escalada da violência nas décadas de 1970 e 1980. Essa abordagem foi fortemente influenciada pelo artigo de James Q. Wilson e George Kelling, publicado em 1982, cuja principal premissa é a ideia de que pequenas infrações podem desencadear crimes de maior gravidade (SHECAIRA, 2009, p. 166).

Um exemplo emblemático da aplicação da *tolerância zero* foi a cidade de Nova York no início dos anos 1990. Em 1993, o então prefeito eleito, Rudolph Giuliani, baseou sua campanha e gestão no endurecimento do combate ao crime. A partir de novas diretrizes operacionais, a polícia nova-iorquina passou a reprimir todo tipo de desordem social — mesmo que tais atos não configurassem crimes. Grafiteiros, pessoas em situação de rua, lavadores de para-brisa e trabalhadores do sexo passaram a ser alvo da repressão policial. A política chegou ao ponto de considerar infração até mesmo o ato de sentar-se na calçada (SHECAIRA, 2009, p. 167-168).

Com ampla cobertura midiática e manipulação estratégica de dados, Giuliani promoveu a narrativa de que seu governo havia reduzido significativamente a violência na cidade. Contudo, observa-se que outras cidades norte-americanas também registraram quedas expressivas nos índices de criminalidade sem recorrer à “tolerância zero”. É o caso de San Diego, que obteve resultados superiores aos de Nova York com políticas mais humanizadas; ou de Boston, cuja queda na violência foi atribuída à inserção de líderes religiosos em programas de prevenção ao crime (SHECAIRA, 2009, p. 168).

Não se pode deixar de mencionar os efeitos colaterais dessa política, especialmente no que diz respeito ao abuso policial. Um exemplo marcante é o caso de Abner Louima, imigrante negro brutalmente espancado e estuprado com um cassete por policiais. Outro é o de Amadou Diallo, assassinado com 41 tiros na entrada de sua residência (SHECAIRA, 2009, p. 168).

Esses episódios deixam evidente que o lema da *tolerância zero* funcionou, em muitos casos, como uma cortina de fumaça para justificar práticas de repressão e encarceramento em massa de cidadãos pertencentes a grupos minoritários, como negros, latinos e imigrantes. A suposta “guerra ao crime” revelou-se, em grande medida, uma política de controle social.

Embora inicialmente implementadas em Nova York, essas diretrizes logo se espalharam pelos principais centros urbanos dos Estados Unidos. No entanto, esta dissertação se concentra

especialmente no caso de Los Angeles, cidade onde Ice Cube desenvolveu suas principais composições.

Assim como Nova York, Los Angeles também foi marcada pelos efeitos da política de *tolerância zero*, que se traduziu em perseguições sistemáticas a grupos minoritários. Um dos episódios mais simbólicos dessa repressão ocorreu em 1991, com o caso de Rodney King, um homem negro de 26 anos que tentou fugir de uma abordagem policial por temer violar sua liberdade condicional. Após ser perseguido por viaturas e até mesmo por um helicóptero, King finalmente parou o carro e obedeceu às ordens dos policiais, ajoelhando-se e colocando as mãos sobre as coxas. Alegando que ele poderia estar armado, os agentes iniciaram uma agressão brutal: King recebeu mais de 50 golpes, além de choques elétricos. O episódio, ilustrado na Figura 5 abaixo foi inteiramente filmado por George Holliday, um civil (AVENTURAS NA HISTÓRIA, 2020).

Figura 5- Rodney se pronunciando durante os protestos violentos em 1992



Fonte: Aventuras na História.com.br, 2020⁸.

Em 16 de março de 1991, dias após o espancamento de Rodney King, Latasha Harlins, uma jovem negra de 15 anos, caminhava pelo distrito de Koreatown, em Los Angeles, quando entrou em uma loja. Latasha pegou um suco de laranja, guardou-o em sua mochila e dirigiu-se ao caixa com o dinheiro para pagar o produto. No entanto, Soon Ja Du, dona do estabelecimento e mulher coreana de 51 anos, iniciou uma discussão com a jovem e, antes que ela pudesse sair

⁸ Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/rodney-king-e-latasha-harlins-os-casos-de-brutalidade-que-inflamaram-los-angeles-em-1992.phtml>>. Acesso em 20 de fev. 2025

da loja, disparou um tiro em sua nuca, matando-a instantaneamente (AVENTURAS NA HISTÓRIA, 2020).

Em 15 de novembro de 1991, o júri considerou Soon Ja Du culpada de homicídio, sentenciando-a a 16 anos de reclusão. Todavia, a juíza branca Joyce Karlin discordou da decisão e converteu a pena para cinco anos de liberdade condicional e trabalho voluntário (AVENTURAS NA HISTÓRIA, 2020).

No ano seguinte, em 1992 — mesmo ano em que Ice Cube lançou *It Was a Good Day* — os quatro policiais filmados espancando Rodney King foram absolvidos. Esse episódio tornou-se o estopim para que uma onda de revolta tomasse conta da segunda maior cidade dos Estados Unidos, já tensionada por décadas de injustiças raciais (BBC BRASIL, 2009).

Em poucos dias, o prefeito de Los Angeles foi obrigado a decretar estado de emergência. A cidade transformou-se em um cenário de guerra: carros virados, lojas destruídas, patrimônios depredados, confrontos armados e destruição generalizada como demonstrado na Figura 6. As comunidades de origem coreana passaram a ser alvo dos manifestantes, que buscavam vingança pelo assassinato de Latasha Harlins, levando muitos comerciantes a se armarem para circular pelas ruas. A situação se agravou a tal ponto que o então presidente George H. W. Bush mobilizou o Exército para ocupar e pacificar a cidade.

Figura 6- Carros queimados em South Los Angeles, 1992.



Fonte: Burnt cars at Florence and Normandie Avenues in South-Central Los Angeles, in April 1992. The New York Times.⁹

⁹ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/04/28/us/la-riots-rodney-king-south-central-1992.html>>. Acesso em 13 set. 2024.

Posteriormente, essa revolta civil ficou conhecida como **o maior tumulto urbano da história dos Estados Unidos**, com um saldo de mais de 2 mil feridos, 53 mortos, cerca de US\$ 1 bilhão em prejuízos materiais e aproximadamente 11 mil prisões (AVENTURAS NA HISTÓRIA, 2020).

Ice Cube compôs *Today Was a Good Day* a partir de uma narrativa que transita entre elementos ficcionais e autobiográficos, configurando uma amálgama de experiências reais e poéticas vivenciadas pelo artista¹⁰. A análise aqui proposta, contudo, não pretende focar na representação da violência em si, mas nas críticas sociais dirigidas à realidade das periferias de Los Angeles, que transformam a canção em uma verdadeira fonte histórica.

A narrativa da música se inicia com Cube, cantor, relatando que acordou sem ouvir cães latindo — uma alusão implícita às invasões domiciliares e aos altos índices de criminalidade. Ao sair de casa, questiona-se se viverá mais 24 horas — uma dúvida cotidiana em sua realidade. O rapper segue para a quadra comunitária, onde joga basquete com amigos e menciona que, ao contrário do dia anterior, não sofreu nenhuma tentativa de homicídio. Mais adiante, encontra-se com uma garota por quem sente atração e compartilha um momento de tranquilidade.

Nesse ponto da música, há uma breve pausa instrumental — momento em que, no clipe, é exibida uma cena emblemática aos 2 minutos e 30 segundos: membros das gangues *Bloods* (de vermelho) e *Crips* (de azul) aparecem juntos em um cemitério repleto de covas, simbolizando a união entre os grupos em 1992 como estratégia de sobrevivência frente ao projeto necropolítico estatal.¹¹

A violência descrita por Ice Cube está longe da ficção. Em 1992, South Los Angeles registrou números recordes de homicídios — superando 400 mortes — e, por isso, a simples afirmação de que nenhum amigo morreu naquele dia representa, para o artista, um alívio atípico. Em seguida, Cube ajuda um amigo pagando o aluguel, reforçando o senso de solidariedade comunitária, e encerra o dia com uma refeição em um fast-food antes de retornar para casa. A canção termina com uma de suas frases mais conhecidas: “*Today I didn’t even have to use my AK; I gotta say it was a good day*”. A declaração, ao mesmo tempo sarcástica e crítica,

¹⁰ Diversos autores e jornalistas se debruçaram sobre o estudo específico de *It Was a Good Day* para descobrir quais elementos Ice Cube incorporou por rima ou liberdade poética na música e quais eram de fato históricos. Para isso recomendo o vídeo disponível no youtube do canal DECIFRAHITS, que possui inúmeros vídeos dedicados para diversos artistas do rap.

¹¹ Ice Cube já disse em diversas entrevistas que é por essa “vibe” de paz que a *It Was a Good Day* proporciona para seus ouvintes que ele sempre encerra seus shows com essa música. Para que seus fãs não saiam simplesmente revoltados e com o coração cheio de ódio, voltando para casa de forma violenta e promíscua.

evidencia a rotina violenta vivida por jovens negros naquela época: um dia considerado “bom” é aquele em que não houve necessidade de recorrer a uma arma de fogo.

A canção revela, assim, as múltiplas camadas da experiência negra nas periferias urbanas, funcionando como denúncia e como testemunho histórico. Cube expõe, com clareza, a realidade da necropolítica (MBEMBE, 2018), na qual o Estado seleciona quais vidas merecem ser vividas e quais estão sujeitas ao extermínio. Corpos negros e periféricos são tratados como alvos constantes, marginalizados por políticas que negam acesso à saúde, educação, saneamento e direitos básicos.

Dessa forma, além de uma peça de arte e protesto, *Today Was a Good Day* configura-se como uma fonte histórica potente, que registra, denuncia e evidencia as estratégias de resistência frente à violência estrutural imposta pelo Estado.

4.1.2 O rap no Brasil

Mais não permaneço vivo prossigo a mística
 Vinte e sete anos contrariando a estatística
 Seu comercial de TV não me engana eh
 Eu não preciso de status nem fama
 Seu carro e sua grana já não me seduz
 E nem a sua puta de olhos azuis
 Eu sou apenas um rapaz latino americano
 Apoiado por mais de cinquenta mil manos
 Efeito colateral que o seu sistema fez
 Racionais, Capítulo 4 Versículo 3 (RACIONAIS MC'S, 1997)

A forma exata como o rap chegou ao Brasil é imprecisa; no entanto, sabe-se que seu auge ocorreu nos anos finais da década de 1980 e início da década de 1990. Jovens passaram a se reunir na Estação São Bento, um dos principais centros históricos da cidade de São Paulo, transformando o local em um território cultural dissociado dos bailes, o que rapidamente atraiu a atenção de grupos revoltados com suas condições socioeconômicas (CAMARGOS, 2015).

Ressalte-se, contudo, que o rap não chegou de forma isolada ao país; seu sucesso e expansão se devem, em grande parte, à presença de outros elementos culturais do movimento hip-hop, que pavimentaram o caminho para sua popularização.

Paradoxalmente, Arnaldo Daraya Contier aponta que a cultura hip-hop foi inicialmente introduzida no Brasil por agentes sociais oriundos das camadas mais altas da sociedade. Segundo o autor:

Alguns brasileiros que viajavam para o exterior ao retornarem para o Brasil introduziram o break nas danceterias dos chamados bairros nobres de São Paulo. Essa dança logo tornou-se num forte modismo entre os jovens de classe média. Nelson Triunfo começou a freqüentar a discoteca Fantasy, no bairro de Moema, onde se

apresentava com o seu conjunto de soul Funk & Cia..Após ter freqüentado o Fantasy, durante aproximadamente um ano, N. Triunfo levou o break e o hip hop para o seu local da origem: a rua. Nesse momento, os simpatizantes dessa manifestação cultural, ainda não conseguiam explicar o movimento hip hop. Em sua essência, o hip hop, nesta fase representava simplesmente a dança. O break era visto como uma dança robótica e o rap ainda não era conhecido com essa denominação (2005)

Com o sucesso do *break*, logo se formaram grupos de baile, que inicialmente se encontravam na Praça Ramos, em frente ao Teatro Municipal, e posteriormente nas imediações das galerias de lojas de discos da Rua 24 de Maio, na esquina com a Rua Dom José de Barros. Com o tempo, as constantes reclamações dos lojistas — que alegavam aumento nos índices de furto e roubo — e a repressão policial contribuíram para que o epicentro do movimento migrasse para a Estação São Bento (CONTER, 2005). Nesse estágio inicial, o rap ainda se confundia com outros gêneros que compunham o universo cultural do hip-hop, como *disco*, *soul*, *break* e *black music* (TEPERMAN, 2015).

Destacaram-se nesse período inicial artistas e grupos pioneiros da cultura hip-hop paulistana, como Nelson Triunfo, Thaíde & DJ Hum, MC/DJ Jack, Os Metralhas, Racionais MC's, Os Jabaquara Breakers, Os Gêmeos, entre outros.

Contier afirma ainda:

Numa determinada fase desse movimento, houve uma divisão entre os breakers e os rappers, os primeiros continuaram no largo São Bento e a outra facção dirigiu-se para a Praça Roosevelt. A cisão entre o largo São Bento e a praça Roosevelt foi fundamental para essa prática cultural, pois, a partir desse momento os excluídos sociais (Office boys, por exemplo) identificaram-se com o verdadeiro conceito de rap, num espaço geográfico diferenciado. Assim, o Rap tornou-se um gênero musical com uma certa autonomia em face do break (Contier, 2005).

Dessa forma, observa-se que, na transição das décadas de 1970 para 1980, o termo *rap* ainda era pouco utilizado no Brasil, permanecendo como elemento desconhecido para boa parte da população. Todavia, com o fim da ditadura militar em 15 de março de 1985, o fortalecimento dos movimentos sociais criou um ambiente propício para o crescimento e a consolidação do rap, agora desvinculado dos demais elementos do hip-hop (TEPERMAN, 2015).

É importante lembrar que se trata de um período marcado pela violência institucional. O Brasil havia acabado de sair de uma ditadura civil-militar que perdurou de 1964 a 1985. Durante esse regime, expressões artísticas e musicais que abordavam temas políticos, sociais ou mesmo cotidianos eram consideradas subversivas e, por isso, censuradas. A censura visava qualquer forma de manifestação que denunciasses tortura, desaparecimentos forçados, repressão e miséria — temas sensíveis ao regime. Assim, qualquer cidadão ou artista que ousasse criticar o governo poderia ser enquadrado como terrorista, comunista, corruptor da juventude ou inimigo da pátria.

Enfrentar essa cultura de censura, construída ao longo dos anos de regime militar e enraizada na história nacional, não era tarefa fácil. Ainda assim, muitos artistas continuaram a produzir obras críticas e reflexivas, o que os tornava alvos constantes da repressão. Essa situação se agravou especialmente após a promulgação do Ato Institucional nº 5 ¹²(AI-5), em 1968, durante o governo do presidente Costa e Silva. Esse decreto marcou o início dos chamados “anos de chumbo” e intensificou a censura prévia, as perseguições, os desaparecimentos de presos políticos e o silenciamento do debate cultural (NAPOLITANO, 2015).

Os artistas censurados durante a ditadura provinham dos mais diversos gêneros musicais, como o samba, a MPB, a bossa nova, o rock e, posteriormente, o próprio rap. Músicas populares e bregas — ainda que inseridas na cultura musical dominante — passaram a ser alvo da repressão sempre que expressavam qualquer crítica ao regime.

Nesse contexto, a música assumiu papel fundamental como veículo de denúncia e mobilização social. Destacam-se artistas como Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso, que se utilizaram de estratégias como metáforas, inversão de palavras, uso de figuras de linguagem e até supressão de trechos melódicos para driblar a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão encarregado da censura (CAROCHA, 2006).

Essa ambiguidade resultava em contradições: peças evidentemente críticas ao regime eram por vezes aprovadas, enquanto outras de menor teor reflexivo eram proibidas — demonstrando, inclusive, a incoerência e arbitrariedade entre os próprios censores.

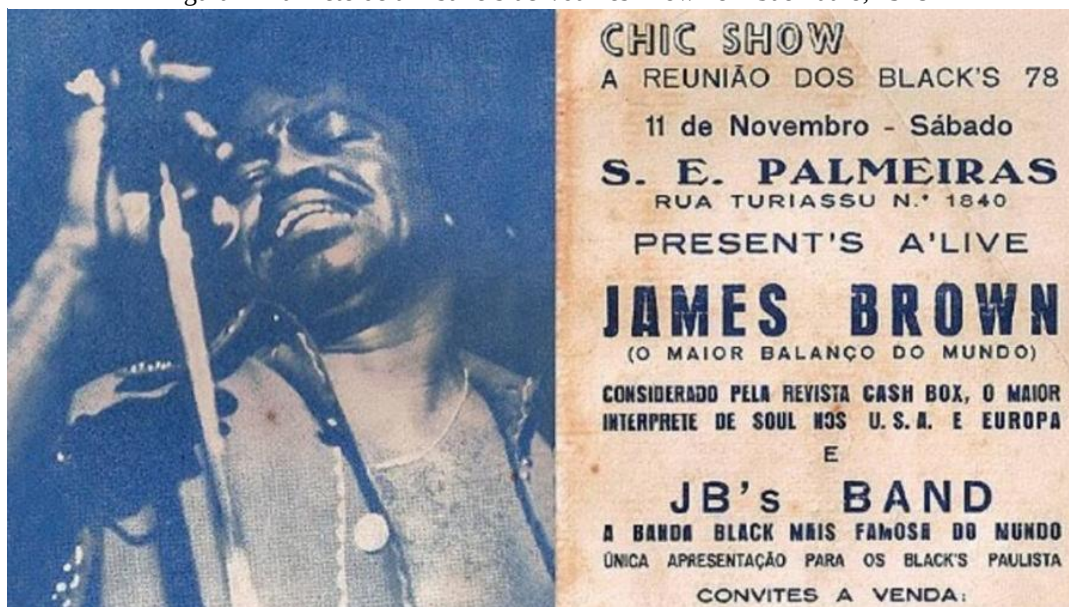
O teatro também sofreu intensa repressão, devido à sua capacidade de gerar reflexão social. Um exemplo emblemático é a peça *Calabar*, escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1973, que foi proibida em todo o território nacional. O veto causou severo prejuízo financeiro a Buarque, já que a peça exigira investimentos significativos. O motivo da censura residia na proposta revisionista da obra, que apresentava Domingos Fernandes Calabar — tradicionalmente visto como traidor por ter se aliado aos holandeses na invasão do Nordeste — sob nova perspectiva, como um personagem submetido à lógica de exploração do regime colonial português (NAPOLITANO, 2015).

É nesse cenário de repressão cultural que a cultura hip-hop brasileira começou a se desenvolver nas grandes cidades, com destaque para São Paulo. Segundo Camargos (2015), os bailes *black* (como o ilustrado na Figura 7) foram elementos essenciais para a difusão do hip-

¹² O AI-5 (Ato Institucional nº 5), decretado em 13 de dezembro de 1968, deu poderes absolutos ao Executivo, fechou o Congresso Nacional, cassou mandatos políticos, suspendeu direitos civis e instituiu a censura oficializada em todos os meios de comunicação e arte

hop no país. Esses eventos, geralmente realizados em bairros periféricos, atraíam jovens de diversas origens e promoviam a circulação de músicas e danças importadas dos Estados Unidos, criando um espaço alternativo de sociabilidade, resistência e expressão política.

Figura 7- Panfleto de um baile black: James Brown em São Paulo, 1978



Fonte: VIEIRA; SANTOS, 2023, p.7

Longe de ser um espaço exclusivo da cultura hip-hop, os bailes também acolhiam gêneros como samba, MPB, soul e funk. Esses ambientes já foram palco de artistas consagrados da música brasileira, como Tim Maia e Jorge Ben, cujas obras carregavam elevado teor de crítica social e dialogavam com influências musicais norte-americanas. Diferentemente dos gêneros clássicos, o rap surgiu com um discurso direto, objetivo e contundente, trazendo relatos marcados por experiências pessoais e vivências cotidianas nas periferias urbanas. A divulgação dos eventos ocorria principalmente por meio dos bailes *black* da capital paulista, nos quais os jovens trocavam discos, *flyers*¹³ de festas e se atualizavam sobre as novidades da cultura e da música negra (TEPERMAN, 2015).

Em 1985, a cultura hip-hop assumiu um novo formato em São Paulo, quando o ponto de encontro dos *b-boys* foi transferido para a estação São Bento do metrô. O local, além de garantir acessibilidade por sua localização estratégica, também evocava simbolicamente o cenário das composições visuais típicas do hip-hop nova-iorquino. Esse imaginário foi

¹³ Um flyer é um material impresso ou digital que serve para divulgar produtos, serviços, eventos ou campanhas. É uma ferramenta de marketing eficaz, especialmente em locais com grande circulação de pessoas

amplamente reforçado por filmes como *Wild Style* e *A Loucura do Ritmo*, que marcaram a juventude da década de 1980 (TEPERMAN, 2015, p. 34).

Nesse contexto, conforme observa Elaine Nunes de Andrade, o hip-hop brasileiro pode ser compreendido como um movimento de organização política, social e cultural da juventude negra (ANDRADE, 1996). Assim como ocorreu nos Estados Unidos, a adesão dos jovens periféricos foi elemento central para a formação do movimento no Brasil. No entanto, é necessário destacar uma diferença marcante entre os dois contextos: a herança da segregação racial é muito mais intensa na sociedade norte-americana. Enquanto nos Estados Unidos o rap é frequentemente direcionado exclusivamente à juventude negra, no Brasil, as letras de rap, embora marcadas por denúncias sociais, geralmente são voltadas a toda a juventude periférica — não apenas aos jovens negros. Isso se deve, em parte, à maior convivência cotidiana entre negros e brancos nas periferias brasileiras, o que não se verifica da mesma forma nos Estados Unidos.

Ao analisar o panorama do rap brasileiro, é possível identificar duas posturas predominantes. A primeira, denominada **onda democratizante**, está relacionada à conjuntura do pós-ditadura militar, marcada por ideais otimistas de reconstrução democrática. Nessa fase, difundia-se a ideia de que qualquer cidadão — inclusive os oriundos das periferias e sem formação musical formal — poderia se tornar um artista reconhecido. O rap era visto como uma ferramenta de empoderamento coletivo e de acesso democrático à expressão cultural. Contudo, a frustração com os lentos avanços sociais e a permanência das desigualdades impulsionaram o surgimento de uma nova fase: o **rap de guerra** (FRAGOSO, 2022).

O **rap de guerra** emerge no contexto de decepção com a redemocratização e reflete a persistência das mazelas sociais que continuaram a afetar os moradores das periferias. Essa fase é marcada por um discurso beligerante, com críticas incisivas às desigualdades raciais e econômicas, bem como à violência policial. A temática passa a abordar conflitos entre brancos e negros, pobres e ricos, periferia e polícia, evidenciando a radicalização das tensões sociais (FRAGOSO, 2022).

Como resultado dessas duas fases, destaca-se a construção de um sentimento de **fratria**, que, segundo Fragoso, pode ser definido como:

[...] um conjunto de pessoas que têm o mesmo modo de vida: são os herdeiros da diáspora africana, vítimas de um extenso e marcante histórico escravista que ainda se mostra presente no Brasil. Esses membros constituem uma pátria, uma nação que é a periferia urbana (p. 242, 2022)

Fragoso sustenta, inclusive, que se forma uma espécie de **etnia da periferia**, caracterizada por uma linguagem própria — com expressões como “sangue bom”, “truta”, “firmeza”, “firmão”, “aliado”, “parceiro” —, vestimentas específicas (bonés, roupas largas, correntes, tênis das marcas Nike, Adidas ou Puma) e a valorização da solidariedade comunitária. Nesse sentido, o assistencialismo e a fraternidade tornam-se elementos centrais na estruturação do movimento (FRAGOSO, 2002, p. 242). Ainda segundo o autor:

Assim, esse estilo musical, além de ser a voz da favela, além de fazer parte dessa localidade, destaca-se não por configurar uma força de exclusão — por separar, em sua visão bélica, o povo pobre do resto da cidade —, mas por se tornar força de inclusão, pois faz os seus integrantes não se sentirem apenas um número indiferenciado na multidão. Esse processo muitas vezes tem como resultado o resgate social do rapper, que sai da marginalidade e até da criminalidade graças à conscientização advinda da arte hip hop (p. 242, 2002).

Essa noção de solidariedade encontra expressão exemplar na canção *Negro Drama*, do álbum *Nada como um Dia Após o Outro Dia* (2002), do grupo Racionais MC's:

Aí, o rap fez ser o que sou
Ice Blue, Edy Rock, KL Jay, e toda a família
E toda a geração que faz o rap
A geração que revolucionou, a geração que vai revolucionar
Anos noventa, século vinte e um, é desse jeito
Aê, você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você, morou irmão?

Nesse trecho, o vocalista Mano Brown saúda a periferia, reconhecendo que o sucesso do grupo só foi possível graças ao apoio dos “manos” — os membros da comunidade que oferecem suporte mútuo, formando uma rede de apoio que é, ao mesmo tempo, resistência e estrutura social.

Por fim, é possível sintetizar o significado do rap brasileiro a partir da definição proposta por Contier:

O rap caracteriza-se pela re-invenção do cotidiano através da oralidade de pessoas comuns que denunciam em suas canções problemas graves vivenciados nas situações sociais extremamente adversas e totalmente negligenciadas pelos Donos do Poder. Os rappers narram com as suas próprias vozes e olhares o cotidiano das cidades contemporâneas transfigurando-se em instigantes cronistas e críticos da modernidade. Retratam a periferia de São Paulo num momento de intensa globalização e da formação de uma sociedade marcadamente massificada. As histórias de vida dos autores do rap afloram, com nitidez, em suas letras: miséria, desemprego, violência social, policial e sexual, o mundo das drogas. Os rappers não são heróis, em seu sentido romântico, mas a coragem de agir e falar sobre problemas da realidade e silenciados da vida cotidiana pela historiografia em suas canções marcadamente ritmadas e repetitivas levam a um novo tipo de inserção social, pois, agora, os despossuídos sociais começam a contar as suas próprias histórias não ajustadas a pensamentos políticos e ideológicos tradicionais, causando um certo “desconforto” entre setores das elites políticas e intelectuais tradicionais (Contier, 2005).

Assim, retomando o conceito proposto por Camargos (2015, p. 42), o rap se consolida como um verdadeiro “**canto falado**”, instrumento da juventude periférica para promover reflexão e consciência crítica nas comunidades. Trata-se de um meio pelo qual jovens constroem um conhecimento autônomo, desenvolvem autoestima coletiva e estruturam uma crítica sociocultural profunda de sua realidade, conferindo ao movimento uma **plasticidade epistemológica** singular.

5 RACIONAIS MC’S

Aí, o rap fez eu ser o que sou
Ice Blue, Edi Rock e KL Jay e toda a família
E toda geração que faz o rap
A geração que revolucionou, a geração que vai revolucionar
Anos 90, Século 21, é desse jeito
Eu não li, eu não assisti
Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama
Eu sou o fruto do negro drama (Racionais mc’s, 2002)

Entre os diversos grupos que surgiram no contexto da ascensão do rap no Brasil, os Racionais MC’s foram aqueles que conquistaram maior projeção midiática. Fundado em 1988, o grupo emergiu da periferia paulistana, mais especificamente da região do Capão Redondo, e é composto por Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown), Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock), Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue) e Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay). O nome do grupo foi inspirado no álbum *Tim Maia Racional, Vol. 1*, lançado em 1975.

Antes da criação dos Racionais MC’s, os primos Mano Brown e Ice Blue já atuavam juntos como a dupla B.B. Boys (*Black Bad Boys*). Por sua vez, Edi Rock e KL Jay também trabalhavam em parceria na organização de bailes na zona norte da cidade de São Paulo. A união entre as duas duplas foi viabilizada por meio dos deslocamentos culturais promovidos pelo próprio hip-hop, cuja circulação urbana e simbólica tinha como centro a região central de São Paulo. Mano Brown, em entrevista, afirmou que, embora tenham crescido em um contexto de extrema precariedade e violência cotidiana, o centro da capital representava uma “luz”, um espaço de visibilidade, troca de ideias e difusão de tendências culturais. Segundo o artista, ir ao centro da cidade era como “ir para Nova York”, dada a sua importância simbólica como berço do rap norte-americano (VIEIRA; SANTOS, 2023, p. 7). Além disso, foi por sugestão do

produtor Milton Sales ¹⁴que as duas duplas se uniram, formando oficialmente o grupo Racionais MC's (TEPERMAN, 2015).

Desde o início, o grupo teve clara consciência de seu papel político. Sob forte influência de Milton Sales, os Racionais sempre conceberam a música como uma arma de transformação social — um instrumento de combate, capaz de movimentar estruturas e gerar mudanças concretas (CONTER, 2005).

A obra dos Racionais MC's — tal como o movimento do qual fazem parte — é marcada por um **teor realista e contundente**, retratando, com profundidade, as vivências de seus integrantes como homens negros habitantes da periferia de São Paulo nas décadas de 1980 e 1990. A capacidade do grupo de mobilizar e representar uma geração de jovens que se reconheciam nas letras contribuiu para sua rápida ascensão e influência duradoura. As músicas dos Racionais denunciam o abandono estatal, o racismo estrutural, a violência policial e a desigualdade social.

Essa ascensão repentina causou incômodo a determinados setores da sociedade, como aponta Mano Brown:

Os caras da nossa cor, da nossa origem, falando gíria em cima de um som que é o mais discriminado de todos, o rap, e falando o que falam, irrita. Irrita porque é um barato que eles não esperavam: “Como é que nós deixamos acontecer isso? O os cara aí, ó o tamanho que os caras ‘tão mano! “Como é que nós deixamos os cara ficarem desse tamanho? Os cara não são nada, são uns zé-ninguém do caralho e tão falando isso aí?! Eles vão trazer mais gente com eles, isso vai dar liberdade pra preso falar, pra favelado falar... e os favelados não podem falar!” (Mano Brown, 1998, apud. Maik, 2018)

Mas o que explicaria esse “estouro” midiático? Como um grupo periférico rompeu sua bolha e conquistou ouvintes tão diversos — desde jovens negros das periferias até brancos da elite urbana?

O primeiro fator a ser considerado é o caráter **direto e universal** do discurso dos Racionais. Embora direcionadas especialmente aos moradores das periferias, suas letras são compreensíveis e impactantes mesmo para ouvintes externos a esse contexto. Isso se deve à maneira como o grupo constrói sua estética lírico-filosófica, incorporando personagens e situações que representam diferentes setores da sociedade brasileira. Essa abordagem favorece a identificação ampla e promove a reflexão sobre dinâmicas sociais vividas em várias regiões do país.

¹⁴ Milton Sales é um dos principais nomes nacionais no contexto do hip hop brasileiro. Sua carreira é marcada por sua atuação como produtor musical e ativista cultural, em especial no cenário cultural de São Paulo.

O segundo fator é o **momento histórico** em que os Racionais emergem. Seu primeiro trabalho, *Holocausto Urbano*, foi lançado em 1988, apenas três anos após o fim da ditadura militar. Esse período foi marcado pelo fortalecimento de movimentos civis, culturais e políticos. Assim, os Racionais atuaram não apenas como artistas, mas também como agentes de transformação social, engajando-se em projetos comunitários e voluntários que fomentavam a resistência e a cidadania nas periferias.

Na década de 1990, o grupo alcançou seu auge com o álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), lançado poucos anos após o Massacre do Carandiru¹⁵, ocorrido em outubro de 1992. Esse episódio de violência estatal marcou a memória coletiva da população periférica, e os Racionais assumiram um papel central na denúncia desse tipo de brutalidade. Curiosamente, as músicas mais populares do grupo nas plataformas digitais atualmente pertencem ao álbum *Nada como um Dia Após o Outro Dia*, lançado em 2002 — final do governo de Fernando Henrique Cardoso — e que ganhou ainda mais visibilidade no início da gestão de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2003.

O **primeiro governo Lula (2003–2006)** foi um momento historicamente favorável ao debate social e político. Diversos movimentos sociais — como o movimento negro e o movimento LGBTQ+ — apostaram em sua eleição, reconhecendo nele um símbolo de ascensão popular e militância trabalhista. Diferente de seus antecessores na Nova República, Lula promoveu o diálogo com setores historicamente marginalizados, o que criou espaço para manifestações culturais engajadas, como as dos Racionais.

O terceiro fator relevante foi a **exposição midiática** proporcionada pela MTV Brasil, emissora voltada ao público jovem, inaugurada em 1990 e com sinal aberto na cidade de São Paulo. A MTV possuía o programa *Yo!*, inspirado no *Yo! MTV Raps* norte-americano, voltado exclusivamente à promoção do rap brasileiro, com videocliques, entrevistas e apresentações ao vivo. Nesse programa, o videoclipe *Diário de um Detento*, do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, tornou-se um dos mais votados pelo público, permanecendo por longo tempo em exibição.

Em 13 de agosto de 1998, os Racionais MC's venceram o **MTV Video Music Brasil**, com o álbum *Sobrevivendo no Inferno*. Essa premiação foi um marco para a consolidação do grupo como referência nacional. Além disso, KL Jay atuou como apresentador do *Yo!* entre

¹⁵ O Massacre do Carandiru foi como ficou conhecida a invasão policial na Casa de Detenção em São Paulo no dia 2 de outubro de 1992 durante uma rebelião de detentos. Nesse episódio da história de São Paulo, ao menos 111 pessoas foram mortas pela ROTA (batalhão de elite da polícia militar) durante a invasão, o número total de mortes por consequências da invasão é desconhecido.

1998 e 2001, contribuindo ainda mais para a visibilidade do grupo. Foi substituído, posteriormente, por Altair Gonçalves, conhecido artisticamente como Thaíde.

Todos esses elementos criaram um cenário propício para a **projeção nacional dos Racionais MC's**, que não apenas se tornaram referência musical, mas também passaram a ser rotulados como “polêmicos” por confrontarem diretamente o “mito da democracia racial”. Segundo esse mito — reforçado por autores como Von Martius, ainda no século XIX, e Gilberto Freyre no século XX —, o Brasil teria alcançado a harmonia entre brancos, negros e indígenas, sendo exemplo de convivência racial pacífica.

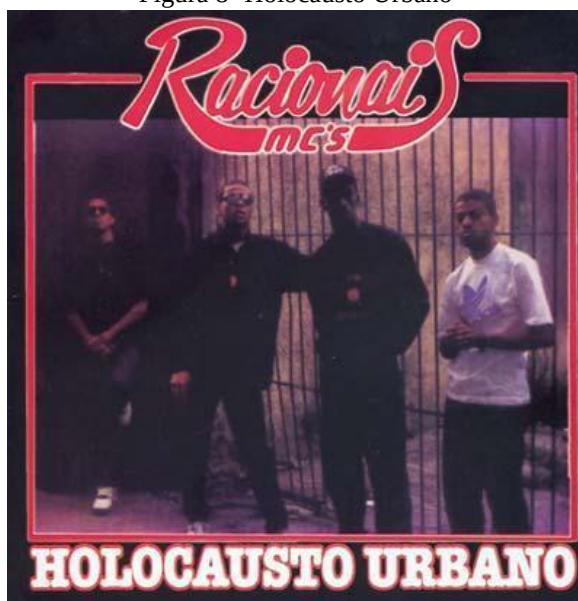
Os Racionais, ao contrário, sustentaram a máxima de que “as coisas não estão certas”. Seus discursos escancararam que **pessoas negras não possuem os mesmos direitos, acesso e oportunidades que os brancos**, e que essa desigualdade não é exceção, mas sim regra. Mesmo assim, o grupo conseguiu transmitir essa mensagem de forma abrangente, impactando públicos diversos e tornando-se símbolo de resistência, identidade e crítica social.

Por todos esses motivos, compreende-se como os Racionais MC's se transformaram em um fenômeno **social, cultural e musical**, cuja influência extrapola as barreiras da música e ecoa no campo das lutas sociais brasileiras contemporâneas.

5.1 Trajetória do Racionais MC's

As primeiras músicas do grupo foram lançadas em 1988, no LP *Consciência Black*, Vol. 1, gravado pela Zimbabwe Records, uma gravadora independente da época, voltada para gêneros urbanos como reggae, dancehall, pagode, hip-hop e R&B. As faixas lançadas foram *Pânico na Zona Sul* e *Tempos Difíceis*, canções que também integrariam o primeiro álbum oficial do grupo, lançado em 1990 e intitulado *Holocausto Urbano* (Figura 8), também pela Zimbabwe Records.

Figura 8- Holocausto Urbano



Fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre¹⁶

O termo “holocausto” é usualmente utilizado para designar o genocídio de judeus durante a Segunda Guerra Mundial, promovido pelo regime nazista de Adolf Hitler. A escolha do título *Holocausto Urbano* constitui, portanto, um jogo de palavras proposital e estratégico, destinado a transmitir ao ouvinte a gravidade da situação vivida nas periferias paulistanas. A intenção era clara: equiparar simbolicamente a violência e o extermínio da juventude negra à ideia de genocídio.

Com o sucesso de *Holocausto Urbano* na Grande São Paulo, os Racionais MC's passaram a desenvolver, em 1992, diversos projetos sociais em regiões carentes, entre eles o programa *Rapensando a Educação*, criado pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, na gestão de Luiza Erundina. O grupo ministrava palestras sobre drogas, violência policial, racismo e outros temas do cotidiano periférico nas escolas da rede pública. Esse projeto foi posteriormente replicado por diversos municípios brasileiros (TEPERMAN, 2015, p. 69).

Embora *Holocausto Urbano* não tenha sido o álbum que consolidou os Racionais como o principal grupo de rap do país, teve um impacto significativo nas periferias. Na música *Programado pra Morrer* (2003), do grupo Trilha Sonora do Gueto, ouve-se, antes do início dos beats, uma gravação em estilo de entrevista, em que o entrevistado relata o impacto de *Holocausto Urbano* na juventude da periferia:

O racionais serviu como o exército dos excluídos
Do povo da periferia
O mano brown veio com pânico na zona sul

¹⁶ Disponível: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Holocausto_Urbano>. Acesso em: 30 abr. 2024.

Foi como se ele tivesse mandado
 Uma carta aqui em casa como o exército
 Faz e me convocando pra guerra

Esse trecho deixa evidente o quanto o álbum foi recebido como uma poderosa ferramenta de conscientização e reflexão, representando o início de uma proposta democratizante de construção de saberes afro-diaspóricos e crítica à realidade material vivida pela população marginalizada de São Paulo.

Após esse marco inicial, os Racionais lançaram em 1992 seu segundo álbum, *Escolha o Seu Caminho*, Figura 9, também pela Zimbabwe Records. Composto por apenas duas faixas — *Voz Ativa* e *Negro Limitado* —, o álbum já trazia em seu título uma proposta ética e existencial: o dilema entre resistir à opressão racista e recusar os caminhos da criminalidade e das drogas. A imagem da capa mostra os integrantes armados¹⁷, cercados por entorpecentes, e no canto inferior direito há uma placa com a inscrição em letras garrafais: “DIGA NÃO À VIOLÊNCIA E ÀS DROGAS”.

Figura 9- Escolha o Seu Caminho



Fonte: Racionais Mc's. *Escolha o Seu Caminho*. Youtube, 1992.¹⁸

¹⁷ Essa persona criada pelos grupos para criticar a violência e as drogas de forma lúdica tornaria-se posteriormente uma forte característica do grupo, que usa destes meios para passar um discurso moral e de não violência. Todavia, como veremos posteriormente, foram estes elementos que foram usados pelos inimigos do grupo, em especial a polícia militar, para alegar que os Racionais seriam um grupo de apologia ao crime.

¹⁸ Disponível em:

<https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kenc56VZE1AFPrBR6tuCossS82v7LHBs4&si=JFHgl1CFrea6G9rM>. Acesso em 20 fev. 2025.

Em 1993, o grupo lançou seu terceiro álbum, *Raio X do Brasil*, Figura 9, também pela Zimbabwe Records. À essa altura, os Racionais já ocupavam uma posição consolidada no cenário do rap nacional. O lançamento ocorreu em grande estilo, durante uma festa na quadra da escola de samba Rosas de Ouro, com cerca de 10 mil pessoas presentes.

Figura 10- Raio x do Brasil



Fonte: Pequenos Clássicos Perdidos.com.br.¹⁹

A aproximação com figuras do samba não é incomum na trajetória do grupo. Rap e samba são expressões culturais negras de resistência e denúncia. Em 2012, os Racionais participaram de um show ao vivo com Seu Jorge. Em 2024, foram homenageados como tema do samba-enredo ²⁰da escola de samba Vai-Vai, o que evidencia a articulação entre hip-hop e samba na luta contra a marginalização da população preta no Brasil.

O álbum *Raio X do Brasil* trouxe faixas que se tornaram hinos do rap nacional, como *Fim de Semana no Parque* e *Homem na Estrada*. Sua ampla divulgação, impulsionada por rádios comunitárias, apresentações em clubes e palcos improvisados, gerou grande impacto entre os jovens periféricos. Suas letras promovem tanto uma indignação contra o Estado quanto uma reflexão crítica sobre estratégias de superação das opressões.

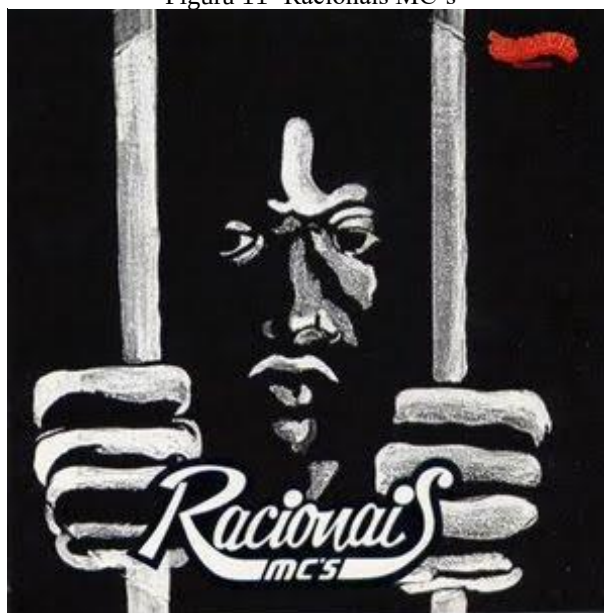
¹⁹ Disponível em: <<https://pequenosclassicosperdidos.com.br/2013/01/23/racionais-mcs-raio-x-do-brasil-1993/1>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

²⁰ O samba-enredo é um subgênero do samba urbano carioca que é um dos elementos mais importantes do Carnaval. Ele é a música que puxa o desfile da escola de samba e transmite a mensagem do tema escolhido.

A capa do disco, com homens presos em uma cela superlotada e um grande “X” sobreposto à imagem, simboliza a denúncia de um sistema que promove o encarceramento em massa de homens pretos e pardos no Brasil.

Entre 1993 e 1996, o grupo não lançou novas músicas, apenas uma coletânea dos maiores sucessos, em 1994, intitulada *Racionais MC's*, Figura 11. A arte da capa mostra um homem negro atrás de grades, com as mãos apoiadas nelas, mantendo a crítica ao encarceramento e à exclusão racial.

Figura 11- Racionais MC's



Fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre ²¹

Em 1997, os Racionais lançaram *Sobrevivendo no Inferno*, agora pela gravadora Cosa Nostra, fundada pelo próprio grupo e outros artistas do hip-hop nacional (Figura 12). O disco, com 12 faixas, tornou-se um divisor de águas não só pela sua qualidade estética, mas também pela profundidade crítica e simbólica, bem como em toda indústria cultural²²:

Jorge da Capadócia, Gênesis, Capítulo 3, Versículo 4, Tô Ouvindo Alguém Me Chamar, Rapaz Comum, ..., Diário de um Detento, Periferia é Periferia, Qual Vou Acreditar?, Mágico de Oz, Fórmula Mágica da Paz, Salve.

²¹ Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Racionais_MC%27s_\(%C3%A1lbum\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Racionais_MC%27s_(%C3%A1lbum))>. Acesso em: 1 de mai. de 2024.

²² Aqui usei de maneira ampla o conceito adorniano. Pensando em grandes gravadoras, grandes mídia e canais de divulgação, etc (Adorno, 2002).

Figura 12- álbum Sobrevivendo no Inferno



Fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre ²³

Segundo Vieira e Santos (2023, p. 21):

Ao considerar o nível de pobreza, desemprego, fome, desigualdades, exclusão educacional e violência dos anos 1990, a vida de um jovem negro e da periferia era sinônimo de sobrevivência na adversidade, no inferno. Esse álbum apresenta uma religiosidade sincrética e certa melancolia, trazendo à tona indicadores sobre racismo, contradições da sociedade de consumo e do capitalismo a ela atrelada, drogas, crime, sistema carcerário, polícias, direito à cidade, genocídio da população negra periférica, abandono etc. As narrativas navegam entre fé e desesperança, entre a gratidão pela vida e o ódio pelas condições vividas.

Inspirados pelo impacto do álbum, grupos como 509-E, Detentos do Rap e Liberdade Condicional surgiram dentro do sistema prisional, utilizando o rap como forma de resistência e reabilitação criativa.

Em 2018, o poeta Ricardo Aleixo comparou *Sobrevivendo no Inferno* a obras como *Os Sertões*, *Grande Sertão: Veredas*, *Quarto de Despejo*, entre outros clássicos da literatura nacional. O entusiasmo de Aleixo se explica, em parte, pelo fato de o álbum ter sido selecionado como leitura obrigatória no vestibular da UNICAMP de 2020 — um marco para a democratização dos currículos universitários (VIEIRA; SANTOS, 2023, p. 145).

Essa conquista representa décadas de luta por um ensino inclusivo, que valorize intelectuais populares e produções culturais que dialoguem com a realidade brasileira. A presença de obras como *Sobrevivendo no Inferno* e *Quarto de Despejo*, de Maria Carolina de

²³ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sobrevivendo_no_Inferno. Acesso em: 1 mai. 2024.

Jesus²⁴, representa um avanço contra os resquícios eurocêntricos e coloniais que ainda persistem nas universidades.

O título do álbum resume sua proposta: contar histórias de sobrevivência ao “inferno” das periferias. Como diz Mano Brown na faixa *Gênesis*: “Tô tentando sobreviver no inferno.” Trata-se de um álbum que transita entre as propostas do **rap democratizante** e do **rap de guerra**, contendo elementos de ambos os paradigmas.

Contudo, o sucesso teve um custo alto. Em *Racionais: Das Ruas de São Paulo pro Mundo* (2022), documentário da Netflix, Mano Brown relata: “Quando comecei a ver cara morto na porta da festa com a minha camisa, do Racionais, comecei a repensar.” As ameaças e a violência ao redor do grupo os levaram a uma pausa nos shows (APUD VIEIRA; SANTOS, 2023, p. 22).

O álbum também marca uma nova fase estética e simbólica, com forte presença de referências religiosas. Elementos do cristianismo neopentecostal, catolicismo e religiões afro-brasileiras aparecem nas letras. A capa, com fundo preto, uma cruz dourada, a citação do Salmo 23 e letras brancas e vermelhas, evoca dualidades como céu e inferno, luz e escuridão.

Arthur Dantas Rocha (2021, p. 96) argumenta que *Sobrevivendo no Inferno* cumpre função semelhante à de um **manual de conduta**, comparável ao Bushidô dos samurais:

[...] neste álbum, todo o jogo de cintura que eles prescrevem para sobreviver ao inferno, em seus diversos círculos, pode ser sintetizado em algo presente no salmo bíblico: o “proceder”, um “caminho da justiça”. Nesse caso, uma justiça que seja real para o povo pobre, periférico e negro, não exatamente a justiça do Estado.

O rapper Emicida afirmou que o disco representou um “cavalo de pau” na música brasileira, quebrando padrões históricos de narrativa musical (ROCHA, 2021, p. 96). Em 2007, o álbum foi listado pela *Rolling Stone Brasil* entre os 100 melhores da música brasileira, ocupando a 14ª posição. Em 2015, o prefeito Fernando Haddad presenteou o Papa Francisco com o disco durante uma visita ao Vaticano (ROCHA, 2021, p. 97).

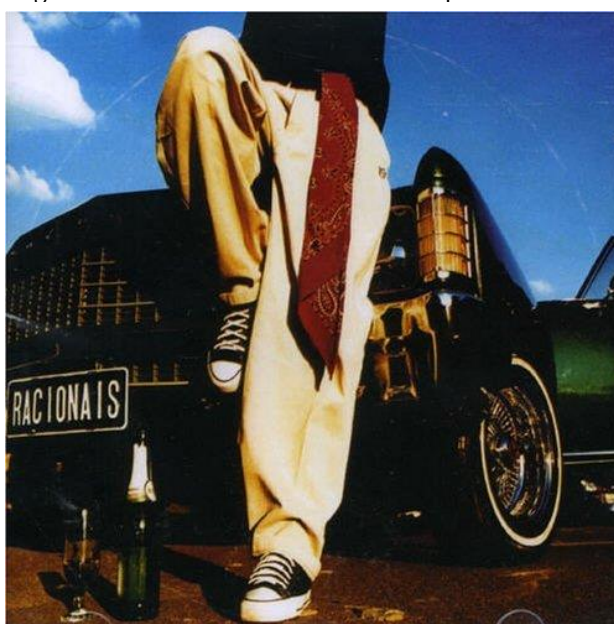
O clipe de *Diário de um Detento* foi indicado ao prêmio Video Music Brasil (VMB) da MTV. Na ocasião, os Racionais participaram da premiação, apresentada por Carlinhos Brown. Segundo Teperman (2015, p. 74):

²⁴ Maria Carolina de Jesus (1914-1977) foi uma escritora brasileira, reconhecida por seu livro de memórias “Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada”. Nascida em Sacramento, Minas Gerais, Carolina viveu grande parte de sua vida na favela do Canindé, em São Paulo, onde trabalhava como catadora de papel. Sua obra, um relato cru e pungente do cotidiano na favela, alcançou grande sucesso e a tornou uma das vozes mais importantes da literatura marginal brasileira.

Quando a vitória do Racionais na principal categoria da noite foi anunciada, as câmeras da MTV dirigiram-se para os bastidores, onde os integrantes do grupo e uma comitiva de cerca de quarenta pessoas comemoravam a notícia. Impossível distinguir um dos Racionais no meio do bolo humano. A transmissão da premiação era ao vivo, e os produtores da MTV pediam que os artistas caminhassem até o púlpito, onde receberiam o prêmio e diriam suas palavras de agradecimento. Quase dois minutos depois, uma eternidade para o tempo da televisão, os quatro membros do Racionais estavam reunidos no palco.

Em 2002, o grupo lançou seu quarto álbum, *Nada como um Dia Após o Outro Dia*, um disco duplo que, tal como seu antecessor, foi sucesso de público e crítica (Figura 13).

Figura 13- Álbum Nada como um Dia Após o Outro Dia



Fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre²⁵

As faixas *Negro Drama*, *Vida Loka Pt. 1* e *Pt. 2* tornaram-se emblemáticas, executadas em todos os shows do grupo. Essa fase é marcada por um “**rap cidadão**”, centrado nos direitos e deveres da população negra como parte da sociedade brasileira. A retórica bélica de *Sobrevivendo no Inferno* cede espaço a uma postura mais politizada, consciente e propositiva.

Nesse período, os integrantes dos Racionais enfrentaram o dilema entre se tornarem um produto da indústria cultural ou manterem a postura independente de um grupo das ruas. Segundo Teperman (2015, p. 73):

O Racionais vivia na pela a contradição entre ser uma cultura de rua e, ao mesmo tempo, ser um valioso produto de mercado. Os erros e acertos do Racionais - e dos demais rappers dos anos 1990 - serviam de inspiração para artistas da chamada nova

²⁵ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nada_como_um_Dia_ap%C3%B3s_o_Outro_Dia>. Acesso em 18 dez. 2024.

escola que, no final dos anos 2000, teriam sucesso na criação de novos sistemas de gestão do rap como negócio.

Os Racionais recusaram a maioria das entrevistas de grandes emissoras, passaram duas décadas sem assessoria de imprensa e só criaram um site oficial em 2014. Tornaram-se símbolo de resistência negra, periférica, musical e artística fora dos meios tradicionais.

A pesquisadora Teresa Caldeira (2011), em *Cidade de Muros*, argumenta que as estatísticas oficiais sobre violência em São Paulo são extremamente falhas, construídas com metodologias enviesadas. Ela afirma:

As estatísticas oficiais não são simples reflexos da realidade do crime. São construídas com base em informações parciais, muitas vezes enviesadas, e estão sujeitas à lógica institucional e às prioridades políticas das agências estatais que as produzem (CALDEIRA, 2011, p. 101)

Essas estatísticas são baseadas majoritariamente em boletins de ocorrência, frequentemente inconclusivos e moldados pela visão etnometodológica da Polícia Civil, que projeta estereótipos raciais sobre quem deve ser considerado “suspeito” (CALDEIRA, 2011, p. 102–104).

Além disso, Caldeira revela que a população periférica tende a não registrar ocorrências por falta de confiança nas instituições, recorrendo a soluções extralegais. Some-se a isso a prática sistemática de tortura e corrupção nas forças policiais, como aponta Mbembe (2018), que classifica esse modelo como um gerenciamento da pobreza por meio da necropolítica e do encarceramento em massa de pretos e pobres.

Como exposto na introdução, estudar o rap oferece uma visão crítica e contra-hegemônica, revelando aspectos da realidade que as fontes oficiais ocultam ou distorcem. O discurso do Estado, muitas vezes, responsabiliza o indivíduo pelas mazelas que ele próprio produz. O rap, e especialmente os Racionais MC's, enfrenta essa narrativa de maneira contundente.

A seguir, será realizada uma análise das diferentes formas de violência retratadas nas músicas do grupo Racionais MC's, com o objetivo de comparar os discursos presentes em suas letras com os dados produzidos pela historiografia e pelos estudos acadêmicos tradicionais. Esta abordagem visa validar o rap — em especial, a produção dos Racionais MC's — como uma **fonte histórica legítima**, capaz de oferecer uma representação crítica, realista e alternativa da experiência social brasileira, sobretudo nas periferias urbanas.

6 VIOLÊNCIA

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

Hey, 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 (RACIONAIS MC'S, 2002)

A violência é um dos temas mais recorrentes nas letras de rap, tanto nacionais quanto internacionais. Isso se explica pelo contexto histórico da cultura hip-hop, nascida em territórios marcados pela exclusão e pela violência sistemática contra populações negras e pobres.

O cotidiano violento das periferias brasileiras está constantemente presente nas composições dos Racionais MC's, o que gerou, ao longo do tempo, críticas que acusavam o grupo de fazer apologia ao crime. No entanto, uma análise atenta das letras revela que os personagens envolvidos com o crime são retratados de forma trágica, com desfechos que reforçam a destruição provocada por essa escolha. Como observa Fragoso (2022), os Racionais denunciam que os traficantes²⁶ exploram a vulnerabilidade física e emocional dos moradores da periferia, transformando-os em dependentes.

As músicas do grupo, longe de exaltarem a criminalidade, funcionam como ferramentas de alerta. São narrativas dramáticas por refletirem experiências reais, vividas por seus integrantes e pelo público que os acompanha. Como aponta Alves (2009, p. 63):

O que eles desejam, com a leitura “seca” da realidade, não é estabelecer um clima de violência e ódio de classe, o jovem periférico conhece o peso da lei e sabe, muito bem, que violência só gera violência. O que eles fazem é, muito mais, uma manifestação do desejo e afirmação da cidadania, bem como cultivo da autoestima.

A criminalização do rap é uma tentativa de deslegitimar a resistência cultural expressa pelo hip-hop e, simultaneamente, isentar o Estado da responsabilidade pelas precárias condições de vida nas periferias. Além disso, essa retórica está inserida em uma longa tradição de estigmatização racial, que associa o fenótipo negro à criminalidade. Como destaca Sérgio Adorno (1995, p. 49-50):

²⁶ A figura do traficante na obra dos Racionais MC's é vista como algo abominável, visto que os moradores viciados por eles, chamados de “nóias”, vão recorrer ao crime para sustentar seu vício, gerando aumento de violência entre os moradores da periferia (Fragoso, 2022, p. 259).

No senso comum e no rumor coletivo, o medo diante do crime vem associado frequentemente à construção social do perfil dos prováveis delinquentes [...]. Desde a colônia, os proprietários de escravos africanos julgavam-lhes 'preguiçosos, corruptos e imorais'.

Essa perspectiva ganhou força no século XIX, com o advento do cientificismo²⁷ racial, representado por pensadores como Cesare Lombroso, Nina Rodrigues e Arthur Gobineau. Esses autores fundamentaram o chamado "racismo científico", que procurava justificar a marginalização de populações negras por meio de teorias pseudocientíficas sobre biologia e comportamento.

Lombroso defendia que seria possível identificar indivíduos propensos ao crime por características cranianas. Nina Rodrigues, aplicando essas ideias ao contexto brasileiro, sustentava que a miscigenação resultava em desorganização social. Gobineau, por sua vez, atribuía supremacia à "raça ariana", argumentando que sua miscigenação implicava degeneração. Nina Rodrigues (1956, p.120) ainda afirma:

Ninguém pode duvidar tão pouco de que anatomicamente o negro esteja menos adiantado em evolução do que o branco. Os negros africanos são o que são: nem melhores nem piores que os brancos; simplesmente elles pertencem a uma outra phase do desenvolvimento intellectual e moral

Essas concepções serviram para legitimar penas mais severas para negros e maior leniência para brancos, influenciando a estrutura social e jurídica brasileira até os dias atuais. Embora essas teorias tenham sido refutadas por cientistas como Roquette-Pinto e Fróes da Fonseca — que defenderam a mestiçagem²⁸ e negaram qualquer inferioridade biológica —, seus ecos ainda persistem em setores conservadores da sociedade.

No cotidiano das famílias de cidadãos pobres e pretos, eles jamais saberão se, de fato, o familiar foi assassinado por envolvimento com o crime organizado ou se foi morto por ser negro e ter se encontrado com a polícia no lugar e hora errados. A Polícia Civil de São Paulo atende, majoritariamente, a um grupo de cidadãos altamente personalizado — pessoas com elevado capital econômico e de pele branca.

Dessa forma, torna-se evidente o critério seletivo utilizado pelas forças policiais para definir seus alvos preferenciais: jovens negros e pobres, que em sua maioria não tiveram acesso à educação formal. Esses são, muitas vezes, os protagonistas das histórias violentas retratadas nas músicas dos Racionais MC's.

²⁷ Cientificismo é uma teoria filosófica que valoriza o conhecimento científico como a única forma de compreender a realidade (Oliveira, 2018).

²⁸ Esses ideais de valorização da mestiçagem serviram de grande contribuição posteriormente para a obra de Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala* em 1933.

Diante disso, a análise da violência nas letras dos Racionais MC's será dividida em dois eixos principais: **violência policial** e **violência prisional**.

6.1 Violência policial

Foi na Praça da Sé, uma verdadeira praça de guerra
Bombas de efeito moral e balas de borracha
Desesperadas, as pessoas tentavam fugir do confronto
Vem pra cá, cara! Vem pra cá, cara
Quer dizer, a polícia antes não poderia ter evitado?
Até que ponto o uso de bala de borracha e gás lacrimogêneo
Não acaba aumentando a confusão? (Racionais Mc's, 2014)

A música "A Praça", do álbum *Cores & Valores* (2014), se inicia com uma montagem de reportagens que retratam os eventos ocorridos durante um show do Racionais MC's na Praça da Sé, em São Paulo. O episódio, que fez parte da Virada Cultural de 2007, terminou em violência policial, transformando o espaço público em um cenário de guerra urbana.

Mesmo com o grupo pedindo para que a ação policial não fosse iniciada e que houvesse diálogo, a Polícia Militar do Estado de São Paulo lançou bombas e iniciou uma ofensiva contra o público. A justificativa oficial era a contenção de vândalos que estavam depredando o comércio local. Contudo, como a própria letra questiona, essa explicação se mostra frágil diante do ataque em massa contra os presentes no evento.

A seguir, a música segue retratando com profundidade o confronto:

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

Como evidencia a imagem a seguir, Figura 14, o que deveria ter sido um evento cultural terminou em confronto armado:

Figura 14- PM atira durante tumulto na Praça da Sé



Fonte: Muniz, Diógenes. *Virada Cultural se transforma em campo de batalha no centro de SP*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 6 de mai. 2007.²⁹

Tentaram eliminar, pensaram em manipular
Tentaram e não bloquearam a força da África
Chamaram a Força Tática, Choque, a cavalaria
Polícia despreparada, violência em demasia
Mississippi em chamas, sou fogo na Babilônia
Tragédia, vida real, com a mão de um animal
Brutal com os inocentes, crianças, velhos, presentes
Ação inconsequente, covarde e desleal

A estrofe acima ressalta o caráter desproporcional e racializado da repressão. O uso da expressão “força da África” remete à ancestralidade negra como alvo da ação violenta. A repressão não visava apenas a contenção de tumultos, mas a negação simbólica e física da existência negra em espaços centrais da cidade.

Às cinco e meia da manhã
A polícia ainda encontrava dificuldades para controlar a multidão
Não há mais o que fazer na Praça da Sé, hoje
Bom, a Praça da Sé parece, nesse momento, uma praça de guerra
Muito vidro quebrado pelo chão, lixo espalhado por todo lado
Onze pessoas foram presas e quatro ficaram feridas"
A prefeitura vai assumir todas as responsabilidades
E dará todo o apoio necessário às pessoas que, eventualmente
Tiverem tido algum dano em relação ao incidente
Os Racionais, os Racionais, os Racionais, os Racionais

²⁹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135031.shtml>> Acesso em: 10 mai. 2025.

Por fim, a música se encerra, como trecho supracitado, dando um panorama do resultado obtido da ação policial, que na teoria deveria ter detido apenas o pequeno grupo de arruaceiros mas que acabou deixando um cenário de guerra, como ilustra a Figura 15, demonstrando a destruição e violência contra todos os que estavam no local.

Figura 15- PMs tentam se organizar em confronto contra pessoas que assistiam ao show do Racionais



Fonte: Muniz, Diógenes. *Virada Cultural se transforma em campo de batalha no centro de SP*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 6 de mai. 2007.³⁰

Pedro Paulo Soares Pereira, publica e artisticamente conhecido como Mano Brown, também relatou, durante entrevista concedida no Red Bull Music Academy Festival São Paulo, transmitida pela plataforma YouTube, ilustrada pela Figura 16, outro incidente ocorrido em 1994 envolvendo a Polícia Militar de São Paulo:

Teve um episódio na restinga lá, Porto Alegre, certo? [...]. Chegamos na restinga, tinha uma festa lá, os cara tava espancando os preto na entrada. [...]. O parceiro que tava com nois já tomou uma coronhada dos polícia que tavam batendo no patrício, moleque negro tomando só murro na cara, no meio da cara! Nois viu ó, revoltando parça. [...] Os fã entrou no ônibus, a gente encheu o ônibus de fã que tava querendo ir pro centro, da restinga pro centro, e no meio do caminho os cara baleou nosso ônibus, os cara meteu bala no ônibus do racionais no meio do mato já, seis horas da manhã dia claro, todo mundo se jogou, os cara meteu bala, atentado a bala no busão do racionais. Isso teve umas três vez, na quarta ninguém queria alugar mais ônibus pa nois. (BORWN, M 2017, Informação verbal)

³⁰ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135031.shtml>. Acesso em: 10 mai. 2025.

Figura 16- Racionais TV. Racionais: Tragédias e perseguições // Red Bull Station, 2018



Fonte: Youtube. Racionais TV, Racionais: Tragédias e perseguições // Red Bull Station, 2018.³¹

Na mesma entrevista, BROWN, (2017) também contou sobre as estratégias criadas pelo grupo para sobreviver aos ataques vindos da Polícia Militar:

Nós expulsamos a polícia do palco, fiz um discurso, sai fora e pá pá. Os cara levou aquela mágoa pra fora e mando um recado né? Isso era na segunda música, se não si retratar com nois nois vai matar o Brown aqui fora, nois vai matar os cara. Nois recebeu o recado na terceira música [...], cantamos mais dez. Quando acabou o show nois sem camiseta, suadão, o cara ta lá fora armado, todo mundo com mó medo, ai cheguei e falei assim: ai rapaziada é o seguinte, os cara ta armado ai fora dizendo que vai mata nois, certo, firmeza? [...]. Só que quando nois saiu da porta pra fora os muleque tava tudo do lado de fora esperando nós, uns cem, [...] um já caiu, arma voou, morô? Me cataram, jogaram dentro do buzão e fecharam a porta. Os cara queria matar o Brown.

Esse episódio em Porto Alegre foi extremamente sangrento e traumático para os Racionais MC's. Ocorreu no contexto do álbum *Raio-X do Brasil* (1993), cuja canção "Homem na Estrada" estava no auge. A música traz duras críticas aos modos de operação da polícia:

A justiça criminal é implacável
Tiram sua liberdade, família e moral
Mesmo longe do sistema carcerário
Te chamarão para sempre de ex-presidiário
Não confio na polícia, raça do caralho
Se eles me acham baleado na calçada
Chutam minha cara e cospem em mim, é
Eu sangraria até a morte, já era, um abraço!
Por isso a minha segurança, eu mesmo faço

³¹ . Disponível em: <<https://youtu.be/9Rg7vYP6tA4?si=WzZBIPLEVWHQdQ8d>>. Acesso em 10 mai. 2025.

Aqui, o locutor, cidadão negro e periférico, deixa clara sua desconfiança quanto à efetividade da polícia e expressa uma nítida sensação de perigo. Justamente por não confiar nas instituições policiais, ele decide “fazer sua própria segurança”.

Desse trecho, podemos extrair diversas leituras. Uma delas refere-se à forma como a Polícia de São Paulo historicamente enxerga o negro como um bandido em potencial — uma herança das pseudociências racistas que moldaram a formação cultural da sociedade brasileira. Outra leitura possível aponta para o modo como a atuação policial contribui diretamente para o agravamento da violência urbana.

Caldeira (2011, p. 135) realizou um estudo notável ao demonstrar como a polícia atua como um agente que fomenta, e não apenas combate, a escalada da violência em São Paulo:

Um dos aspectos mais perturbadores do crescimento da violência em São Paulo não é que o crime violento esteja aumentando - algo que acontece com várias cidades ao redor do mundo em proporções semelhantes -, mas o fato de que as instituições da ordem parecem contribuir para esse crescimento em vez de controlá-lo.

Caldeira acrescenta que, mesmo em gestões como a do governador Franco Montoro (1983–1987), que buscou associar a imagem da segurança pública à atuação policial, a população manteve sua desconfiança e passou a recorrer a métodos privados de contenção da criminalidade. A descrença institucional produziu efeitos trágicos:

Como resultado, a violência é alta e o número de pessoas que morrem todo dia, tanto nas mãos de vigilantes particulares e justiceiros como nas da polícia, é impressionante. Em 1991, apenas a polícia militar matou 1.140 pessoas no estado de São Paulo durante “confrontos criminosos”; em 1992, o número de mortes foi de 1.470. Este último número inclui os 11 presos massacrados na Casa de Detenção, a maior prisão de São Paulo, em 2 de outubro (2011, p. 135).

A música segue narrando a trágica e dramática rotina da periferia paulistana, intensificando ainda mais a imagem de medo e terror que muitos cidadãos das periferias têm da polícia:

É madrugada, parece estar tudo normal
Mas esse homem desperta, pressentindo o mal
Muito cachorro latindo
Ele acorda ouvindo barulho de carro e passos no quintal

A vizinhança está calada e insegura
Premeditando o final que já conhecem bem
Na madrugada da favela não existem leis
Talvez a lei do silêncio, a lei do cão, talvez

Vão invadir o seu barraco, é a polícia
Vieram pra arregaçar, cheios de ódio e malícia
Filhos da puta, comedores de carniça
Já deram minha sentença e eu nem tava na treta

Não são poucos e já vieram muito loucos
 Matar na crocodilagem, não vão perder viagem
 Quinze caras lá fora, diversos calibres
 E eu apenas com uma treze tiros automática

Sou eu mesmo e eu, meu Deus e meu orixá
 No primeiro barulho eu vou atirar
 Se eles me pegam, meu filho fica sem ninguém
 O que eles querem, mais um pretinho na FEBEM

A letra deixa claro como a polícia é instrumentalizada pelo Estado para perpetuar a miséria e a violência contra pobres e pretos. O verso "Já deram minha sentença e eu nem tava na treta" alude diretamente ao alto número de pessoas presas no Brasil antes mesmo de serem julgadas e condenadas — muitas das quais passam anos em reclusão sem qualquer julgamento legal, mesmo sem haver provas concretas.

Esse cenário revela a existência de um projeto de encarceramento em massa de minorias, especialmente negros e pardos. Nesse sentido, é pertinente a análise proposta por Warley Gonçalves Rodrigues:

Doravante a isso, é perceptível a perpetuação do sistema arquitetônico apresentado por Gilberto Freyre (1933) em sua obra, em que a população negra é recolhida em senzalas e os brancos ricos detém da casa grande. Haja vista que, como demonstrado pelos dados apresentados pelo DEPEN-PR, hoje as cadeias brasileiras são lotadas de negros, pardos e pobres que, por consequência de um amplo espectro socioeconômico e racial, tem majoritariamente a detenção da maior porção deste gráfico de presos no Brasil (p. 15, 2022).

Aliás, o conhecimento produzido pela música coincide com dados atuais, mesmo sendo a canção de 1993. De acordo com estudo da BBC Brasil (2024), sobre o perfil da população carcerária brasileira, 27,7% dos presos ainda aguardam julgamento. Desses, 95,7% são homens e 4,3% mulheres. Em relação à etnia, pretos e pardos correspondem a 63% do total. Além disso, 44% dos presos não concluíram o ensino fundamental, e 6% sequer tiveram acesso a qualquer nível de educação formal.

Ao final da canção, a música delimita com precisão o alvo das forças policiais:

Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos
 É encontrado morto na estrada do M'Boi Mirim sem número
 Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais
 Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal

O trecho evidencia como a prática de justificar homicídios por meio da expressão “acerto de contas entre quadrilhas rivais” se tornou recorrente nas grandes metrópoles. Trata-se de uma estratégia utilizada para arquivar casos e deslegitimar investigações, sobretudo quando a vítima é negra e periférica. A frase “a vítima tinha vasta ficha criminal” funciona

como uma tentativa de legitimar a execução e a omissão estatal, dispensando qualquer aprofundamento investigativo.

Cabe ainda destacar um aspecto frequentemente negligenciado nos debates sobre violência policial: o papel da Polícia Civil. Embora as críticas costumem se concentrar na atuação da Polícia Militar, a Polícia Civil também opera por meio de práticas seletivas e racistas, especialmente em contextos em que famílias pobres e negras buscam ajuda nas delegacias. Muitas vezes, essas famílias têm seus pedidos de socorro ignorados ou tratados com descaso.

Segundo Caldeira,

[...] roubo e furto não são levados a sério pela polícia: especialmente quando o valor da propriedade é pequeno, eles tendem a não ser registrados. Quando a vítima insiste, o policial pode lhe dar um documento sem valor legal que, na gíria da polícia, é chamado de papel de bala, 'porque não serve pra nada, só pra embrulhar'. De acordo com dois ex-secretários de Segurança Pública que entrevistei, esse método foi também usado no período anterior a 1983 para baixar o nível oficial de alguns crimes quando a população estava reclamando da alta criminalidade." (CALDEIRA, 2011, p. 107)

Na realidade cotidiana das famílias de cidadãos pobres e negros, elas raramente saberão se o ente querido foi morto por envolvimento com o crime organizado ou simplesmente por ser negro e estar no lugar e hora errados. A Polícia Civil de São Paulo atende de maneira diferenciada a um público específico: pessoas com grande capital econômico e, majoritariamente, brancas.

Essa seletividade evidencia os critérios utilizados pelas forças de segurança para definir seus alvos preferenciais: jovens negros e pobres que, em sua maioria, não tiveram acesso a uma educação formal — exatamente como os protagonistas retratados nas letras violentas dos Racionais MC's.

6.2 Violência prisional

São Paulo, dia primeiro de outubro de 1992, oito horas da manhã
Aqui estou, mais um dia
Sob o olhar sanguinário do vigia
Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK
Metralhadora Alemã ou de Israel
Estraçalha ladrão que nem papel (RACIONAIS MC'S, 1997)

Se tivéssemos de escolher apenas uma música dos Racionais para discutir as questões do cárcere, certamente seria "Diário de um Detento", do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997). Como o próprio nome sugere, a canção narra a rotina de um presidiário na Casa de Detenção de São Paulo. Esta obra, em particular, merece uma análise diferenciada, pois, ao contrário das

demais canções do grupo, sua letra não foi escrita por um dos integrantes dos Racionais, mas sim por Jocenir Prado, ex-detento do Complexo Penitenciário Flamínio Fávero, local marcado pelo evento conhecido como Massacre do Carandiru, ocorrido em 2 de outubro de 1992.

Jocenir foi preso e encaminhado ao Carandiru em 1994, utilizado como bode expiatório pela Polícia Militar, após o ferimento do filho de um grande empresário e como encerramento do caso o detiveram. Durante sua convivência com outros detentos, escreveu a letra de "Diário de um Detento", verdadeiro retrato da experiência prisional em São Paulo.

Certo dia, os Racionais MC's foram convidados para participar de um jogo de futebol na Casa de Detenção. Durante o evento, alguns detentos contaram a Mano Brown sobre um colega com talento para a escrita, que compunha diversos raps. No encontro entre Jocenir e Mano Brown, o ex-detento entregou a letra que havia redigido em seu caderno de poesias durante o cárcere.

Jocenir relata que jamais imaginou que Brown transformaria suas letras em música e que essas se tornariam um sucesso do rap nacional, estilo que, à época, nem mesmo consumia (Jocenir, 2001). Posteriormente, escreveu o livro *Diário de um Detento: o livro* (2001), no qual detalha sua vivência no sistema prisional e a história por trás da música e do encontro com Mano Brown.

"Diário de um Detento" retrata fielmente a experiência de sobreviver em um verdadeiro inferno, como propõe o título do álbum. A canção inicia-se situando historicamente o ouvinte: "São Paulo, dia primeiro de outubro de 1992", véspera do Massacre do Carandiru. A tensão da morte é constante, com a presença de armamentos pesados apontados para os detentos.

A canção prossegue com um retrato do perfil dos policiais que atuavam no local:

Na muralha, em pé, mais um cidadão José
 Servindo o Estado, um PM bom
 Passa fome, metido a Charles Bronson
 Ele sabe o que eu desejo
 Sabe o que eu penso
 O dia tá chuvoso o clima tá tenso

O termo "Charles Bronson" é utilizado no rap para representar policiais militares que não possuem consciência de classe. Charles Bronson foi um ator famoso por interpretar policiais que atuavam como justiceiros. Dessa forma, a música mostra que, embora o policial também seja uma vítima do sistema, ele não reconhece essa condição. Apesar da fome e da precariedade, adota uma postura de vigilante, cultivando uma imagem de herói.

A letra segue abordando as tentativas de fuga e o constante estado de oração e esperança entre os detentos, bem como a violência brutal direcionada a certos grupos, como estupradores, considerados os mais vulneráveis no ambiente prisional.

Vários tentaram fugir, eu também quero
 Mas de um a cem, a minha chance é zero
 Será que Deus ouviu minha oração?
 Será que o juiz aceitou a apelação?
 Mando um recado lá pro meu irmão
 Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão!
 Ele ainda tá com aquela mina
 Pode crer, moleque é gente fina

Os poucos detentos que conseguiam resistir àquele ambiente insano e propício ao caos mantinham-se em constante oração e pensamento em suas famílias, conforme descreve a música. A letra segue, relatando a monotonia do ambiente carcerário e a violência brutal dirigida a determinados tipos de detentos, especialmente os condenados por crimes como estupro:

Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei lá
 Tanto faz, os dias são iguais
 Acendo um cigarro, e vejo o dia passar
 Mato o tempo pra ele não me matar
 Homem é homem, mulher é mulher
 Estuprador é diferente, né?
 Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés
 E sangra até morrer na rua 10

A música expõe a existência da “lei da cadeia”, segundo a qual estupradores são tratados como sub-humanos. Mesmo antes de ingressarem no sistema prisional, esses detentos já têm sua execução praticamente determinada, com o consentimento tácito do Estado, que se omite de sua responsabilidade e permite que a justiça seja feita pelas próprias mãos de outros presos.

A obra de Drauzio Varella, *Estação Carandiru*, contribui para a compreensão desse ambiente caótico e violento retratado na música. Segundo o autor:

[...] por necessidade de proteção aos marcados para morrer, a direção foi obrigada a criar um setor especial no térreo, a 'Masmorra', de segurança máxima — o pior lugar da cadeia [...]. São oito celas de um lado da galeria escura e seis do outro, úmidas e superlotadas. O número de habitantes do setor não é inferior a cinquenta, quatro ou cinco por xadrez, sem sol, trancados o tempo todo para escapar do grito de guerra do Crime (VARELLA, 2005, p. 17-18).

A suposta tentativa de proteger certos detentos converte-se, na prática, em mais um método de tortura institucional. Enclausurar indivíduos em celas escuras, úmidas e superlotadas

é uma forma de violência sistemática que conduz à morte ou ao suicídio. Isso é reforçado por outro trecho da música:

Alguns companheiros têm a mente mais fraca
 Não suportam o tédio, arruma quiaca
 Graças a Deus e à Virgem Maria
 Faltam só um ano, três meses e uns dias
 Tem uma cela lá em cima fechada
 Desde Terça-feira ninguém abre pra nada
 Só o cheiro de morte e Pinho Sol
 Um preso se enforcou com o lençol
 Qual que foi? Quem sabe? Não conta
 Ia tirar mais uns seis de ponta a ponta
 Nada deixa um homem mais doente
 Que o abandono dos parentes

Varella (2005) explica que a Casa de Detenção configurava o ambiente ideal para surtos e delírios. Torturas e mortes constantes levavam muitos detentos ao suicídio ou à loucura. A maioria dos considerados “loucos” era transferida para o segundo andar do Pavilhão Quatro, local da ala dos “DM” (doentes mentais). No entanto, essa classificação era bastante questionável, pois o complexo não contava com profissionais especializados em psiquiatria (VARELLA, 2005, p. 19).

— O cortinório é de lei, devido que, senão, tem gente olhando para mim o tempo todo. Sabe lá o que é isso, doutor? Entra ano e sai ano, nenhum minuto o senhor pode ficar na sua? É onde que muito companheiro de mente fraca perde as faculdades, dá cabo da própria existência. (VARELLA, 2005, p. 31)

Alguns dos detentos da ala DM já haviam chegado com transtornos severos; outros desenvolveram quadros psiquiátricos na própria cadeia: surtos psicóticos, tentativas de suicídio, depressão profunda ou dependência química. Genival, um dos internos, relata:

— Quando a noite caía, a alma penada dele vinha me assombrar, na escada, na galeria e até no xadrez trancado. Tentei me suicidar duas vezes para escapar da perseguição. (VARELLA, 2005, p. 19)

Além da violência física e psicológica, a música denuncia a negligência estatal diante das epidemias que assolavam a população carcerária. Doenças graves, muitas vezes contagiosas, eram tratadas com descaso ou sequer recebiam atendimento, deixando os presos à própria sorte:

Já ouviu falar de Lúcifer?
 Que veio do inferno com moral
 Um dia no Carandiru, não ele é só mais um
 Comendo rango azedo com pneumonia

O trecho denuncia não apenas a precariedade do atendimento médico, mas também a estrutura física das celas, que favorecia a disseminação de doenças. Drauzio Varella (2005, p. 18) reforça que, além do descaso com o tratamento de enfermidades, o ambiente da Casa de Detenção era projetado de forma a agravar ainda mais os quadros virais e infecciosos:

A janela do xadrez é vedada por uma chapa de ferro fenestrada, que impede a entrada de luz. Por falta de ventilação, o cheiro de gente aglomerada é forte e a fumaça de cigarro espalha uma bruma fantasmagórica no interior da cela. Tomar banho exige contorcionismo circense embaixo do cano na parede ou na torneira da pia, com uma caneca.

Sobre a estrutura hidráulica do complexo prisional, Varella (2005, p. 30) acrescenta:

No pavilhão Oito, [...] é grave a situação da parte hidráulica. Os vazamentos fazem parte da rotina; infiltram paredes, inundam galerias, o pátio interno e interior das celas. Alguns canos já foram tão emendados que os consertos ficam complicados.

Varella (2005, p. 70) também detalha a diversidade de doenças presentes na Casa de Detenção, que, somada à falta de assistência adequada, transformava o ambiente em um verdadeiro foco de calamidade sanitária. Além disso, presos saudáveis muitas vezes utilizavam o ambulatório como estratégia de sobrevivência:

O número de doentes que vinha dos pavilhões para atendimento ambulatorial aumentava sem parar. Não eram apenas os casos de AIDS e tuberculose, a clientela tornou-se variada: facadas, acessos de asma, diabéticos, hipertensos, abscessos, craqueiros dispneicos, paraplégicos com escaras, epiléticos em crise, dermatites diversas e, inclusive, gente saudável com intenção de tirar vantagem do médico ingênuo. Parecia um mini pátio de milagres.

Avançando na narrativa da canção, a letra passa a descrever o episódio da rebelião que culminaria no famigerado massacre:

Amanheceu com sol, dois de outubro
Tudo funcionando, limpeza, jumbo
De madrugada eu senti um calafrio
Não era do vento, não era do frio
Acertos de conta tem quase todo dia
Tem outra logo mais, eu sabia
Lealdade é o que todo preso tenta
Conseguir a paz, de forma violenta
Se um salafrário sacanear alguém
Leva ponto na cara igual Frankenstein
Fumaça na janela, tem fogo na cela
Fudeu, foi além, se pã, tem refém

A referência ao dia 2 de outubro complementa o cenário histórico já delineado no início da música. O aparecimento da fumaça nas janelas da Casa de Detenção gerava pânico imediato: era sinal claro de rebelião ou conflito entre facções criminosas:

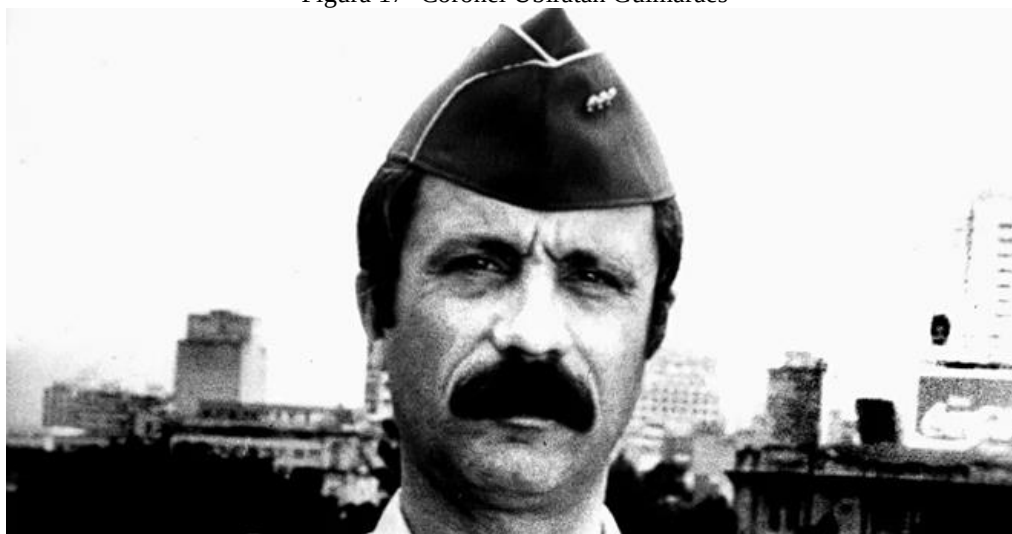
Na maioria, se deixou envolver
 Por uns cinco ou seis que não têm nada a perder
 Dois ladrões considerados passaram a discutir
 Mas não imaginavam o que estaria por vir
 Traficantes, homicidas, estelionatários
 Uma maioria de moleque primário
 Era a brecha que o sistema queria
 Avise o IML, chegou o grande dia

A música mostra como o sistema carcerário formava verdadeiros soldados do crime — homens que não temiam a morte e que se envolviam em confrontos violentos com poucas chances de retorno. Como aponta a letra, essa situação era, na visão do Estado, a oportunidade ideal para justificar uma chacina: a rebelião serviria de pretexto para a eliminação de homens negros, sem acesso à educação formal, que se tornaram bodes expiatórios.

Depende do sim ou não de um só homem
 Que prefere ser neutro pelo telefone
 Ratatátá, caviar e champanhe
 Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!
 Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo
 Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
 O ser humano é descartável no Brasil
 Como modess usado ou Bombril
 Cadeia? Claro que o sistema não quis
 Esconde o que a novela não diz

Nesse trecho, a música faz referência à ligação entre o então secretário de segurança pública Pedro Franco de Campos e o governador Luiz Antônio Fleury Filho, pouco antes da invasão. Mais tarde, o comando da operação foi assumido pelo coronel Ubiratan Guimarães, Figura 17, da Polícia Militar de São Paulo.

Figura 17- Coronel Ubiratan Guimarães



Fonte: UOL Notícias 2017.³²

Com a ordem de pôr fim à rebelião, a Polícia Militar invade a penitenciária, episódio esse narrado em detalhes na música como veremos a seguir.

Ratatatá! Sangue jorra como água
Do ouvido, da boca e nariz
O Senhor é meu pastor
Perdoe o que seu filho fez
Morreu de bruços no salmo 23
Sem padre, sem repórter
Sem arma, sem socorro
Vai pegar HIV na boca do cachorro
Cadáveres no poço, no pátio interno
Adolf Hitler sorri no inferno!
O Robocop do governo é frio, não sente pena
Só ódio e ri como a hiena
Ratatatá, Fleury e sua gangue
Vão nadar numa piscina de sangue
Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
Dia 3 de Outubro, diário de um detento

O trecho final de "Diário de um Detento" narra o desfecho trágico da história: a invasão policial à Casa de Detenção, Figura 18, resultou em uma chacina brutal, com sangue, destruição e muitos mortos.

³² Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/album/2017/10/01/25-anos-de-massacre-do-carandiru.htm?&foto=1>>. Acesso em: 18 out. 2023

Figura 18- 2 de outubro de 1992, Casa de Detenção de São Paulo



Fonte: ONODERA, 2007, p. 52.

As fontes oficiais anunciaram 111 mortes no dia seguinte ao massacre, em 03 de outubro de 1992. No entanto, esse número é contestado por diversos sobreviventes, que alegam que mais de 200 presos morreram, incluindo aqueles feridos que não resistiram nos dias seguintes, Figura 19, em dias após a ação.

Figura 19- Corredor alagado de água e sangue no pavilhão Nove após a ação policial



Fonte: UOL Notícias 2017³³

Outro ponto de controvérsia foi o argumento da polícia de que não havia possibilidade de negociação. Contudo, a Casa de Detenção já enfrentara outras rebeliões contidas sem violência extrema, como relata Varella (2005), por meio do corte de luz e água, por exemplo.

³³ Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/album/2017/10/01/25-anos-de-massacre-do-carandiru.htm?&foto=1>>. Acesso em: 18 out. 2023

Em entrevista ao jornal espanhol El País, um sobrevivente declarou:

Aquilo foi Auschwitz. Ali houve incompetência. Eles poderiam ter cortado alimentação, energia, água... nós não tínhamos estoque de comida. [...] Eles falam que tinha preso com seringa com sangue de pessoas que tinham HIV para injetar nos policiais. Com um pânico daquele você acha que alguém teria aparelhos de medicina e ia esperar com uma seringa com sangue para contaminar o policial enquanto eles tinham arma de matar elefante? É passar atestado para burro. (CAVICCHIOLI, 2018).

Esse é apenas um dos inúmeros relatos ignorados pela Justiça e pelos grandes meios de comunicação, reforçando o sentimento de impunidade e invisibilidade das vítimas. Para agravar o quadro, em 2002 a Casa de Detenção foi demolida, demonstração em Figura 20, eliminando vestígios importantes para futuras investigações.

Figura 20- Implosão da Casa de Detenção de São Paulo em 2002



Fonte: UOL Notícias 2017.³⁴

Mais de três décadas se passaram, e a justiça continua pendente. Como relembra Pitanga (2019, p. 6), o coronel Ubiratan Guimarães foi condenado a mais de 600 anos de prisão em 2001, após prestar depoimentos, como ilustra Figura 21, mas não cumpriu pena alguma. Em 2006, a câmara especial do TJ-SP anulou a condenação sob alegações de legítima defesa.

³⁴ Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/album/2017/10/01/25-anos-de-massacre-do-carandiru.htm?&foto=1>>. Acesso em: 18 out. 2023.

Figura 21- Coronel Ubiratan Guimarães presta depoimento em 1992 no quartel da Polícia Militar



Fonte: UOL Notícias 2017.³⁵

Pitanga ainda destaca que, entre 2013 e 2014, 74 policiais foram condenados, mas dois anos depois as condenações foram anuladas pela 4ª Câmara do TJ-SP, e o Supremo Tribunal de Justiça determinou novo julgamento em 2018 — que até hoje não ocorreu.

Diante dessa impunidade, a mídia e parte da sociedade mantêm o discurso de que "bandido bom é bandido morto", ignorando a gravidade das absolvições e o fracasso institucional que envolve o caso. Como denuncia a música dos Racionais MC's, o alvo do Estado continua sendo o homem negro, pobre e periférico.

Exemplos dessa mentalidade são abundantes: em 2011, o então secretário de segurança Antônio Ferreira Pinto afirmou que "Carandiru é coisa do passado" ao nomear um dos réus para comandar a ROTA. O ex-governador Fleury também afirmou que "quem não reagiu está vivo", às vésperas dos 20 anos do massacre.

Até mesmo pedidos de indenização foram negados, como o da mãe de um preso morto, sob a justificativa de que o Estado não teve responsabilidade na morte de seu filho.

Diante da realidade retratada em "Diário de um Detento", fica evidente que as músicas dos Racionais MC's ultrapassam o campo artístico. Elas se consolidam como documentos históricos, denunciando as condições sub-humanas nas prisões brasileiras e transformando o trauma coletivo em resistência e consciência política. Ao relatar com crueza os horrores do sistema penal, a canção promove reflexão e denuncia o racismo estrutural que sustenta a violência institucional no Brasil.

³⁵ Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/album/2017/10/01/25-anos-de-massacre-do-carandiru.htm?&foto=1>>. Acesso em: 18 out. 2023.

7 CONCLUSÃO

Diante da realidade retratada em "Diário de um Detento", fica evidente que as músicas dos Racionais MC's ultrapassam o campo artístico. Elas se consolidam como documentos históricos, denunciando as condições sub-humanas nas prisões brasileiras e transformando o trauma coletivo em resistência e consciência política. Ao relatar com crueza os horrores do sistema penal, a canção promove reflexão e denuncia o racismo estrutural que sustenta a violência institucional no Brasil.

Por meio de minha jornada no mestrado e dos desdobramentos desta pesquisa, pude somar forças com outros autores, pesquisadores e estudantes que, assim como eu, elegeram a música negra como objeto e fonte de estudo — e, com isso, assumiram uma longa e necessária luta antirracista, em busca de uma história mais plural, capaz de abarcar a complexidade e os distintos protagonismos da sociedade brasileira.

Durante esse percurso, ficou evidenciada a potencialidade do rap como instrumento educador e fonte histórica dotada de alta verossimilhança. Escolher os Racionais MC's como objeto de estudo foi motivo de grande satisfação, sobretudo por sua relevância sociocultural e pela extensa bibliografia crítica que a obra do grupo vem acumulando. Essa abundância de materiais, embora enriquecedora, também impôs o desafio de construir uma análise autêntica e relevante.

É sintomático, aliás, que enquanto eu finalizava esta conclusão, no dia 6 de março de 2025, os Racionais MC's foram agraciados com o título de Doutores Honoris Causa pela UNICAMP, um reconhecimento institucional que reafirma seu papel como intelectuais e porta-vozes das camadas historicamente marginalizadas da sociedade brasileira. Trata-se de mais uma conquista simbólica e real para a população afro-brasileira e periférica em um país profundamente marcado por desigualdades estruturais e pela herança colonial.

Em razão das limitações de tempo, da ausência de bolsa de pesquisa e da intensa carga de trabalho como professor, este trabalho precisou ser mais conciso do que o inicialmente previsto em meu projeto de pesquisa. Ainda assim, o processo investigativo foi profundamente transformador. Descobri, com admiração crescente, o quanto a produção musical dos Racionais é precisa em sua descrição da realidade social — frequentemente corroborada por dados e análises acadêmicas. Suas narrativas, escolhas temáticas, experiências vividas e trajetórias inspiradoras impactaram profundamente minha compreensão enquanto pesquisador e cidadão afro-brasileiro.

A obra dos Racionais MC's demonstrou um potencial crítico imenso: sua estética filosófica, o diálogo direto, a construção de personagens diversos e a capacidade de provocar reflexão em públicos variados fazem do grupo uma ponte entre o cotidiano da periferia e os espaços de debate acadêmico mais prestigiados. Ao tocar em feridas sociais profundas, suas músicas sensibilizam e mobilizam não apenas aqueles que vivenciam as realidades retratadas, mas também os que, à distância, passam a enxergar com mais clareza os mecanismos da desigualdade e da violência institucional.

Desejo que esta dissertação sirva de estímulo e ferramenta para estudantes, professores e pesquisadores interessados no estudo da música negra brasileira — em especial, do rap paulista. Que ela inspire outros a mergulhar na obra dos Racionais MC's com o mesmo encantamento e respeito, reconhecendo sua capacidade ímpar de educar, denunciar, conscientizar e transformar.

Assim, "Diário de um Detento" e toda a trajetória dos Racionais MC's reafirmam a arte como força política e histórica, cujo impacto ultrapassa os limites do entretenimento e se projeta como fundamento de luta, memória e justiça social.

REFERÊNCIAS

25 anos de massacre do Carandiru. UOL Notícias, 01 de out. de 2017. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/album/2017/10/01/25-anos-de-massacre-do-carandiru.htm?foto=1>>. Acesso em: 18 out. 2023.

ADORNO, Sérgio. **Discriminação racial e justiça criminal em São Paulo**. Novos estudos CEBRAP, v. 43, p. 45-63, 1995.

ADORNO, Theodor W.; ALMEIDA, Jorge Miranda de. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALVES, Adjair. **O rap é uma guerra e eu sou gladiador**: Um estudo etnográfico sobre as práticas sociais dos jovens hoppers e suas representações sobre a violência e a criminalidade. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade Federal de Pernambuco.

ANDRADE, Elaine Nunes de. **Movimento negro juvenil**: um estudo de caso sobre os jovens rappers de São Bernardo do Campo. São Paulo: USP, 1996. Dissertação de Mestrado.

ANDREWS, George Reid. **Negros e Brancos em São Paulo (1888 - 1988)**. Trad. Magda Lopes. Bauru, SP: EDUSC, 1998.

BURNT cars at Florence and Normandie Avenues in South-Central Los Angeles, in April 1992. The New York Times. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/04/28/us/la-riots-rodney-king-south-central-1992.html>>. Acesso em 13 set. 2024.

BEBEDOURO de água para pessoas de cor e para brancos. In: Galeria Nacional de Arte de Washington. Disponível em: <https://www.nga.gov/features/slideshows/civil-rights.html#slide_1>. Acesso em 15 fev. 2025.

BBCBrasil.com, 2024. **96% homens, 48% pardos, 30% sem julgamento**: o perfil dos presos no Brasil. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/c0k4nmd3e2xo>>. Acesso em 17 de dez. de 2024.

BBCBrasil.com, 2015. **Como a polícia de Los Angeles superou má fama e virou modelo para país**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/01/150127_policia_los_angeles_jf_cc>. Acesso em 20 de fev. de 2025.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. Edição do Kindle.

BRITO, Luciana da Cruz. “**Mr. Perpetual motion**” enfrenta o **jim crow**: André Rebouças e sua passagem pelos estados unidos no pós-abolição. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), v. 32, n. 66, p. 241–266, 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/eh/a/gJF7wtzzzwWHLtj7nRtLp7q/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em 24. fev. 2025.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. Trad. Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. 3ªed. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2011.

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

CAROCHA, Maika Lois. **A censura musical durante o regime militar (1964-1985)**. História: Questões & Debates, [S. l.], v. 44, n. 1, 2006. DOI: 10.5380/his.v44i0.7940. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/7940>>. Acesso em: 24 fev. 2025.

CAVICCHIOLI, Giorgia. **“Não acredito na Justiça”, diz sobrevivente do Carandiru sobre “júri de PMs”**. El País. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/29/politica/1543499512_236720.html>. Acesso em: 25 out. 2023.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **O rap brasileiro e os Racionais MC's**. In: SIMPOSIO INTERNACIONAL DO ADOLESCENTE, 1., 2005, São Paulo. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 10 Mai. 2025.

CORRENTINO, Déborah Alves. **Expressão cultural e participação política nos Estados Unidos: a black music norte-americana na luta pelos direitos civis na década de 1960**. 2021.

CUBE, Ice. The Predator. Los Angeles: Priority Records, 1992. Disponível em: <https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mU33wL0ZQ2R7j4I9DLZZ0eoyMgc5oz6cI&si=yBJVrdlGCPA3aW8U>. Acesso em 14 nov. 2014.

CUNHA, Olívia Maria Gomes; GOMES, Flávio dos Santos (org). **Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. Disponível em: <https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kne2AxosxVbHpcJR9MZK1NayFSd-BFc0E&si=sZJMYONV2Z8obVja>. Acesso em 14 nov. 2014.

DAVIDSON, J. W. **Uma breve história dos Estados Unidos**. Porto Alegre, Rs: I & Pm Editores, 2016.

DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Rio de Janeiro: Difel, 2018. Edição do Kindle.

DIAS, Cristiane Correia. **A pedagogia hip-hop: consciência, resistência e saberes em luta**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019.

DOMINGUES, Petrônio. **Como se fosse bumerangue: Frente Negra Brasileira no circuito transatlântico**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 28, p. 155-170, 2013.

ESCOLHA o Seu Caminho. Youtube, 1992. Disponível em: <https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kenc56VZE1AFPrBR6tuCossS82v7LHBs4&si=JFHgl1CFrea6G9rM>. Acesso em 20 fev. 2025.

ELLIOTT, K. K. Emmett Till, 2021 Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/civil-rights-movement/a/emmett-till>>. Acesso em 15 fev. 2025.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020. Edição do Kindle.

FRAGOSO, Laudemir Guedes. **Sobrevivendo no Inferno**: Racionais MC's. Obras da Unicamp. São Paulo, 2022. Disponível em: Acesso em: 25 fev. 2025.

GAHYVA, Helga da Cunha. **A epopeia da decadência**: um estudo sobre o Essai sur l'inégalité des races humaines (1853-1855), de Arthur de Gobineau. Mana, v. 17, p. 501-518, 2011.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

HOLOCAUSTO Urbano. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Holocausto_Urbano>. Acesso em: 30 abr. 2024.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

JOCENIR. **Diário de um Detento**: o livro. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.

KARNAL, Leandro et. al. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo, Contexto, 2007.

KELLEY, R. D. G.; LEWIS, E. **To make our world anew**. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2005.

KING, Martin Luther. Martin Luther King & John F. Kennedy, 1962. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G_4hEfeBIAU>. Acesso em: 15 fev. de 2025.

MALVA, Pamela. Rodney King e Latasha Harlins: os casos de brutalidade que inflamaram Los Angeles em 1992. **Aventuras na História**, 2, jun. 2020. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/rodney-king-e-latasha-harlins-os-casos-de-brutalidade-que-inflamaram-los-angeles-em-1992.phtml>>. Acesso em 20 de fev. 2025.

MAIA, Kenia Soares; ZAMORA, Maria Helena Navas. **O Brasil e a lógica racial**: do branqueamento à produção de subjetividade do racismo. Psicologia Clínica, v. 30, n. 2, p. 265-286, 2018.

MAIK, Antunes. **A Cor e a Fúria**: uma análise do discurso racial dos Racionais MC's. 1ªed. Jundiaí, São Paulo: Paco, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MORADORES da Mangueira presos e amarrados pelo pescoço. Foto de Eurico Dantas/Agência O GLOBO. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/blogs/blog-do-acervo/post/2022/05/acao-policial-que-amarrou-moradores-presos-pelo-pescoco-e-agrediu-o-sambista-cartola.ghtml>>. Acesso em 17 jun. 2024.

NADA como um dia após o outro dia. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nada_como_um_Dia_ap%C3%B3s_o_Outro_Dia>. Acesso em 18 dez. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. Versão Kindle.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. Editora Contexto, 2015.

O compositor Cartola no chão, diante da viatura, após ser agredido por policial. Foto: Eurico Dantas/Agência O GLOBO. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/blogs/blog-do-acervo/post/2022/05/acao-policial-que-amarrou-moradores-presos-pelo-pescoco-e-agrediu-o-sambista-cartola.ghml>>. Acesso em 17 jun. 2024.

OLIVEIRA, Bruno Camilo de. **O problema do cientificismo**. 2019. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

OLIVEIRA, C. A. **A segregação não é inconstitucional**: Plessy vs. Ferguson. Jus Brasil, 2020. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/artigos/a-segregacao-nao-e-inconstitucional-plessy-vs-ferguson/886205389>>. Acesso em: 15 fev. 2025.

OLIVER, Paul. **The story of the Blues**. New York, Penguin Books, 1978, apud: Roberto Muggiati, Blues: da lama à fama, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p. 27.

ONODERA, Iwi Mina. **Estado e violência**: um estudo sobre o massacre do Carandiru. 2007. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

PITANGA, Emily Monalisa Ipiratininga. **A institucionalização do genocídio negro no cárcere**: análise sobre o massacre do carandiru sob a ótica da seletividade do sistema penal brasileiro. Revista Direito no Cinema, v. 1, n. 1, p. 2-8, 2019.

RACIONAIS Mc's. Escolha o Seu Caminho. Youtube, 1992. Disponível em: <https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kenc56VZE1AFPrBR6tuCossS82v7LHBs4&si=JFHgl1CFrea6G9rM>. Acesso em 20 fev. 2025.

RACIONAIS MC's (álbum). In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Racionais_MC%27s_\(%C3%A1lbum\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Racionais_MC%27s_(%C3%A1lbum))>. Acesso em: 1 de mai. de 2024.

RAIO X do Brasil. In: Pequenos Clássicos Perdidos. Disponível em: <<https://pequenosclassicosperdidos.com.br/2013/01/23/racionais-mcs-raio-x-do-brasil-1993/>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

REUNIÃO de Membros do KKK em Chicago, na década de 1920. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ku_Klux_Klan#/media/Ficheiro:KKK_night_rally_in_Chicago_c1920_cph.3b12355.jpg>. Acesso em 15 fev. 2025.

RODRIGUES, R. N. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1956.

RACIONAIS MC'S, Cores & Valores. São Paulo: Cosa Nostra e Boogie Naípe Disponível em:
<https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_k_kgwbGmB9CvmqhnwtNsHDbqT8yCW2Hbk&si=XniIqApkwFp4osgD>. Acesso em 17 dez. 2024.

RACIONAIS MC'S. Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Disponível em: <https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kJmljqWoJwN8M-qmWA_YQzsPVnaZuDmRo&si=ApfevAlMLz6_KxC>. Acesso em 17 dez. 2024.

RACIONAIS MC'S. Raio-X do Brasil. São Paulo: Zimbabwe, 1993. Disponível em:
<https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nfy067bJV3fuEzY0qlDSH7HTiyZ_YpRyI&si=FevDoxVOBXHKlv1x>. Acesso 14 nov. 2024.

RACIONAIS MC'S. Sobrevivendo no Inferno. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. Disponível em:
<https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nCuXekVx1ic-SIzebMW_QYyhbKe-W5KqI&si=GmYPZE6yuz9_3cCk>. Acesso em 14 nov. 2024.

RACIONAIS MC'S. **1000 trutas, 1000 tretas**. Direção L. P. Simone' i e Roberto T. Oliveira. Cosa Nostra/Sindicato Paralelo Filmes/Ice Blue, CN 007, 2006. 1 DVD.

RACIONAIS TV. **Racionais**: Tragédias e perseguições // Red Bull Station. Youtube, 12 de jun. de 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/9Rg7vYP6tA4?si=A0tvUPX5zp4iVY3L>>. Acesso em: 18 de dez. de 2024.

REIS, Marilise L.M. dos. **Diáspora como movimento social**: implicações para a análise dos movimentos sociais de combate ao racismo. Ciências Sociais Unisinos, v. 46, n. 1, p. 37-46, 2010.

ROCHA, Arthur Dantas. **Racionais MC's: sobrevivendo no inferno**. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

RODRIGUES, Warley Gonçalves. **A criminalização da inocência no Brasil**: o aprisionamento indevido de pessoas inocentes. 2022.

ROSE, Trícia. **Um estilo que ninguém segura**: Política, estilo e a cidade pós industrial no hip hop. In: HERSCHMANN, Micael (org). Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

SOBREVIVENDO no Inferno. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sobrevivendo_no_Inferno. Acesso em: 1 mai. 2024.

SHECAIRA, Sérgio Salomão. **Tolerância zero**. Revista internacional de direito e cidadania, v. 5, p. 165-176, 2009.

SHUSTERMAN, Richard: **Vivendo a arte**: a estética pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Marcos Gruchka da. **Do Rap ao Pós-Punk**: Encontros entre subculturas paulistanas na produção do álbum "Hip-Hop Cultura de Rua". Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

SILVA, Wilton Bruno Cardoso da. **A luta pelos direitos civis nos Estados Unidos**. Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação, v. 7, n. 9, p. 414-423, 2021.

SOUSA, R. L. **O Movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da "república dos manos" e a estética da violência**. São Paulo: Annablume, 2012.

TEIXEIRA, Alessandra; SALLA, Fernando Afonso; MARINHO, Maria Gabriela da Silva Martins da Cunha. **Vadiagem e prisões correcionais em São Paulo**: mecanismos de controle no firmamento da República. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), v. 29, n. 58, p. 381-400, 2016.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. 2ªed. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Nosotros y los otros**: reflexión sobre la diversidad humana. México: Siglo XXI, 2005.

VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. **Racionais MC'S entre o gatilho e a tempestade**. org. Daniela Vieira, Jaqueline Lima Santos. 1ªed. São Paulo: Perspectiva, 2023.