

# Manos e playboys: uma análise da construção da imagem-nós nas músicas de Racionais MC's

Vanessa Vilas Bôas Gatti <sup>1</sup>

## Resumo

A produção musical do *rap* brasileiro inaugura um novo paradigma no cenário musical: a construção simbólica de uma sociedade brasileira cindida entre “eles” e “nós”, opondo a periferia aos estratos privilegiados, com tom de enfrentamento de classes. A partir do arsenal teórico de Norbert Elias, pretendo apontar as interdependências do surgimento do *rap* no Brasil, e identificar, na obra do grupo de *rap* Racionais MC's, a elaboração de uma imagem coletiva da periferia, decorrente da transformação de um estigma atribuído em uma posição de potência. Nota-se que essa elaboração se dá em contraposição à elaboração da contra-estigmatização de uma elite, refletindo assim sobre o caráter relacional das relações de poder a partir das operações de estigmatização.

Palavras-chave: Música popular. *Rap*. Configuração. Periferia. Relações de poder.

## Manos and playboys: an analysis of we-image construction in Racionais MC's songs

## Abstract

The musical production of Brazilian rap inaugurates a new paradigm in this musical scene: the symbolic construction in songs of a society divided between “us” and “them”, opposing periphery population to a richer group, suggesting a class confrontation. This article aims to analyses, supported by Norbert Elias' concepts, the web of interdependence between people in rap emergence, and identify the we-image construction through the Racionais MC's songs. This process of symbolic we-image elaboration turns the stigma in to a power position, from the elaboration of a counter-stigmatization. In consequence, it makes reflect about the balance-of-power relationships in operations in this configuration.

Keywords: Popular music. Rap. Configuration. Periphery. Power relations.

---

1 Doutoranda em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

## Introdução<sup>2</sup>

O poder não é algo que alguém ou um grupo detém, como um objeto mágico de vantagens. O poder é relacional e faz parte de um processo dinâmico que estrutura as relações humanas. Em outras palavras, as relações humanas se estruturam em relações de poder, mais ou menos equilibradas, por meio de configurações de interdependências entre os indivíduos ou grupos de indivíduos (ELIAS, 2008). Esse simples deslocamento do termo “poder” para “relações de poder entre indivíduos interdependentes” permite ver seu caráter relacional e a dinamicidade das relações sociais. Ao desconstruir os usos de termos que embasam os problemas sociológicos e que muitas vezes são substancializados ou reificados, Norbert Elias nos fornece uma perspectiva analítica de fôlego para encarar questões complexas sobre as relações sociais. A formação de grupos opostos no interior de uma configuração social foi analisada pelo autor, jogando nova luz sobre os mecanismos de uma relação de dominação. Um grupo se forma na medida em que exclui um outro grupo e o subordina. E o desequilíbrio na balança de poder é sustentado pela desigualdade de acesso às vantagens e privilégios, mas também através da coesão do grupo dominante, criando normas, referências e “verdades” que organizam simbolicamente os elementos que o distingue do grupo dominado. Tal processo se dá principalmente pela estigmatização dos dominados, por meio de fuxicos, fofocas, piadas e mesmo insultos. A partir disso, se criam narrativas sobre o grupo dominado, responsabilizando-o por sua miséria e infortúnio, atribuindo-lhe características negativas que aparecem como que inerentes aos seus corpos. Desse modo, inverte-se a relação de causa e efeito. A pobreza é vista como decorrente de qualidades (ou a falta delas), e não como resultado de uma relação de poder.

Contudo, é através das vozes de garotos que

se reúnem para curtir um som, incendiados pelo movimento negro por direitos civis e indignados com a marginalização sofrida, que o estigma se transforma em arma de combate<sup>3</sup>. Juntos, esses garotos passam a discutir o processo de estigmatização. Dessa forma, o desnaturalizam, e apontam a desigualdade como responsável pela distinção entre brancos e negros, e pobres e ricos, e não o contrário. O estigma é transformado em carisma (D’ANDREA, 2013). A posição social de pobres e negros na sociedade é o principal tema do *rap* brasileiro. Assim, o *rap* parece transbordar de seu papel de simples gênero musical de entretenimento, e toma contornos de uma espécie de elaboração coletiva de um revide. Por meio dos seus versos, a estigmatização e marginalização sofridas por seus idealizadores e por toda a população moradora de bairros periféricos, é colocada em pauta e transformada em posição de resistência.

O gênero *rap* apresenta uma complexa teia de tensões, tanto em sua produção social como em seus versos, cujos autores pertencem, em sua maioria, aos estratos mais baixos da sociedade brasileira. Seus versos abordam uma encruzilhada de questões sociais, políticas e raciais. A perspectiva do próprio excluído e o tom de enfrentamento de classes é novidade nos cenários musical e cultural. As narrativas tratam de um cotidiano marcado pela violência extrema, em que a morte prematura é um destino quase inescapável, evidenciando o baixo valor que as vidas de pobres e negros têm para a sociedade brasileira. O *rap* escancara muros invisíveis, velados sob o mito da democracia racial desconstruindo uma imagem unificada do brasileiro. Sua poesia canta uma sociedade brasileira desigual, cindida entre excluídos e privilegiados. Vai se delineando assim uma imagem coletiva das classes mais baixas e marginalizadas, representada pelo termo “periferia”, em contraste com o que os *rappers* denominam de “playboys”, ou seja, pessoas

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

3 Remeto-me aqui, indiretamente, a Fanon (2008).

pertencentes a uma elite econômica, com privilégios, acesso ao consumo e ao poder e serviços públicos, principalmente à proteção policial. A elaboração dessa imagem coletiva através da descrição das experiências vividas nas favelas e bairros periféricos de São Paulo marca o *rap* de tal maneira que seus principais representantes são chamados de “porta-vozes da periferia”.

Essa complexa teia de tensões que a experiência social do *rap* apresenta, mobilizando questões de classe, raça e estética, e, principalmente, a relação entre brancos e negros, e entre ricos e pobres no Brasil<sup>4</sup> pode ser analisada a partir do conceito de figuração estabelecidos-*outsiders* de Norbert Elias (2000). São séculos de desequilíbrio de poder, que a cada momento histórico assumem formas e têm mecanismos específicos, baseadas em um processo contínuo de estigmatização e marginalização. A sociodinâmica da estigmatização, de um lado, promove o estigma da desonra coletiva, o rótulo de um “valor humano inferior” e o apontamento da anomia do grupo *outsider*, imputando tal inferiorização na auto-imagem dos membros do grupo *outsider*, e de outro lado, os estabelecidos desenvolvem um carisma grupal, a coesão interna, a valorização de suas normas e o tabu de contato com membros do grupo *outsiders*. A relação estabelecidos-*outsiders*, portanto, seria um instrumento conceitual profícuo para interpretar a complexa relação entre estratos sociais e raciais distintos

brasileiros, compreendendo assim o equilíbrio de poder que estrutura tal relação (ELIAS e SCOTSON, 2000).

Contudo, devido ao espaço reduzido dessa reflexão, centrar-me-ei em analisar a elaboração do *revide* à estigmatização e marginalização sofridos pelos moradores da periferia através das músicas de Racionais MC’s, questionando a configuração na qual foi possível tal elaboração. Esse *revide* é constituído por dois processos paralelos e complementares: a transmutação do estigma de negro, pobre e periférico em carisma, potência, “efeito colateral do sistema” a partir da construção de uma imagem-nós da periferia; e a construção de uma imagem-eles contraposta à primeira dos “playboys”, privilegiados e principais atores do sistema. Assim, tratarei de refletir, de modo breve e incipiente, sobre a configuração<sup>5</sup> na qual o gênero *rap* e seus representantes se inserem e são agentes importantes no cenário cultural brasileiro.

A elaboração de uma imagem-nós a partir da construção simbólica da “periferia” acontece relacionalmente, colocando à mostra uma rede de interdependências na qual os indivíduos se associam e se contrapõem, não somente por meio do acesso a posições de poder, como também através de estigmatizações mútuas. A contra-estigmatização elaborada a partir da imagem-eles dos privilegiados deixa entrever uma alteração na balança de poder. A elaboração de uma contra-estigmatização, de acordo com

---

4 A discussão sobre a interseccionalidade das questões raciais e de classe no Brasil data do começo do século XX, mobilizando diversos intelectuais e teorias clássicas sobre a constituição cultural brasileira. No entanto, apesar da centralidade da questão, houve um predomínio das questões de classe sobre a questão das relações raciais no pensamento social brasileiro, contribuindo para a sedimentação da conclusão, no senso comum, de uma suposta inexistência do racismo, e como consequência, a dificuldade em reconhecer o sistema de desigualdade racial como estrutural na sociedade brasileira, de acordo com Maria Nilza da Silva (2000). A negação do conceito de raça pelas ciências sociais contribuiu para um atraso no enfrentamento das questões sobre racialização, no sentido de Antônio Sergio Guimarães (2016). Segundo o autor, racialização é o processo de atribuição de raça pelos outros, ou seja, raça-atribuída, “é o que transforma um conjunto de indivíduos em um grupo racial subalterno”, que consiste na estigmatização do grupo racializado. Este processo se distingue da “formação racial”, que, segundo o autor, consiste na “raça assumida por si, ou seja, raça reivindicada politicamente” (2016, p.164). O autor afirma que somente recentemente o processo de formação racial vem ganhando força no cenário brasileiro, pois a ideologia da mestiçagem e da identidade nacional dificultaram o processo de assentimento da raça como posição de combate, apagando do horizonte a questão racial que marca estruturalmente a desigualdade brasileira. Ainda que a distinção de classe seja colocada pelos *rappers* ao abordar os processos sociais de estigmatização, este, acredito eu, não se sobrepõe, ou, pelo menos, não perde de vista a questão racial, sempre presente nos discursos dos artistas. Além disso, as narrativas a serem apresentadas nesse artigo (e tantas outras presentes no *rap* brasileiro) ajudaram no processo de formação racial recente brasileiro.

Elias, só é possível e só tem efeito quando de uma diminuição na desigualdade na balança de poder entre estabelecidos e *outsiders*.

(...) o estigma social imposto pelo grupo mais poderoso ao menos poderoso costuma penetrar na auto-imagem deste último e, com isso, enfraquecê-lo e desarmá-lo. Consequentemente, a capacidade de estigmatizar diminui ou até se inverte, quando um grupo deixa de estar em condições de manter seu monopólio das principais fontes de poder existentes numa sociedade e de excluir da participação nessas fontes outros grupos interdependentes – os antigos *outsiders*. Tão logo diminuem as disparidades de força ou, em outras palavras, a desigualdade do equilíbrio de poder, os antigos grupos *outsiders*, por sua vez, tendem a retaliar. Apela para a contra-estigmatização (ELIAS 2000, p. 24).

(...)

Enquanto o equilíbrio de poder entre eles é muito desigual, seus termos estigmatizantes [dos *outsiders* para os estabelecidos] não significam nada, não têm poder de feri-lo. Quando eles começam a ser insultuosos, é sinal de que a relação de forças está mudando (ibid, p. 27).

A perspectiva do “nós”<sup>6</sup> colocada pelos *rappers* vai se constituindo em oposição a imagem “eles” e o processo de contra-estigmatização vai delineando o lugar ocupado pelo homem da periferia. E ao mesmo tempo que ser apontado

como “playboy” torna-se difamatório, pertencer à periferia torna-se glorificante, pois o “sujeito periférico” parece possuir uma ética superior àqueles que alimentam o sistema, chamado de “proceder”, como analisou Adalton Marques (2009).

### Configuração e interdependências de Racionais MC's

O sociólogo Tiaraju D'Andrea (2013) analisou a mudança de significado e de público do termo “periferia”. De acordo com ele, “periferia” passou da preponderância de seu uso acadêmico nos anos 1960, 1970, para uma preponderância de representação da população pobre moradora de bairros periféricos da cidade de São Paulo nos anos 1990, inaugurando uma nova subjetividade, cujos usos enfatizam “o orgulho de sua condição e as potencialidades dessa condição” (D'ANDREA, 2013, p. 15). O autor desenha o contexto do florescimento desse discurso sobre a periferia com um cenário trágico e de desesperança: a violência desmedida nos bairros periféricos da cidade de São Paulo, com bairros atingindo taxas de homicídios comparáveis à países em guerra civil; um processo de favelização crescente; a diminuição da presença da Teologia da Libertação, através do afastamento das comunidade eclesiais de base dos bairros periféricos; um esgotamento do protagonismo nos núcleos de base do PT, que

5 Elias, em diversas de suas obras, chama atenção para uma necessária crítica aos instrumentos conceituais já estabelecidos na sociologia, como a separação entre “indivíduo” e “sociedade”, apontando seu caráter estático e substancial, levando a aporias insolúveis e que perdem de vista o caráter relacional e multiperspectivacional das relações sociais. Desse modo, Elias elabora o conceito de “configuração” de maneira a analisar as relações sociais de pessoas interdependentes. De acordo com o autor, o conceito de configuração pode ser descrito como “o padrão mutável criado pelo conjunto dos jogadores – não só pelos seus intelectos, mas pelo que eles são no seu todo, a totalidade das suas ações nas relações que sustentam uns com os outros. Podemos ver que esta configuração forma um entrançado flexível de tensões. A interdependência dos jogadores, que é uma condição prévia para que formem uma configuração, pode ser uma interdependência de aliados ou de adversários” (ELIAS, 2008, p. 142). Ao analisar as configurações das sociedades de corte e a formação do estado absolutista (comparando diferentes formações nacionais como a França e a Alemanha), Elias (2001 e 2011) esmiúça as interdependências entre diferentes estratos responsáveis por sustentar aquele equilíbrio de poder. Ainda que Elias leve em conta a importância de vantagens econômicas e materiais nas relações de poder, ele chama a atenção para outras fontes de disputa entre grupos, como por exemplo o cerimonial que denotava boa educação e, por consequência, alto status na sociedade de corte. O autor apresenta, portanto, um arsenal conceitual potente para analisar as relações de poder entre grupos.

6 O autor aponta a análise dos pronomes pessoais como uma forma de evidenciar a natureza perspectivacional das relações: “Os pronomes pessoais são no seu conjunto uma expressão elementar do facto de que cada um se relaciona fundamentalmente com os outros e de que cada ser humano individual é essencialmente um ser social” (ELIAS, 2008, p. 135).

se burocratiza e se profissionaliza, se afastando da população mais pobre; o avanço de políticas neoliberais com privatizações e precarização dos serviços públicos; altas taxas de desemprego; informalização e precarização do trabalho. A abertura do mercado aos produtos internacionais e o enriquecimento de setores da sociedade elitizados e ligados ao mercado financeiro propiciam uma cultura de consumismo, ostentação e segregação: condomínios fechados, produtos de luxo de marcas internacionais e aversão à coisa pública caracterizam a década de 1990. Diante da falta de representatividade política, da precarização das condições de vida e do risco cotidiano da morte violenta, algumas saídas são armadas pela população dos bairros periféricos: a atuação em coletivos artísticos passa a ser uma delas<sup>7</sup>. O estudo aponta a obra de Racionais MC'S como decisiva para a elaboração e disseminação desse significado e do sentimento de pertença entre seus moradores.

(...) o discurso do grupo de *rap* Racionais MC'S foi de suma importância para a elaboração de um significado para o termo periferia por parte dos próprios moradores da periferia. O grupo soube ler um certo imaginário que pairava na realidade social; sintetizou e reproduziu esse imaginário, fornecendo novos elementos a ele. De fato, a obra do grupo deu melhor acabamento a uma dada significação do que seria periferia (D' ANDREA, 2013, p. 176).

(...) a denúncia radical contra o racismo fez dos Racionais um dos maiores porta-vozes da questão naquele momento histórico, influenciando o posicionamento de toda uma geração de negros moradores de bairros pobres, que passaram a ter uma consciência mais abrangente de sua negritude e da condição social do negro a partir da obra do

grupo (D' ANDREA, 2013, p. 77).<sup>8</sup>

A precariedade das condições de vida da população das periferias da cidade de São Paulo é o tema principal das narrativas das músicas do grupo e, mais do que simplesmente representar o cotidiano daquela população, o grupo teve importância crucial na consciência e no posicionamento de uma geração, como ressalta o autor. Dessa forma, compartilhar uma posição marginalizada contribuiu significativamente para a construção de uma imagem coletiva da periferia. Contudo, algumas outras interdependências foram necessárias para a constituição das narrativas e da estética do *rap*, com uma linguagem própria a respeito de uma sociedade brasileira cindida entre “eles” e “nós”.

A rede de sociabilidade que se forma com o surgimento do *rap* no Brasil também impulsiona a elaboração de uma imagem-nós da periferia. O antropólogo João Felix (2005) nos apresenta, em sua pesquisa pioneira, uma detalhada etnografia sobre a rede de relações que se constituiu em torno do movimento *hip hop* em São Paulo, a partir da década de 1980, e que deu início ao *rap* brasileiro. De acordo com ele, os bailes *black* são peças fundamentais para se compreender a formação de uma coesão em torno da questão racial, cujas bandeiras já estavam sendo hasteadas pelos principais nomes da música *black* e soul nos EUA, e que terão como consequência o desenvolvimento do *hip hop* brasileiro. De acordo com o autor

(...) os bailes *black* representaram muito mais do que um simples locus de lazer para seus frequentadores, em sua maioria constituída por negros e mestiços. Em uma análise mais aprofundada pudemos

7 Tiajara D'Andrea (2013) também aponta o surgimento do Primeiro Comando da Capital e o desenvolvimento das igrejas evangélicas como saídas práticas para o desamparo e péssimas condições de vida da população periférica.

8 Declarações sobre a importância da obra de Racionais MC's para a transformação do estigma da população pobre e negra das periferias em motivo de orgulho são recorrentes, tanto entre *rappers* quanto entre intelectuais que estudam o fenômeno e mesmo entre os moradores das periferias, não só paulistanas (cidade do grupo), como brasileiras. Sobre o lugar do Racionais, Dexter, também *rapper*, declara: “Racionais MC's que acho que foi um grupo que despertou a consciência negra e social de todo e qualquer jovem da periferia. Uma música chamada ‘Pânico na Zona Sul’ me despertou pra consciência social, que era um barato que eu nunca tinha pensado”. Declaração de Dexter para o documentário *Favela no ar*, 13 Produções, 2007.

perceber que esses espaços são também locais de práticas políticas, pois mediante eles as pessoas constroem suas próprias identidades. Ou seja, aquele público não vão ao baile somente para ouvir músicas e dançar, mas também porque lá se sentem entre iguais e não são discriminadas. Esse tipo de entretenimento é vivenciado como um momento alternativo ao racismo cotidiano, pois nesse lugar não se reperia a hierarquia racial presente no cotidiano (FELIX, 2005, p. 18).

Desse modo, os bailes *black* possibilitam uma constituição identitária de cisão, pouco presente na produção cultural brasileira até então, e, ainda que, como constata João Felix (2000), seus frequentadores não possuíssem relações diretas com o Movimento Negro Unificado, suas demandas reverberavam entre os frequentadores dos bailes. Lula, um dos organizadores da festa *black* Zimbabwe, relata que “os brancos tinham medo e não se misturavam com a gente. Não iam aos bailes porque temiam ser roubados. O conceito deles era: naquele lugar só tem ladrão”<sup>9</sup>. A partir da estigmatização sofrida, os participantes e produtores das festas se uniam em torno da questão racial e da marginalidade atribuída.

É a partir do gosto pela música *black* e *soul* e pela dança break que os jovens brasileiros, muitos já frequentadores dos bailes *black*, se reúnem em frente à Galeria 24 de Maio, no centro de São Paulo, em meados dos anos 1980. A roda de break consistia na formação de grupos de dança que competiam pelos melhores movimentos embalados por James Brown e cia. A roda chamava a atenção e ganhava cada vez mais adeptos de, principalmente, *office-boys* que trabalhavam na região de grande concentração de bancos e garotos em busca de uma colocação profissional<sup>10</sup>. Entre um pagamento e outro, os jovens assistiam ou participavam das discussões

corporais e desfrutavam o som, formando assim uma rede de sociabilidade bem integrada. Os encontros também proporcionavam uma troca de informações, discos e materiais estrangeiros, que alguns traziam em suas bagagens de viagem (TEPERMAN, 2015). Os garotos não compartilhavam apenas o gosto pela cultura de rua, suas vestimentas e seu ar displicente, mas também suas posições sociais: a grande maioria dos frequentadores eram moradores de bairros periféricos e pobres da cidade, sem acesso à cultura, donos de baixos e precários cargos em empresas sediadas no centro de São Paulo. A concentração de jovens, em sua maioria negros, chamava a atenção da polícia, que repreendia duramente seus participantes, muitas vezes encaminhando-os para a delegacia. Os jovens decidem então migrar para a estação São Bento de metro, pois, como conta Lula, organizador da Zimbabwe, “naquela época, bastava juntar um grupo de pretos na rua para a polícia chegar. (...) Como a estação tem mais de dez saídas, era ideal para fugir da PM. Se eles viessem de um lado, a gente fugia pelo outro”<sup>11</sup>. Ali surgiram os primeiros grupos de *rap* brasileiros, entre eles Racionais MC’s, reunindo a dupla KL Jay e Edi Rock, moradores da zona norte e Mano Brown e Ice Blue, do Capão Redondo, zona sul. As longas viagens de ônibus até chegar ao centro, o contraste do modo de vida que viviam em seus bairros periféricos com o que encontravam no centro da cidade, a estigmatização que sofriam por serem pobres e negros, eram temas dos primeiros *raps* cantados na estação São Bento, disputando em rimas e ritmos a destreza de seus autores. Desse modo, ainda que o *rap* seja uma representação da vida e a elaboração de uma imagem coletiva dos moradores da periferia, o palco de sua origem foi o centro da cidade, a partir do encontro de garotos de diversos bairros periféricos da cidade com histórias semelhantes para narrar (D’ANDREA,

9 Depoimento de Lula, em artigo de Marcelo Pinheiro, ao site PáginaB!, de 19/11/2017. Disponível em <<http://www.paginab.com.br/da-redacao/negro-e-lindo-historia-dos-bailes-black/>>, acesso em 15/07/2018.

10 Informações obtidas a partir do documentário *Nos tempos da São Bento* (2010), direção de Guilherme Botelho.

11 Depoimento de Lula, em artigo de Marcelo Pinheiro, ao site PáginaB!, de 19/11/2017. Disponível em <<http://www.paginab.com.br/da-redacao/negro-e-lindo-historia-dos-bailes-black/>>, acesso em 15/07/2018.

2013). O acesso ao palco improvisado da São Bento e a potencialidade da poesia, transformam tal experiência em coesão, elementos necessários para a elaboração da ideia de “periferia” e para uma mudança na balança de poder entre estabelecidos e *outsiders*.

As condições sociais de produção do insurgente gênero musical contribuíram para a elaboração de um novo paradigma estético e temático no cenário musical brasileiro. E ainda que seus principais protagonistas se vissem desprovidos da sustentação material da indústria fonográfica da época, a novidade que traziam em sons e letras reverberou longe do circuito restrito do *hip hop* da São Bento. Exatamente pela posição de um novo gênero musical e também por se posicionar como a voz do excluído sem voz, o *rap* se distancia e se opõe a um campo de tensões da música popular brasileira, construído ao longo do século XX sob a temática nacional-popular. A MPB, instituição em grande medida vitoriosa neste campo de tensões, encapsula tal temática, cantando temas da identidade nacional e se dirigindo ao povo brasileiro, com um tom de conciliação de classes<sup>12</sup>, caudatária de um projeto de nação elaborado nos anos 1960, no qual a música popular tinha lugar relevante. Ao colocar-se como portadora de suposta autenticidade brasileira, a MPB e seus principais representantes ocupam lugares prestigiosos da cultura brasileira, o que permite a construção de um referencial estético a partir de seus padrões. Acauam Oliveira (2015), em sua análise fundamental sobre os processos estéticos e sociais da música brasileira, argumenta que o projeto estético da MPB foi a formalização cancional do espírito do projeto nacional-desenvolvimentista, ou seja, a forma estética que permitiu aos brasileiros “imaginarem-se enquanto nação moderna”. Contudo, o projeto de modernização, de partida, contém uma inconsistência estrutural<sup>13</sup>, que ao

realizar-se, traz à luz o vazio do projeto estético da MPB, e a derrocada da canção, tal como aventou Chico Buarque. O autor aponta a obra do Racionais MC’s como uma mudança de paradigma na música brasileira, pois esta expressa formalmente o fim do projeto de formação nacional, cantado pela voz do marginalizado, que “não aposta no caminho da conciliação, pois reconhece que o Brasil contemporâneo é um imenso Carandiru, e o lugar que cabe aos marginalizados é o de mercadoria descartável” (OLIVEIRA, 2015, p. 216). O fim do projeto nacional pode ser substancializado na imagem símbolo do massacre do Carandiru, narrado na música *Diário de um Detento*:

O Brasil (...) é o massacre do Carandiru, ou antes, foi substituído por ele, “sintoma” contemporâneo da sociedade brasileira. É essa experiência do genocídio da população carcerária, sua transformação em material descartável, que define o lugar e as condições de fala do grupo, dele decorrendo a dupla tarefa de trazer a experiência do horror à consciência, formalizando-a, e evitar a todo o custo sua repetição, mantendo-se vivo. O massacre é o paradigma do novo modelo de relações sociais existente no país, desde o abandono do projeto de integração nacional (OLIVEIRA, 2015, p. 222).

Trata-se, portanto, de assumir a frente de um novo posto no cenário musical brasileiro, com o esgotamento do projeto de modernização nacional: trata-se de cantar a periferia para a periferia e, exatamente em oposição ao ideal de integração cultural brasileira. A diferenciação do ideal, do lugar de fala, do comportamento, de referências musicais, circuito de *shows*, maneiras de produção e divulgação do *rap* com relação à música brasileira produzida até então, dá certa autonomia de ação aos *rappers*. É dessa forma, a partir do fim do ideal de conciliação de classes

12 Segundo Schwarz (1999), durante os anos 1960, um projeto de nação, protagonizado especialmente por uma elite intelectual e artística promovia uma “ida ao povo”, numa pretensão de quebra de barreiras de classe (SCHWARZ, 1999, p. 174).

13 O autor afirma um descompasso entre o plano simbólico e a vida material, o que permite a constituição da narrativa do projeto de modernização sem as transformações da produção material.

e de raças, que se torna possível a elaboração de uma imagem-nós da periferia, que só se dá em contraposição à identificação de um “eles”: os playboys. Desse modo, Racionais, além de inaugurar um discurso de cisão entre “eles” e “nós”, entre “manos” e “playboys”, atípico no cenário musical brasileiro, arregimenta energias, vozes e orientações para uma estigmatização dos privilegiados, cantando as mazelas sofridas por seus “manos” como consequência do “sistema”. Esse movimento de contraestigmatização e de denominação de si enquanto agente coletivo aponta para uma atenuação na balança de poder operante na estrutura social brasileira. Vejamos como a construção dessas imagens coletivas vai sendo definida ao longo dos primeiros trabalhos do grupo Racionais.

### Figuração Manos e Playboys

*Holocausto Urbano* (1991)<sup>14</sup>, primeiro disco do grupo Racionais MC's, é um marco na história do *rap* brasileiro<sup>15</sup>. O título já anuncia o que está por vir: trata-se de narrar o homicídio em massa em curso nas periferias de São Paulo. Neste álbum Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay apresentam músicas que reverberaram pelos ouvidos dos jovens moradores de favelas e bairros pobres de muitas cidades brasileiras como pólvora para a constituição de uma narrativa da periferia. A música *Pânico na Zona Sul* começa a delinear a ideia de um “nós”, moradores da Zona Sul, que sofrem diariamente com a violência, tanto da atuação direta da polícia, como de sua negligência diante de “justiceiros” cometendo homicídios de inocentes, segundo os *rappers*.

Então quando o dia escurece  
Só quem é de lá sabe o que acontece  
Ao que me parece prevalece a ignorância  
*E nós estamos sós*

*Ninguém quer ouvir a nossa voz*  
(...)  
Justiceiros são chamados por eles mesmos  
Matam humilham e dão tiros a esmo  
E a polícia não demonstra sequer vontade  
De resolver ou apurar a verdade  
Pois simplesmente é conveniente  
E por que ajudariam se eles nos julgam delinquentes?  
E as ocorrências prosseguem sem problema  
nenhum  
Continua-se o pânico na Zona Sul.<sup>16</sup>

O emprego da primeira pessoa do plural não se refere a somente Mano Brown e Ice Blue, cujos versos se desenrolam como uma conversa, mas sim toda a população da Zona Sul que compartilha o medo e a indignação com o descaso da segurança pública. Vale notar que a constituição do “nós” se dá por oposição ao uso da terceira pessoa do plural “eles”, que por vezes se refere aos policiais e por vezes aos “justiceiros”, propagando o pânico geral. Ao serem vistos pelos policiais como “delinquentes”, Mano Brown e Ice Blue colocam à mostra o processo de estigmatização sofrido pela população negra e pobre das periferias. Contudo, esboça-se aí a constituição de uma imagem-nós da periferia que deve falar por si, já que “ninguém quer ouvir a nossa voz”.

Além da violência e descaso policial, Racionais MC's apresenta um contraponto ao carisma grupal da periferia na música *Hey Boy*. Os versos tratam de uma conversa entre Mano Brown e Ice Blue com um forasteiro, que se perde e acaba entrando no bairro dos *rappers*. Trata-se de um rapaz abastado, pertencente ao *establishment*, enquadrado pelos *rappers*, que começam uma sabatina sobre as condições de vida na favela e o responsabilizam pela situação.

Hey boy o que você está fazendo aqui?

14 Racionais MC's, *Holocausto Urbano*, Gravadora Zimbabwe, 1990.

15 Longe da pretensão de uma análise formal da obra de Racionais, meu intuito aqui é somente apontar os usos dos pronomes pessoais em algumas músicas do grupo, ressaltando assim a formação de uma imagem coletiva da periferia. Para uma análise formal da obra ver Oliveira (2015), e também Garcia (2013), (2004).

16 Trecho de *Pânico na Zona Sul*, *Holocausto Urbano*, Zimbabwe, 1991. Grifo nosso.

Meu bairro não é seu lugar  
 E você vai se ferir  
 Você não sabe onde está  
 Caiu num ninho de cobra  
 E eu acho que vai ter que se explicar  
 Pra sair não vai ser fácil  
 A vida aqui é dura  
 Dura é a lei do mais forte  
 Onde a miséria não tem cura  
 E o remédio mais provável é a morte  
 (...)  
 A marginalidade cresce sem precedência  
 Conforme o tempo passa  
 Aumenta a tendência  
 E muitas vezes não tem jeito  
 A solução é roubar  
 E seus pais acham que a cadeia é nosso lugar  
 O sistema é a causa  
 E nós somos a consequência....Maior  
 Da chamada violência  
 Porque, na real,  
 Com nossa vida ninguém se importa  
 E ainda querem que sejamos patriotas?

Hey Boy!  
 (...) Pense bem se não faz sentido.  
 Se hoje em dia eu fosse um cara  
 Tão bem-sucedido  
 Como você é. Chamado de superior  
 E tem todos na mão  
 E tudo a seu favor  
 Sempre teve tudo  
 E não fez nada por ninguém.  
 Se as coisas andam mal  
 É sua culpa também  
 Seus pais dão as costas  
 Para o mundo que os cercam  
 Ficam com o maior, o melhor  
 E pra nós nada resta?  
 Você gasta fortunas  
 Se vestindo em etiqueta  
 E na sarjeta as crianças

Futuros homens  
 Quase não comem morrem de fome  
 Com frio e com medo  
 Já não é segredo e as drogas consomem  
 Sinta o contraste e só me dê razão  
 Não fale mais nada porque  
 Vai ser em vão.<sup>17</sup>

Nota-se que a construção simbólica do “nós” presente nos versos se dá em contraste com a constituição de uma figura do “eles”: o “boy”, ou seja, um sujeito bem-sucedido, “chamado de superior” e que “tem tudo nas mãos e tudo a seu favor”. Os *rappers* apontam os pais do rapaz como responsáveis pela miséria e marginalidade da população das favelas, já que “dão as costas para o mundo que os cercam” e “ficam com o maior e o melhor”. A visão de que o excesso de bens materiais e luxo causa a escassez e marginalização dos seus, dá contornos à construção da imagem-eles como “playboys”. Desse modo, a constituição de uma imagem-nós da periferia é relacional e perspectivacional. A inevitabilidade do aumento da criminalidade entre os pobres é justificada pela paisagem de desesperança e injustiça que os *rappers* cantam. Mano Brown e Ice Blue permitem que o “boy” saia fugido da cena, não sem antes declarar: “Eu tenho todos os motivos, mas nem por isso eu vou te roubar”. Mesmo não cometendo crime algum, os versos denunciam a estigmatização de marginais e criminosos operada pelos pais do garoto<sup>18</sup>. É possível entrever nos versos acima que está armada a contra-estigmatização que marca o *rap* brasileiro, como um de seus elementos fundamentais. O tom pejorativo da expressão “playboy”, usado como estereótipo para garotos privilegiados, financiados pelos pais, tem efeito como insulto e, portanto, é significativo no jogo de interdependências entre os indivíduos.

A divisão simbólica entre “eles” e “nós” ou entre “manos” e “playboys”, impossibilita

17 Trecho da música *Hey Boy, Holocausto Urbano*, Zimbabwe, 1991.

18 Walter Garcia (2013, p. 87) argumenta que a música *Hey Boy* tem um tom professoral, contudo a conscientização que almejam ali não é a do playboy, mas sim seus destinatários, os jovens da periferia, seus manos, no intuito de apresentar um caminho alternativo ao da marginalidade: o *rap*.

a construção simbólica dentro da temática nacional-popular operada pela MPB, e causa indignação nos *rappers*: “E ainda querem que sejamos patriotas?”. Se o compositor popular teve papel importante no cenário cultural brasileiro em sua constituição no século XX, não é esse papel que os *rappers* almejam incorporar, mas falar em nome de seu povo e para seus manos, para as periferias espalhadas por São Paulo e, com seu desenvolvimento, pelo Brasil (OLIVEIRA, 2015).

No disco *Holocausto Urbano*, as imagem-nós e imagem-eles estão esboçadas, mas ainda apartadas de temas como o tráfico de drogas e a ética do crime, frequentes nos discos e grupos subsequentes. No disco *Raio X do Brasil*, lançado em 1993, a visão de mundo dos *rappers* de uma sociedade cindida é apresentada de modo mais explícito, com tom de enfrentamento de classes. Na capa do disco, uma foto de uma cela com presidiários amontoados, conversa com o nome do disco. *Homem na estrada* e *Fim de semana no parque*, músicas presentes no álbum, tornam-se hinos, influenciando o surgimento de muitos grupos de *rap* e redirecionando os já existentes. Na música *Fim de semana no parque*, Mano Brown e Edi Rock narram, de maneira cinematográfica, dois cenários contrastantes.

Daqui eu vejo uma caranga do ano  
Toda equipada e o tiozinho guiando  
Com seus filhos ao lado estão indo ao parque  
Eufóricos, brinquedos eletrônicos.  
Automaticamente eu imagino  
A molecada lá da área como é que tá  
Provavelmente correndo pra lá e pra cá  
Jogando bola descalços nas ruas de terra  
É, brincam do jeito que dá  
Gritando palavrão é o jeito deles  
Eles não têm videogame às vezes nem televisão  
Mas todos eles têm Doum, São Cosme e  
São Damião, a única proteção.  
No último natal papai Noel escondeu um brinquedo  
Prateado, brilhava no meio do mato

Um menininho de 10 anos achou o presente,  
Era de ferro com 12 balas no pente  
E fim de ano foi melhor pra muita gente  
Eles também gostariam de ter bicicleta  
De ver seu pai fazendo cooper tipo atleta  
Gostam de ir ao parque e se divertir  
e que alguém os ensinasse a dirigir.  
Mas eles só querem paz e mesmo assim é um sonho.  
Fim de semana do Parque Sto. Antônio  
(...)  
Olha só aquele clube que da hora.  
(...)  
Tem corrida de kart dá pra ver  
é igualzinho o que eu vi ontem na Tv,  
Olha só aquele clube que da hora,  
Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora  
nem se lembra do dinheiro que tem que levar  
Pro seu pai bem louco gritando dentro do bar  
nem se lembra de ontem, de onde o futuro  
ele apenas sonha através do muro...<sup>19</sup>

Os *rappers* descrevem, ao que parece a partir de uma viagem de ônibus coletivo pela cidade, cenas de lazer e descontração de famílias de classe média e as comparam com a diversão “da molecada lá da área” de seus bairros, ressaltando a inexistência de qualquer estrutura de lazer e onde uma arma encontrada no mato se transforma em brinquedo. O contraste fica mais evidente quando Edi Rock apresenta o olhar de um menino negro, apartado da diversão de um clube, pelas grades e pela precoce responsabilidade de sustento da família degradada. Os muros da cidade, tanto os materiais quanto os simbólicos, são amplificados pela poesia.

A música *Homem na estrada* pode ser interpretada como, talvez, uma consequência da infância roubada dos meninos da música *Fim de semana no parque*. Mano Brown narra a história de um ex-presidiário que tenta recomeçar sua vida em liberdade e dar um futuro diferente a seu filho.

Um homem na estrada recomeça sua vida.

19 Música *Fim de Semana no Parque*, de Racionais MC's, presente no álbum *Raio X do Brasil*, Zimbabwe, 1993.

Sua finalidade: a sua liberdade.  
 Que foi perdida, subtraída;  
 e quer provar a si mesmo que realmente mudou,  
 que se recuperou e quer viver em paz, não olhar  
 para trás, dizer ao crime: nunca mais!  
 Pois sua infância não foi  
 um mar de rosas, não.  
 Na Febem, lembranças dolorosas, então.  
 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.

A voz de Mano Brown por vezes se confunde com a do homem<sup>20</sup> que narra cenas que presencia na favela e conta sobre seu desejo de melhorar de vida. Diante da desconfiança e má reputação pela condição de ex-detento, o homem vê uma chance de ascensão ao observar um amigo enriquecendo vendendo drogas para a “*playboyzada*”. A vida de bonança não dura muito tempo, pois o sujeito termina sendo fuzilado na cabeça pela polícia. Novamente os ricos ou os “playboys” são responsabilizados pelo cenário catastrófico que enfrenta o ex-detento, tanto no financiamento do tráfico de drogas e álcool, quanto pela estigmatização e exclusão sofridas.

Amanhece mais um dia e tudo é exatamente igual.  
 Calor insuportável, 28 graus.  
 Faltou água, já é rotina, monotonia,  
 não tem prazo pra voltar, hã!  
 já fazem cinco dias.  
 São dez horas, a rua está agitada,  
 uma ambulância foi chamada com extrema  
 urgência.  
 Loucura, violência exagerado.  
 Estourou a própria mãe, estava embriagado.  
 Mas bem antes da ressaca ele foi julgado.

Arrastado pela rua o pobre do elemento,  
 o inevitável linchamento, imaginem só!  
 Ele ficou bem feio, não tiveram dó.  
 Os ricos fazem campanha contra as drogas  
 e falam sobre o poder destrutivo dela.  
 Por outro lado, promovem e ganham muito dinheiro  
 com o álcool que é vendido na favela.

Ao expor com detalhes a vida dos moradores da periferia, os *rappers* mostram o homem por trás do criminoso, colocando a vista todo um arranjo de forças que levam garotos a enveredar por este caminho. De acordo com Elias e Scotson (2000), quando a balança de poder é muito desigual, os *outsiders* costumam sofrer uma inferiorização a tal ponto que internalizam uma auto-imagem negativa, fazendo com que suas aspirações sejam acomodadas ao que lhe é culturalmente imposto a sua posição. O *rap* subverte essa tendência ao narrar trajetórias de vida que se desenrolam aos seus olhos, ou por vezes a própria vida, trazendo à tona toda a rede de forças que causam a miséria nas periferias, desnaturalizando, assim, a marginalização que lhes foi atribuída, e pontuando a responsabilidade dos ricos ou “playboys” no funcionamento do sistema, mesmo com um discurso benevolente, como no trecho acima destacado. Ainda que a maioria dos *rappers* passe a lição, por meio dos versos, de que o crime destrói vidas, os elementos que apresentam para justificar a entrada dos seus “manos” no crime desenham uma situação quase inescapável. E por vezes o assalto ou o tráfico de drogas soam como justiça social, já que a violência a que foram submetidos durante toda a vida rouba-lhes muito mais do que objetos materiais, como fica patente no trecho a seguir.

É foda... Foda é assistir a propaganda e ver  
 Não dá pra ter aquilo pra você

20 Garcia (2013, p.89) aponta a oscilação entre a primeira e a terceira pessoa como um recurso formal aprimorado: “A mudança permite que o *rapper* construa com bastante requinte o seu ponto de vista: mais do que ao lado, o narrador se situa no mesmo lado do protagonista, comprometendo-se radicalmente com o tipo social que este representa ao mesmo tempo que dele guarda certa distância. O recurso básico é, ao longo da canção, fazer o foco narrativo oscilar entre a 3ª pessoa, nas passagens em que o narrador observa o “homem na estrada” e relata a história dele, e a 1ª pessoa, quando o narrador efetivamente assume o papel do “homem na estrada””

Playboy folgado de brinco, uh trouxa  
 Roubado dentro do carro na Avenida Rebouças  
 Correntinha das moça, as madame de bolsa  
 Dinheiro... não tive pai não sou herdeiro  
 Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal  
 Por menos de um real, minha chance era pouca  
 Mas se eu fosse aquele moleque de touca  
 Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca  
 De quebrada, sem roupa, você e sua mina  
 Um dois, nem me viu... já sumi na neblina  
 Mas não... permaneço vivo, prossigo a mística  
 Vinte e sete anos contrariando a estatística  
 Seu comercial de TV não me engana  
 Eu não preciso de status nem fama  
 Seu carro e sua grana já não me seduz  
 E nem a sua puta de olhos azuis  
 Eu sou apenas um *rapaz* latino-americano  
 Apoiado por mais de cinquenta mil manos  
 Efeito colateral que o seu sistema fez  
 Racionais capítulo 4 versículo 3

Mano Brown, neste trecho da música *Capítulo 4, versículo 3*<sup>21</sup>, incorpora a visão e a voz de um garoto assaltante ao buscar suas vítimas e cometer um assalto a mão armada, narrando detalhadamente a situação. No entanto, ao final, nega a alternativa, se colocando como uma exceção que, contrariando as estatísticas, permanece vivo aos 27 anos. Nota-se que a segunda pessoa do singular a quem Mano Brown se refere poderia ser a possível vítima, fazendo com que o ouvinte se sinta violentado, com a arma dentro de sua boca e nu, depois do assalto. Do papel de vítima, logo o ouvinte passa a ser responsabilizado pela sedução da posse de bens materiais veiculada em comerciais de TV, e pela propagação do desejo de status e fama, estratégias do “seu sistema” que

levam garotos a cometer crimes. Fica explícito aí que Mano Brown está opondo dois estratos da sociedade brasileira em um equilíbrio de poder muito desigual, e que somente pela força de reflexão do *rap* é que Mano Brown consegue se esquivar de um destino comum entre os jovens de periferia: o crime e a morte precoce. Ao finalizar a música com o verso “Eu sou apenas um *rapaz* latino-americano”, Mano Brown faz referência à música de Belchior, mas bem distante da experiência social de seu autor ou de seu público, o *rapper* se diz “apoiado por mais de cinquenta mil manos” que experimentam uma coesão e um empoderamento consequências da construção de uma representação simbólica coletiva dos moradores das periferias a partir do *rap*. O poder do verso é equiparado ao poder da bala engatilhada, sabotando raciocínios, como efeitos colaterais de um sistema de exploração, marginalização e estigmatização.

### Considerações finais

Dessa forma, o grupo Racionais cria narrativas para os moradores da periferia, seus principais destinatários, que representam sua experiência diária, a partir do ponto de vista do marginalizado, buscando desnaturalizar minuciosamente a imagem inferiorizada dos seus. Essa operação se dá a partir da reflexão sobre o sistema causador da violência constante a que estão submetidos, apontando os agentes responsáveis pela exploração como desprovidos de moral, e atribuindo uma ética superior aos seus parceiros. O lugar que antes era estigmatizado é transformado em lugar de potência<sup>22</sup>.

A coesão promovida pelo *rap* entre as

21 Música presente no álbum *Sobrevivendo no Inferno*, Cosa Nostra, 1997.

22 Em uma análise acurada da música “Diário de um detento”, Acauam Oliveira (2015) identifica um sistema complexo de posições ocupadas pelos personagens, como um microcosmo apresentado pela voz de Mano Brown. Ainda que com peculiaridades, os personagens são divididos em duas esferas, separadas pelos muros do Carandiru. “Em “Diário de um detento” tem-se claramente configurado um sistema de organização espacial da canção em que as relações sociais têm seu fluxo interrompido pela presença de um muro que separa irremediavelmente as classes e impede o trânsito social, criando um espaço opressivo de confinamento. Desse modo, rompe-se com certa imagem de integração, de longo histórico no país, para propor um modelo negativo de segregação pela violência, que separa categoricamente os que estão dentro dos que estão fora. Essa metáfora, verdadeiro princípio estrutural de organização da canção, dá sentido formal a uma conjuntura social específica em que um projeto de integração nacional – ainda que precário – foi descartado, substituído por uma política de gerenciamento da miséria” (OLIVEIRA, 2015, p. 275).

periferias de várias cidades brasileiras se dá pela possibilidade da construção simbólica do “nós”. Uma rede de interdependências complexa foi necessária para a transformação do estigma e a marginalização em motivo de orgulho da periferia e também para a construção de uma imagem-eles a partir da contra-estigmatização efetiva que o *rap* coloca a mostra. A possibilidade de fala, criadas por um microfone aberto e uma folha de papel em branco, constitui a potencialidade da construção simbólica de um “nós”, que desestabiliza a balança de poder entre estabelecidos e *outsiders*, tornando-a um pouco menos desigual. A produção simbólica sobre si, a chance de cantar um “nós”, possibilitada por uma configuração de interdependências que dá bases para tal, é uma arma longe da insignificância. Os muros da cidade não estancam o som. E os ritmos e poesias transformam, redirecionam e arregimentam energias de uma legião de jovens de diversas periferias brasileiras que se identificam ao verem suas vidas cantadas, causando assim uma coesão que se dá somente por uma construção de si transformada e pela oposição a uma imagem-eles contra-estigmatizada.

### Referências

- D'ANDREA, Tiarajú. *A formação de Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2013.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Vol. 1 Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. *Os estabelecidos e outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FELIX, João Batista de Jesus. *Hip hop: Cultura e política no contexto paulistano*. Tese (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2005.
- GARCIA, Walter. “Ouvindo Racionais MC’s”. In: *Teresa revista de Literatura Brasileira*, v. 4/5; São Paulo, 2004, p. 166-180.
- \_\_\_\_\_. “Elementos para a crítica estética do Racionais MC’s (1990-2006)”. In: *Ideias – Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP*, v.1, 2013, p. 81-110.
- GUIMARAES, Antônio Sérgio. “Formações nacionais de raça e classe”. In: *Tempo Social*. Vol. 28, 2016, p. 161-182.
- MARQUES, Adalton. *Crime, proceder, convívio-seguro. Um experimento antropológico a partir da relação entre ladrões*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2009.
- OLIVEIRA, Acauam Silvério de. *O Fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2015.
- ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop – A Periferia Grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- SILVA, Maria Nilza da. “O negro no Brasil: um problema de raça ou de classe?” In: *Revista*

*Meditações*. Londrina, v.5, n.2, 2000, p. 99-124.

SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. Tese (Doutorado em sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2012.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.