

ARTE E POLÍTICA: UMA ANÁLISE ESTÉTICA DO RAP EM UM DEBATE TEÓRICO-METODOLÓGICO

Gabriel Passold¹

Resumo

O presente artigo parte de uma experiência de ver/ouvir música e de compartilhar alguns instantes de nossa experiência estética com um debate a respeito da relação entre a arte do Rap e a política. Para esse debate, nossa problematização está relacionada à maneira como o Rap tem sido abordado nas universidades. Levantamos algumas questões teórico-metodológicas em trabalhos acadêmicos onde são realizadas leituras do Rap como representação. Em um âmbito geral, esta arte é representada essencialmente como música engajada, embora as argumentações nesse sentido se constituam tão somente sobre as letras e/ou comentários dos artistas. Nossa proposta é analisar as músicas através de uma ideia de arte e não tão somente de um suposto discurso a partir das letras. Trata-se de explorar os múltiplos sentidos nas obras. Para isso, mostraremos algumas contradições entre imagens e sons, palavras e imagens e não necessariamente suas significações, uma vez que entendemos a arte como primazia do elemento estético sobre a necessidade de significar. O que está em jogo não é a validade de um conteúdo da arte, mas o próprio dispositivo representativo, que se mostra problemático, pois mesmo que possamos perceber o julgamento da música com base em conceitos, há pelo menos 200 anos vivemos sob o que Jacques Rancière aponta como o regime estético das artes, em que a arte pode ser entendida enquanto quebra da representação. A partir disso, focamos nossa análise nas cenas de dissenso que o Rap nos proporciona, e não em termos de uma ideia ou de um lugar social da arte, pois este pode ser um amplo campo de pesquisa que, antes de trazer respostas aos problemas suscitados na academia, é produtora de distensões da ordem hierárquica, e, portanto, é política.

Palavras-Chave: Arte. Representação. Estética. Política.

ART AND POLITICS: A RAP AESTHETIC ANALYSIS IN A THEORETICAL- METHODOLOGICAL DEBATE

Abstract

This article starts from an experience of seeing/listening music and sharing some moments of our aesthetic experience with a debate about the relationship between the Rap art and politics. For this debate, our problematization is related to the way Rap has been approached in the universities. We raise some theoretical and methodological questions about academic works where Rap readings are taken as representation. In a general context, this art is represented essentially as engaged music, although the arguments in this way are only about the lyrics and/or artists comments. Our proposal is to analyze the songs through an idea of art and not just about a supposed speech from lyrics. It is about exploring the multiple arts meanings. For this, we will show some contradictions between images and sounds, words and images and not necessarily their meanings, since we understand art as the primacy of the aesthetic element over the meaningfulness. What is at stake is not the validity of art content, but the representative device itself, which proves to be problematic, because even though we can perceive the judgment of music based on concepts, we have lived for at least 200 years under

¹ Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia – Minas Gerais – Brasil. Mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). ORCID <<http://orcid.org/0000-0002-7536-9908>>. E-mail: gabrielpassold@hotmail.com.

what Jacques Rancière points as the aesthetic arts regime, where art can be understood while breaking representation. From this we focus our analysis on the dissenting scenes Rap gives us, not in terms of an idea or a social place of art, as this can be a broad field of research that, before bringing answers to the problems raised in the academy is a producer of tensions on the hierarchical order, and, therefore, is political.

Keywords: Art. Representation. Aesthetic. Politics.

1 INTRODUÇÃO

“São Paulo, dia 1 de outubro de 1992, 8 horas da manhã”. É o início de *Diário de um Detento*, esse primeiro verso, que aparentemente crava a música dos *Racionais MC's* (1997) cronologicamente, é o único instante entre os mais de sete minutos da experiência com o *Diário* em que o único instrumento musical ouvido é a voz. A partir daí, podemos ouvir a voz de Mano Brow acompanhando o ritmo e a batida *sampleados*² da música de Soul/Funk, Easin' In, do artista estadunidense Edwin Starr (1974).

Os *Racionais*, grupo formado por Mano Brow, Ice Blue, KL Jay e Edy Rock, gravaram essa música e seu videoclipe, supostamente baseados no diário de Jocenir, co-autor da letra e que fora detento do presídio do Carandiru. *Diário de um Detento* é descrita, na maioria das vezes, como a representação de um episódio específico na vida do ex-detento Jocenir e de amplo conhecimento na sociedade: a rebelião que culmina no que ficou conhecido como “o massacre do Carandiru” (RIGHI, 2011, p. 29).

Até que ponto é possível pensar uma composição musical apenas como a descrição representacional de um evento datado no tempo cronológico? Percebemos que a composição – de autoria de Jocenir e Mano Brow e produção de KL Jay – não se reduz a um determinado tempo e espaço, a nenhuma cronologia, mas antes, quando ouvimos a música, “o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. Ele deixa a terra, mas tanto para nos fazer cair num buraco negro, quanto para nos abrir a um cosmo” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 166). Na “era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2012, p. 179), cada vez em que uma cópia do *Diário* é ouvida, instantes³ são criados e distintas temporalidades são confrontadas, ao mesmo tempo em que se afasta a possibilidade de entendê-la somente em meio à dicotomia “testemunho” *versus* “mercadoria”.

² *Samplear* é utilizar uma música ou trechos dela, como um *riff*, uma batida e mais das vezes podendo ainda ser alteradas algumas qualidades da música como o tempo. Não é objetivo deste artigo discutir essa técnica, todavia pressupomos a originalidade de tal artifício de composição musical. Uma discussão aprofundada pode ser vista em Schloss (2014).

³ Utilizamos algumas reflexões sobre o tempo de Gaston Bachelard em *A intuição do instante* (2010). Não nos aprofundaremos neste artigo nessas reflexões, mas trata-se de considerar os instantes em detrimento do tempo contínuo, cronológico.

Assim, em primeiro lugar, um dos objetivos deste artigo parte de uma experiência estética de ver/ouvir música, e de compartilhar alguns desses momentos ao mesmo tempo em que esboçamos um debate a respeito da relação entre arte e política. Em segundo lugar, é preciso problematizar algumas abordagens que ocorrem não apenas com a música dos *Racionais*, mas relacionadas à maneira consensual com que o Rap tem sido debatido nas universidades. Do Rap, defende-se “uma ideia hegemônica”, que entende suas músicas “em termos de expressão política e engajamento” (OLIVEIRA, 2011, p. 37). O Rap também é interpretado essencialmente como “música de protesto” (GRECCO, 2007, p. 73), embora as argumentações nesse sentido se constituam tão somente sobre as letras das músicas e/ou comentários dos artistas.

Dito isso, nossa proposta é de análise das músicas através de uma ideia mais ampla de *arte* e não apenas de um suposto “discurso musical” (OLIVEIRA, 2011, p. 148) que considera a primazia das letras delas. Inspirados em Friedrich Schiller, do seu livro *A educação estética do homem* (1989), trabalhamos a partir de uma “índole estética” que se refere “ao todo de nossas diversas faculdades sem ser objeto determinado para nenhuma isolada dentre elas” (SCHILLER, 1989, p. 98-99). Pois, não se trata de trazer outra interpretação das músicas de Rap, mas explorar os múltiplos aspectos e sentidos nas obras de arte observadas.

Para isso, mostraremos algumas *contradições* entre imagens e sons, palavras e imagens (Figura 1), e não necessariamente suas significações, uma vez que entendemos a arte como a primazia do elemento estético sobre a necessidade de significar. Conforme a advertência de Gaston Bachelard: “Se você *precisar* um pouco demais uma imagem poética, provocará o riso. Tire um pouco de precisão a uma imagem trivial e ridícula, e fará nascer uma emoção poética” (BACHELARD, 2001, p. 67, grifo do autor).

Nosso esforço nesse espaço, é de problematizar a maneira consensual com que o Rap tem sido interpretado em alguns trabalhos acadêmicos, a partir de nossa própria experiência com o Rap, não somente de alguém que escreve da universidade, mas principalmente como alguém que é um *ouvinte de música*.

Figura 1. Cena de *Diário de um Detento* “Aqui estou mais um dia, sob o olhar sanguinário do vigia” (RACIONAIS, 1998)



Fonte: videoclipe *Diário de um Detento* (RACIONAIS, 1998).

2 O RAP E O “ENGAJAMENTO”

Vamos discutir sobre o consenso em trabalhos que abordam o Rap/Hip Hop⁴ em torno da ideia de “engajamento”. Uma leitura possível dessa ideia, parte do papel do artista como produtor de discurso em meio às diversas “lutas de representações” (OLIVEIRA, 2011, p. 122) em um determinado grupo social, algo próximo a um debate estabelecido por autores como Roger Chartier. Segundo este autor, o que está em jogo nas “lutas de representações [...] é a ordenação, logo a hierarquização da própria estrutura social” (CHARTIER, 2002, p. 23). Nesse sentido, é pela inscrição do Rap em uma hierarquia *sociológica* que caminha o conceito de representação, uma vez que a própria ideia de conceber a arte como produtora de representações pressupõe uma hierarquia entre o real e o ficcional, assim como entre o conceitual e o estético, estabelecendo também uma diferença de grau entre o trabalho acadêmico e o trabalho artístico.

Nota-se, em trabalhos acadêmicos, uma tendência a considerar tanto os valores da “ordem social vigente” quanto o juízo do “intelectual” – ainda que ambos estejam em confronto – elementos canônicos para a interpretação musical. Assim, o Rap pode ser descrito com uma “linguagem não muito agradável para o público letrado” (SILVA, 2012, p. 233). Embora, dentro desta visão, pouco importe “se os **rappers** produzem uma música pobre e se as letras são mal construídas”, pois o interesse consiste na “constatação de que no **rap** que

⁴ O Hip-Hop, segundo Toni C. (2012), é um movimento cultural formado pelo Graffiteiro e o B. boy que se manifestam através das artes plásticas e da expressão corporal. Além destes, formam o Hip-Hop, o DJ e o MC que são os responsáveis pelo Rap, música desse movimento.

brota na temporalidade delimitada tem-se um amálgama de visões, sentimentos, concepções de mundo – mesmo que, por vezes, limitados e contingentes” (OLIVEIRA, 2011, p. 4, grifo do autor). Sua importância estaria tão somente no “engajamento”, pois dessa forma esse movimento contribuiria “para recuperar a vida de jovens que, caso não tivessem conhecido o Hip Hop, possivelmente adentrariam no mundo do crime” (SILVA, 2012, p. 233). Profecia um tanto problemática, uma vez que considera os jovens da periferia *condicionados* socialmente pelas estruturas vigentes – e não *livres*, inclusive para preferir outra vida que seja alternativa aos “perigos” do crime ou à inclusão social do “artista engajado”.

Ao contrário desses juízos sobre o Rap, por que não trabalhar além da constituição de hierarquias sociais pré-estabelecidas? Pois, pelo menos desde a sentença de Immanuel Kant em *Crítica da Faculdade do Juízo* (2012), que tem mais de 200 anos, a beleza não é mais necessariamente definida por conceitos do entendimento. Entendemos que há, nessa constatação kantiana, uma proximidade entre *arte* e *sentido coletivo* que a ideia da representação não abarca, pois a arte não precisa ser compreendida por meio dos conceitos do entendimento – bem como das referências historicamente estabelecidas – para ter sentido na vida comunitária.

Por isso, ao mesmo tempo em que defendemos a ideia de que a obra de arte não é importante somente como *representação* discursiva no contexto de um grupo social determinado, entendemos que a arte não é apenas contemplação da beleza que estaria distante de sua relação com a política. Não pressupomos, por conseguinte, a autoridade desses especialistas empenhados em “reexaminar o modo como as fronteiras entre suas áreas se traçam na encruzilhada das experiências e dos saberes” (RANCIÈRE, 2012 a, p. 16). Rejeitamos, antes de tudo, essas hierarquias, pois no âmbito das “lutas de representação” (OLIVEIRA, 2011, p. 122), a arte do Rap acaba sendo compreendida muito mais como *discurso* que como *arte*.

Nessa operação interpretativa do Rap, que prioriza o conteúdo discursivo de suas letras, as músicas são convertidas em “documentos pelos quais é possível pensar e refletir sobre uma época” (OLIVEIRA, 2011, p. 4). Tal operação ocorre, no caso da disciplina histórica, credenciada supostamente pela “[...] escrituralidade, explicação compreensiva e prova documental”, legitimando assim à “pretensão à verdade do discurso histórico” (RICOEUR, 2007, p. 292). No mais, ao contrário da opinião de alguns pesquisadores sobre o Rap, entendemos que a arte não está disponível simplesmente a ser convertida em *documento*, pois como no caso de qualquer forma de expressão artística, ela possui elementos que vão

além de sua dimensão documental. Não é o “objetivo fundamental”, na maioria das vezes, “encontrar a verdade” (GINZBURG, 2002, p. 61), que basta para legitimar a “verdade” do historiador em detrimento da própria arte. A hierarquia não é um dado *a priori*, ou seja, a “verdade” não é privilégio de nenhuma posição social.

Althusser, Rancière e Macherey explicam o conceito de *mediação*, ainda que estes falem das leituras de “O Capital”, de Karl Marx, enquanto nós falamos de “leituras” de obras de arte, entendemos que a explicação deles cabe em nossa problemática, uma vez que na representação, esse é um conceito intrínseco. Segundo os autores, uma das funções desse conceito é:

[...] assegurar de modo mágico, um espaço vazio, a terra-de-ninguém entre princípios teóricos e o ‘concreto’, como os pedreiros fazem uma corrente para passar uns aos outros os tijolos. Em todos esses casos, trata-se de funções de mascaragem e de impostura teórica – que podem sem dúvida atestar ao mesmo tempo um embaraço e uma boa-vontade reais, e o desejo de não perder o controle teórico dos acontecimentos, mas que nem por isso, na melhor das hipóteses, deixam de ser ficções teóricas perigosas (ALTHUSSER; RANCIÈRE; MACHEREY, 1979, p. 67-68).

A mediação ocorre na tentativa de curar a “doença da escrita” (RANCIÈRE, 1995, p.10) desses corpos quaisquer que se expressam *fora* de sua “posição” na hierarquia. Assim, o *Diário de um detento*, como já foi dito, é representado como um “retrato do massacre” e a música de Rap, assim como a dos *Racionais MC’s*, é vista como “música de protesto”, ou ainda “retratos das periferias” (GIMENO, 2009, p. 17). O Rap passa então a ser entendido menos como arte, do que como um discurso que funcionaria como um “instrumento de denúncia e de crítica ao contexto social e político” onde assumiria um “poder sobre as populações marginalizadas”, através de suas letras politizadas (RIGHI, 2011, p. 321).

Nessa linha, não é qualquer tipo de composição musical que tem espaço nas universidades, mas tão somente as de conteúdo supostamente “engajado”. Podemos fazer aqui, a título de comparação, uma observação importante: o Rap seria aceito, portanto, a partir da eleição de alguns grupos que, na esteira da filosofia da história de Hegel (1999), seriam como os seus *heróis*, que sintetizam o que é “o melhor de sua época”, com vistas a fazê-la evoluir mais um passo rumo à razão absoluta.

Sabemos o quanto é importante a ideia do herói na filosofia hegeliana. Esse Rap seria então, dentro desta lógica, “um amplo movimento global e massivo que procura ‘falar’ pelos excluídos sociais” (CONTIER, 2005, p. 11). Seria o Rap compreendido apenas como forma de “engajamento” social, que busca representar os “excluídos sociais” e fazer com que saiam de sua condição de excluídos a partir da sua “conscientização coletiva” realizada pelos

“heróis” engajados? Pelo menos desde Kant, “[...] estamos autorizados a pressupor universalmente em cada homem as mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo que encontramos em nós [...]” (KANT, 2012, p.144). O Rap não fala apenas por um grupo social específico, sua arte está disponível ao juízo de qualquer um e ninguém possui suas mensagens de maneira mais legítima. Da mesma maneira, uma música não é o registro sonoro de um passado representado em referências cronológicas ou espaciais, mas a coexistência de diversos tempos entrelaçados.

Por outro lado, entender o Rap como *representação* das mazelas sociais não é apenas uma questão de figuração baseada na semelhança com o mundo histórico-social, já que a representação trabalha com o que Rancière chama de “alegorias encarnadas da desigualdade” (RANCIÈRE, 2012 b, p. 17). Estas fixam dicotomias como real/ficção, saber/ignorância, passivo/ativo, excluído/incluído, tanto no sentido da própria interpretação da arte pelas ciências humanas, quanto nas implicações do conceito de “engajamento”. Todavia, tais oposições, conforme o autor, “[...] são coisas bem diferentes das oposições lógicas entre termos bem definidos” (RANCIÈRE, 2012 b, p. 17), elas consideram *a priori*, uma determinada distribuição “das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições”, definindo de antemão uma determinada divisão do sensível. Assim, ao entender a arte como “engajada”, pressupõe-se:

[...] que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, [...] que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível. (RANCIÈRE, 2012 b, p.52).

Ainda segundo Rancière (2012), o problema está na própria fórmula representativa, “na pressuposição de um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (RANCIÈRE, 2012 b, p. 54-55, grifo do autor). Não se trata da validade ou não de um conteúdo da arte, o problema está no próprio dispositivo representativo, e sua falha demonstra que “a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações”, mas consiste, sobretudo, nas “disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser” (RANCIÈRE, 2012 b, p. 54-55).

Entendemos que “não é o conhecimento da exploração” o que falta, “mas um conhecimento de si que lhe revele um ser voltado para outra coisa além da exploração” (RANCIÈRE, 1988, p. 32). No Rap, esta questão se dá quando os corpos se dedicam a outra coisa que não a ocupação de seus “lugares sociais”, entre a inclusão e o crime. É o que percebemos, por exemplo, nas imagens do videoclipe do *Diário*: mesmo dentro da casa de detenção, os corpos estão voltados para *além* da exploração.

Feito “de dentro” da casa de detenção, o *Diário* trata da aplicação da capacidade de qualquer um e, por isso, trabalha essencialmente com uma noção de igualdade das capacidades. É o dissenso provocado por essa música que, ao mesmo tempo, põe em jogo as evidências “do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum” (RANCIÈRE, 2012 b, p. 49).

Nesse sentido, pensamos que “A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição”, mas antes, é “a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso” (RANCIÈRE, 2012 b, p. 49), pois não há “Um iluminado com uma consciência elevada”, como pressupõe o conceito ideológico do “engajamento” (TONI, 2012, p. 43-44). Consciência em termos de Hip-Hop “não é privilégio nem habilidade de uma pessoa” ou grupo, mas “uma espécie de consciência social coletiva” (TONI, 2012, p. 43-44).

Antes de tudo, os artistas de rap fazem sua arte, e, portanto, são *políticos*, não porque suas músicas são objetos de interesse acadêmico ou porque discursam sobre as mazelas sociais, mas porque a própria combinação dos sons e imagens bagunça as evidências da dominação e da destinação dos corpos. A própria descontinuidade entre o que vemos e o que pensamos é o que torna possível a percepção de um paradoxo insolúvel presente na estética: o desencontro entre o sensível e o pensável é o mesmo paradoxo da política, presente no que Rancière (1995) chama de *democracia*.

O autor não entende a democracia como um modo particular de governo, mas como essa perturbação do sensível, provocada pela escrita de qualquer um que dá forma a uma comunidade (RANCIÈRE, 1995). E vai, segundo ele, repousando “sobre a circulação de algumas palavras sem corpo nem pai – povo, liberdade, igualdade... –, que determinam a esfera própria de sua manifestação, afastando qualquer relação ‘natural’ entre a ordem das palavras e a das condições” (RANCIÈRE, 1995, p. 9).

Democracia, nesse sentido, não significa a submissão da política à estrutura administrativa, uma hierarquia onde apenas alguns destinados ao trabalho intelectual podem

fazer uso da letra. Produzir escrita, assim como arte, é o triunfo do “qualquer um”. Democracia é esse triunfo de *Emicida* (2011), que mesmo nascendo “junto à pobreza que enriquece o enredo”, pode se dedicar a escrever, tanto quanto quem está nas universidades. É o triunfo do *Criolo* (2011), que pôde registrar, com um tanto de ironia, a sua rima: “Cientista social, casas Bahia e tragédia, gosta de favelado mais que Nutella”.

3 A “DOENÇA DA ESCRITA”

Rancièrè (1995) traz uma resposta do poeta Victor Hugo a uma dedicatória de um cortador-de-pedras-de-cantaria-poeta: “Há, em seus versos, mais que belos versos. Há uma alma forte, um coração elevado, um espírito nobre e robusto. Em seu livro, há um futuro. Continue; seja sempre o que é, poeta e operário, quer dizer, poeta e trabalhador” (RANCIÈRE, 1995, P. 15-16). O que Hugo faz, segundo Rancièrè, “é separar os versos que são ‘somente’ belos versos – que são literatura – dos que são ‘mais’, quer dizer, menos que literatura: a expressão das propriedades de um ‘espírito’” (RANCIÈRE, 1995, P. 15-16), o que seria indicativo “do modo de ser que convém” a cada ocupação social.

O elogio de Victor Hugo ao operário pode ser comparado aqui aos trabalhos acadêmicos que elogiam o Rap “engajado”: ambos consideram as hierarquias socialmente estabelecidas como algo em comum em seus comentários. O Rap é descrito como arte “engajada”, como voz “dos excluídos” ou “despossuídos sociais” (CONTIER, 2005), ou então como “instrumento de denúncia” (RIGHI, 2011, p. 321), ou seja, como mais do que arte, quer dizer, menos que arte.

Ao representar, ou seja, tornar presente mais uma vez a arte em seus trabalhos, mas como outra coisa que não arte, a academia trabalha aparentemente em desarmonia com a possibilidade de qualquer um fazer uso de sua inteligência para falar sobre sua história. Essa circulação dos corpos “que devolve à própria contingência qualquer posição legítima de fala e qualquer ordem das funções do corpo comunitário” (RANCIÈRE, 1995, p. 10), Rancièrè nomeia ironicamente, de “doença da escrita”. Assim:

Ao mal, sempre o mesmo, é sempre também o mesmo remédio que é enunciado: o que pode corrigir o mal da escrita é uma outra escrita, menos que escrita, mais que escrita, falando quando é preciso falar, esquivando-se quando é preciso se esquivar. Menos que escrita: um puro trajeto do *logos* que não se expõe a nenhum desvio, que não passa por essas palavras/pinturas e esses homônimos/simulacros que falam com todos sem serem destinados a ninguém. Mais que escrita: uma escrita cujo teor seja

indelével, infalsificável, pois que traçada na própria textura das coisas, desenhando o corpo mudo/falante da própria verdade (RANCIÈRE, 1995, p. 10, grifo do autor).

Não é isso a que se remete o problema da representação? Entendemos que contra essa “doença da escrita” (Figura 2), todavia, “tem pouco poder a disciplina que gostaria de atribuir a cada palavra a coisa exata que ela representa ou a ideia de que ela é signo” (RANCIÈRE, 1995, p. 10).

Figura 2. Sabotage e a “doença da escrita”



Fonte: cena do videoclipe *Um bom lugar* (SABOTAGE, 2000).

Mesmo que nos atentemos somente às letras de rap, uma abordagem em torno de alguma coisa ou ideia, a qual representaria, se mostra no mínimo incoerente com o que pode ser percebido na própria arte. Assim, *Emicida* (2011), na música *Triunfo*, pode cantar: “Eu rimo porque eu tenho uma missão, sou porta voz de quem nunca foi ouvido”, e em *Levanta e Anda*: “Irmão, você não percebeu que você é o único representante do seu sonho na face da Terra?” (EMICIDA, 2013). Notamos que falar do Rap em termos de uma narrativa linear, pode ser um pressuposto um tanto apressado, uma vez que a arte não segue algum padrão lógico ou retórico estabelecido de antemão. Por outro lado, podemos analisar as contradições, as “cenas de dissenso” (RANCIÈRE, 2012 b, p. 49) que a arte nos proporciona, e não em termos de alguma ideia hegemônica.

4 ENTRE O “DISCURSO” E A ARTE

Além da dicotomia saber/ignorância, a ideia de “engajamento” no Rap pode pressupor também o binarismo ideológico partidário entre “esquerda” e “direita”, como no trecho de um dos trabalhos:

[...] em alguns momentos, o RAP atual procura negar outros formatos de RAP mais ‘comercial’, de ‘direita’, sem ideologia (ou de ideologia viciada), de cunho musical tão-somente, como de Gabriel – o pensador, de Marcelo D2, teoricamente já alinhados às estratégias dominantes, o RAP de agora poderá seguir o mesmo caminho, fazendo-se necessário surgir outros *Rappers* mais de ‘esquerda’, como já é possível diagnosticar, para que a circularidade ideológica e dos fatos continue viva (RIGHI, 2011, P. 318-319, grifo do autor).

A partir disso, o que pensar do grupo de Hip-Hop *Cone Crew Diretoria* (2014), que para compor o refrão de sua música, *No meio de uma sessão*, *sampleou* as músicas *Capítulo 4, versículo 3* (RACIONAIS, 1997) e *Negro Drama* (RACIONAIS, 2002) dos *Racionais MC's* e *Sessão* (D2, 1998) de *Marcelo D2*? E este último, integrante e compositor do *Planet Hemp*, grupo notório por suas letras supostamente a favor da legalização da maconha, como *Legalize Já* (1995), seria “engajado”? Mas como, se é “de direita”, “comercial” ou então “sem ideologia”? E a *Cone Crew*, que *sampleou* *Marcelo D2*, é por isso de “direita” ou de “esquerda”? Trabalhar a partir desses binarismos ideológicos não condiz com uma ideia de arte, e o conceito de “engajamento”, novamente, mostra-se problemático.

Da mesma forma, podemos apontar outra oposição: a “tensão” (OLIVEIRA, p. 34) entre o Rap e o Funk. Ao contrário, em se tratando de música de Rap, as parcerias é que se proliferam. O romance, *O Hip-Hop está morto!* (2012), de TONI C., nos traz definição interessante sobre essa suposta divisão: “O Rap e o [...] Funk são irmãos que nasceram no mesmo dia. São gêmeos feitos pelo mesmo povo e tem a mesma origem, [...] possuem mais semelhanças que diferenças”. Um exemplo de semelhança entre eles é “a fala é agressiva e o instrumental vibrante” (TONI, 2012. p. 67). Parcerias como entre *Emicida* e *MC Guimé* (2013) em *Gueto e País do Futebol* ou a variedade de artistas e estilos, *sampleados* pelos *Racionais* (1997) em *Sobrevivendo no inferno*, álbum com *samples* de Funks/Souls de Edwin Starr e Curtis Mayfield, assim como Djavan, Barão Vermelho e até Tim Maia, mostram que condiz mais a asserção de que Rap e Funk têm parcerias e semelhanças do que tensões (Figura 3).

Nessas questões de afirmações identitárias do Hip-Hop, não cabem os conceitos de Pierre Bourdieu, utilizados para dar suporte à construção da identidade, que pressupõem a negação do diferente, onde “eles se constituem como ‘nós’ por oposição a ‘eles’, aos ‘outros’”

(BOURDIEU, 2007, p. 124). Nossa questão se coloca em outros termos: por que continuar afirmando essas oposições que a própria música contradiz? Por que trabalhar em agrupamentos e regularidades pré-concebidas, se em última análise, podemos falar em Música, em Arte como a coexistência de diversas temporalidades e experiências?

Figura 3. O Funk e o Rap, entre semelhanças e parcerias



Fonte: à esquerda capa do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (RACIONAIS, 2002) e à direita cena do videoclipe de *Tá Patrão* (GUIMÊ, 2011).

No Rap, a lista de *samples* ou parcerias diretas é extensa, como é possível perceber ao ouvirmos *Corpo e Alma* do grupo de Rap *Inquérito* (2014). Em análise deste álbum recheado de exemplos da união entre músicos pela qual opera o Rap/Funk, Luciana Rabassallo (2014, s.p.), comenta que, na faixa *Corpo e Alma*, há uma “batida próxima do funk e do soul,” Renan Inquérito “entona os versos sob os metais do Quinteto Brassuka, complementados pelas frases rápidas de Emicida” (RABASSALLO, 2014, s.p.).

Em outra faixa, intitulada *Póesia*, Rabassallo (2014, s.p.) afirma que a “batida dialoga com a agressividade do rock, enquanto Renan Inquérito dispara os versos [...] completados pelo *sample* de O Rappa, na voz de Falcão: ‘A minha alma está armada’”. A música *Carrocel*, com a participação de Alexandre Carlo, da banda *Natiruts* demonstra a parceria entre o Rap e o Reggae.

Outras músicas exemplificam essa parceria por meio das participações de outros artistas como em: *Versos Vegetarianos* tem-se o refrão cantado por Arnaldo Antunes; *Cidade Sem Cor* a participação de Rael; *18 Quilates de Sorriso* a participação de Ellen Oléria; na faixa *Rosa do Morro*, com “o toque do bandolim” (RABASSALLO, 2014, s.p.), traz a participação de Roberta Estrela D’Alva; *Sonhos* traz a participação de DJ KL Jay; em *Eu Só Peço a Deus* há um *sample* de Cássia Eller e na música *Alma Lavada*, que fecha o álbum,

existe a participação de fãs, por meio de depoimentos enviados via *Whatsapp*. Com base nestes exemplos, perguntamos: quantos artistas e/ou estilos musicais diferentes cabem em um único álbum de Rap? O *sample* pode ser somente compreendido como simulacro ou pode ser visto como a desterritorialização da música entre os diversos gêneros e escolas?

Entre o Rap que podemos ouvir e o discurso construído sobre ele nas universidades notamos distâncias. Um exemplo disso é a ideia de que as letras dos *Racionais* seriam “raivosas” e que “sem nenhum sentimentalismo”, discutiriam os “problemas sociais vivenciados pelos excluídos sociais” (CONTIER, 2005, p. 7) defendida por Arnaldo Contier. Estas afirmações não condizem com a riqueza estética das músicas quando, por exemplo, ouve-se funk e soul dançantes *sampleados*. Assim, em o *Diário de um detento*, quando o efeito de suspense causado pelo som do chocalho cessa, ouve-se a rotina um tanto repetitiva do tempo da casa de detenção dar lugar aos *riffs sampleados* da guitarra de *Curtis Mayfield* (1973) em *Mother’s Son* e vê-se nas imagens do videoclipe uma roda de capoeira. O “excluído social” é incluído na roda e o “retrato do massacre” pode ser diversas coisas, como um jogo de dominó ou uma roda de capoeira ao som da guitarra de *Curtis Mayfield* (Figuras 4 e 5).

Figura 4. Rap, guitarra e roda de capoeira no presídio



Fonte: cena do videoclipe *Diário de um Detento* (RACIONAIS, 1998).

Figura 5. O dominó



Fonte: cena do videoclipe *Diário de um Detento* (RACIONAIS, 1998).

A música do Rap, Jazz, Rock, Pop ou Funk, segue aprazendo à revelia do “lugar social” de quem escreve, até mesmo do meio acadêmico. Mesmo que Theodor Adorno (1985) lastimasse o “fim da arte” – ao referir-se, por exemplo, à “música ligeira” do Jazz – a música, ao contrário do título do trabalho, “A periferia pede passagem: Trajetória social e intelectual de Mano Brow” (SILVA, 2012), não pede autorização. O diagnóstico do “fim da arte” de Adorno faz sentido se entendermos que ele percebe é o fim da arte como *representação*, o fim da arte hierárquica que era definida por conceitos, como já escreveu Kant:

Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante. Procurar um princípio do gosto, que forneça o critério universal do belo através de conceitos determinados, é um esforço infrutífero, porque o que é procurado é impossível e em si mesmo contraditório (KANT, 2012, p.73-74).

Ainda é comum em trabalhos acadêmicos o julgamento da música com base em conceitos, mesmo que há pelo menos 200 anos, Rancière tenha conceituado o *regime estético da arte* “aquele que propriamente identifica a arte no singular” e a desobriga “de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005, p. 49). A arte é então um exemplo de que *todos* possuem a mesma manifestação de inteligência, é uma demonstração de como *qualquer um* pode fazer uso dela e participar na “elaboração do mundo sensível”, com os “modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político” (RANCIÈRE, 2012 b, p. 65, grifo do autor). O Rap é *político* porque perturba a

ordem das percepções em conjunto com a ordem das ocupações; é um *eu* que enuncia um *nós* completamente fora de seu “lugar” de excluído, criminoso ou mesmo presidiário.

As letras, mesmo sendo uma parte importante nas composições de Rap, não estão desvinculadas de seu tecido sensível. Isso se pode perceber no Beat Box, por exemplo, música que instrumentaliza os sons com a boca, assim como os *samples* e as síncopes de grande parte dos ritmos que ouvimos hoje, cuja referência a ritmos mais antigos como o Blues e o Samba exprime a mudança do acento regular dos ritmos de matriz europeia. O Rap também é político por repor a importância da dança na música que faz as pessoas mexerem seus corpos, já que é difícil não mover um dedo sequer enquanto se ouve o ritmo do Rap. Não podemos dizer algo semelhante em relação ao conteúdo das letras, pois podemos ouvir uma música em uma língua que não conhecemos e, mesmo assim, apreciarmos outros aspectos como o timbre, melodia e ritmo, assim como a própria performance dos corpos.

A partir da noção de *regime estético*, os termos se modificam e a própria possibilidade de entender a arte como representação em nosso trabalho acadêmico é interrogada. No mais, o que podemos fazer é ouvir as músicas em busca de elementos que possam contribuir para compreender o mundo, trabalhar “pela exploração dos múltiplos caminhos com cruzamentos imprevistos pelos quais podem ser apreendidas as formas da experiência do visível e do dizível,” que caracterizam esta “época democrática” (RANCIÈRE, 1994, p. 109).

Mesmo que falemos de uma “época democrática”, não se trata de atribuir a arte a um tempo cronológico específico, já que são de *múltiplos tempos* que falamos, ou seja, o tempo de uma obra de Rap não é necessariamente o mesmo que da história construída nas universidades. Com Bachelard (2010), o tempo não é contínuo, mas sim formado por “instantes”, que entre si são descontínuos. O Rap, assim, não é um objeto passível de ser transformado em documento histórico, como crê a hierarquia social que a universidade pressupõe em sua operação representacional, mas possui suas próprias histórias, na maioria das vezes descoladas das noções de tempo e história dos trabalhos feitos na academia.

Pois a arte não é discurso, mas uma experiência baseada no ver e ouvir. Nos videoclipes, por exemplo, “A dimensão imagética é criada nesta tensão entre o sonoro e as possíveis traduções em forma de imagem que cada música suscita” (CORRÊA, 2007, p. 2). Sendo assim, tanto os versos quanto as imagens em vídeo nos auxiliam na análise musical fora de uma ideia de que “representariam” alguma coisa específica. Todos os instantes de *Diário de um detento* também não estão ao nosso alcance simplesmente, mas, como

discutimos anteriormente, nossa experiência é como a de mais um espectador que, ao ter contato com a arte, compartilha alguns desses instantes.

No videoclipe, podemos notar o quão múltiplos podem ser esses momentos, já que há instantes nas letras, nas rimas, no ritmo, na batida, nos instrumentos que ouvimos, imagens que não necessariamente seguem uma narrativa lógica ou uma representação do que é dito na letra da música. A descontinuidade estética radical entre letra e imagem é também a perturbação política entre discursos e corpos (Figura 6).

Figura 6. “Cada sentença um motivo, uma história de lágrima, sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo. Misture bem essa química, pronto, eis um novo detento” (RACIONAIS, 1998).



Fonte: cenas do videoclipe *Diário de um Detento* (RACIONAIS, 1998).

5 SABOTAGE E O ESTADO ESTÉTICO DA ARTE

Para discutir um pouco sobre o regime estético da arte, elencamos duas situações relacionadas ao álbum *Rap é Compromisso* (2000), de *Sabotage*. A primeira diz respeito à produção de seu álbum, quando *Sabotage*, junto com Sandrão, do grupo *RZO*, foram garimpar discos para compor os samples de seu álbum. Toni C (2013), afirma que foram utilizados oito discos de vinil e destaca o que considera uma opção “exótica” de *Sabotage*, um álbum de

trilha sonora internacional: “Desse disco foi extraída a sonoridade característica das músicas: *Rap é compromisso, Respeito é Pra Quem Tem e Um Bom Lugar*, com algumas das cordas e arranjos tiradas da trilha dos filmes de James Bond, o famoso Detetive 007” (TONI, 2013, p. 118, grifo do autor).

A maneira que *Sabotage* escolhe o que vai *samplear* não nos remete, de alguma maneira, ao livre “reino de jogo e aparência” que Schiller (1989) anunciava há mais de 200 anos? Pois mesmo “Em meio ao reino terrível das forças e ao sagrado reino das leis” (SCHILLER, 1989, p. 143), o “impulso estético” perceptível nas músicas de *Sabotage* não ergue seu “alegre” reino de livre jogo e aparência? Isto não quer dizer, por outro lado, que defendemos que este jogo seja a mera banalização mercadológica que converte tudo em aparência, mas sim, que as “amarras das circunstâncias” não exprimem a essência das escolhas de um artista. São suposições, e arriscamos ainda mais uma, a importância da música de *Sabotage* não é tão somente porque é “canção da reflexão, da luta e da tomada de consciência” (OLIVEIRA, 2011, p. 35), mas apesar de “toda coerção moral e física” (SCHILLER, 1989, p. 133), que tenta convencer as pessoas da periferia de que são “excluídos sociais”, ainda assim, é ouvindo Bossa Nova, *Drum n’ Base*, Cazuzza, Jay-Z, Nelly, Caetano Veloso, Pixinguinha, Eminem, Chico Buarque (SABOTAGE, s.d.) que *Sabotage* faz suas rimas, é ouvindo uma música de trilha sonora de filme de James Bond que compõe suas músicas. Ao mesmo tempo em uma de suas letras *No Brooklyn*, podemos ler que na periferia, “a maioria dos moradores é carente de cultura própria” (SABOTAGE, 2000), a música *A cultura*, pode afirmar que “a cultura é nossa” (SABOTAGE, 2000).

Isso nos remete à segunda situação, que trata da recepção de sua obra pelo público. Em uma entrevista para o programa Showlivre.com, *Sabotage* comenta que, sobre a música *Um bom lugar*, “a criançada fala que é a música do caminhão do gás” (SABOTAGE, s.d.). Esta afirmação do artista, poderia motivar indagações sobre as letras e a mensagem do Rap, mas relação a isto, *Sabotage* afirma, na mesma entrevista, que esse fato o deixa lisonjeado, “porque uma criançada parar pra pensar, ter tempo de raciocinar uma música com a outra é porque eles parou pra ouvir aquela música, e é mil grau, eu acho que eu procuro tirar um pouquinho as arma da música, também, de Rap” (SABOTAGE, s.d.). Isto é, perceber a arte em seu *regime estético de historicidade*: independente de alguma mensagem em suas letras, a música nos toca pelo que ela nos faz imaginar, e isso foge da intenção ou de uma suposta ideologia do artista em convencer ou impor modelos aos ouvintes.

O prefácio do livro *Um bom lugar* (2013), escrito por outro músico, Paulo Miklos, contém uma definição interessante de *Sabotage*, ainda que sucinta, mas que no sentido da problemática deste artigo pode ser estendida a própria música de Rap:

[...] quando finalmente pude vê-lo em ação, rimando, em gravações, no clipe dirigido pelo Beto e ao vivo, em cena, brincando, aí sim, eu compreendi o que é Rap, poesia e ritmo. E que ritmo! Alucinante, sinuoso, swingado e complexo. Todo esse talento a serviço de uma consciência lúcida e comprometida com a transformação da realidade, contra a injustiça, o atraso e o preconceito; sempre com humor, brilhantismo e razão. *Sabotage* hoje é uma referência (TONI, 2013, p. 17).

Sim, “comprometido com a transformação da realidade”, mas por nenhuma atribuição específica, nenhuma ideologia, a não ser talvez pelo fato de ser música com um ritmo “alucinante, sinuoso, swingado e complexo”. É como “*Dar liberdade através da liberdade*”, que segundo Schiller, é a “lei fundamental do reino estético” (SCHILLER, 1989, p. 134, grifo do autor), ao qual *Sabotage* e o Rap, de maneira geral, participam.

O Rap, a partir de uma ideia de jogo livre de aparência, muda “os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação” (RANCIÈRE, 2012 b, p. 64), construindo assim novas relações “entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (RANCIÈRE, 2012 b, p. 64). Esses dissensos, todavia, não estão esperando serem mapeados por intelectuais ou críticos, mas talvez possam contribuir para pensarmos um pouco sobre o “modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras” (RANCIÈRE, 2012 b, p. 65).

Esses indivíduos que, com caneta e papel na mão, compõem o mundo que imaginam nas músicas, formam um outro plano de mundo, diverso daquele descrito nas instituições acadêmicas. A ideia de “revolução” de *Sabotage*, por exemplo, também tem relação com livros, mas de outra maneira, pois o livro que ele leu, não veio de lá: “O livro que eu li era de uma cara puxando carroça que foi meu pai, uma senhora que trabalho dez, quinze anos num ambulatório e não teve nada, morreu e não deixou nada, que é a minha mãe” (SABOTAGE, s.d.). Sendo assim, “a revolução a gente tem que fazer, se tiver um livro pra criança da favela ler, quem tem que escrever esses livros são os próprios pais deles” (SABOTAGE, s.d.). O plano do Rap não é constituído por binarismos como esquerda e direita, engajado e alienado, mas é um outro plano de mundo, um “plano B periferia” (SABOTAGE, 2000), como anuncia a música.

6 CONSIDERAÇÕES

A arte é um campo amplo de pesquisa que, antes de trazer respostas aos problemas suscitados na academia, é produtora de distensões da ordem a qual a própria universidade participa. Inspirados em Rancière:

Pressuporíamos assim que os incapazes são capazes, que não há nenhum segredo oculto da máquina que os mantenha encerrados em sua posição. Suporíamos que não há nenhum mecanismo fatal a transformar a realidade em imagem, nenhuma besta monstruosa a absorver todos os desejos e energias em seu estômago, nenhuma comunidade perdida por restaurar. O que há são simplesmente cenas de dissenso, capazes de sobrevir em qualquer lugar, a qualquer momento. (RANCIÈRE, 2012 b, p. 48).

Destarte, trabalhamos pela superação dessa ordem hierárquica que, na maioria das vezes, insiste em estabelecer as linhas que definem o “lugar” da obra de arte. A partir do “pensamento dos que não estão ‘destinados’ a pensar, talvez venhamos a reconhecer que as relações entre a ordem do mundo e os desejos do que estão submetidos a ela apresentam um pouco mais de complexidade do que creem os discursos eruditos” (RANCIÈRE, 1988, p. 13). Arriscamos ainda uma sugestão: talvez seja mais vantajoso, para entender sobre revolução e democracia, não somente ler livros de História produzidos por profissionais da disciplina, mas também ter contato com arte, ouvir música. De qualquer maneira, na última rima da música e do videoclipe do *Diário de um Detento*, os *Racionais* (1998) parecem “antever” a recepção que a sua arte viria a ter nas Universidades: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento? Dia 3 de outubro diário de um detento”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos Filosóficos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

ALTHUSSER, Louis, RANCIÈRE, Jacques. MANCHEREY. **Ler o Capital** vol. I. Zahar Editores, Rio de Janeiro, RJ. 1979.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas, SP: Verus Editora, 2010.

_____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura – São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2007.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Algés – Portugal: Difel, 2002.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **O Rap Brasileiro e os Racionais MC's**. In: Anais Simpósio Internacional do Adolescente. São Paulo. 1., Out. 2005. Disponível em:<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 9 nov. 2015

CORRÊA, Laura Josani Andrade. **Breve história do videoclipe**. In: Anais VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Centro-Oeste. Cuiabá – MT. Maio 2007. Disponível em:<<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2007/resumos/R0058-1.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

CRIOLO. **Sucrilhos**. Música. In: álbum *Nó Na Orelha*. São Paulo: Daniel Ganjaman, estúdio El Rocha, 2011.

D2, Marcelo. **Sessão**. Música. In: álbum *Eu tiro é onda*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1998.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIRETORIA, Cone Crew. **No meio de uma sessão**. Música. In: álbum *Bonde da madrugada parte 1*. Rio de Janeiro, Independente, 2014.

EMICIDA. **Triunfo** (feat. Felipe Vassão). Single. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2011.

_____. **Levanta e Anda** (feat Rael) e **Gueto** (feat. MC Guimê). Músicas. In: álbum *O Glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013.

GIMENO, Patrícia Curi. **Poética versão**: a construção da periferia no Rap. 2009. 169 fls. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2009.

GINZBURG, Carlo. **Relações de Força**: história, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUIMÊ, Mc: **Tá Patrão**. Videoclipe. Direção: Konrad Dantas. Diego Malla. 2011. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=QToec6FkpzY>> Acesso em 20 ago. 2015.

_____. **País do Futebol** (Part. Emicida). Videoclipe. Direção: Fred Ouro Preto. Maximo e Trator Filmes. 2013. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=bWnS2dIDgQA>> Aceso em 20 ago. 2015.

GRECCO, Anderson da Costa e Silva. **Racionais Mc's**: música, mídia e crítica social em São Paulo. 2007. 226 fls. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, SP: 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofia da história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

INQUÉRITO. **Álbum Corpo e alma**. São Paulo, SaxSoFunny, 2014.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MAYFIELD, Curtis. **Mother's son**. Música. In: álbum Got to find a way. Illinois, US: Curtom Studios, 1974.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Música e Política: Percepções da vida social brasileira no Rap**. 2011. 177 fls. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG: 2011.

PLANET HEMP. **Legalize Já**. Música. In: álbum Usuário. Rio de Janeiro: Sony Music, 1995.

RABASSALLO, Luciana. Com participações de Arnaldo Antunes, Emicida e KL Jay, grupo Inquerito lança o álbum Corpo e Alma. Revista Rolling Stone. Out. 2014. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/blog/cultura-de-rua/exclusivo-inquerito-lanca-o-album-icorpo-e-almai-ouca#imagem0>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

RACIONAIS Mc's: **Diário de um Detento**. Videoclipe. Direção e Edição: Maurício Eça, Marcelo Corpanni e Tony Tiger. Chroma Filmes. 1997. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BElpPiZR-aQ>> Acesso em 20 ago. 2015.

_____. **Capítulo 4 Versículo 3**. Música. In: álbum Sobrevivendo no Inferno. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

_____. **Negro Drama**. Música. In: álbum Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários** – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO/Ed. 34, 2005.

_____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Os nomes da História: Ensaio de Poética do Saber**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

_____. **Políticas da escrita** – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento** – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RIGHI, Volnei José. **RAP: Ritmo e Poesia**. Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro. 2011. 515 fls. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) - Universidade de Brasília. Brasília, DF: 2011.

SABOTAGE NÓS: **ao compromisso do rap**. Documentário. Direção: Guilherme Xavier Pinto. Guarda-Chuva Produções. 2013. Disponível em:<
<https://www.youtube.com/watch?v=tWQ-kEhtTmA>> Acesso em 10 set. 2015.

SABOTAGE. **No Brooklin; A cultura; Um bom lugar**. Músicas. In: álbum Rap é compromisso. São Paulo: Costa Nostra, 2000.

_____: Entrevista exclusiva com Sabotage no programa Showlivre.com. [s.d.]. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UsIyBhsK3ew>> Acesso em: 21 ago. 2015.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SCHLOSS, Joseph Glenn. **Making beats**: the art of sample-based hip-hop. Middletown, CT, US: Wesleyan University Press, 2014.

SILVA, Rogério de Souza. **A periferia pede passagem**: Trajetória social e intelectual de Mano Brown. 2012. 302 fls. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas.

STARR, Edwin. **Easin' In**. Música. In: álbum Hell Up In Harlen. California, US: Motown Record, 1974.

TONI, C.**O Hip-Hop Está Morto!** A História do Hip-Hop no Brasil – São Paulo: LiteraRUA, 2012.

_____. **Um Bom Lugar**: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos – Sabotage – São Paulo: LiteraRUA, 2013.