



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO
CURSO DE JORNALISMO

Marcos Vinícius Silva Andrade

Superstar do Notícias Populares: o jornalismo segundo o rap do Racionais MC's

Florianópolis
2025

Marcos Vinícius Silva Andrade

Superstar do Notícias Populares: o jornalismo segundo o rap do Racionais MC's

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Jornalismo do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Disciplina JOR6803 - Trabalho de Conclusão de Curso, professora Dra. Melina de la Barrera Ayres

Orientador(a): Prof. Dr. Samuel Pantoja Lima

Florianópolis

2025

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Andrade, Marcos Vinícius Silva

Superstar do Notícias Populares : o jornalismo segundo o rap do Racionais MC's / Marcos Vinícius Silva Andrade ; orientador, Samuel Pantoja Lima, 2025.
99 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Graduação em Jornalismo, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Jornalismo. 2. Jornalismo. 3. Rap. 4. Racionais MC's. 5. Hip-hop. I. Lima, Samuel Pantoja. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Jornalismo. III. Título.

Marcos Vinícius Silva Andrade

Superstar do Notícias Populares: o jornalismo segundo o rap do Racionais MC's

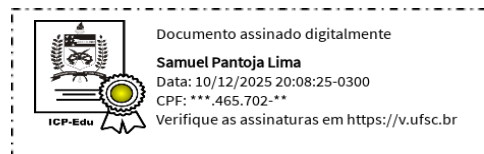
Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado, em 04 de novembro de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Samuel Pantoja Lima
Orientador

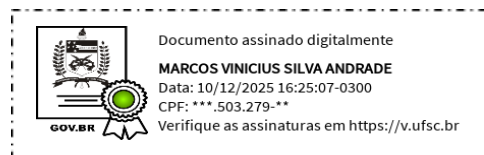
Profa. Dra. Daisi Irmgard Vogel
UFSC

Ma. Mariane Nava
UFPR

Certificamos que esta é a versão original e final do Trabalho de Conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo,



Prof. Dr. Samuel Pantoja Lima
Orientador



Marcos Vinícius Silva Andrade
Autor do trabalho

Florianópolis, 2025.

*A todos aqueles que dedicaram sua vida à
construção do Hip-hop e tiveram a vida
construída por ele.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, o passado. Um brinde a todos aqueles que atravessaram o vermelho sangue das terras, caminhos tão batidos que nortearam os seus e os meus passos. Àqueles que agora descansam sabendo que tamanho esforço não foi em vão. Aos meus avôs e avós, tios e tias. Todos que, no passado, encontraram norte em uma estrela que já brilhava no futuro. Minhas referências.

Em especial, agradeço aos meus pais. Minha mãe e professora, Fátima Ferreira da Silva Andrade, obrigado por sempre me mostrar a força transformadora da educação. O primeiro exemplo veio de casa. Meu pai e professor, Jundir Andrade, que sempre fixou meus pés na realidade, mas nunca me impediu de tocar nas nuvens. A quem também sou grato por ter me apresentado a música “Capítulo 4, Versículo 3” do Racionais MC’s. Desde então, luto para contrariar as estatísticas.

Também agradeço o presente. Aqueles que, nas diversas áreas do conhecimento, me acompanham em busca de uma vida mais justa. Aos meus amigos e amigas, primos e primas, artistas e todos os contemporâneos que me inspiram de alguma forma. Minhas referências. Em especial, minha companheira, namorada e melhor amiga, Ana Carolina. Obrigado por sempre estender a mão nos momentos de dúvida, confortar minhas inseguranças e abraçar o meu desejo de escrever o mundo de outra forma. Contigo tudo parece possível.

Por último, agradeço o futuro. Aqueles onde deposito minha esperança. Que este trabalho possa servir uma inspiração capaz de ampliar nossos horizontes. Aos calouros e calouras desta e de outras universidades, as novas e próximas gerações da minha família e aqueles que, nestas palavras, venham encontrar referência. Em especial, minha irmã, Natália Silva Andrade. Que os seus passos dentro da graduação alcancem lugares que eu jamais pude imaginar.

Com todo amor possível,
Marcos Vinícius Silva Andrade

Amo minha raça, luto pela cor
O que quer que eu faça
É por nós, por amor
(RACIONAIS MC's, 2002)

RESUMO

Esta monografia desenvolve uma análise quanto ao teor das críticas que o rap direciona ao jornalismo. Tal atrito parte da própria origem do gênero musical e suas conexões com os movimentos relacionados à luta pelos direitos civis norte-americanos dos anos 1960/1970, principalmente aqueles alinhados às causas negras. Neste sentido, trabalhamos com um estilo marginalizado de maneira histórica e sistemática que, diante às opressões referentes a raça, gênero e sexualidade, se posiciona de maneira contrária aos aspectos impostos pelo ideal mercadológico dominante. Consequentemente, tal relação se refletiria para as diversas instituições e práticas que ela detém para manter o poder estabelecido. Considerando que, no entendimento do rap, o jornalismo se mostra como um braço de tal regimento, o presente trabalho busca identificar quais críticas o rap produz e são possíveis de serem confirmadas quando observamos o jornalismo e suas funções sociais. Para tanto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica referente às teorias trabalhadas no campo jornalístico que fundamentam as críticas direcionadas à prática e se alinham com o discurso do rap. Igualmente, a fim de identificar nas músicas como tais questões se manifestam, realizaremos uma revisão da discografia, posicionamentos e casos de grande repercussão de um dos grupos de rap mais importantes do Brasil, o Racionais MC's. Deste modo, ao explorar o rap como um canal de expressão das populações minoritárias, o estudo observa de que maneira o estilo musical é capaz de atuar como um contraponto crítico do que é exposto nos jornais. Portanto, além de reforçar a importância sociocomunicativa do rap, buscamos, com este trabalho, observar as diferentes formas de analisar o jornalismo.

Palavras-chave: Rap; Racionais MC's; Capitalismo; Jornalismo.

ABSTRACT

This monograph aims to analyze the nature of the criticisms that rap music directs at journalism. Such tension stems from the very origins of the genre and its connections with the movements related to the struggle for civil rights in the United States during the 1970s, particularly those aligned with Black liberation movements. In this regard, the study examines a musical style that has been historically and systematically marginalized and that, in response to oppressions based on race, gender, and sexuality, positions itself in opposition to the values imposed by the dominant market-oriented ideology. Consequently, this tension extends to the various institutions and practices that sustain the established power structure. Considering that, from the perspective of rap, journalism functions as an instrument of this regime, the present study seeks to identify which criticisms are formulated by rap and which of them can be substantiated through an analysis of journalism and its social functions. To this end, a bibliographical review was conducted of theoretical approaches within the field of journalism that support the critiques directed at journalistic practice and align with the discourse of rap. Likewise, in order to identify how such issues are expressed in the music, an analysis was carried out of the discography, public statements, and major cases involving one of the most influential rap groups in Brazil, Racionais MC's. Thus, by exploring rap as a channel of expression for minority populations, the study examines how the genre can serve as a critical counterpoint to what is represented in mainstream news media. Therefore, in addition to reinforcing the socio-communicative significance of rap, this research seeks to propose alternative perspectives for analyzing journalism.

Keywords: Rap; Racionais MC's; Capitalism; Journalism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 O RAP E SUAS ORIGENS	21
2.1 UM MICROFONE NA MÃO E UMA IDEIA NA CABEÇA	23
2.2 RAP CONSCIENTE	24
2.3 O GANGSTA RAP	26
3 A REVOLUÇÃO NÃO TELEVISIONADA	29
3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E TEÓRICA DA TENSÃO	30
3.2 VERDADE INQUESTIONÁVEL	34
3.2.1 A cristalização do singular	41
3.3 A BRECHA QUE O SISTEMA QUERIA	45
4 TRADUZINDO VERSOS DE RESISTÊNCIA	49
4.1 O RAP DE MENSAGEM	51
4.2 REGISTRO RARO	53
4.3 O RACIONAIS MC's	55
4.4 OS QUATRO PRETOS MAIS PERIGOSOS DO BRASIL	58
4.5 TRÊS DÉCADAS	61
5 O JORNALISMO SEGUNDO O RACIONAIS MC's	63
5.1 RACISTAS OTÁRIOS NOS DEIXEM EM PAZ	66
5.2 A MANIPULAÇÃO	71
5.3 SUPERSTAR DO NOTÍCIAS POPULARES	79
5.4 ENTRE O CÃO DE GUARDA E O CACHORRO LOUCO	83
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	91
ANEXOS	97

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho busca identificar e refletir sobre as interpretações existentes que o rap faz sobre o jornalismo. Partindo do princípio que o rap, estilo musical que, desde suas origens, confronta o poder estabelecido, o tema parte do aspecto contracultural que o gênero carrega, visto que, desde suas origens no movimento Hip-hop, o estilo apresenta fortes críticas aos meios de comunicação de massa. Tal posicionamento também deriva da profunda raiz sociopolítica do gênero que, criado por e para minorias sociais, expõe o sistema de opressões e desigualdades que as aflige (Rose, 1994). Partindo desta perspectiva, a presente monografia busca compreender, através do grupo de rap nacional, Racionais MC 's, quais as origens dessas tensões e as interpretações que o gênero musical faz sobre aquilo reconhecido, por eles, como jornalismo. Assim, além de interpretar o jornalismo sob a ótica do rap, busca-se reforçar o caráter sociocomunicativo do estilo, reconhecendo o mesmo como um meio que se contrapõe aos jornais alinhados com os interesses da classe dominante.

Portanto, para que seja possível contemplar os objetivos aqui presentes, se faz necessário, primeiro, refletir sobre os contextos históricos, sociopolíticos e teóricos que fundamentam este estudo. Partindo inicialmente de uma análise sobre a origem do movimento Hip-hop e como ele se estabeleceu como um instrumento comunitário de resistência, reivindicação política e expressão das minorias sociais. Assim, como demonstrado por Teperman (2015), torna-se possível pontuar as primeiras relações em que o problema desta pesquisa se formula, trabalhando com o lema “The revolution will not be televised” (em tradução literal, “A revolução não será televisionada”) cunhado pelo músico e poeta, Gill Scott-Heron, bem como suas críticas aos meios de comunicação de massa. Ao destacar as tensões preliminares que envolvem as partes analisadas por este trabalho, surge, na sequência, a oportunidade de observar como esta dinâmica se manifesta dentro do Grafite, Break, DJing e, principalmente, o Rap, os quatro pilares que compõem o Hip-hop. Voltando, assim, o foco desta pesquisa para as abordagens, conceitos e reivindicações que estruturam a vertente musical do movimento ao longo das décadas. Evidenciando, do mesmo modo, os pontos de atrito entre o rap e a chamada “grande mídia”.

A fim de verificar este ponto com mais clareza, o estudo pretende aprofundar a análise nos subgêneros Consciente e Gangsta Rap. Tal escolha se justifica

primeiro pela importância das vertentes na sedimentação e popularização do estilo musical ao redor do mundo, tendo forte influência nas composições do Racionais MC 's, grupo brasileiro que é um dos objetos deste trabalho. Escolha que também é reforçada pelas críticas e controvérsias levantadas pelas músicas dos subgêneros e seus representantes, ponto que gerou grande repercussão na grande mídia que passou a veicular como apologia ao crime o discurso expresso pelo rap. Até este ponto, o olhar histórico sobre a formação do rap e a de seus subgêneros está referenciado nas obras de Rose (1994), Teperman (2015) e Leal (2008).

Com a exposição histórica de como o movimento e suas raízes sociopolíticas se organizaram e se estabeleceram no cenário musical, passamos a identificar, também sob um contexto histórico, as origens das críticas que o rap levanta sobre o jornalismo. Ao identificar a proximidade dos movimentos das décadas de 1970 com pensamentos anticapitalistas, partiremos deste pressuposto para definir, primeiro, para qual modelo de jornalismo, o estilo musical projeta seu discurso crítico. Assim, para realizarmos esta conexão com o campo de produção de notícias, faremos uma leitura do entendimento de autores como Robinson (2023), Genro Filho (2012), Pontes (2015) e Lage (2001). De mesmo modo, utilizaremos os arcabouços teóricos para fundamentar e confirmar as críticas que o jornalismo faz sobre o modelo de produção jornalística.

A partir destes pressupostos, trabalharemos com o contexto nacional, destacando a formação do Hip-hop brasileiro. Tendo em vista o contexto sociocultural e político do país, buscaremos compreender como o movimento adaptou seus conceitos basilares no Brasil e, como observado por Camargos (2015) estruturou-se como um importante porta-voz das minorias sociais, principalmente periféricas e pretas, do país. Por isso, faremos uma análise do Rap sob a perspectiva nacional. Explorando os principais artistas e grupos que sedimentaram o gênero musical no Brasil, as temáticas abordadas pelas canções e seus impactos sociais, políticos e culturais.

Presente no rap nacional, o conceito de sistema é um fator importante a ser destacado neste segmento, sendo, posteriormente, uma categoria fundamental para a progressão desta análise. Sob a perspectiva do rap nacional, além de representar a rede de opressões e desigualdades históricas que permeia a sociedade e afeta, principalmente, populações minoritárias, a ideia de sistema também se manifesta por meio da grande mídia. Sendo assim, como indicado por Teperman (2015), um

dos principais argumentos que alimentam a aversão do gênero brasileiro aos meios de comunicação. Assim, destaca-se a prevalência, no rap do país, das ideias que carregam o lema criado pelo músico e poeta Gill Scott-Heron em 1970, bem como suas implicações com a mídia tradicional brasileira.

A fim de abordar o tema com maior profundidade, esta análise se debruça sobre o grupo de rap mais influente do Brasil, o Racionais MC 's. Primeiro, ao destrinchar a formação do quarteto e origem dos seus integrantes, buscaremos constatar como os contextos históricos, políticos, culturais e geográficos impactaram na construção da discografia do grupo. A ideia é identificar as abordagens temáticas das suas letras, a importância dentro da música, política e cultura brasileira e os posicionamentos dos Racionais MC 's que envolvam o jornalismo, principalmente de caráter hegemônico. Avaliando, do mesmo modo, os argumentos do grupo quanto a sua aparição ou não em determinadas emissoras. Para complementar o último ponto que contempla esta parte da análise, também serão revisados casos que repercutiram na mídia envolvendo os quatro integrantes (Felix, 2005).

A escolha do objeto de pesquisa aqui apresentado se justifica por três razões. De forma inicial e, principalmente, pela própria relação do Racionais MC's com o jornalismo tradicional brasileiro. Dando destaque aos meios televisivos, o grupo seguiu à risca o mote de Gill Scott-Heron ao negar, quase em sua totalidade, aparições em emissoras como SBT, Record e, especialmente, Globo. Tal contraposição se fundamenta na crítica ao olhar do jornalismo sobre a realidade que, majoritariamente, retrata apenas os fatos negativos sobre minorias negras e periféricas. A segunda razão, é que a escolha dos Racionais MC 's como objeto de pesquisa também se fundamenta na importância do próprio grupo. Como destaca Acauam Silvério (2018), o impacto das músicas rompeu, primeiro, as barreiras regionais, tornando os integrantes porta-vozes das periferias do Brasil inteiro. Consequentemente, tamanha visibilidade pública foi capaz de atravessar, também, bolhas culturais e socioeconômicas que puderam ouvir, pela primeira vez, uma outra realidade das favelas do país.

Por fim, a escolha do grupo se consolida na relevância acadêmica de trabalhos com este objeto de pesquisa. Tendo em vista que, desde 2018, quando o álbum “Sobrevivendo no Inferno” dos Racionais MC's foi integrado à lista de leituras obrigatórias do vestibular da Universidade de Campinas (Unicamp), cresce o reconhecimento e a valorização acadêmica, sociocultural e antropológica do

movimento Hip-hop. Tratando-se do grupo paulistano, a discografia, além de render artigos e monografias, consagrou o grupo e seus integrantes com títulos de doutores honoris causa pela Unicamp e a UFSB. Desta forma, o Racionais MC's segue abrindo caminho para novas interpretações dentro do ambiente acadêmico em áreas como literatura, ciências sociais e jornalismo (Oliveira, 2018).

Isto posto, a fim de contemplar a proposta de observar o jornalismo sob a ótica do rap, trabalha-se, primeiro, com as interpretações e definições que o Racionais faz sobre os meios de comunicação em suas letras. Para isso, ao retomar o conceito de sistema anteriormente esmiuçado, observa-se como a ideia atravessa o discurso do quarteto paulistano, sendo capaz de guiar o grupo nas suas concepções sobre o jornalismo e a grande mídia. A partir disso, nota-se uma clara segmentação traçada pelos MC's que, de maneira simples, divide os meios de comunicação em alinhados ou não ao sistema. Assim, verifica-se que o Racionais encara a imprensa como um meio que, por se alinhar com interesses do sistema, é capaz de refletir e perpetuar todos os problemas denunciados pela discografia do grupo. Deste modo, a fim de constatar, no campo teórico do jornalismo, como os conglomerados de mídia são impactados pela dinâmica descrita pelo Racionais, realizamos uma revisão da literatura que possibilitou a fundamentação e o aprofundamento desta análise (Moraes, 2013).

Na sequência, analisaremos através da discografia e a cobertura de casos envolvendo o grupo de rap paulistano, as principais críticas voltadas ao jornalismo hegemônico. Neste sentido, para compreender os objetivos de modo detalhado, a pesquisa se direciona para as práticas presentes no jornalismo que perpetuam o sistema denunciado pelo grupo. Assim, de acordo com Camargos (2015), o Racionais MC 's e seus integrantes, acompanhados por todo o histórico do movimento Hip-hop, trabalham com a ideia de que o jornalismo hegemônico projeta uma realidade manipulada, omissa e muitas vezes prejudicial, principalmente, quando trata de minorias sociais negras e periféricas. Igualmente, os integrantes trabalham com o racismo, ao apontar que o meio de comunicação é capaz de reforçar estereótipos de populações já estigmatizadas na sociedade. Por fim, tendo o sensacionalismo como alvo, o Racionais MC's condenam os jornais pelo lucro gerado através da veiculação da violência nas periferias (Marcondes Filho, 1986).

Buscando acentuar a análise de como tais práticas denunciadas incidem no jornalismo, além da discografia e entrevistas, serão observadas as repercussões da

mídia entorno do acidente envolvendo o integrante Edi Rock em 1994, o conflito envolvendo fãs do grupo e a polícia no show da Virada Cultural de São Paulo em 2007 e a prisão de Mano Brown em 2015. De mesmo modo, ao longo deste segmento serão acessadas literaturas referentes ao poder de manipulação da mídia hegemônica, sua capacidade de reproduzir o racismo e o impacto prejudicial do sensacionalismo. Na sequência, considerando os conceitos e críticas levantadas anteriormente, discute-se a possibilidade de caracterizar o rap, representado pelo Racionais MC's, como um contraponto do jornalismo hegemônico. Assim, para além de combater os braços do sistema, os posicionamentos do grupo podem ser observados como um termômetro dos desarranjos presentes na imprensa tradicional (Rosas, 2021).

Por último, nas considerações finais, faremos um balanço dos principais pontos levantados ao longo desta pesquisa, bem como os resultados encontrados. Tal reflexão busca, também, verificar se todas as propostas apresentadas por esta monografia foram, de fato, contempladas. Nesta etapa também surge a oportunidade de, novamente, discutir e ressaltar a importância de realizar, tanto para o jornalismo quanto para o rap, esta pesquisa.

2 O RAP E SUAS ORIGENS

Quando se trabalha com minorias sociais e movimentos que buscam alcançar direitos civis igualitários, percebe-se, também, a efervescência sociocultural que esses espaços favorecem. Rose (1994, p. 61-63) considera que, em meio a tentativa de contornar o poder estabelecido, se tem a ânsia de encontrar e construir diferentes formas de expor tais ideias. Assim, o surgimento de novas interpretações sobre a realidade, seja através da pintura, música, dança e literatura, segue em paralelo ao seu contexto histórico, econômico e político. Para além disso, ao observar tamanha ebulição cultural e social, também é possível, para as minorias inseridas nestes ambientes, encontrar espaços comunitários de pertencimento e representatividade. Tal dinâmica prevalece quando se explora os aspectos que propiciaram a criação do Hip-hop. Como aponta Rose:

O desenvolvimento do hip-hop em relação à política cultural de Nova York na década de 1970 não é diferente da relação entre outras expressões culturais importantes e os amplos contextos sociais em que surgiram. O hip-hop compartilha as qualidades experimentais e inovadoras que caracterizaram o rock 'n' roll, o blues e muitas outras formas culturais musicalmente fundamentadas que se desenvolveram em conjunturas de grandes transições sociais (Rose, 1994, p. 64).

De origem norte-americana, o movimento surge na década de 1970, mas, considerando os aspectos sociais, políticos, culturais e socioeconômicos que englobam a formação deste objeto de estudo, os anos anteriores fomentaram questões indispensáveis que estruturaram o Hip-hop como uma manifestação cultural e sociopolítica. Deste modo, seguindo o pensamento de Ana Lúcia Souza (2011, p. 76), trabalha-se aqui com a pós-ebulição dos direitos civis estadunidenses, tendo destaque para os direitos voltados para a população afrodescendente. Devemos considerar, portanto, que a década passada foi marcada pela ascensão e o assassinato de ativistas e líderes da causa negra como Malcom X e Martin Luther King Jr, a conquista do direito ao voto para os afro-americanos, o movimento Black Power e a consolidação do Partido dos Panteras Negras.

Contudo, mesmo com os avanços citados anteriormente, o início de uma nova década não trouxe perspectivas de melhoras para a maioria da população preta dos EUA, basta observarmos o Hip-hop. No início dos anos 1970, a região do sul do Bronx, condado de Nova Iorque, era o retrato do completo abandono do

Estado. Como descrito por Rose (1994, p. 58), “na encruzilhada entre a falta e o desejo” o gueto nova-iorquino era uma área dominada pela cultura de gangues, altos índices de criminalidade, violência, uso de drogas e pobreza. Apesar das condições, é neste contexto que o Hip-hop começa a se desenvolver. Desta forma, seguindo as observações de Araújo (2008, p.8), o novo movimento passou a ser o responsável por conservar o legado e as ideias dos movimentos civis anteriores.

De maneira geral, foi na música que surgiram as representações embrionárias do movimento sociocultural que viria ser mundialmente conhecido. Organizadas por DJs, as primeiras festas do gênero aparecem como uma forma de lazer, mas, em especial, como refúgio dos problemas que o “barril de pólvora” (Teperman, 2015, p. 11-12) chamado Bronx abrigava. Do mesmo modo, colocando em perspectiva que os moradores daquela área não eram bem-vindos nos clubes do centro de Nova Iorque e as rádios não tocavam Soul e Funk, gêneros mais populares nos guetos, os encontros organizados por DJs fortaleciam a criação de uma identidade própria e causavam um sentimento de pertencimento entre os frequentadores. Na busca por algo que definisse a singularidade das festas, o “catalisador imediato” (Dias apud Gilroy, 2019, p.127) para o desenvolvimento do Hip-hop, DJ Kool Herc, inventou a técnica do break beat. De acordo com Teperman (2015), a nova forma de discotecar consiste em:

Repetir ciclicamente um mesmo trecho curto, criando como que uma nova música. Esse trecho com ideias compactas e eficazes de bateria, baixo e guitarra passou a ser chamado de breakbeat [batida com breque] — isso porque, ao final de um motivo, o DJ brecava o disco e voltava o vinil para o ponto anterior, para recomençar (Teperman, 2015, p.12).

Consequentemente, o novo ritmo gerou uma nova dança. Como evidenciado por Teperman (2015, p.13), aqueles que competiam dançando ao som das novas batidas ficaram conhecidos como breakdancers, logo o novo estilo deu origem ao Break dance. Com a crescente popularidade das festas e dos B-boys (dançarino de Break) e das B-girls (dançarinas de Break), os DJs passaram a buscar ajudantes de palco que conduzissem as batalhas de dança e animassem o público. Segundo Leal (2007, p. 25-26), ao formarem duplas, os Disk Jockeys podiam tocar suas músicas sem interrupções, enquanto os Mestres de Cerimônias (MC's) guiavam a plateia com frases de efeito e pequenas rimas.

A junção despretensiosa entre o ritmo das batidas e a poesia dos versos acabou formando o que se conhece hoje como Rap. Com a novidade, o Bronx passou a abrigar diversos grupos formados os DJs, MCs e breakdancers que competiam entre si e se expressavam através da arte. O sucesso da nova moda também despertou a atenção de líderes de gangues, como Afrika Bambaataa, que enxergaram no movimento uma oportunidade de, além de ganhar dinheiro, deixar a vida do crime e trabalhar em prol da própria comunidade. Sob este ponto, Sergio Leal (2007) coloca que o objetivo era “transformar positivamente o comportamento dos integrantes de gangues de rua”. É importante salientar, nesse campo, a influência de trabalhos comunitários desenvolvidos anteriormente por grupos libertários como os Panteras Negras” (Leal, 2007, p. 26). Aos poucos, os grafites e pichações, antes utilizados pelas gangues na demarcação de territórios, assumiram “um novo foco de complexidade” (Rose, 1994, p. 90) e passaram a espalhar as críticas e reivindicações do Bronx por todo o estado de Nova Iorque.

2.1 UM MICROFONE NA MÃO E UMA IDEIA NA CABEÇA

Atualmente, ao abrigar um dos gêneros musicais mais ouvidos e influentes do mundo, o Hip-hop, de modo geral, virou sinônimo de Rap. Conforme Messias (2008, p. 32), o rap “adquiriu proporções faraônicas”, mas, como antes pontuado, o estilo que mescla ritmo e poesia, no início, não era conhecido por sua popularidade dentro do movimento e, muito menos, por ser o pilar responsável vociferar a realidade vivida nos guetos norte-americanos. O sucesso dos primeiros MC’s estava diretamente atrelado à função de auxiliar os DJ’s durante as festas. Como destacado por Teperman (2015, p. 12), a dinâmica, de início, trouxe sucesso para os Mestres de Cerimônias mais pela capacidade de animar a plateia do que suas habilidades com as rimas que, futuramente, os consagrariam como rappers. Segundo relato de Teperman:

Herc passou a contar com a colaboração de um amigo, Coke La Rock, que pegava o microfone e falava com as pessoas. La Rock pedia que não parassem de dançar, dizia os nomes dos dançarinos ou dos amigos, criava apelidos, falava bobagens ou coisas engraçadas e sem sentido, mas com sonoridade divertida (Teperman, 2015, p. 12).

Rose (1994, p. 111) ressalta que, com a popularidade das rimas, os artistas foram promovidos de ajudantes à atração principal dos shows. tal mudança também exigiu letras mais robustas e um repertório musical uma vez que, ainda que indispensável, a função dos DJ's já era mais o foco da atenção do público. O novo cenário difundiu a prática dos MC's pelos guetos de Nova Iorque. Logo, os locais, que já contavam com as batalhas de dança e música, passaram a promover competições de rimas. Assim, a modalidade, além de servir como uma forma de lazer e renda que dava a oportunidade de evitar a vida do crime, ainda inspirava os artistas a refinar sua escrita. Porém, mesmo com as alterações de paradigma dentro do Hip-hop, as canções continuaram carregando resquícios da função de animador de plateia. Como demonstrado ao longo dos quase 15 minutos do primeiro hit de sucesso do gênero musical, Rappers Delight:

“Olha só, eu tenho 1 e 80, sou muita diversão e me visto sob medida / Olha só, eu tenho mais roupas que o Muhammad Ali e eu me visto extravagante / Eu tenho seguranças, tenho dois carrões que definitivamente não são ruins / Eu tenho um Lincoln Continental e um Cadillac com teto solar” (Tradução nossa)¹.

Portanto, temas como o sucesso com as garotas, dinheiro, ou simplesmente a capacidade técnica de rimar bem, ainda eram recorrentes.

2.2 RAP CONSCIENTE

Somente em 1980, uma década depois do surgimento do Hip-hop, as características responsáveis por denominar o estilo conhecido como Rap Consciente começam a aparecer nas letras dos MC's. Em paralelo com as reflexões de Tricia Rose (1994, p.27-29), o subgênero aprofunda suas raízes nos movimentos sociais que culminaram na estruturação do movimento que carrega os quatro pilares. Ao trabalhar sob a perspectiva do Rap como um instrumento capaz de reverberar conhecimento, denunciar injustiças sociais e ampliar as reivindicações de direitos, a vertente aborda e retrata a realidade vivida pelos artistas que, através da música, narram sobre problemas sociais presenciados dentro e fora dos guetos. De acordo com Sergio Leal (2007, p. 67), os aspectos que definem o Rap Consciente

¹ You see, I'm six-foot-one, and I'm tons of fun and I dress to a T / You see, I got more clothes than Muhammad Ali, and I dress so viciously / I got bodyguards, I got two big cars that definitely ain't the wack / I got a Lincoln Continental and a sunroof Cadillac (The Sugarhill Gang, 1979).

aparecem, pela primeira vez, na música *How We Gonna Make the Black Nation Rise?* de Brother D com Collective Effort. Na canção, os artistas apontam as dificuldades de prosperar nos EUA sendo uma pessoa negra e trazem maneiras de como contornar os problemas evidenciados. Quanto a composição, Leal salienta:

A música [...] traz ao hip-hop a visão de que seus adeptos não devem desfrutar só de arte e lazer. Enquanto todos se preocupam com a “nova onda”, o sistema branco continua a oprimir os afro-americanos. Brother D usa o seguinte slogan: “agitate, educate, organize” (“agitar, educar, organizar”), inspirando-se na ideologia libertária dos Panteras Negras (Leal, 2007, p. 67).

Em 1982 o subgênero se estabelece com *The Message* do grupo Grandmaster Flash and The Furious Five. Considerada um marco por ser o primeiro hit de sucesso da vertente Consciente, a canção versa sobre a realidade presente nas ruas do Bronx e como a insalubridade do ambiente afeta seus moradores. Como descrito pelo integrante Melle Mel:

Vidro quebrado por todo lado, pessoas mijando nas escadas / Você sabe, eles simplesmente não ligam pra nada / Eu não aguento o cheiro, não aguento o barulho, não tenho dinheiro pra ir embora, eu acho que não tenho escolha / Ratos na sala da frente, baratas lá atrás / Viciados no beco com tacos de beisebol (Tradução nossa) ².

Ao comparar o bairro com uma selva, o refrão também questiona como é possível sobreviver em tais condições.

Outro ponto de destaque presente na letra é a técnica do Storytelling, elemento que viria a ser utilizado como frequência pelo gênero. A habilidade de narrar histórias com início, meio e fim é comumente encontrada no meio musical, mas, se tratando do rap, Rose (1994 p. 199) aponta que os enredos e personagens carregam o papel de exemplificar e reforçar a realidade descrita pelas letras. Assim, a música de DJ Grandmaster Flash e seu grupo possibilitou a abertura de um novo cenário dentro do rap. Influenciados pela nova vertente, peças importantes no fortalecimento do cunho político do Hip-Hop surgiram. Grupos, como Public Enemy, que refinaram e sedimentaram a modalidade, instigam os seus ouvintes a questionar

² Broken glass everywhere, people pissing on the stairs you know they just don't care / I can't take the smell can't take the noise/ Got no money to move out, i guess i got no choice / Rats in the front room roaches in the back / Junkies in the alley with the baseball bat (Grandmaster Flash and The Furious Five, 1982)

desigualdades sociais e protestar em busca dos seus direitos. Assim, Segundo Marco Telia (1999):

O rap torna-se um canal de produção de novos elementos e símbolos culturais da população negra, os quais, muitas vezes, são conflitantes com os elementos aceitos pela sociedade branca, constituindo-se num instrumento de contestação e questionamento da realidade social (Telia, 1999, p. 58)

A popularidade do Rap Consciente, segundo Rose (1994, p. 115-116), também ampliou o repertório de temas que o gênero musical poderia abordar. Tópicos como racismo, violência policial, machismo, sexualidade e inúmeros outros ajudaram a formar diferentes artistas que conseguem expressar os anseios e reivindicações de grupos minoritários, tornando-se, assim, porta vozes daqueles que não possuem o mesmo alcance. Seja através de histórias, críticas sociais ou discursos de empoderamento, o subgênero consciente atravessou gerações e continua impactando, direta ou indiretamente, o manifesto que veio das ruas do Bronx. Entre os artistas mais populares do gênero atualmente, rappers como Kendrick Lamar e J. Cole mantêm viva a essência da vertente consciente.

2.3 O GANGSTA RAP

Por mais que os anos 1980 propulsionaram o Rap como um gênero musical reconhecido em todo território norte-americano, a década seguinte foi capaz de popularizar o estilo mundialmente. Seguindo as características narrativas que originaram a linha consciente, Gangsta Rap surge, no final dos anos 1980, com a proposta de narrar o cotidiano vivenciado por aqueles inseridos na vida do crime. Inspirados pela possibilidade de rimar sobre novos ângulos, seis jovens moradores de uma das cidades mais violentas dos EUA formaram, em 1987, aquele que é considerado um dos grupos mais importantes, não apenas para o subgênero Gangsta, mas para todo o movimento Hip-hop e sua função cultural, sociopolítica e de manifesto. Como descrito por Daniel dos Santos (2017, p. 29-30), O N.W.A surge em Compton, cidade californiana que já foi responsável pela maior taxa de homicídios do país e, na década de 1990, tornou-se conhecida pela constante violência entre gangues. Sobre a cidade, o autor escreve:

Compton possui uma reputação violenta que foi popularizada no fim dos anos 1980 pelo Gangsta Rap, que impactou de maneira decisiva as estruturas socioculturais estadunidenses construídas pelos regimes segregacionistas e os conflitos engendrados pelas fronteiras raciais historicamente estabelecidas, compostas em sua grande maioria por uma população expressivamente latina e negra (Santos, 2017, p. 30).

Em meio à hostilidade do local, os membros do grupo compuseram músicas como “Straight Outta Compton”, “Dopeman” e “Gangsta Gangsta”, que narram o cotidiano nas ruas da cidade sob a perspectiva de bandidos, membros do crime organizado, traficantes e usuários de drogas. Messias (2008) destaca que o sucesso das canções, bem como o próprio subgênero, se deu justamente pelo conteúdo de suas letras. A proposta de expor de maneira explícita, agressiva e controversa uma realidade antes ofuscada, despertou a atenção dos Estados Unidos e do mundo. Na concepção de Messias:

Por tratar de temas universais, inerentes ao padrão de ser humano que se conhece, é que fazem tanto sucesso. O gangstah é música de quem já venceu a morte, de quem vive vazio, sem esperar seguridade das autoridades. O abandono social leva indivíduos perderem o medo. [...] Tudo isso são energias que atraem pessoas de quaisquer nacionalidade e cor da pele, independente do sistema econômico-moral e do tempo em que vivam. Pessoas perseguidas por ditadores, pela polícia, pelas dissensões sociais não de atrair-se por essas mensagens (Messias, 2008, p. 120).

Trabalhando com o pensamento de Lawson (2005), além de popularizar o subgênero e ter tido como integrantes os rappers Ice Cube e Eazy-E, nomes considerados indispensáveis quando se trata sobre o estilo Gangsta, o N.W.A também se tornou símbolo da luta contra o racismo institucional praticado pelas forças policiais norte-americanas. Em 1992, quando três policiais foram absolvidos após espancar um homem negro, o desfecho do caso Rodney King provocou uma série de protestos que tornaram as ruas de Los Angeles em um campo de batalha. Diante do conflito entre a comunidade afro-americana e as autoridades, o N.W.A teve sua participação marcada através da música *Fuck The Police*. Considerado um hino de protesto contra a opressão e o abuso de poder policial, a canção, além de deixar claro o completo desprezo às autoridades, aponta detalhadamente como o racismo está inserido nas forças de segurança do Estado e afeta diretamente suas práticas. Sobre os desdobramentos do caso, Lawson salienta:

Acredito que o grande impacto do rap ficou claramente visível após o veredicto do caso Rodney King. Em pesquisas feitas com a juventude urbana, rappers apareciam como o único grupo capaz de compreender e falar sobre as dificuldades existentes na América. Isso sugere que o apelo do Hip-hop tem um alcance maior do que apenas criminosos (Lawson, 2005, p.170, tradução nossa)³.

Como visto, o acontecimento solidificou e ampliou a percepção do Rap, bem como o Hip-hop, como uma potente ferramenta de engajamento sociopolítico. Tal característica resiste diante do tempo, quando consideramos que, apesar dos avanços, os problemas que atravessaram as três décadas responsáveis por fundar e popularizar o movimento seguem atingindo a realidade de modo significativo. Assim, as transformações dentro do Rap surgem conforme o contexto histórico que ele está inserido, mas, seja através da sonoridade ou pelo conteúdo das letras, tais mudanças no gênero musical ainda preservam a essência da vertente que explicitou para o mundo outras perspectivas sobre a realidade.

³ “Believe that the broad impact of rap music was clearly shown in the aftermath of the Rodney King verdict. In surveys of urban youth, rappers were seen as the only group that understood their plight and spoke the truth about conditions in America. This suggests that the appeal of hip hop reaches far beyond criminals”.

3A REVOLUÇÃO NÃO TELEVISIONADA

Quando se observa as diferentes esferas sociais impactadas pelo Rap e, principalmente sua vertente Gangsta, nota-se que sua popularidade, bem como a de todo o movimento do qual ele faz parte, é constantemente atrelada aos debates gerados ao redor de suas controvérsias. Trabalhando com os estudos de Ivan Messias (2005) e Daniel Santos (2017), é possível perceber que, apesar de as letras narrarem a realidade vivida por aqueles que a cantam, o conteúdo das canções é encarado por parte da população, em especial aqueles que estão alheios aos cenários descritos pelos Raps, como uma simples apologia a uma vida fora da lei. Desta forma, ao trabalhar sob a perspectiva de que os artistas do estilo exaltam temas como violência, misoginia, tráfico, uso de drogas e guerra entre gangues, a crítica, além de distorcer e desacreditar o cerne do discurso que compõe o gênero musical, é utilizada para reforçar estereótipos que recaem sob populações minoritárias, principalmente aquelas de origem afrodescendente. Messias (2005, p. 122) finaliza a análise frisando que “seria pretensão moral solicitar suavidade das palavras de quem tem sido socialmente maltratado”.

Partindo deste princípio, tal argumento também opera como uma forma de suprimir a popularidade do gênero e, conseqüentemente, um dos canais de expressão e reivindicação vindos do gueto. Visto por Rose (1994, p. 252 -253) que, para além das críticas vindas por parte da população, a ideias sobre os perigos que o Rap abriga e sua má influência na sociedade também passaram a ser pautadas pelo jornalismo. Deste modo, uma dinâmica conflituosa passou a ser estabelecida entre o gênero musical e os jornais. Notícias passaram a atrelar índices de violência nas comunidades à popularidade do Rap e sua vertente Gansta e, de mesmo modo, a ficha criminal de alguns artistas foi utilizada para fomentar a narrativa de que, além de glorificar comportamentos ilícitos, o conteúdo das músicas e seus artistas seriam capazes de influenciar jovens e crianças adotar o estilo de vida presente nas rimas. Assim, Tricia Rose destaca:

Essa matriz mascara a fonte de poder institucional ao desviar a atenção de atos flagrantes de discriminação e esforços de controle racialmente motivados pela polícia, de seguros discriminatórios e políticas de reserva. Relatos da mídia sobre esses incidentes relacionados ao rap solidificam as interpretações hegemônicas da criminalidade negra (Rose, 1994, p. 252).

Na outra face, ao refletir sobre aquilo que é tratado em suas músicas, os rappers defendem a perspectiva que as canções são o produto da realidade que os rodeia. Messias (2008, p. 123) expressa que o potencial que as rimas possuem de encorajar os ouvintes a seguirem tais práticas também é rebatido quando os artistas pontuam que, tamanho potencial de influência, também estaria presente em filmes, séries, livros e até jornais que retratam temáticas semelhantes, mas não recebem o mesmo criticismo enfrentado pelo Rap. Mas, mesmo reconhecendo que os atritos entre o jornalismo e o Rap se intensificaram após o surgimento da vertente Gangsta, é preciso reconhecer que tal tensionamento existe antes da estruturação do próprio Hip-hop. Assim, em meio às discussões que entrelaçam as duas esferas, podemos identificar onde e de que forma esse conflito se estrutura.

3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E TEÓRICA DA TENSÃO

No estágio embrionário do Hip-hop, o poeta e músico estadunidense, Gill Scott-Heron, proclamava os versos de “The Revolution Will Not Be Televised”. Escrita em 1970 e em um formato que, uma década adiante, ajudaria a estruturar o Rap Consciente, a canção também estava inserida no mesmo contexto histórico e sociopolítico que moldou o movimento surgido no Bronx. Segundo Araújo (2008), diante da erupção dos direitos civis nos EUA, Scott-Heron pontua em seus versos que a reivindicação e a conquista de mudanças sociais, principalmente as que interessam populações minoritárias, jamais serão erguidas pelos meios televisivos. O pensamento colocado por Heron se pauta naquilo que é noticiado pelos jornais quando se trata dos guetos e populações afrodescendentes, tendo em vista que, normalmente, tais grupos são colocados nos jornais apenas em contextos de violência, criminalidade, pobreza, atos ilícitos ou comportamentos considerados desviantes. Deste modo, o poeta implica que as mudanças sociais, acarretadas por uma revolução, se desenrolam de maneira ativa, inflamadas por aqueles que buscam emancipação política e não pelas forças que detém os meios de comunicação. Como expresso na música:

Você não vai poder ficar em casa, irmão / Você não vai poder conectar, ligar e ficar “fora do ar” / Você não vai poder ficar chapado de heroína e sair para pegar uma cerveja durante os comerciais porque / A revolução não vai ser televisionada [...] / A revolução não será um oferecimento: Xerox / Não será em quatro partes sem interrupções de comerciais [...] / Não haverá os

melhores momentos no noticiário das 11 horas / Nem imagens de mulheres feministas liberacionistas / A revolução não vai voltar logo após os reclames do Plim-Plim [...]” (tradução nossa)⁴.

Neste sentido, para que possamos aprofundar nossa análise sobre as origens das críticas presentes no trabalho de Gill Scott-Heron, ao passo que avançamos na compreensão de que forma o tensionamento entre o jornalismo e o Rap se estrutura, precisamos, primeiro, retomar conceitos que antecedem o jornalismo e suas práticas para que possamos fundamentar este estudo.

Partindo das obras de Robert Park (2008), Eduardo Meditsch (2010) e Adelmo Genro Filho (2012), podemos traçar o que seriam as conceituações históricas, teóricas e práticas sobre jornalismo. De acordo com Park (2008), a notícia, em seu formato mais simples, se configura como “uma das primeiras e mais elementares formas de conhecimento” (Park, 2008, p.66). O autor também pontua que o ato de noticiar acontecimentos é uma prática que está enraizada no comportamento humano e a relação destes com os cursos do mundo. Em paralelo, Meditsch (2010) reforça o enlace do conhecimento atribuído às notícias com fatores evolutivos inerentes à espécie humana. O autor também aponta que a notícia e seus produtos são moldados de acordo com construções históricas que se estruturam ao longo do tempo.

Isto posto, passamos a observar, a partir das formulações de Adelmo Genro Filho (2012), os fatores históricos que transformaram a comunicação de notícias no modelo de jornalismo que conhecemos hoje. Segundo o estudo, até o século XIX o jornalismo era um meio capaz de abrigar uma diversidade de conteúdos informativos sobre política, literatura e a opinião dos pensadores da época. Desta forma:

Até então o jornalismo era um instrumento nas lutas sociais e políticas, identificado com os partidos, difusor de opiniões, escritos em estilo literário, que apenas reservava espaço para a informação (Genro Filho, 2012, p.173 apud Rangel, 1981, p.91).

Neste sentido, os jornais operavam como agregadores uma miscelânea de informações ao invés de serem difusores de fatos do cotidiano.

⁴ You will not be able to stay home, brother / You will not be able to plug in, turn on and cop out / You will not be able to lose yourself on skag and skip out for beer during commercials, because / The revolution will not be televised [...] / The revolution will not be brought to you by Xerox in four parts without commercial interruptions [...] / There will be no highlights on the eleven o'clock news / and no pictures of hairy armed women liberationists [...] / The revolution will not be right back after a message [...] (Scott-Heron, 1971)

A mudança de formato veio com o avanço tecnológico, fator que promoveu, para o jornalismo, uma capacidade mais rápida e robusta em sua produção. De acordo com o autor, neste momento “estava nascendo o jornalismo informativo, ou, se preferimos, o jornalismo por excelência” (Genro Filho, 2012, p.174). A nova estrutura de produção trouxe conteúdos mais acessíveis, rápidos e que, principalmente, tratavam sobre os fatos do cotidiano. O novo modelo resultou em um aumento no público consumidor dos jornais este que, por estar sob o contexto de ampliação das interações mercantis e econômicas, também demonstrava interesse em se situar e saber o que acontecia ao redor desta nova visão ampliada do mundo. Sobre este contexto, Meditsch (2010, p.14 apud Peucer, 2004, p.27) aponta que, desde os primeiros estudos sobre jornalismo, dois aspectos já se destacavam na composição da prática: a curiosidade humana e o lucro.

Sobre o segundo aspecto levantado por Peucer, Genro Filho (2012) explica que, conseqüentemente, a nova forma de fazer jornalismo elevou os custos de produção, algo que veio a ser resolvido com o apoio de investidores e a inserção de publicidade nos jornais. A partir deste ponto, ainda alinhados com as leituras do autor e a fim de aproximar as críticas levantadas por Gill Scott-Heron (1970) com as análises teóricas referentes ao jornalismo, passamos a esmiuçar de que forma o modelo capitalista e seu poderio econômico incide no jornalismo. Para isto, também é preciso clarificar, através do pensamento de Genro Filho (2012) e Nilson Lage (2012) que o jornalismo, em sua essência, opera de forma intrínseca ao capitalismo. Portanto, estabelecendo aqui que o jornalismo não se imprime como algo concebido pelo modelo mercadológico do capital, mas sim uma prática que foi modulada por seus interesses e poderes econômicos, ganhando uma dimensão global graças à transnacionalização do capitalismo.

Com isto definido, o que se observa, inicialmente, é que o capitalismo, bem como o seu avanço em prol da manutenção do poder dominante e de seus interesses socioeconômicos, promoveu alterações sobre o formato do jornalismo, em seus campos conceituais, teóricos e práticos, deve atuar na sociedade. Neste sentido, em um contexto em que a sociedade se via carente de um “termômetro da cidadania”, o poder dominante viu a abertura de defender seus interesses e sua interpretação de cidadania ao atribuir a função de “termômetro” ao jornalismo. Genro Filho observa criticamente:

Pode-se, aqui, apenas corrigir a afirmação de que a cidadania patrocinada pela sociedade burguesa é uma “condição imaginária”. Ao contrário, a cidadania no capitalismo desenvolvido é, via de regra, uma relação histórica real e efetiva. O que é imaginário ou, mais precisamente, jurídico-formal é a igualdade que ela implica. A cidadania burguesa é constituída por relações efetivas entre os indivíduos, cuja base são as necessidades do capital de assalariar e submeter trabalhadores “livres” (Genro Filho, 2012, p.178).

Para o pesquisador Pascual Serrano (2013), é possível observar que a “condição imaginária” distribuída pela burguesia através do jornalismo e seu status de “termômetro da cidadania”, também prevalece nas configurações que identificam o jornalismo como o “Quarto Poder” ou o “Cão de Guarda” da sociedade. Serrano coloca em evidência que o quarto poder, onde o jornalismo representaria o poder cidadão e vigiaria os outros três poderes (Executivo, Legislativo e Judiciário), assim como os demais, foi atravessado pelo poder econômico dominante tornando o jornalismo “um mero apêndice dos grupos empresariais”. Nesta linha, Genro Filho (2012) coloca que a concepção de cidadania comprometida pelo capital e inserida no jornalismo informativo se localiza em um âmbito potencial, tendo em vista que, dentro desta dinâmica estabelecida, o interesse em defender a cidadania real em sua totalidade é limitada quando há conflito com os interesses vinculados à classe dominante. Sendo assim, enfatiza o autor:

A necessidade do jornalismo informativo envolve, portanto, essa contradição entre a cidadania real e, digamos, a “cidadania potencial” que é constituída pelo capitalismo. A cidadania burguesa implica uma situação prática e efetiva de universalidade dos indivíduos. Uma universalidade que, em graus variáveis, vai atingir a todos. Mas essa cidadania está comprometida com a desigualdade econômica, social e política. O jornalismo informativo encarna essa ambivalência, cuja explicação está na relação dialética entre a particularidade e universalidade do próprio modo de produção capitalista (Genro Filho, 2012, p.178).

Deste modo, o estudo de Genro Filho (2012) também coloca em evidência o pensar marxista sobre a cidadania e seu comprometimento com o real. Neste sentido, a perspectiva apresentada pelo autor operaria em sua totalidade ao se destituir dos interesses de manutenção da classe dominante e atender, concretamente, os interesses do poder cidadão. Ele explicita:

Na perspectiva marxista, essa cidadania apresenta, então, aspectos formais (relativos à igualdade) que devem ser concretizados e, de outro lado, aspectos concretos (exploração e opressão) que devem ser erradicados. Portanto, essa relação social envolve dimensões objetivas de universalidade que transcendem a sociedade burguesa e se projetam com a exigência

política revolucionária, situada historicamente na perspectiva da explicitação e autoprodução do gênero humano. E envolve, igualmente, aspectos particulares referentes à dominação de classe, que situam a estrutura social como politicamente antagônica às próprias possibilidades da totalidade (Genro Filho, 2012, p.178 179).

Deste modo, voltamos nosso olhar para o ponto que eclodiu o pensamento de Gill Scott-Heron (1970) e as críticas voltadas para o jornalismo que foram disseminadas na fundação do Hip-hop e no discurso do Rap. Como já vimos, os movimentos civis norte-americanos despontaram no surgimento de movimentos e partes políticas que lutavam efetivamente em prol de causas que envolvessem a população afrodescendente. Para Cedric Robinson (2023), o descontentamento diante das disparidades sociais e econômicas enfrentadas pelos negros dentro do sistema de poder capitalista, fez com que grupos como o Partido dos Panteras Negras e líderes como Huey Newton, Kwame Thure e Malcom X se alinhassem às perspectivas anticapitalistas propostas pelos ideais marxistas. Assim, observamos que as colocações apresentadas pelas leituras de Genro Filho (2012) sobre jornalismo como um instrumento moldado pelos interesses burgueses, compartilham o mesmo pensamento anticapitalista que circundava os movimentos civis norte-americanos na década de 1970. Neste sentido, é válido pontuarmos que a “Revolução Não Televisionada” proposta por Scott-Heron na mesma época também foi influenciada pelo ideário marxista de justiça e igualdade social, bem como é passível de dizermos que o Hip-hop e seus pilares carregam aspectos do mesmo ideal. Portanto, podemos afirmar que nossa análise estuda o atrito entre o rap e o jornalismo informativo que tem seu modelo marcado pela influência do poder capital regente.

3.2 VERDADE INQUESTIONÁVEL

A frase criada por Gill Scott-Heron atravessou as três décadas que sedimentaram o Hip-hop como movimento sociocultural e Rap como uma expressão que difunde as reivindicações de grupos socialmente minoritários, fundamentando, assim, conceitos de independência, resistência e validação política que estruturam o Hip-hop. Menções sobre os interesses burgueses presentes no jornalismo debutaram no estilo musical através do Rap Consciente. Quando analisamos a primeira música a legitimar o subgênero, Brother D em “How we gonna make the Black Nation

Rise?⁵ alerta os ouvintes sobre o caráter ilusório da mídia ao dizer “Pare e pense. Você sabe o que é real? / Então, deixe eu te educar sobre o que realmente acontece / “A mídia está contando mentiras / O diabo está tirando o disfarce” (tradução nossa)⁶. A questão passou a ser aprofundada por grupos e artistas que ficaram conhecidos por sedimentar e popularizar o estilo Consciente. Músicas como *Fight the Power* e *Don't Believe the Hype*, do grupo Public Enemy, destacam que, além dos aspectos trabalhados anteriormente por Brother D, o jornalismo possui a capacidade de reforçar estigmas preexistentes sobre outros grupos, neste caso, a população negra. Tricia Rose (1994, p. 196) intitula o líder do Public Enemy, Chuck D, como “Poeta da Fúria” ao destacar o papel do rapper em manter “os pobres alertas” sobre as “histórias apaziguadoras e enganosas da mídia e as “verdades” oficiais”.

Em meio às críticas direcionadas ao estilo, o gangsta rap também se munuiu com os conceitos apresentados por Gill Scott-Heron. Rose (1994, p. 255-258) também ressalta que, além da popularidade e das letras controversas, os rappers do subgênero também passaram a chamar a atenção dos jornais por polêmicas relacionadas a suas vidas fora das canções. Enquanto estavam enfrentando processos judiciais, artistas como Tupac Shakur e Snoop Dogg eram constantemente pressionados e até assediados por repórteres que buscavam encontrar esclarecimentos que relacionassem as músicas com os casos. Diante disso, esses e mais cantores passaram a não conceder entrevistas aos meios de comunicação tradicionais com medo de ter suas falas retiradas de contexto. Em resposta, músicas como *2 of Amerikaz Most Wanted* refletem sobre os acontecimentos e a relação conturbada com os jornais. Na canção, Tupac, acompanhado por Snoop Dogg, mira na imprensa ao questionar a suposta conexão existente entre suas letras e as taxas de violência no seguinte verso:

Negros morrem faz anos, então como eles podem culpar a gente? Eu vivo com medo que um crime aconteça / Eu nunca vou parar de ostentar essa vida / Se você tem algo, é melhor mostrar / Outro mandato para a dupla

⁵ Como faremos a nação negra prosperar (tradução nossa)

⁶ Stop and think / Do you know what 's real? / Well, let me educate you to the real deal / The media is telling lies / The devil's taking off his disguise (Brother D, 1980).

mais procurada da América / Não é nada além de uma festa gangsta”
(tradução nossa).⁷

Partindo do ponto levantado por Rose (1994) sobre as críticas feitas pelo Rap Consciente endereçadas ao caráter manipulatório presente nos jornais, voltamos nosso estudo para uma compreensão aprofundada sobre como o modelo predominante de jornalismo reproduz, na teoria e na prática, os problemas evidenciados pelos artistas do gênero. Ao trabalhar com conceitos e autores revisados anteriormente, verificamos que Genro Filho (2012) avalia que o formato de produção jornalística modelado pela lógica de mercado do capital é responsável por parte das questões que deturpam a forma que a realidade apresentada pelas notícias. Porém, o autor destaca que, para além de observarmos o jornalismo como uma prática profissional conceitualmente refém do capitalismo, é necessário compreendermos, também, como esse sistema injeta e propaga seus interesses através de reprogramações práticas e teóricas. Para tanto, devemos retornar à algumas concepções em torno da relação existente entre o jornalismo e a ideia de cidadania burguesa.

Como visto nas leituras de Genro Filho (2012) e Pascual Serrano (2013), o jornalismo foi consagrado, pela demanda da sociedade e pelo interesse do poder emergente, com a função social idealizada de ser um “termômetro da cidadania” e um “Quarto Poder” que representasse o poder cidadão. Tais vinculações não vieram por acaso, levando em consideração que, frente a mudança nos cursos político-econômicos da sociedade, o jornalismo sofreu alterações em sua abordagem, formato e modelo de produção e disseminação de notícias. Assim, ao voltar sua prática para o registro de fatos do cotidiano, o jornalismo informativo, mediado por interesses do capital, abarcou uma série de técnicas que configuraram os jornais e suas notícias como um “espelho” que reflete a realidade. Quanto a Teoria do Espelho, Pontes (2015) destaca:

No jornalismo é compreensível que palavras como “reflexo” e “espelhamento” gerem incômodos. Se há esse lastro ao marxismo-leninismo de Stalin, por outro é corrente no senso comum da profissão e em algumas teorizações de que o jornalismo deve refletir o real especularmente, como uma cópia neutra e objetiva da realidade. Utilizar o termo “reflexo” e

⁷ Niggas been dyin' for years, so how can they blame us? / I live in fear of a felony / I never stop bailin' these motherfuckin' G' / If you got it, better flaunt it / Another warrant, 2 of Amerikaz Most Wanted/ Ain't nothin' but a gangsta party (Shakur, 1996)

“espelho” (essa versão da prática ficou conhecida como “Teoria do Espelho”) remete a uma ideologia da categoria constituinte de sua identidade. Uma das versões mais aceitas dessa visão sobre o jornalismo e de orientação para a prática profissional surgiu nos Estados Unidos, no período entre guerras, como reação dos profissionais à batalha de versões que sustentaram as guerras, em um primeiro momento, e os interesses econômicos, consequentemente (SCHUDSON, 1978). A ideia de independência do jornalista, a busca pela verdade sem a manifestação da opinião e a crença na possibilidade de “transparência” da linguagem sustentam teórica e retoricamente manuais de redação e de ética da profissão (Pontes, 2015, p. 425).

Neste sentido, também é possível notar, através do entendimento que Adelmo Genro Filho faz sobre Rossi (1984 apud Genro Filho 2012), que o modelo apoiado nesses novos métodos que buscavam uma reprodução fidedigna da realidade findou por blindar os produtos do jornalismo em um pedestal de inquestionabilidade. Nas palavras do autor:

Nota-se que o quadro teórico no qual Rossi situa seu enfoque das relações de poder não é o das contradições ideológicas, do antagonismo das classes, ou mesmo da oposição de “grandes grupos” de interesses políticos e econômicos, mas algo bem mais ingênuo: os parentes e amigos. Rossi admite que o exercício da objetividade com relação aos fatos de grande “incidência política e/ou social” não é mais do que “um mito”. E nessa busca, a rigor impossível de ser plenamente concretizada, no sentido de relatar os fatos de maneira imparcial, ele aponta a “lei dos dois lados”: “Em tese, a justiça dessa ‘lei’ é inquestionável” (Rossi, 1984, p. 12 apud Genro Filho, 2012, p. 44).

Seguindo esta linha, o autor salienta que, sob o contexto de um novo ordenamento, a ideia de um jornalismo movido somente pela objetividade se mostra como o aspecto central para mudanças e os problemas encontrados na prática. Assim, Genro Filho (2012) propõe que a própria difusão do jornalismo como conhecemos hoje e seu modelo de objetividade também surge com o avanço do modelo econômico capitalista. Portanto, percebemos que o jornalismo, regido por uma classe mercadológica dominante e por aquilo que se reconhece como um reflexo/registro *ipsis litteris* da realidade, não se mostra capaz de fugir de seu comprometimento com os ideais e interesses do sistema social que ele está inserido. Diante da contradição expressa pela própria dinâmica, podemos estabelecer que não é não possível que este modelo de produção jornalística conceba verdades inquestionáveis. Deste modo, tal cenário, onde o jornalismo, manuseado pelas ideologias do capital, passa a se apresentar como puramente objetivo, é descrito por Genro Filho como impossível.

Seguindo esta leitura, o autor expõe uma análise que posiciona o jornalismo como um “fenômeno ambivalente” (Genro Filho, 2012, p. 180). A dualidade se dá pelo caráter de suas funções, onde, ao mesmo tempo que à prática dispõe a funcionalidade denunciatória de um “termômetro da cidadania”, tal vigilância apenas se estende como válida até os limites de interesse estipulados pela classe dominante. Assim, o jornalismo “cumprir uma tarefa que corresponde aos interesses de reprodução objetiva e subjetiva da ordem social” (Genro Filho, 2012, p. 180). A perspectiva também é compartilhada por Meditsch:

[...] A dicotomia entre a perspectiva que via o jornalismo, singelamente, como um espelho da realidade, e aquela outra que demonstra o processo de construção que o caracteriza, tem sido empobrecedora em mais de um aspecto. O primeiro e mais óbvio é a simplificação da relação dialética entre subjetividade e objetividade (complexificada ainda mais pela intersubjetividade) na produção de conhecimento sobre a realidade. O segundo é o de transferir para a questão da construção da realidade, como através de uma correia de transmissão, por uma generalização desmedida, o desvendamento feito do processo de construção da notícia. No primeiro caso, ao objetivismo ingênuo se contrapõe um subjetivismo ingênuo; no segundo, à metáfora da total exterioridade se contrapõe o da total interiorização midiocêntrica, levando ao absurdo lógico de uma visão de construção da realidade esgotada pelo protagonismo da mídia (Meditsch, 2010, p.1-2).

Assim, com as análises apresentadas e estabelecidas quanto à impossibilidade de um jornalismo puramente objetivo e imparcial, avançamos nosso estudo a fim de compreender como a dinâmica descrita dialoga e confirma as críticas levantadas pelo gênero musical Rap. Para tal, precisamos, também, destrinchar as discussões que rodeiam o que se entende quanto aos conceitos de objetividade e subjetividade e sua relação mista no campo do jornalismo. Deste modo, partimos do entendimento que Pontes (2015) realiza sobre a obra de Adelmo Genro Filho. O autor parte do pensamento hegeliano para compreender a relação objetiva-subjetiva presente no jornalismo descrito por Genro Filho. De Hegel (1995 apud Pontes, 2015) podemos extrair suas concepções sobre os conceitos de forma, matéria e conteúdo. Nesta sequência, a leitura do filósofo coloca que um objeto ou coisa é composto de matéria que, por sua vez, compõe este objeto através da reflexão de suas características em cada uma de suas matérias. Já aquilo que entendemos como forma só pode ser compreendido se destrincharmos a matéria que constitui determinado objeto ao ponto de visualizarmos cada uma de suas características. Do mesmo modo, Hegel observa que a matéria, mesmo

mostrando-se independente de forma, carrega, ao mesmo tempo, forma em si. Quanto à essa dinâmica Pontes esclarece:

A maneira de compreender a dinâmica de matéria e forma está inscrita no escopo hegeliano do movimento permanente das coisas e do conhecimento filosófico que não isola cada elemento, mas o compreende no interior da própria totalidade da qual faz parte (Pontes, 2015, p. 408).

O autor avança sua análise para evidenciar o entendimento de Hegel sobre conteúdo, sendo algo que se apresenta como uma criação do ser social capaz de alterar a matéria através de uma “forma imposta por um trabalho humano originário” (Fausto, 1997, p. 34 apud Pontes, 2015, p. 408). Desta forma, o segmento expõe que o conteúdo possui duas dimensões, objetiva e subjetiva. A primeira se refere como matéria do conteúdo que compõe e está presente na realidade. A outra, por sua vez, abarca matéria referente à criação humana. Hegel também coloca uma relação dupla entre o conteúdo e a forma, uma vez que o conteúdo já carrega sua forma, a forma da sua matéria também se mostra como algo exterior. Com estas definições, Pontes (2015) coloca que a relação objetiva-subjetiva existente no jornalismo trabalhado por Adelmo Genro Filho (2012) se encaixa nas concepções Hegelianas. Neste sentido, o autor aponta que o jornalismo assimila o fenômeno social como um conteúdo sem forma onde, portanto, seria necessário “aprender e ordenar a informação a partir de uma organização prévia do mundo objetivo” (Pontes, 2015, p.409). Tal dinâmica resulta na compreensão através do senso comum de um conteúdo que, nesta perspectiva, estaria livre de sentidos, algo que não acontece. Desta maneira, os estudos de Pontes e Genro Filho concebem o jornalismo como uma forma exterior de gravar subjetividades em um fato social. Com este entendimento, resgatamos a visão de Genro Filho (2012), no qual o autor aprofunda como se dá a interação do jornalismo com o fato social.

Genro Filho (2012, p. 194-198) expõe que os fatos não existem “por si só”, estes obedecem a um “fluxo objetivo na realidade” que, por sua vez, representaria os contextos históricos, políticos, sociais e econômicos que constituem este fato e sua existência. Reconhecer este aspecto abre uma margem para subjetividade, mesmo que esta seja limitada por sua forma objetiva. Mas, para o autor, o “jornalismo tem uma maneira própria de perceber, produzir e apresentar seus próprios fatos”. Neste sentido, os fatos jornalísticos representariam um recorte no

fluxo contínuo que retiraria a carga contextual do fato social. Como argumenta o autor:

Os fatos jornalísticos são um recorte no fluxo contínuo, uma parte que, em certa medida, é separada arbitrariamente do todo. Nessa medida, é inevitável que os fatos sejam, em si mesmos, um a escolha. Mas, para evitar o subjetivismo e o relativismo, é importante agregar que essa escolha está delimitada pela matéria objetiva, ou seja, por uma substância histórica e socialmente constituída, independentemente dos enfoques subjetivos e ideológicos em jogo. A verdade, assim, é um processo de revelação e constituição dessa substância (Genro Filho, 2012, p. 196-197, grifos nossos).

Desta forma, na visão do autor, o jornalismo carrega na escolha de seus fatos a ideologia burguesa. Da mesma forma, é possível pontuarmos que a prática coleta fatos como se estes estivessem alheios a qualquer tipo de contexto histórico, político, social, cultural ou econômico. De mesmo modo, coloca-se que a transmissão desses fatos jornalísticos isolados condiciona o senso comum, por exemplo, a pensar que certos acontecimentos estão entrelaçados à natureza dos indivíduos e não o resultado de um fluxo de acontecimentos que antecede tal fato. Meditsch reforça o entendimento ao colocar que “por mais elementares, consensuados e evidentes que sejam os fatos, ainda assim trata-se de construções humanas” (Meditsch, 2010, p.15). A leitura de Pontes (2015, p. 396) também ressalta que a ideia apresentada por Genro Filho (2012) não se situa nas técnicas que procuram uma objetividade e impessoalidade intangível dentro do jornalismo, mas, sim, a reprodução de fatos como fenômenos singulares algo que, segundo o autor, desemboca na generalização e superficialidade daquilo que está sendo noticiado. Neste sentido, o jornalismo norteado pelo ideal mercadológico é visto como capaz de esconder seus interesses na reprodução de fatos que, recortados do seu fluxo objetivo da realidade e sua contextualização histórica, é apresentado como um fenômeno singular do mundo real. Tal fenômeno é reconhecido por Genro Filho (2012) no jornalismo como “cristalização no singular”, conceito que trabalharemos mais a fundo através da compreensão das categorias singular, particular e universal e nos garantirá um melhor entendimento sobre a crítica feita pelo Rap.

3.2.1 A cristalização do singular

A leitura de Genro Filho (2012), demonstra que, para compreendermos o processo de cristalização no singular, devemos partir do princípio que a tríade categorial (universal, particular e singular), que “conversam entre si” de maneira dinâmica durante o processo de formação da realidade objetiva. Neste contexto de dinamicidade entre as partes, o autor também sublinha que, na constituição do universal, estão presentes fenômenos particulares e singulares. De mesmo modo, o singular é composto pela concretude do universal e do particular. Por fim, o particular é visto como um elo que interliga os dois extremos. Segundo o autor, o particular é “mais amplo que o singular, mas não chega ao universal. Podemos dizer que ele mantém algo dos extremos, mas fica situado logicamente a meio caminho entre eles” (Genro Filho, 2012, p. 171).

Isto exposto, acessamos, novamente, o entendimento de Pontes (2015) sobre o pensamento hegeliano para estruturar nosso estudo em torno das categorias e como elas se conectam com o jornalismo. Através de uma perspectiva etimológica, Hegel (1995 apud Pontes, 2015, p. 426-427) caracteriza o universal como “qualidade comum a todos/tudo”, singular como “um/uma/único” e particular como “especialidade/determinação”. Através da perspectiva de Hegel, também não é possível compreender as categorias como distintas umas das outras, pois, como todas as três existem na realidade e compartilham do real, não faria sentido distinguir tal realidade em conceitos que se complementam. Para Pontes (2015, p. 427), a perspectiva do autor alemão estabelece que a realidade se constrói no entrelaço entre a singularidade e a universalidade, sendo a particularidade um “mediador” ou “determinante” daquilo que se posiciona como conceito universal na realidade e, ao mesmo tempo, regulador que dá “juízo para as transformações do universal”. Através do entendimento de Lukács (1970 apud Pontes 2015), também podemos destacar que a tríade categórica não são meros pontos de vista subjetivos que os indivíduos utilizam para contemplar a realidade. As categorias são formas reais da existência que se apresentam de forma elementar e independente da consciência do homem, mas, ao mesmo tempo, servem como estrutura sistemática para que os humanos possam revelar e reconstruir o mundo, à medida em que estes participam do processo histórico e social da produção da realidade. Pontes (2015) identifica que a perspectiva Genro Filho (2012) se identifica com o pensamento

lukacsiano quando ele, ao se apropriar dos conceitos que envolvem a tríade, desenvolve a ideia de que o jornalismo é um conhecimento cristalizado no singular. Deste modo, para compreendermos tal fenômeno, faz-se necessário, primeiro, estabelecer os entendimentos que existem a respeito da categoria singular.

Retomando a concepção hegeliana, o pensador alemão define o singular através de duas atribuições, universal e particular, que operam de forma conjunta. A primeira coloca a singularidade como evento, algo único que acontece e, de modo imediato, confronta “a certeza sensível do indivíduo”. Neste sentido, o evento singular, para Hegel, se projeta como uma universalidade concreta incapaz de reconhecer a si mesma e suas especificidades sem o apoio do particular. Neste contexto, Pontes (2015, p. 429) reconhece que o evento singular “apresenta-se de forma estática, sem movimento nem história”. O autor também ressalta que “a síntese da particularidade e da universalidade é a singularidade”, sendo o singular a manifestação concreta do universal. Já o universal, por sua vez, se configura por expressar, socializar e organizar os eventos singulares, vinculando sentido a eles. Portanto, cabe afirmar que a singularidade dos eventos, quando isolada de sua tríade categorial, perde sua concretude e se manifesta de forma intangível aos sentidos conferidos pela universalidade e particularidade. Observando o que defende Genro Filho (2012) sobre como o jornalismo e seu modelo de objetividade abordam o singular, nota-se que a dinâmica se configura problemática. Segundo o autor, ao observar e relatar fatos sociais como eventos singulares isolados, as notícias retiram toda carga e contexto histórico, sociopolítico, cultural e econômico, ou seja, sua concretude e seus sentidos atribuídos pelo particular e universal deixam de existir. Neste sentido:

O resultado é que a singularidade é reificada pela compreensão espontânea do jornalista, que acaba aceitando implicitamente a particularidade e a universalidade sugeridas pela imediatividade e reproduzidas pela ideologia dominante. Assim, a busca da “especificidade” na atividade jornalística limita-se a uma receita técnica de fundo meramente empírico, um a regra operativa que os jornalistas devem seguir sem saber o motivo, tornando-se presa fácil da ideologia burguesa e da fragmentação que ela proporciona. A realidade transforma-se num agregado de fenômenos destituídos de nexos históricos e dialéticos. A totalidade torna-se mera soma das partes; as relações sociais, uma relação arbitrária entre atitudes individuais. O mundo é concebido como algo essencialmente imutável e a sociedade burguesa com o algo natural e eterno, cujas disfunções devem ser detectadas pela imprensa e corrigidas pelas autoridades (Genro Filho, 2012, p.161-162).

Seguindo esta linha, Pontes (2015) aponta que o entendimento de Genro Filho (2012) converge com a leitura lukacsiana sobre a singularidade. Para Lukács (1970 apud Pontes, 2015, p. 426 - 434) o singular isolado não pode ser visto como puramente irracional ou falso, considerando que, como já visto, a categoria seria o “pontapé” para a compreensão de relações cada vez mais particulares e universais. Também é possível destacar que o pensador húngaro não ignora os problemas apresentados pela corrente hegeliana que, em sua leitura, coloca que a relação do sujeito diante do singular constitui uma “representação baseada nas aparências e, portanto, falso” (Pontes, 2015, p. 431). Contudo, Lukács (1970 apud Pontes, 2015, p. 432) argumenta que, assim como a universalidade é “sempre um processo de construção e aperfeiçoamento ao longo da história”; na singularidade isso também acontece através das conexões com o particular e o universal que apontam sua concretude tangível. O que se entende através desta perspectiva é que, por mais que o singular isolado seja uma abstração da realidade, ele ainda nos leva até os sentidos universais e esclarece sua própria concretude. Porém, é importante ressaltar que este caminho de “ida e volta” não existe sem a particularidade, categoria capaz de realizar tais agrupamentos e definições possíveis. Pontes ainda revela que, desta forma, Hegel e Lukács consideram que o singular nunca será puro e “toda singularidade que se apresenta, já o faz de forma mediada” (Pontes, 2015, p. 433).

Com este entendimento estabelecido, é possível constatar que o estudo de Genro Filho (2012) traduz o pensamento para o campo do jornalismo, ao apontar a impossibilidade de que exista um evento tão singular que torne seu relato único e inquestionável. Nas palavras do autor:

É a especificação crescente do objeto e a especialização do saber, movimento que ocorre paralelo e é complementar ao processo de generalização e abstração, que fornece a imagem falseada de que existe ou tende a existir um conhecimento científico cristalizado no singular. Por mais específico que seja o objeto e por mais especializado que seja o saber, o conhecimento científico aspira sempre ao universal. Ele se projeta nessa aspiração e recebe sempre sua formulação adequada com base na busca da determinação de uma pluralidade ilimitada (Genro Filho, 2012, p. 167, grifos nossos).

Seguindo esta linha, o valor de verdade inquestionável ou reflexo derradeiro e intransponível da realidade atribuído ao jornalismo informativo é falho pois ele apenas “oscila entre a singularidade e a particularidade”, sendo a categoria singular

vista como uma experiência isoladamente imediata com início, meio e fim, portanto cristalizada (Genro Filho, 2012, p. 168). Já a particularidade é vista como uma “atmosfera” que tange os conhecimentos gerados nas “atividades sociais” ou ainda contextos culturais determinados. Na perspectiva de Genro Filho (2012) é que o jornalismo produz uma forma social de conhecimento dos fatos através de um “movimento contrário” às ciências exatas a partir da singularidade dos eventos para observar suas particularidades. Assim, nas palavras do autor, “o singular é a matéria-prima do jornalismo, a forma pela qual se cristalizam as informações ou, pelo menos, para onde tende essa cristalização e convergem as determinações particulares e universais” (Genro Filho, 2012, p. 172). De mesmo modo, podemos observar que o jornalismo, atravessado pela construção histórica presente na ótica das técnicas burguesas de noticiar um fato, debruça-se sobre uma singularidade que não é arbitrária. A dinâmica, então, captura um evento singular e, em sua própria categoria, traduz e reproduz um entendimento da realidade carente de contextualizações particulares e universais.

Com isso, o pensamento aponta que o jornalismo carrega, em sua seleção de fatos, aspectos da ideologia transmitida pelo poder dominante. Da mesma forma, pontua-se que o jornalismo coleta fatos singulares como se estes estivessem alheios a qualquer tipo de contexto histórico, social ou ideologia. Assim, o estudo coloca que a transmissão desses eventos singulares isolados condiciona o senso comum a pensar que certos acontecimentos se dão por sua natureza e não por suas condições contextuais históricas. O entendimento de Genro Filho (2012) também percebe que a universalidade, mesmo que implícita, ainda incide na concepção de uma notícia através de suas presunções históricas políticas e culturais sobre determinado evento. Portanto, ao se guiar pela singularidade, o jornalismo assegura como “reflexo da realidade” um fato que, previamente, foi atravessado pelas particularidades do indivíduo que o revela e os conceitos universais da sociedade. O que o pensamento do autor demonstra é que, em sua forma técnica, o jornalismo, para se apropriar e transmitir uma realidade, depende de indivíduos que também são dotados de subjetividades e objetividades que moldam sua percepção do mundo. Portanto, nenhuma “realidade é sem mediações” (Genro Filho, 2012, p. 189). Com a definição deste ponto passamos a compreender como estas mediações abrem espaço para um jornalismo informativo que afirma as críticas levantadas pelo Rap.

3.3 A BRECHA QUE O SISTEMA QUERIA

Partindo das concepções expostas anteriormente, Pontes (2015) observa que o jornalismo se apresenta como um conhecimento que se propõe a trabalhar a singularidade dos fatos em sua imediaticidade. Porém, como identifica o autor, o problema está em não reconhecer tal fato para além do fenômeno imediato, ou seja, livre de suas mediações. Pontes entende que esta dinâmica traz “consequências em aspectos amplos da realidade, como também no regime de produção da forma de conhecimento em questão” (Pontes, 2015, p. 440). Desta maneira, podemos levantar que tais consequências se alinham às críticas trabalhadas pelo gênero musical Rap. Mas, para que possamos estabelecer quais são estas consequências, aprofundaremos nossa análise na leitura que Pontes (2015) faz da teoria de Genro Filho (2012) no que se trata da relação imediato-mediato existente no jornalismo.

Trabalhando com o pressuposto que “a singularidade não pode ser pensada isoladamente da particularidade e da universalidade” e nenhum fato imediato pode ser destituir de suas conexões mediatas, Pontes (2015, p. 442) elenca os principais motivos pelos quais o singular sempre será mediado. Primeiro, o autor observa que, ao longo da história, o sistema capitalista e seus interesses se injetaram em todos os aspectos da sociedade. Para Genro Filho (2012), “o desenvolvimento capitalista integrou de maneira irreversível a humanidade, fazendo com que cada fenômeno singular esteja agora objetivamente mediado pelo todo” (Genro Filho, 1987, p. 127-128 apud Pontes, 2015, p. 442). Na sequência, percebe-se que, ao romper “barreiras de tempo e espaço” o jornalismo é capaz de distribuir um fato singular para milhões de pessoas ao mesmo tempo. A complexidade presente na dinâmica imediato-mediato é, para Genro Filho (1987, p. 128-129, apud Pontes, 2015, p. 443) uma simulação do imediato, pois quando o fato singular é presenciado há, entre os indivíduos e o fato, “a totalidade da história humana percorrida”. Deste modo, não há como “capturar” um fato singular sem que ele seja atravessado por sua carga subjetiva, ideológica, cultural, econômica ou sociopolítica. Portanto, na concepção de Genro Filho (1987, p. 128-129, apud Pontes, 2015, p. 443) “não existe relação humana sem mediações objetivas e subjetivas”. Neste sentido, Pontes (2015) define que o fenômeno de cristalização da singularidade expresso por Genro Filho (2012)

se apresenta como uma estrutura de captação de fatos sociais singulares que ignora as mediações presentes no particular e no universal.

Trata-se da “cristalização” da singularidade no relato jornalístico, o que Genro Filho vai traduzir pela notícia e, mais especificamente, pelo lead. Essa singularidade estará objetivada com base no modo de apropriação da particularidade e da universalidade que presidirá a apreensão. Ou seja, estamos falando que o ato de conhecer pressupõe escolhas dentro de um conjunto de possibilidades objetivas e que essas escolhas estão vinculadas ao projeto político e ideológico do jornalista (Pontes, 2015, p. 444).

O “projeto” citado se amplia, quando observamos que o indivíduo é passível de carregar e ressoar a ideologia mercadológica da empresa do qual ele atua, da classe dominante e das instituições do qual ele é cercado. Assim, Meditsch (2010), compreende que o jornalismo, ao fazer parte do conceito de mídia como um produtor e comunicador de sentido na realidade, é capaz de canalizar e reproduzir interesses projetados por outras instituições da sociedade como Estado, igreja e organizações sociais. Na mesma perspectiva, Genro Filho (2012) aponta que o problema está justamente nesta coletividade de assimilação e reprodução dos fatos que, ao destituir a individualidade de seus praticantes, acaba manifestando a ótica de classes dominantes da sociedade. Ponto que ressalta que, tal formatação, é transmitida por meio do conjunto de técnicas, sistemas e delimitações que formam o modelo de repassar fatos jornalísticos conforme as exigências do capitalismo emergente. Assim o autor vincula a indústria informática com as críticas endereçadas ao ideal mercadológico do capital caracterizada pela impessoalidade de seus produtos. O discurso avança nesse entendimento quando se coloca que o modelo impessoal retirou a identidade dos jornalistas e seus produtos tornando estes, antes capazes de refletir sobre suas práticas, em meros operários do sistema. Desta forma a impessoalidade do jornalismo e sua linguagem constituem como ferramentas de manipulação e manutenção de interesses alheios ao jornalismo em sua essência.

Quanto à linguagem, Lage (2001) nos convida a observar a língua como uma construção histórica carregada de poderes e interesses que seguem padrões culturais e ideológicos. Assim, as linguagens e seus significados são passíveis de serem instrumentos alienadores. Nas palavras do autor:

Admitir o papel dominante da linguagem, sua “relação fatal de alienação”, sua função de “subjugar” e uma atitude de verdade particular. Quando, em palestra no College France, Roland Barthes disse isso, estava evidenciando um impasse. “A língua”, declarou Barthes, “como performance de toda linguagem, não é reacionária, nem progressista; ela é simplesmente, fascista, porque o fascismo não significa impedir de dizer, mas obrigar a dizer”. Considerando isoladamente esta frase, podemos investigar outros aspectos ambíguos do conceito de verdade (Lage, 2001, p. 134).

Pontes (2015) reforça este entendimento ao destacar que, por mais que o jornalismo não seja senso comum, ele e sua prática estão diretamente ligados com a linguagem do cotidiano e suas reproduções ideológicas. O autor enxerga, através da visada teórica de Lukács, que o jornalismo, pela falta de mediações teóricas e metodológicas nas suas interações com o imediato, funcionaria como um produto da vida cotidiana que reproduz o próprio cotidiano. É neste contexto que generalizações, senso comum e estereótipos sobre raça, gênero, sexualidade e práticas consideradas “desviantes” do padrão de uma sociedade construída pelos moldes do capital penetram na prática jornalística e, por vezes, acabam sendo reproduzidos e legitimados como verdades.

Em síntese, podemos afirmar que a falta de uma “exatidão” nas mediações teórico-metodológicas como a presente nas ciências naturais, faz com que os fatos jornalísticos sejam produzidos e reproduzam preconceitos já consolidados na sociedade. Assim, dentre as consequências promovidas por tal cenário, minorias sociais, como as representadas pelo Hip-hop e o Rap, se veem representadas erroneamente e de forma enviesada por um jornalismo que visa, ao fim e ao cabo, a manutenção do *status quo*. Seguindo desta forma, o levante contra as opressões praticadas e mantidas por uma sociedade que abriga concepções sobre gênero, raça e sexualidade distorcidas por violências históricas e geracionais, não deixa de ser um levante contra o jornalismo industrial que, como visto, contribui para perpetuação da ótica do capital. Portanto, é através desta perspectiva que, ao explorar o arcabouço teórico do jornalismo e o entendimento de seus pensadores, confirmamos a consistência das críticas levantadas pelo Rap que foram concebidas no contexto dos movimentos civis norte-americanos da década de 1970.

Atualmente, mesmo diante dos avanços em compreender o rap como um estilo musical capaz de narrar diferentes realidades, alguns veículos de viés mais conservador tendem a manter as críticas relacionadas ao gênero. O argumento reassumiu força nos Estados Unidos devido à recente onda de rappers

assassinados e presos. O uso de letras de músicas como evidência incriminatória em julgamentos em casos de artistas como Lil Durk, Young Thug e Tay-K também reforçaram o resgate da narrativa. Mas, apesar das discussões geradas entre rap e o jornalismo persistirem ao longo das décadas, o estilo musical e suas vertentes conseguiram conquistar o mundo e se mantêm entre os gêneros mais ouvidos da atualidade. Diante deste paradigma, nota-se que “The revolution will not be televised”, além de se tornar um lema de resistência o movimento sociocultural, a frase criada por Gill Scott-Heron pavimentou o conceito que estruturou o rap como um meio de comunicação de massa independente dos meios tradicionais.

4 TRADUZINDO VERSOS DE RESISTÊNCIA

Ainda que a popularidade do movimento tenha alcançado notoriedade global com o surgimento do gangsta rap em 1990, o Hip-hop chega ao Brasil na década anterior, em 1980. No começo, segundo Dias (2019, p. 130-131), a cultura de rua se difundiu pela capital de São Paulo através dos seus pilares iniciais, a música e a dança. Desta forma, as técnicas de DJ e os passos de Break reuniam pessoas e formavam competições em praças, estações e outros pontos do centro da cidade. Um dos responsáveis por disseminar o movimento no país foi, também, um dos primeiros e mais conhecidos dançarinos brasileiros do estilo, Nelson Triunfo. De maneira rápida, o Hip-hop foi se adaptando aos contextos sociais, políticos e culturais do Brasil. Com forte identificação com as questões que permeavam o Bronx e os demais guetos norte-americanos, a expressão nacional logo teve grande aderência entre aqueles que residiam nas periferias paulistanas. Do mesmo modo, os adeptos brasileiros encontraram no movimento Hip-hop formas de lazer, expressão, identidade e refúgio dos problemas sociais que residem nessas comunidades. Assim, Dias pontua:

Finalmente, o corpo ganha outras proporções e a potencialização de sua criatividade, por meio da estética do Hip-Hop, ecoou mundo a fora e o grito pelo reconhecimento, assim como o desejo de liberdade “globalizou-se” sem perder sua essência, servindo de atrativo para a juventude periférica, como é o caso, no Brasil. O movimento considerado marginal deslocou-se para o centro, contagiando a juventude ao fazer de sua arte multifacetada uma arma de contestação e de crítica social, criando conexões culturais e sociopolíticas entre os povos espalhados pelo mundo, em sua maioria descendentes da diáspora africana colonial e pós-colonial (Dias, 2019, p. 130).

Consequentemente, o aumento do público possibilitou que a ramificação nacional se desenvolvesse de maneira semelhante ao que foi observado em Nova Iorque. As competições de dança na rua passaram a ocupar clubes e se tornaram festas. Também conhecidos como bailes, os eventos eram protagonizados por DJs que, com o sucesso dos encontros, aos poucos foram procurando ajuda dos Mestres de Cerimônia (MC's). Roberto de Oliveira (2015, p. 49) salienta que “parte significativa dos primeiros rappers brasileiros frequentou tais lugares”. No entanto, por mais que os MC's já fossem um elemento comum nestes espaços, a prática dos artistas demorou a se desenvolver como gênero musical no país. Os motivos se

encontram na falta de conhecimento e baixa popularidade do estilo dentro desses espaços, uma vez que as únicas gravações do gênero eram coletâneas de shows e os MC's dificilmente ocupavam as rádios, a divulgação dos rap ficava atrelada somente aos bailes.

Este cenário persistiu até 1988, quando os primeiros rappers estadunidenses começaram a se apresentar no país. Teperman (2015, p. 30 -31) aponta que, ao notar o sucesso internacional em solo brasileiro, algumas gravadoras perceberam, além da carência de uma discografia nacional que representasse o estilo, o potencial que o gênero teria dentro do país. O cenário resultou no lançamento do álbum que inaugurou o rap no Brasil. De acordo com Dias (2015, p. 131), O Hip Hop Cultura de Rua é um disco que reúne as músicas dos principais grupos e MCs que pavimentaram as características do rap nacional. Sendo lançado no final da década de 1980, as músicas são uma mescla dos subgêneros e estilos que já apresentados pelo cenário norte americano, desde a abordagem festiva das primeiras músicas do movimento até aspectos que formaram o gangsta rap. Desta forma, por mais que as abordagens das letras variem ao longo das 14 faixas, o objetivo da vertente nacional também busca retratar a realidade. Raps como Homens da lei de Thaíde e DJ Hum refletem sobre a brutalidade policial na cidade de São Paulo, principalmente dentro das favelas. Como versado pelo rapper:

A polícia paulistana chegou para proteger / Policial é marginal e essa a lei do cão / A polícia mata o povo e não vai para prisão / São homens da lei, reis da zona sul / Vestidos bonitinhos no seu traje azul / Somem pessoas, onde enfiam eu não sei (Thaíde e DJ Hum, 1988)

MC Jack explora o storytelling, técnica que seria vastamente utilizada no contexto nacional. Em músicas como "Centro da cidade", o rapper narra o cotidiano conturbado na capital paulistana. Já em Cidade Maldita, o artista traz versos que abordam sobre a criminalidade, violência e outros problemas sociais presentes nas ruas de São Paulo. O Mestre de Cerimônia (1988) também menciona a imprensa ao apontar que no jornal “são só as mesmas notícias da página central, onde o crime é destacado”. Assim como Jack, o grupo Código 13 (1988), através de Gritos do Silêncio, levanta críticas aos meios de comunicação ao alegar que a Televisão é “puro consumismo nesse mundo de ilusões do capitalismo”. Mesmo que superficial, o comentário já abriga o sentimento de oposição à grande mídia, demonstrando que

a ideia de uma revolução não televisionada já permeia o Hip-hop no país. No Brasil, Scott-Heron só teria o seu lema aprofundado futuramente, conceito que, além de contribuir para a formação da identidade do gênero no país, definiria a conduta do rap verde e amarelo.

Em termos gerais, o lançamento do álbum introduziu o rap para o cenário musical brasileiro. Assim, dando uma perspectiva preliminar de quais abordagens e estilos o gênero poderia seguir no país, o disco Hip-hop Cultura de Rua teve um papel fundamental na pavimentação do rap nacional e, de mesmo modo, abriu a possibilidade para que outros artistas contribuíssem para o crescimento do cenário no Brasil.

4.1 O RAP DE MENSAGEM

Aproximando-se da década de 1990, o gênero musical passou a apresentar mais traços daquilo que seria o gangsta rap no Brasil. Traduzida para o contexto sociopolítico nacional, a vertente trabalha com elementos que se referem à realidade criminal existente nas favelas e periferias do país. Apesar das narrativas serem consideradas gangstas, a forte influência do subgênero consciente nas canções acabou moldando um estilo peculiar que mistura ambas as vertentes. Comumente chamado de rap de mensagem, o gangsta rap à brasileira, além de narrar aspectos do dia a dia de quem está inserido na vida do crime, também expõe as consequências negativas de quem trilha este caminho. Daniel dos Santos (2017, p. 34) destaca esta falta de reação para as ações narradas pelo gangsta rap estadunidense e observa:

Apesar de compreender narrativas de alto teor de denúncia e crítica social, é destituída de perspectivas esperançosas de transformação da realidade opressora presente nos guetos estadunidenses: os discursos frios, crus e objetivos são impregnados de niilismo, ceticismo, amoralidades e morbidez, além de uma certa idolatria da morte. O culto delirante dos prazeres instantâneos e artificiais expressos pela satisfação imediata dos desejos, como a posse de bens materiais e de corpos, compõem uma atmosfera sedutora e fascinante, na qual os homens negros se asfixiam na cortina tóxica da ameaça niilista da América Negra (Santos, 2017, p. 34).

Deste modo, a mensagem se apresenta como uma espécie de moral da história dentro dos versos brasileiros. Portanto, com intuito de demonstrar o resultado de tais ações, é comum o ouvinte encontrar, ao final das letras, o

protagonista e outros personagens presos, mortos ou em situação de dependência química. Tendo em vista que a vertente gangsta raramente apresentava tais consequências e, do mesmo modo, não era comum o gênero consciente trabalhar sob o ponto de vista daqueles que vivem uma vida fora da lei, a retratação de ambas as perspectivas projetou aquilo que define o rap nacional como um estilo à parte. Com versos guiados pelas particularidades do rap de mensagem, rappers como MV Bill (1999) que narra a vida e morte de um traficante na música Marquinhos Cabeção, Ndee Naldinho (2000) que descreve um assalto a banco frustrado em O 5 Vigia, e a discografia de grupos como Racionais MC's e Realidade Cruel atravessaram as décadas de 1990 e 2000 sendo fundamentais para a popularização e, principalmente, na definição da identidade do rap nacional. Isto posto, Oliveira (2015, p. 54) destaca o impacto das duas décadas do rap no Brasil:

Eram mensagens que versavam sobre o cotidiano e foi a forma instituída por uns tantos jovens para lidar com suas experiências e leituras de mundo numa chave poética/estética, exprimindo sua relação com a sociedade em que viviam e celebrando a vida social de maneiras diversas (com tristeza, rancor, alegria, ironia e por aí afora) ao cantar sobre situações e vivências coletivas e individuais (Oliveira, 2016, p. 54).

Outro aspecto importante que permeia e define os versos do rap no país é a oposição àquilo que os artistas do estilo reconhecem como sistema. Conforme aponta Nascimento (2016), dentro do gênero musical, o termo sistema representa o conjunto de instituições capazes de provocar a perpetuação de desigualdades históricas que afligem a sociedade, especialmente quando se refere às minorias de cunho afrodescendente e periférico. Seja através de conceitos amplos como o Estado, a política e o capitalismo, ou representado por meio de situações específicas de racismo, violência policial e pobreza, a opressão sistemática do poder estabelecido é constantemente criticada pelo rap nacional. O viés também foi consolidado por grupos como 509-E, reconhecido por destacar os problemas presentes dentro do cárcere, e Facção Central pelas duras críticas às elites privilegiadas do país. Este último também foi responsável por protagonizar um dos episódios de censura mais emblemáticos envolvendo o gênero musical em solo brasileiro.

4.2 REGISTRO RARO

Lançada em 1999, a música “Isso aqui é uma guerra” retrata o sentimento de revolta daqueles que só encontraram no mundo do crime uma chance de superar a pobreza e a fome. Trabalhando com esta perspectiva, os rappers do grupo Facção Central narram roubos, latrocínios e sequestros tendo como vítimas membros da alta classe da sociedade. Como narrado pelo integrante Dum Dum:

Infelizmente o livro não resolve / E o Brasil só me respeita com um revólver,
aí / O juiz ajoelha, o executivo chora / Pra não sentir o calibre da pistola/ Se
eu quero roupa, comida, alguém tem que sangrar / Vou enquadrar uma
burguesa e atirar pra matar (Facção Central, 1999).

Os cenários descritos nos versos também foram apresentados em um clipe que, ao ser transmitido pela MTV, teve sua veiculação proibida e os integrantes do grupo indiciados pelo Ministério Público Estadual de São de Paulo (MPSP) sob a alegação de apologia ao crime. Considerando a época, o acontecimento também rendeu um fato incomum dentro do rap nacional. Segundo Soledade (2019), a polêmica envolvendo o vídeo despertou a atenção da imprensa, consequentemente o interesse resultou na participação do grupo no programa A Casa é Sua da Rede TV. Mediados por Sônia Abrão, os integrantes do Facção Central debateram, com o então assessor de Direitos Humanos do Ministério Público de São Paulo, Carlos Cardoso, sobre a validade dos argumentos que levaram à proibição do videoclipe.

Levando em consideração o histórico conflituoso do movimento Hip-hop com a mídia hegemônica, a atipicidade do encontro não se dá apenas nos posicionamentos condenatórios do grupo em relação a emissoras tradicionais como a Rede TV. Observando a análise de Nascimento (2016), percebe-se que o sentimento avesso dos artistas do gênero direcionado à emissoras como Record, SBT e, especialmente, Globo, perpassa os comentários presentes nos versos. Considerados como parte do sistema, a imprensa tradicional e seus veículos são vistos como formas de manipular, atenuar e, em casos mais extremos, censurar o discurso inflamado e os posicionamentos políticos que o estilo musical carrega. Assim, a fim de reforçar os princípios de resistência e independência que estruturam o movimento do qual o rap pertence, a grande parte dos artistas e grupos, salvo raras exceções como foi o caso do Facção Central, negavam e ainda negam

qualquer pedido de entrevista ou participação em veículos considerados parte deste sistema. Portanto, Nascimento ressalta:

Vale lembrar que a revolução musical criada pelo rap não foi apenas estética, mas também política. Neste contexto, a hostilidade dos rappers em relação à mídia e a indústria musical foi a marca de um estilo comprometido em produzir um som cuja agressividade afastaria a atenção das elites dominantes. Essa resistência se deve ao fato dos rappers temerem que empresários brancos tomem uma das poucas coisas legitimamente próprias dos dominados: sua cultura de rua. Neste sentido, aparecer na mídia representa uma concessão ao sistema (Nascimento, 2016, p. 7).

Assim, era mais comum encontrar rappers em canais como MTV Brasil e a TV Cultura, meios que, direta ou indiretamente, abrigavam propostas que se alinhavam com os vieses do Hip-hop.

Como observado por Nascimento (2016), a mudança de paradigma veio somente a partir da década de 2010, quando artistas passaram a ocupar papéis relacionados à imprensa que ia além de divulgação de músicas, entrevistas ou o envolvimento em controvérsias. Exemplo disto se dá por rappers como Emicida e Karol Conká por suas passagens como apresentadores em programas no GNT, canal que pertence a Globo, Thaíde que trabalhou como repórter em A Liga da emissora Bandeirantes e MV Bill que atuou na novela Volta por cima da Rede Globo. Tal abertura, tanto do rap nacional quanto das emissoras de TV, se deu com a popularização do gênero musical no Brasil, mas, principalmente, pelos avanços nas discussões em torno da importância de representar, de maneira positiva, minorias marginalizadas e suas expressões culturais nos meios de comunicação de massa. Algo fundamental para que o rap nacional e seus personagens pudessem ocupar espaços onde antes eram vilanizados, como no caso do Facção Central.

Fato é que, até chegar a este ponto, o rap cresceu no Brasil como um dos poucos meios capazes de explorar e disseminar questões que valorizassem a autoestima e a reafirmação da identidade das populações pretas e periféricas do país. Neste sentido, o Racionais MC's, grupo que possui impactos indiscutíveis na música e na cultura brasileira, se apresenta como um contraponto diante daquilo que não era abordado pela imprensa tradicional.

4.3 O RACIONAIS MC's

Formado em 1988 por Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown), Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue), Kleber Geraldo Lelis Simões (DJ KL Jay) e Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock), o Racionais MC's se lança no rap nacional através das músicas “Pânico na zona sul” e “Tempos difíceis” presentes na coletânea intitulada *Consciência Black*, Vol.1. Ambas as canções refletem sobre a difícil realidade encontrada dentro das periferias de São Paulo, principalmente do bairro Capão Redondo. Além de abrigar dois dos integrantes do grupo, Mano Brown e Ice Blue, o distrito paulista, segundo Cristiane Dias (2019, p. 94 - 96), foi cenário de inspiração para as letras compostas pelo Racionais MC'S, principalmente nos anos de ascensão do grupo, tendo em vista que, na década de 1990, o Capão Redondo formava, juntamente com os bairros Jardim Ângela e Jardim São Luís, a região que ficou conhecida como Triângulo da morte pelos seus altos índices de violência. Sob este contexto, o grupo lançou, em 1990, o EP *Holocausto Urbano*, no qual os integrantes denunciavam racismo, a violência e a pobreza através das músicas *Hey Boy*, *Racistas Otários* e *Beco Sem Saída*. Temas que, conforme João Batista Felix (2005, p. 125), acompanhariam o quarteto ao longo de toda a carreira. Dois anos depois, o EP *Escolha o seu caminho* carrega duas canções que trabalham diferentes perspectivas quanto ao racismo. Enquanto “Voz ativa” expressa o empoderamento e o orgulho pela cultura preta, “Negro Limitado” criticava o pensamento de pessoas afrodescentes que negavam a existência do racismo e menosprezam a própria raça. Quanto a dualidade do disco, Felix discorre:

[...] A mensagem que eles queriam transmitir era a de que o caminho mais fácil pode ser a violência, diante das condições de vida a que estão submetidos todos os pretos brasileiros. No entanto, na opinião do grupo, o ensino e a educação são muito mais consistentes, enquanto saída de longo prazo (Felix, 2005, p. 126).

Ambas as gravações construíram a identidade daquele que seria o álbum de estreia do Racionais MC's. Intitulado *Raio-X Brasil*, o disco de 1993 explora questões anteriormente trabalhadas pelo grupo de maneira mais detalhada. O destrinchamento acontece por meio de narrativas que exemplificam, através de cenários, personagens e fatos, situações encontradas no cotidiano periférico.

Seguindo a análise traçada por Felix (2005, p. 131), a significância da obra se dá pelas canções que projetaram a popularidade do grupo. Dando destaque à “Fim de semana no parque”, composição que guia o ouvinte por situações observadas e vividas pelos do grupo em um final de semana dentro da favela, “Mano na porta do bar” que narra a rotina de um traficante pela perspectiva daqueles que transitam na comunidade, e “Homem na estrada”, onde a história de um sujeito que, na tentativa de recomeçar sua vida após sair da prisão, não enxerga uma alternativa a não ser voltar para a criminalidade.

Observando o desenvolvimento do rap como um canal de comunicação e conscientização de populações socialmente minoritárias, o gênero passa a ser, também, uma voz amplificada que carrega as reivindicações de tais esferas sociais. Deste modo, como seu álbum de estreia, o Racionais MC's suscita-se como pivô na construção e fortalecimento da perspectiva apresentada. Como reconhecido por Edi Rock na faixa introdutória do disco:

[...] Usando e abusando da nossa liberdade de expressão / Um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país / Você está entrando no mundo da informação, autoconhecimento, denúncia e diversão / Esse é o Raio-X do Brasil, seja bem-vindo (Racionais MC'S, 1993)

O auge da popularidade dos Racionais MC's veio com os próximos álbuns que integraram a discografia do grupo, *Sobrevivendo no Inferno* e *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*. O primeiro, de 1997, é onde a banda transfere o olhar das periferias de São Paulo e passa a observar, de maneira ampla, os problemas estruturais que afligem a maioria da população (pretos e pardos) no Brasil inteiro. Considerado a “Bíblia do rap nacional”, *Sobrevivendo no Inferno* teve sua sonoridade e temática forjadas por acontecimentos que assolaram o país na década de 1990 como o massacre do Carandiru e as chacinas da Candelária e Vigário Geral. No entendimento de Oliveira (2018, p. 20):

A compreensão profunda dessas tragédias — não como meros acidentes de percurso da civilização brasileira, mas como fundamentos mesmo de um projeto nacional — estará no centro de diversas mudanças ocorridas no campo cultural, que progressivamente tornariam possível o surgimento daquele que seria um dos mais importantes fenômenos culturais da história do país [...] (Oliveira, 2018, p. 20).

Felix (2005, p. 137) sintetiza de forma certa ao registrar que a estética fúnebre transcorre pela obra e apresenta um país sem perspectiva para aqueles que se encontram em posições socialmente marginalizadas. Sob forte uso da técnica de *storytelling*, tal sentimento se destaca em faixas como *Diário de um detento*, onde Mano Brown, ao assumir a perspectiva de um dos presidiários, narra as horas que antecedem a rebelião que resultou no massacre do Carandiru. De mesmo modo, O rapper conta, em *Tô ouvindo alguém me chamar*, sobre o início, a ascensão e a morte de um sujeito periférico que não vê escapatória da vida no crime. Já Edi Rock descreve o cotidiano de um garoto viciado em crack em *Mágico de Oz*. Assim, esses e outros problemas estruturais apresentados ao longo do álbum, são sumarizados na faixa *Periferia é Periferia* que propõe uma análise ampla sobre tais questões quando, ao verificar que tais entraves não se limitam à região do Capão Redondo, evidencia que tal realidade está presente em todas as periferias do país. Assim, Felix (2005, p. 137) conclui que:

A visão passa a ser de ‘fim de mundo’: Isto é, se antes estávamos vivendo em um holocausto, este é pelo menos passível de solução, pois ocorre no espaço do mundo sensível. Já o inferno é uma condição mais constante, perene, que existiria apenas no plano espiritual (Felix, 2005, p. 137.)

Com mais de um milhão de cópias distribuídas de maneira independente em 1997, *Sobrevivendo no Inferno*, mais do que sacramentar os Racionais MC's como uma peça fundamental no rap brasileiro, foi capaz de externar, para outras parcelas da população, as desigualdades vividas dentro e fora das periferias do país.

Prosseguindo com o discurso contundente, em 2002 o grupo paulistano reuniu 21 canções em seu terceiro álbum de estúdio. Assim como seu antecessor, *Nada como um Dia após o outro Dia* foi composto sob forte influência do contexto político e socioeconômico da época. Em meio a um processo de ascensão social da população periférica, bem como dos próprios MC 's, o disco carrega um ar esperançoso, mas ainda preocupado quanto aos antigos problemas, explicitado por Mano Brown (2017): “A raça negra, também, aprendeu a ter ambição”. Músicas como *Vida Loka I*, *Dá Ponte Pra Cá* e *1 Por Amor, 2 Por Dinheiro* exaltam, através de temas como superação, empoderamento e ostentação, o novo paradigma que acompanhou a virada do século. A nova abordagem ressalta que, por mais que não se esqueça da importância de discutir as desigualdades e opressões existentes, a

população preta e periférica também possui o direito de celebrar suas conquistas e, sobretudo, almejar uma vida mais digna. Esta ideia se consagra pela música *Vida Loka II*, tendo em vista que a canção é uma das mais conhecidas do grupo e um hino para aqueles que persistem em superar as adversidades. Como versado por Mano Brown:

De teto solar o luar representa / Ouvindo Cassiano, há, os "gambé" não "guenta" / É, mas se não der "Nêgo", o que é que tem? / O importante é nós aqui junto ano que vem / E o caminho da felicidade ainda existe / É uma trilha estreita em meio a selva triste (Racionais MC's, 2002).

Por outro lado, mesmo em um momento de avanço social, o Racionais MC's reitera que aquilo presenciado em *Sobrevivendo no Inferno* segue afetando o país nas mais diversas esferas. Temas como criminalidade e tráfico de drogas são pontuados de forma direta em *Crime Vai e Vem*, *Otus 500* e *Expresso da Meia-noite*. Como observado por Teperman (2015, p. 75), a nova conjuntura socioeconômica também serviu para que o grupo refletisse sobre problemas, especialmente de cunho racial, atrelados a mudança de posição social como retratado em *Negro Drama* e *Jesus Chorou*.

Tendo seu antecessor como referência, *Nada como um dia após o outro dia* também significou um marco importante no sucesso e na carreira do Racionais MC's. Em paralelo ao contexto de ascensão socioeconômica, as composições do grupo seguiram alcançando a população brasileira de maneira geral, consagrando a banda e, conseqüentemente o rap nacional, antes marginalizados e descredibilizados artisticamente, como um elemento essencial na música brasileira.

4.4 OS QUATRO PRETOS MAIS PERIGOSOS DO BRASIL

Com mais de uma década de carreira, é notável o fato de o Racionais MC's conquistar tamanha relevância no cenário musical, cultural e sociopolítico do país de modo independente e marginal. Considerando que o grupo estava na contramão dos padrões artísticos nacionais da época, o público periférico e afrobrasileiro carrega um papel basilar na formação do status que o Racionais MC's possui hoje em dia. Sobre essa "façanha", Teperman discorre:

É um caso absolutamente singular entre artistas de música popular: passou vinte anos sem contratar serviços de assessoria de imprensa, só criou um site oficial em 2014 e tende a recusar a maior parte dos pedidos de entrevista e dos convites para aparição em programas de televisão. Foi fora dos espaços tradicionais da exposição midiática que o Racionais se tornou a referência central no rap nacional (Teperman, 2015, p. 65).

Ponto reforçado quando se observa o posicionamento dos seus integrantes quanto às participações na grande mídia. Fortemente inspirados pelo discurso de Gill Scott-Heron, poucas foram as vezes que a banda apareceu de forma espontânea nos veículos da imprensa, principalmente na televisão. Até o ano de lançamento do seu terceiro álbum, em 2002, só se tem registro de apenas uma aparição do Racionais MC 's em uma emissora de TV aberta considerada parte do sistema ou da mídia hegemônica. Em 1994, o grupo apresentou, no Programa Livre do SBT, a música *Fim de Semana no Parque*. Logo no início, Mano Brown alerta ao público presente e aos telespectadores quanto à possibilidade que os MC's possuem de representar a voz do povo periférico que, na época, dificilmente teria oportunidade de ocupar espaços como aquele. Antes de começar a apresentação o rapper destaca:

[...] O Racionais veio de uma área, morô? Veio de uma região, que talvez seja a região mais pobre da cidade. Periferia da Zona Sul de São Paulo, certo? Mas aí, algumas pessoas têm uma má ideia sobre da onde nós viemos e das pessoas que vivem lá. Muitas pessoas parecidas com a gente, mas que não fazem o rap, não gravaram um disco, são discriminadas na rua pela polícia e por muitos brancos também. Mas aí, o Racionais veio do meio da lama, mas é do meio da lama que sai a melhor pérola [...] (RACIONAIS MC'S, 1994).

Ainda no programa, o apresentador, Serginho Groisman, ao pautar a independência do grupo em comparação a outros artistas, pergunta sobre os motivos da crescente popularidade do Racionais. Mano Brown (1994) ressalta o poder e importância das favelas ao explicar que “o Racionais faz música pro povo da periferia e o povo da periferia é a grande maioria”. Enquanto a mídia *tiver* ignorando a maioria, só contradição, só preconceito, o problema vai se aumentar”.

Mas, apesar da primeira e única aparição relativamente tranquila em uma emissora tradicional, os integrantes do grupo paulistano de rap foram marcados por ter sua imagem veiculada no jornalismo informativo às polêmicas, posicionamentos controversos e situações desvinculadas a suas carreiras musicais. Nesta perspectiva, Rose (1994, p. 226) trabalha com a ideia de que, além das forças de

segurança do estado, o “policiamento institucional” do rap é feito pelos jornais moldados pelo interesse sistema de poder dominante. Por sua vez, Santos (2017, p. 31) aprofunda as consequências das práticas apontadas por Rose:

As plataformas midiáticas são as principais responsáveis pelo desenvolvimento do regime de representações sobre os homens negros, nas quais imagens sobre as masculinidades negras são manipuladas, modificadas e projetadas por via dos estereótipos e mitos raciais. [...] O jornalismo, a televisão e o cinema transformaram a violência racial, [...], a brutalidade policial e sua contenção em um voyeurismo excitante através da espetacularização do caos social vivenciado pelas populações [...] (Rose, 1994, p.226).

Assim, a repercussão do Racionais na grande mídia é marcada pelo envolvimento de Edi Rock em um acidente de carro que resultou em uma vítima fatal em 1994, o confronto entre a polícia e os fãs durante o show do grupo na Virada Cultural de São Paulo em 2007, e a prisão em flagrante de Mano Brown sob suspeita dirigir com habilitação vencida, porte de drogas, desacato e resistência à prisão em 2015.

Mas, por outro lado, em canais e programas de cunho mais progressista ou, de alguma forma, abertos a receber discurso carregado pelo Hip-hop de maneira mais positiva, contaram com a participação do grupo. Através da exibição de clipes, entrevistas e programas, a MTV Brasil se mostrou como um canal essencial na divulgação do rap no país. O ponto é reforçado quando se observa o Yo! MTV, programa voltado exclusivamente para assuntos relacionados à cultura Hip-hop. A temática proposta garantiu entrevistas e apresentações ao vivo do Racionais e, entre 1998 e 2001, teve o próprio DJ do grupo, KL Jay, como apresentador.

Se tratando da MTV, Teperman (2015, p. 66) também reconhece a mudança de “trajetória” do grupo em relação à mídia quando destaca as participações do quarteto no VMB. O Racionais realizou shows nas edições de 1998, onde venceu os prêmios de melhor videoclipe de rap e melhor videoclipe por escolha da audiência com *Diário de um Detento*, e, em 2012, a premiação garantiu ao grupo o prêmio de melhor videoclipe do ano com *Mil Faces de um Homem Leal (Marighella)*.

Além da MTV, o grupo também protagonizou momentos importantes na TV Cultura. Em 2003 o quarteto foi ao programa Ensaio exibir as músicas do, até então, álbum mais recente, *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*. No episódio, os integrantes tiveram espaço para responder questões relacionadas às suas origens e

do grupo. Do mesmo modo, o conjunto expressou suas análises e opiniões sobre os temas abordados em suas letras, como pobreza, racismo, violência policial e criminalidade. Quatro anos mais tarde, o considerado líder dos Racionais MC 's, Mano Brown, estaria no centro do programa Roda Viva sendo sabatinado por jornalistas, escritores, editores de revistas e uma psicanalista. Como observa Teperman (2015, p. 74-75), o programa foi conduzido por muitas dúvidas quanto à própria figura do cantor, tendo em vista que Mano Brown nunca esteve diante de uma entrevista daquela proporção. Ao longo do episódio, o rapper respondeu questões relacionadas a sua vida pessoal, ao sucesso do grupo e suas inspirações no meio artístico. De mesmo modo, Mano Brown foi capaz de rebater críticas e desinformações em torno da vida na periferia, uso de drogas, criminalidade e, principalmente, a perspectiva que o rap faz apologia à uma vida fora da lei. Pela sua atipicidade, entrevista e as falas do MC repercutiram nos jornais de todo o país, ponto que revelou ao Brasil um Mano Brown que poucos conheciam e, igualmente, ajudou a divulgar um lado diferente da periferia.

4.5 TRÊS DÉCADAS

Após lançar *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* e solidificar a importância do grupo em diversos aspectos, o Racionais MC 's permaneceu 12 anos sem lançar um disco com músicas inéditas. O fim do hiato veio em 2014 com o álbum *Cores e Valores*. Já com mais de 20 anos de carreira, o quarteto apresenta um relato mais intimista de suas canções em comparação a obras anteriores. A diferença também pode ser encontrada na estrutura do projeto, considerando o tamanho encurtado da duração das faixas e do próprio disco. Em *Cores e Valores*, o Racionais MC 'S se distancia um pouco do passado turbulento e propõe um olhar sobre a própria história do grupo e seus integrantes. Versos que abordam as adversidades superadas pelos integrantes, refletem sobre suas controvérsias e que celebram as conquistas do grupo são maioria no quarto álbum. Tal angulação pode ser identificada em *Quanto vale o show?* onde Mano Brown narra sua vida até o ano de formação do grupo, *Eu compro onde Ice Blue* ostenta sua posição socioeconômica atual sendo um homem preto de origem periférica, e em *A praça* que Edi Rock detalha os acontecimentos do incidente ocorrido durante a virada cultural de 2007. Quanto a nova abordagem, Teperman analisa:

Essa espécie de revisão crítica foi, em grande medida, uma reflexão em torno dos sentidos de ser gangsta e ser o maior grupo de rap no país. Depois de *Não há nada como um dia após o outro dia*, o Racionais atingiu uma espécie de “ponto de inflexão”,⁵⁵ em que muitas de suas posições foram revistas (Teperman, 2015, p. 75).

A nova fase dos MC 's também atualizou o retrato de antigos problemas, principalmente se tratando da criminalidade. Traçando um comparativo com os primeiros álbuns do grupo, o que se constata nas letras de *Você me deve* e *Finado 'Negin'* é a dimensão que o crime organizado, movido principalmente por tráfico de drogas, havia alcançado no Brasil. De mesmo modo, o quarteto trabalha, em *Preto Zika* e *Somos o que Somos*, com novos problemas atrelados ao dinheiro como inveja, pobreza, racismo e as agruras do capitalismo.

De início, o aspecto diferenciado de *Cores e Valores* destacado por Teperman (2015, p. 75-78), em relação ao resto da discografia, causou estranheza nos fãs. O reconhecimento da importância do álbum veio com o tempo, tendo em vista que características sonoras e líricas do disco previam o estilo que a nova era do rap nacional seguiria nos próximos anos. Como em 1988, o pioneirismo do grupo foi indispensável para destrinchar a complexidade preta e periférica do Brasil, com *Cores e Valores* foi possível compreender a complexidade do próprio Racionais MC's. Assim, com mais de 30 anos seguindo a linha que Gill Scott-Heron traçou em 1970 e uma discografia que impactou musical, cultural e politicamente o país, os quatro pretos mais perigosos do Brasil, Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay, deixaram explícito que seu manifesto não seria televisionado.

5 O JORNALISMO SEGUNDO O RACIONAIS MC's

Ao longo de mais de 30 anos o Racionais MC 's deixou claro, por meio de posicionamentos contundentes e sua discografia, seu sentimento de aversão direcionado ao que eles consideram grande mídia. Visto como porta-voz das periferias brasileiras, o alcance de tamanho *status* contribui para projetar o rap como um gênero fundamental no cenário musical brasileiro. Principalmente quando se observa o estilo musical como um potente canal de expressão das reivindicações de populações majoritárias do país, função que, muitas vezes, meios tradicionais de comunicação acabam não cumprindo. Quanto a importância do rap neste aspecto Geni Duarte salienta:

Ganha importância exatamente por isso o movimento gestado entre os jovens da periferia paulistana, exatamente onde a "cultura oficial" assegura não haver mais qualquer autonomia cultural. Fugindo das formas de simples reprodução dos modelos externos, fugindo do circuito massificador dos meios de comunicação, ele consegue resgatar, de forma muito significativa, as questões sociais geradoras de exclusão. Não fica na simples denúncia, mas revela-se um "construtor" de possibilidades e de perspectivas de vida. (Duarte, 1999, p.18).

Mas, além de expor os problemas presenciados dentro das comunidades, o papel atribuído ao rap provocou que as letras do grupo do paulistano também carregassem críticas, diretas ou indiretas, ao modelo de jornalismo estabelecido pelas fundamentações teóricas apresentadas anteriormente. Nesse sentido, para Rose (1994) a vertente do Hip-hop, seja pela capacidade de expor uma realidade ofuscada ou condenando as práticas e os responsáveis por omitir tais informações, se posiciona como um contraponto diante do jornalismo que segue a lógica dos ideais dominantes. Isto posto, a fim de aprofundar tal angulação é necessário, primeiro, identificar de que forma o Racionais MC 's caracteriza aquilo que se conhece como jornalismo.

Retomando o conceito de sistema presente dentro do movimento Hip-hop e seu braço musical trabalhado por Nascimento (2016), percebe-se que a ideia é também difundida na discografia do grupo como um fator responsável pelas desigualdades sofridas pelos integrantes e, conseqüentemente, as populações, negra e periférica, que eles representam. Assim, seguindo as letras do Racionais, é possível notar que aquilo intitulado de sistema se identifica como o responsável por

manter as desigualdades históricas que as minorias sociais carregam. Nesta direção, Mano Brown destaca, em *Racistas otários*, que a perpetuação de mazelas históricas deriva do sistema deste modo: “Então a velha história outra vez se repete / Por um sistema falido / Como marionetes nós somos movidos / E há muito tempo tem sido assim / Nos empurram à incerteza e ao crime enfim” (Racionais MC’s, 1990).

Em *Beco sem Saída*, Edi Rock reforça a perspectiva no verso: “Vítimas de uma ingrata herança / A esperança é a primeira que morre / E sobrevive a cada dia a certeza da eterna miséria / O que se espera de um país decadente / onde o sistema é duro, cruel, intransigente” (Racionais MC’s, 1990).

Mas, para além de sistema, tal definição também é retratada dentro da discografia do grupo sob diversas alcunhas. Ainda em *Beco sem Saída*, por exemplo, Edi Rock identifica a ideia trabalhada como o “poder” que “mente, ilude, e domina a maioria da população, carente da educação e cultura”. Da mesma maneira, os integrantes, através de tais derivações, identificam o caráter multifacetado desta rede de opressões. A manifestação do sistema através do consumismo desenfreado é exposta pelos MC’s em *Hey Boy*. Já em *Tempos Difíceis*, Edi Rock critica a dinâmica de exploração capitalista:

Milhões de pessoas boas morrem de fome / E o culpado, condenado disto é o próprio homem / O domínio está em mão de poderosos, mentirosos / Que não querem saber. Porcos, nos querem todos mortos / Pessoas trabalham o mês inteiro / Se cansam, se esgotam, por pouco dinheiro / Enquanto tantos outros nada trabalham / Só atrapalham e ainda falam que as coisas melhoraram (Racionais MC’s, 1990).

Grande parte da crítica do grupo também é pautada no racismo, braço forte do sistema que atravessa a sociedade de maneira estrutural e institucional. O tema acompanha toda a trajetória do grupo e é trabalhado de maneira ampla na gravação *Negro Drama*. Edi Rock expõe: “Desde o início por ouro e prata / Olha quem morre, então veja você quem mata / Recebe o mérito, a farda que pratica o mal / Me ver pobre, preso ou morto já é cultural” (Racionais MC’s, 2002).

Por fim, o grupo identifica que o sistema é capaz de manipular, junto de todos os problemas que ele abriga, as concepções sobre a realidade que circunda a parcela da sociedade que é afligida pelas opressões do próprio sistema. Em *Periferia é Periferia*, Edi Rock denuncia: “O sistema manipula sem ninguém saber / A

lavagem cerebral te fez esquecer / Que andar com as próprias pernas não é difícil / Mais fácil se entregar, se omitir nas ruas áridas da selva” (Racionais MC’s, 1997).

Desta forma, a concepção, explorada por toda carga política e sociocultural que o Hip-hop e, conseqüentemente, o rap do grupo paulistano estão inseridos, pode ser enxergada como uma amálgama de poderes e instituições interessadas em manter paradigmas sociais, políticos e econômicos que, em detrimento das chamadas “minorias”, beneficia uma parcela da sociedade.

Diante de uma rede de poderes e opressões multifacetadas tão ampla, o Racionais também expõe a capacidade que o sistema tem de se inserir e ser refletido através de forças de grande importância no regimento da sociedade como a política, a polícia e, em especial, a mídia. Em *Capítulo 4, Versículo 3*, Mano Brown compara o sistema com o próprio “demônio” ao dizer que ele corrompe “tudo ao seu redor” por residir no “rádio, jornal, revista e outdoor”. Assim, quando se trabalha a ideia de que o sistema, na concepção do Racionais, infecciona os meios de comunicação, constata-se que tal conceito não se distancia daquilo que Moraes (2013, p. 18) configura como “sistema midiático”. Segundo o autor, os grandes conglomerados de mídia são regidos por decisões mercadológicas que, alinhadas com o sistema descrito pelo Racionais, “evidencia a capacidade de fixar sentidos e ideologias, interferindo na formação da opinião pública e em linhas predominantes do imaginário social” e “incute e celebra a vida para o mercado, a supremacia dos apelos consumistas, o individualismo e a competição”. Sob esta perspectiva, Moraes reforça:

[...] Esse sistema exerce interferência crucial na circulação de informações, interpretações e crenças indispensáveis à consolidação de consensos sociais, por mais diversificadas que possam ser as reações e respostas. O grau de influência varia de veículo para veículo, em decorrência de recursos tecnológicos, linguagens, metodologias produtivas, características dos mercados, padrões de interação e perfis de públicos e audiências (Moraes, 2013, p. 19).

Outro aspecto relevante é o fenômeno de aculturação forçada apresentado por Moraes (2013, p. 34 -37). A dinâmica sugere que, na tentativa de abarcar o maior e mais diverso público possível, a grande mídia tende a se apropriar de produtos sociais e culturais que fazem sucesso entre parcelas distintas da população. Algo que, acarretado por sua popularidade, também atingiu o rap como

precisamente observado por Nascimento (2015) e reforçado pelo próprio Mano Brown:

O rap nasceu pra contrariar a fantasia da mídia! A ilusão! Toda fantasia, todo o brilho que enganou a gente, que escondeu o nosso povo, que tirou a nossa estima, que tirou a nossa autoconfiança, a nossa segurança, a nossa vontade de vencer, o rap vem pra contestar isso". (...) "Agora que nós estamos conseguindo conquistar um espaço mínimo, a gente começa a demonstrar vontade de fazer parte daquele mundo que a gente tanto odiava. Eu não entendo isso! Ou a gente é contra ou a favor, porque ou o sistema acaba e começa do zero, ou o rap não tem como entrar na mídia" (Nascimento, 2015, p. 326).

Portanto, ao reconhecer a grande mídia como um braço do sistema, o Racionais MC's passa a condenar as ramificações que reverberam e perpetuam os problemas que atingem as populações marginalizadas. Neste sentido, o principal alvo do grupo de rap paulistano é a imprensa nacional e suas práticas. Assim, sob a perspectiva do Racionais MC's, passa-se a observar como o jornalismo reflete a manipulação, o racismo, o machismo e as desigualdades sociais que são subprodutos do capitalismo à brasileira.

5.1 RACISTAS OTÁRIOS NOS DEIXEM EM PAZ

O racismo é uma temática que está presente nos mais de 30 anos de carreira do Racionais, em seus integrantes e se reflete profundamente na discografia do grupo. Desde seu primeiro lançamento, a banda luta para que os "racistas otários" a deixem em paz. Mas, para além dos ataques diretos praticados contra aqueles que se assemelham aos quatro pretos mais perigosos do Brasil, os MC's observam que o racismo rasga o país de modo estrutural e institucional. Isto posto, para que seja possível reconhecer como o grupo *ded rap* aponta as articulações se mostram presentes nos jornais. é necessário, primeiro, refletir e entender como a discriminação racial se articula dentro da sociedade brasileira.

Tendo a perspectiva histórica como ponto de partida desta análise, logo se percebe que não é possível tratar o problema apenas como casos isolados provenientes dos resquícios de "um tempo que já passou". Trata-se aqui de sequelas centenárias que assolam a sociedade até hoje, resultado de séculos de concepções deturpadas sobre raça. Partindo da suposta abolição da escravatura, a partir da assinatura da Lei Áurea pela princesa Isabel, em 13 de maio de 1888,

através da qual pessoas negras deixaram de ser mercadoria e passaram, teoricamente, a ser tratados como humanos, Florestan Fernandes (2008) nota que, apesar da liberdade, pretos e pretas ainda estavam acorrentados ao passado. O que se constata, a partir dessa lógica, é que a assinatura da princesa Isabel não resultou no fim dos problemas e, em última análise, na pretendida extinção da escravidão. Consequentemente, o racismo estrutural, ainda abertamente vivo sociedade, tornou árdua a inserção do povo negro, mesmo que liberto, formalmente, do regime escravocrata, na sociedade e, principalmente, no mercado de trabalho. Dessa forma, Florestan analisa:

A desagregação do regime escravocrata e senhorial se operou, no Brasil, sem que se cercasse a destituição dos antigos agentes de trabalho escravo de assistência e garantias que os protegessem na transição para o sistema de trabalho livre. [...] O liberto se viu convertido, sumária e abruptamente, em senhor de si mesmo, tornando-se responsável por sua pessoa e por seus dependentes, embora não dispusesse de meios materiais e morais para realizar essa proeza nos quadros de uma economia competitiva (Fernandes, 2008, p. 25).

A perspectiva histórica é igualmente apontada por Edi Rock na faixa *Negro Drama*: “Periferias, vielas, cortiços / Você deve tá pensando: O que você tem a ver com isso? / Desde o início por ouro e prata / Olha quem morre, então veja você quem mata / Recebe o mérito, a farda que pratica o mal / Me ver pobre, preso ou morto já é cultural / Histórias, registros e escritos / Não é conto, nem fábula, lenda ou mito” (Racionais MC’s, 2002).

No paradigma atual, mesmo que os avanços sejam inegavelmente significativos, ainda é possível constatar as cicatrizes centenárias desse problema. Na década de 1990, Mano Brown (1992) destacou na faixa *Voz ativa* que o cenário “Branços em cima, negros embaixo” ainda era “normal” mesmo “400 anos depois” (Racionais MC’s, 1992). Com mais de 500 anos de país ainda vivenciamos, como descrito pelo rapper, às situações de um “Brasil colonial” (Racionais MC’s, 1992). Não é incomum nos depararmos diante de casos em que o preconceito racial se materializa para atingir diretamente suas vítimas. Basta, se ainda existem dúvidas quanto a isso, constatar a rede social comandada por Elon Musk ou as batalhas travadas por Vini Jr na Espanha. Mas, para além dessa concepção que atua de forma direta, Almeida (2019) chama atenção para um aspecto mais pernicioso. Para

o autor, o racismo atravessa as situações individuais e opera sistematicamente no interior da sociedade:

[...] O racismo – que se materializa como discriminação racial – é definido por seu caráter sistêmico. Não se trata, portanto, de apenas um ato discriminatório ou mesmo de um conjunto de atos, mas de um processo em que condições de subalternidade e de privilégio que se distribuem entre grupos raciais se reproduzem nos âmbitos da política, da economia e das relações cotidianas (Almeida, 2019, p.24).

Partindo desse princípio, um corpo social onde o racismo se alicerça de maneira estrutural, passamos a analisar como essa mazela se propaga dentro das entidades de poder que circundam a sociedade.

Desta forma, não há espaço para olhar tamanha questão como mera coincidência ou uma suposta falta de mérito e esforço. O racismo se arquiteta através de um sistema tão imbuído na esfera política, cultural e social que, mesmo com séculos de avanços, continua a perpetuar dados de pobreza, violência e criminalidade tão pretos quanto a tinta que redige esse texto. Assim, é necessário reconhecer que o racismo estrutural não se conserva sozinho. Como aprofunda Almeida (2019), são necessárias instituições que possibilitem a manutenção de tal sistema. Seja através dos aparatos estatais, por meio da repressão policial e do sistema judiciário, ou no âmbito privado, sobretudo dentro do mercado de trabalho. Escreve o autor:

A concepção institucional significou um importante avanço teórico no que concerne ao estudo das relações raciais. Sob esta perspectiva, o racismo não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como o resultado do funcionamento das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios com base na raça. (Almeida, 2019, p. 27)

Registramos, ao longo desta monografia, que a discografia completa do Racionais MC's denuncia o arsenal de poderes que reproduzem o racismo e fazem que suas consequências se mantenham intactas na sociedade brasileira. Nessa compreensão, o jornalismo não escapa desse sistema, ao contrário é parte integrante, como setor econômico robusto, da engrenagem política, cultural e econômica da que compõe o todo social. A partir desse recorte, observa-se a capacidade e maneira com que a imprensa atua para manter, criar e propagar preconceito raciais. Quando retornamos às concepções sobre jornalismo

estabelecidas no **Capítulo 3**, fica claro que as notícias não estão livres da subjetividade inerente dos indivíduos que às produzem, muito menos do sistema que configurou seu modelo de produção.

Assim, percebe-se o jornalismo como uma prática que vai além da propagação imparcial e objetiva de fatos do cotidiano. Mais que a reprodução puramente técnica, constata-se que o cerne do ofício carrega uma força que incide de modo influente em todas as esferas da sociedade. Tal atributo, enaltecido historicamente pela relação de responsabilidade social contida na profissão, é capaz de propulsionar o interesse hegemônico. Como pontuado por Ijuim, “tal consagração talvez advenha do papel histórico da imprensa de ser tribuna para debates e instrumento de movimentos decisivos que culminaram em conquistas expressivas para a sociedade.” (Ijuim, 2009, p. 32).

Fato é que, através de suas capacidades, o jornalismo proporcionou e proporciona avanços significativos na sociedade, principalmente quando se tratando de direitos humanos. Mas, o fascínio pelas glórias acaba ofuscando o outro lado desse poder. Nesse sentido, a capacidade de dobrar os fatos e moldar a opinião pública também se torna um problema. Conforme as pesquisadoras Marcia Veiga da Silva e Virginia Fonseca:

A função pedagógica do jornalismo pode ser percebida na reprodução e circulação do acervo dos conhecimentos socialmente construídos e culturalmente legitimado [...] O jornalismo, assim, se reflete num conhecimento social e cultural que ensina ao mesmo tempo que constrói realidades. (Da Silva; Fonseca, 2011, p.185).

O que se mostra presente é que a prática é, não só capaz, como de fato contribui com a perpetuação de preconceitos e problemas já difundidos na sociedade (Da Silva; Fonseca, 2011). A situação se agrava ao relacionarmos nosso objeto de estudo com esse sistema, tendo em vista que trabalhamos com um grupo de indivíduos atravessados por uma pluralidade de contextos minoritários. Estamos tratando aqui com mais de um século de notícias que desconfiguram a realidade sobre homens e mulheres negras. Com isto reconhecido, a crítica do grupo de rap paulistano recai sob esta angulação. Em *Rapaz Comum*, Edi Rock, ao refletir sobre a morte precoce de jovens negros na periferia, reconhece que “os preto sempre teve fama” pela violência, morte e criminalidade pautadas “no jornal, revista e TV” sendo considerado “natural” e “algo comum de se ver” (Racionais MC’s, 1997). Além de

expor o papel da imprensa na perpetuação de estigmas relacionados à população afro-brasileiras, o *Racionais* também levanta um aspecto importante quanto a discriminação racial presente no jornalismo. Ao discorrer sobre as injustiças do sistema e o abuso de autoridade em *Racistas Otários*, Mano Brown escreve:

[...] a lei é implacável com os oprimidos / Tornam bandidos os que eram pessoas de bem / Pois já é tão claro que é mais fácil dizer / Que eles são os certos e o culpado é você / Se existe ou não a culpa, ninguém se preocupa / Pois em todo caso haverá sempre uma desculpa / O abuso é demais pra eles tanto faz / Não passará de simples fotos nos jornais (*Racionais MC's*, 1990).

Colocando em paralelo com a situação anteriormente apresentada por Edi Rock, nota-se que os rappers apontam a ambiguidade ao veicular questões relacionadas à população negra. De um lado há o interesse de noticiar a criminalidade que envolve esta parcela da população e, de outro, o completo descaso para, sequer, denunciar as injustiças vividas pelo mesmo povo. Na sequência, Mano Brown levanta que um dos motivos do desinteresse em pautar os problemas vividos por negras e negros no país está, justamente, na ausência deles nas redações dos jornais. Neste sentido, Brown lamenta que “não passará de simples fotos nos jornais, pois gente negra e carente, não muito influente e pouco frequente nas colunas sociais” (*Racionais MC's*, 1992).

Três décadas depois, *Racistas Otários* e seus questionamentos ainda se encaixam no cenário atual da grande mídia. De acordo com o relatório Perfil do jornalista brasileiro 2021, o jornalismo nacional se configura como “uma mulher branca, solteira, com até 40 anos [...]” (Lima et al., 2022, p. 207). Seguindo essa linha, a profissão, em números gerais, é predominante composta por pessoas brancas (67,8%), enquanto pretos e pardos somam 29,9%. Não que esses dados compartilhem alguma novidade, mas é relevante entendermos os motivos por trás de tamanha discrepância. Quanto a isso, Almeida acrescenta:

[...] As instituições atuam na formulação de regras e imposição de padrões sociais que atribuem privilégios a um determinado grupo racial, no caso, os brancos. E um exemplo disso é a exigência de “boa aparência” para se candidatar a uma vaga de emprego, que simultaneamente é associada a características estéticas próprias de pessoas brancas. Ou seja, no caso do racismo antinegro, as pessoas brancas, de modo deliberado ou não, são beneficiárias das condições criadas por uma sociedade que se organiza baseando-se em normas e padrões prejudiciais à população negra. (Almeida, 2018, p. 31).

Em frente deste cenário, constata-se que o jornalismo brasileiro é pensado, produzido por uma ótica branca sendo, conseqüentemente, veiculado para um público que supostamente compartilha da mesma cor. Sendo assim, como visto pelo Racionais MC's e analisado no segmento anterior, a indiferença da grande mídia diante questões que envolvam populações negras e periféricas é amplamente prejudicial por reforçar preconceitos e estereótipos preexistentes na sociedade.

5.2 A MANIPULAÇÃO

Como vimos, o quarteto, desde seus primeiros trabalhos, trata sobre a questão do isolamento e abandono da periferia dentro das cidades. Dentre inúmeros versos, tal situação é exemplificada de maneira explícita através da música *Pânico na zona sul, na qual* Mano Brown (1990) expõe o sentimento de abandono da periferia diante de ações policiais violentas. O grupo abre a música com um diálogo que corre da seguinte forma:

Edi Rock - E ai mano brown, certo?
 Mano Brown - Certo não está né mano, e os inocentes quem os trará de volta?
 Ice Blue - É a nossa vida continua, e ai quem se importa?
 Mano Brown - A sociedade sempre fecha as portas mesmo (Racionais MC's, 1990)

Para além do cenário de abandono, a última fala de Mano Brown se refere à exclusão e silenciamento histórico que as comunidades periféricas sofrem dentro do sistema de opressões. Sobre esta questão, Cruz (2007) observa que a situação retratada por Brown gera um levante de preconceitos, estigmas e generalizações por aqueles que estão alheios à realidade das populações periféricas. Tal cenário torna, aqueles que estão nas margens da sociedade, reféns das injustiças praticadas por meio do racismo, força policial, estado e capitalismo, pelo sistema. Neste sentido, Zaluar e Alvito (1999) apud Cruz (2007) destacam:

Dessa precariedade urbana, resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso do poder público, surgiram as imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchido pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da cidade (...) (Zaluar & Alvito, 1999, p.7 e 8).

Para Cruz (2007), a situação também se agrava quando esta parcela da população se vê incapaz de recorrer por ajuda através de um canal que, de fato, denuncie e resolva seus problemas. Mano Brown reforça esta posição ao dizer que “por toda autoridade o preconceito eterno / E de repente o nosso espaço se transforma / Num verdadeiro inferno e reclamar direitos / De que forma? Se somos meros cidadãos / E eles o sistema” (Racionais MC’s, 1990).

Como antes visto, o Racionais MC’s discorre sob a lógica que o sistema é capaz projetar seus interesses através dos meios de comunicação. Consequentemente, o grupo reconhece que as denúncias que compõem seu discurso também são direcionadas à grande imprensa nacional. Desta forma, além do Estado, o quarteto condena a omissão do jornalismo diante aos problemas vivenciados dentro das periferias. Inicialmente, em *Pânico na Zona Sul*, destaca-se que as desigualdades, opressões e injustiças denunciadas pelo grupo são apenas reconhecidas por quem está inserido naquele contexto. Como descreve Mano Brown: “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 [...] Pois quem gosta de nós somos nós mesmos / Tipo porque ninguém cuidará de você” (Racionais MC’s, 1990).

A ideia de *Nós por Nós mesmos* está alinhada com as observações de Cruz (2007) que salienta o movimento que comunidades periféricas fazem para criar as suas próprias formas de comunicar suas reivindicações. Dentre esses meios de expressão, Hermano Vianna (2005) apud Cruz (2007) ressalta a importância da música:

Não tenho dúvida nenhuma: a novidade mais importante da cultura brasileira na última década foi o aparecimento da voz direta da periferia falando alto em todos os lugares do país. A periferia se cansou de esperar a oportunidade que nunca chegava, e que viria de fora, do centro. A periferia não precisa mais de intermediários (aqueles que sempre falam em seu nome) para estabelecer conexões com o resto do Brasil e com o resto do mundo. Antes, os políticos diziam: “vamos levar cultura para a favela”. Agora é diferente: a favela responde: “Qualé, mané! O que não falta aqui é cultura! Olha só o que o mundo tem a aprender com a gente!” (VIANNA, 2005).

Deste modo, quando voltamos a análise para o Racionais MC’s, percebe-se que trabalhamos aqui com um conteúdo produzido por e para a favela. Assim, para

que possamos avançar nas discussões que se conectam com o jornalismo, precisamos, primeiro, explorar as concepções que envolvem o conceito de lugar de fala. Para isso, Inesita Araújo (2003) pontua que a ideia de lugar de fala circunscreve indivíduos, primeiro, em um contexto social que, segundo ela, “diz respeito ao modo como as pessoas se situam num espaço, numa época, a que grupos sociais pertencem, qual sua história familiar e sua profissão, qual sua experiência em relação àquele assunto” (Araújo, 2003, p.50). Na sequência, a autora também expõe a ideia do contexto situacional que legitima o direito e a propriedade que sujeitos tem de abordar e discorrer sobre determinados assuntos:

O contexto situacional fala de outro ângulo da vida das pessoas: elas se inscrevem numa topografia social que determina, de certo modo, seu direito de falar, a legitimidade da sua fala. Determina seu lugar de fala e, consequentemente, as expectativas a seu respeito: há regras de comunicação a serem seguidas, pela pessoa e pelos seus interlocutores. Por exemplo, numa relação entre médico e paciente, os lugares estão determinados e dirigem as regras daquela comunicação. Tais expectativas, se não forem atendidas, comprometem o bom andamento da relação. Uma pessoa ocupa muitos lugares de fala, dependendo do contexto situacional. Por exemplo, um morador de uma favela ou de um assentamento (Araújo, 2003, p. 50).

Sob esta perspectiva, o Racionais MC's é um grupo composto de homens, pretos, héteros e periféricos que discursam, através de suas músicas, sobre a realidade vivenciada por eles e seus semelhantes, em sua maioria formada pelo povo preto e periférico. Agora, seguindo o raciocínio apresentado, a questão que levantamos aqui é qual é o lugar de fala do jornalismo? Quando baseamos nossa resposta na pesquisa levantada pelo perfil do jornalista brasileiro 2021 (Lima et al., 2022, p. 207) fica claro que a face do jornalismo *mainstream* não condiz com os Racionais MC's e muito menos o público-alvo do grupo. Assim, como trabalhamos anteriormente com os entendimentos dos pensadores que estabeleceram nossa fundamentação teórica no jornalismo, percebemos que a classe que compõe o jornalismo e o produz sobre a ótica do capital é passível de despejar, sobre sua prática, concepções estereotipadas sobre raça. Mas, para além das diferenças de classe, raça e gênero, Schuster (2016) nos orienta a olhar o jornalismo como produto dos processos sociais que o rodeiam. Assim, Schuster (2016) argumenta que o lugar de fala do jornalismo é inerente ao lugar de fala dos sujeitos que, além de praticar, regem a profissão:

O lugar de fala do jornalismo é teatral, representativo das ações cênicas dos sujeitos. Sob um ponto de vista genérico, o lugar de fala do jornalismo é aquele que pode dizer dos acontecimentos do mundo, sob a credencial da isenção, da exatidão, mas o faz saber desse mesmo mundo é vassalo dos modos como o sujeito inscreve-se na linguagem para dizer. Tais modos, como adiantamos, são estabelecidos por códigos imanentes à prática jornalística. Eles não mudam estruturalmente (linha editorial segue sendo linha editorial, rotinas produtivas seguem sendo rotinas produtivas), mas sofrem drásticas alterações ao sabor da forma como cada sujeito vai manejá-los na produção do seu discurso (Shuster 2016, p. 180 - 181).

Partindo destes preceitos, Mano Brown, em *1 Por Amor, 2 Por Dinheiro*, questiona e ironiza a propriedade que a imprensa possui de falar sobre temas sem conhecimento prévio no seguinte verso: “Quem é você que fala o que quer? Que se esconde igual mulher por trás da caneta” (Racionais MC’s, 2002). Além do machismo, é perceptível que parte da crítica presente nos versos apresentados se volta para o distanciamento entre a imprensa, “aquele que se esconde atrás da caneta” e as questões denunciadas pelas músicas do grupo. No campo do jornalismo, o apontamento do Racionais MC’s pode ser reconhecido por Ijuim que destaca:

Não raro podemos encontrar pelo país exemplos como este, em que a postura de ‘observador privilegiado’ é confundida com a de ‘déspota’, que se considera no direito de acusar e julgar. Sob a justificativa de ter opinião – e ser encarregado de formar opinião –, o comentarista parece ter confundido solidariedade com moralismo. Neste episódio, em detrimento de seu papel de mediador social – que poderia ser o de provocar uma reflexão –, assumiu uma posição de promotor e de juiz (Ijuim, 2009, p. 36-37).

Aproximando a análise para o contexto minoritário, Moraes (2018) ressalta que a indiferença diante das estruturas históricas, sociais e políticas que moldam o ambiente influencia, de maneira negativa, na prática jornalística. Seguindo com esta perspectiva, Brown aponta o desinteresse da mídia em repercutir as questões que afetam o povo periférico:

Quantos terão que sofrer pra se tomar providência / Ou vão dar mais algum tempo e assistir a sequência / E com certeza ignorar a procedência / O sensacionalismo pra eles é o máximo / Acabar com delinquentes eles acham ótimo / Desde que nenhum parente ou então é lógico / Seus próprios filhos sejam os próximos (Racionais MC’s, 1990)

Acarretados pelo olhar ambivalente de um jornalismo movido pela lógica econômica do sistema, tais problemas também são identificados pelos integrantes

do Racionais MC's. A manipulação da opinião pública é uma das questões recorrentes na discografia do grupo. Em *Voz ativa* o quarteto vai direto ao ponto ao dizer que a população faz parte de uma “Geração iludida, uma massa falida de informações distorcidas subtraídas da televisão” (Racionais MC's, 1992). Já em *Beco sem Saída*, Edi Rock (1990) levanta os motivos pelos quais seus semelhantes não compreendem os problemas que os rodeiam e aponta como a classe dominante se aproveita da situação:

Você é manipulado, se finge de cego / Agir desse modo, acha que é o mais certo / Fica perdida a pergunta, de quem é a culpa / do poder, da mídia, minha ou sua ? / As ruas refletem a face oculta / de um poema falso, que sobrevive às nossas custas / A burguesia, conhecida como classe nobre / tem nojo e odeia a todos nós, negros pobres / Por outro lado, adoram nossa pobreza / pois é dela que é feita sua maldita riqueza (Racionais MC's, 1990).

Em *A Vítima*, Edi Rock utiliza o seu próprio caso para fundamentar suas ideias quanto ao poder da grande mídia. Em 1994, o rapper se envolveu em um acidente de carro que resultou na morte de um dos envolvidos. Além de descrever o episódio e seus desdobramentos na justiça, os versos também refletem sobre o como o caso repercutiu na mídia. O rapper aponta as consequências do julgamento prévio da imprensa no seguinte trecho:

A mídia, a justiça, querendo me fuzilar / Virei notícia, primeira página / Um paparazzi focalizou a minha lágrima / Um repórter da Globo me insultou / Me chamava de assassino, aquilo inflamou / Tumultuou, nunca vi tanto carniceiro / Me crucificaram, me julgaram no país inteiro / Pena de morte, se tiver sorte / Cadeira elétrica, se fosse América do Norte / Opinião pública influenciada / Era um réu sem direito a mais nada / Meu mundo tinha desabado / Na lei de Deus fui julgado, na lei do homem condenado (Racionais MC's, 2002).

Este cenário destaca outro ponto sobre a abordagem desproporcional ou tendenciosa da mídia em casos envolvendo indivíduos semelhantes à Edi Rock. Com o acidente, a polícia levantou que a batida possivelmente seria a consequência de um “racha” praticado pelo rapper, declaração que Scrié (2019 p.141) identifica como “sujeição criminal” e expõe o conceito da seguinte forma: “No caso abordado por Edi Rock em *A Vítima*, um exemplo seria o tratamento diferencial do delegado-assistente que, se valendo da autoridade que lhe é conferida pela própria

lei, passa por cima de seus trâmites para desmentir a versão do MC, antes mesmo dos resultados da perícia” (Scrié 2019, p. 148).

A autora aprofunda a análise do caso ao pôr em perspectiva quem e o que Edi Rock representa, segundo Scrié (2019) o fato do cantor ser um homem negro, periférico e rapper alimentou o “instinto” do delegado responsável a crer que o acidente era resultado de uma ilegalidade e não uma imprudência (Scrié 2019, p. 148). A versão da polícia também foi divulgada pela imprensa, como se constata na linha fina da matéria publicada pelo jornal Folha de São Paulo (1994, p.1) apud Scrié (2019, p. 140): “Polícia diz que vocalista do grupo fazia “racha” quando bateu em uma Kombi; cantor nega”. O racha nunca foi comprovado.

Em outra situação, desta vez envolvendo Mano Brown, o noticiário tomou a descrição dos acontecimentos da polícia como verdade até os fatos serem devidamente apurados. Na ocasião, Brown foi detido por dirigir sem habilitação e os documentos do carro vencidos. Ocorrido em 2015, o desenrolar do episódio foi acompanhado ao vivo pelo programa Brasil Urgente da rede Bandeirantes. Em um primeiro momento a informação divulgada pela polícia, levantada pelos repórteres e repetidamente divulgada pelo apresentador, José Luiz Datena, era que o rapper teria desacatado e agredido os policiais, resistido a prisão e estava portando drogas no veículo. Destacamos, aqui, dois elementos para a melhor compreensão desses fatos no contexto do estudo. Primeiro trazemos o enfoque para o narrador dos acontecimentos, José Luiz Datena, jornalista que, como exposto por Laura Capriglione (2015), é amplamente conhecido por suas coberturas policiais punitivistas e sensacionalistas. O segundo ponto a ser levantado aqui é o que Perseu Abramo (2003) conceitua como oficialismo. De acordo com o autor, o oficialismo se constitui quando o jornalismo acata somente ou grande parte das informações divulgadas por instituições oficiais, algo que pode levar à veiculação de informações enviesadas ou completamente falsas. Em se tratando da versão dada pela polícia, tais desvios podem ser atrelados ao conceito de sujeição criminal levantada por Sciré (2019) e reforçados por Capriglione:

[...] Linha auxiliar importantíssima na manipulação, na justificação e no incentivo da violência policial, estão os programas sensacionalistas vespertinos, que têm entre suas maiores estrelas os apresentadores Marcelo Rezende e José Luiz Datena. Segundo o tenente-coronel da reserva da Polícia Militar de São Paulo Adilson Paes de Souza, esses programas enaltecem a associação de “truculência e arbitrariedade policial

com o exercício de autoridade”. Segundo ele, alimentam ainda mais essa violência porque são consumidos avidamente nos quartéis. “O efeito terapêutico dessas falas nos policiais militares é terrível”, moldando sua ação violenta e justificando-a (Capriglione, 2015, p.74).

Por fim, o problema do oficialismo é consumado durante a cobertura da prisão de Mano Brown. Momentos mais tarde, Datena confirmou que a versão dos policiais não condizia com a realidade dos fatos.

Não é incomum que as situações encaradas por Edi Rock e Mano Brown se repitam em outros casos veiculados pela imprensa. Dentro do jornalismo, como observado por Queirós (2023) e Cordeiro (2023), há uso recorrente de expressões e enquadramentos noticiosos que variam a depender da cor e da classe social dos envolvidos no caso noticiado. Tamanha diferença no arranjo das palavras é capaz de moldar a opinião pública a ponto de extinguir a presunção de inocência do “suspeito”. Desta forma, os versos de Edi Rock em *A Vítima* se confirmam ao analisar a veiculação dos casos de 1994 e 2015. Assim, quando se observa a perspectiva do MC, um sujeito preto, periférico e socialmente marginalizado, nota-se que o rapper reconhece sua posição como um indivíduo passível de ser julgado de modo desproporcional pela lei e pela imprensa. Portanto, não é exagero por parte do artista expressar tamanha incerteza do seu destino ao acreditar que, em outro contexto, sua pena poderia ser a “cadeira elétrica” (Racionais MC’s, 2002). Mas, para além dos casos individuais, Rose (1994) chama atenção para aquilo que ela identifica como “policiamento institucional” dos rappers e seus fãs. De acordo com Rose, o conceito se desenvolve em torno do estigma de violência que o rap carrega e as situações em que o gênero repercute na imprensa:

A forma como o rap e a violência relacionada a ele são discutidos na mídia popular está fundamentalmente ligada ao discurso social mais amplo sobre o controle espacial dos negros. As políticas formais que circunscrevem explicitamente as opções de moradia, escola e trabalho para os negros foram proscritas; entretanto, maneiras informais, porém incisivas, de discriminação institucional ainda existem com força total (Rose, 1994, p. 237).

A autora também destaca que tal policiamento se manifesta, principalmente, em casos em que os shows são marcados por brigas e tumultos generalizados (Rose, 1994, p.255).

Tratando-se do grupo de rap paulistano, a ideia exposta pela autora pode ser constatada através do incidente ocorrido em 2007 durante a Virada Cultural em

São Paulo. Na Praça da Sé, o show do Racionais MC's foi marcado pelo conflito generalizado entre o público e a polícia. Diante do ocorrido, a PM culpabilizou o grupo de rap pela confusão, alegando que suas canções, em especial *Um Homem na Estrada* cujo verso “Não confio na polícia raça do caralho” (Racionais MC's, 1993), incitaria ataques contra os agentes de segurança. Porém, do outro lado, há registros do grupo tentando apartar a situação. Como descrito por Teperman:

Segundo relatos, o conflito teria se iniciado quando a polícia exigiu que algumas pessoas descessem do teto de uma banca de jornal, onde haviam subido horas antes para acompanhar os shows do palco de rap. Os espectadores se recusaram a descer e foram agredidos pela polícia com bombas de efeito moral e golpes de cassetete, dando início a uma briga violenta. A música parou e Mano Brown discursou pedindo calma: “Tem várias coisa que nós não gosta aí no mundo e a gente é obrigado a conviver. [...] Tá tranquilo, tá suave. [...] Vamos preservar a vida. [...] Sem nenhuma rebeldia desnecessária, vamos usar a inteligência. Você vê polícia todo dia, e não é hoje que você vai causar” (Teperman, 2015, p. 62).

As palavras de Mano Brown não surtiram efeito, tendo em vista que a confusão se estendeu para além do horário e da localidade do show. Entre os fatos e versões, a gravidade do episódio repercutiu pelos jornais e telejornais do país. Ao lado de expressões como “campo de guerra”, “praça de guerra” e “quebra-quebra”, o Racionais e seus integrantes foram, novamente, alvo de uma cobertura midiática que fortalece os estigmas responsáveis por vincular o rap à violência. Na música *A praça*, Edi Rock discorre sobre a situação:

Uma faísca, uma fagulha, uma alma insegura / Uma arma na cintura, o sangue na moldura / Uma farda, uma armadura / Um disfarce, uma ditadura / Um gás lacrimogênio e algema não é a cura, é luxúria / Uma censura tentaram e desistiram Pularam atrás da porta, filmaram e assistiram / Pediram o nosso fim, forjaram uma lei pra mim (Racionais MC's, 2014).

A confusão na praça da Sé também deu, nas palavras do grupo, “a brecha que o sistema queria” para tecer críticas explícitas e de caráter preconceituoso, algo que pode ser amplamente encontrado na coluna de Reinaldo Azevedo para a *Veja*. No texto, o jornalista questiona “quem foi o gênio da Prefeitura de São Paulo que teve a luminosa ideia de convidar os Racionais MC's para fazer um show na chamada Virada Cultural da cidade?”. Para Azevedo, que achou “as letras na internet” e leu “alguma coisa a respeito”, as músicas do grupo são uma “porcaria” e um “lixo”. Atento ao detalhe que uma das canções citadas era “Brasil com P” do

rapper GOG, Azevedo também questiona a validade cultural do conjunto ao culpar a prefeitura por ter convidado os MC's:

Essas caras caíram no gosto dos bem-pensantes, inclusive dos segundos cadernos, que acham que podem fazer sociologia e antropologia de resistência usando esse lixo. O que leva uma Prefeitura, comandada pelo DEM (ex-PFL) e pelo PSDB a juntar na praça os tais Racionais, que fazem um discurso claro e aberto contra a Polícia, alguns milhares de “manos” e, Deus do Céu!, a Polícia? (Azevedo, 2007)

Aqui é possível notar que as falas apresentadas encaixam Azevedo na figura de “déspota”, que se considera no direito de acusar e julgar” apresentada anteriormente por Ijuim (2009) ou, agora nas palavras de Mano Brown, aquele que “fala o que quer” e “se esconde atrás da caneta” (Racionais MC's, 2002). Por fim, o colunista acredita que, por se tratar do centro da cidade e um local com policiamento, o público, intitulado por ele de “manos baderneiros”, e “os Racionais é que estavam fora do lugar”. As palavras de Reinaldo Azevedo denotam uma dinâmica registrada por Rose (1994):

Embora a violência em shows de rap possa ser entendida como uma instância visível de crimes cometidos por e contra negros, por ocorrer em uma zona de segurança de brancos, é interpretada como uma perda de controle do território de origem. O fato de que a violência em shows relacionados ao rap ocorre fora da cerca invisível que circunda as comunidades negras pobres aumenta o fator de ameaça. [...] As duas exceções à regra permanecem dentro da lógica do discurso de controle social: crimes de negros que ocorrem fora de áreas designadas para negros (negros podem se matar, desde que o façam em “seus” bairros) e os ataques inegavelmente racistas contra negros [...] que resultam em protestos sociais (esses ataques injustificados podem resultar em guerras raciais que perturbariam seriamente a configuração social atual) (Rose, 1994, p. 253).

Portanto, observamos que o grupo se mostra consciente quanto ao caráter enviesado da imprensa. Mas, para além do rap ter sua imagem projetada de forma contorcida para o grande público, o Racionais, como visto anteriormente, reconhece que tais práticas conduzem olhares estigmatizados sobre povo preto e periférico.

5.3 SUPERSTAR DO NOTÍCIAS POPULARES

Outra crítica ao jornalismo endereçada pelo Racionais MC's gira em torno do sensacionalismo e o lucro que a imprensa gera com a veiculação da violência. Ao

denunciar a violência policial em *Pânico na Zona Sul*, Mano Brown canta: “O sensacionalismo pra eles é o máximo / Acabar com delinquentes eles acham ótimo / Desde que nenhum parente ou então é lógico / Seus próprios filhos sejam os próximos” (Racionais MC’s, 1990). Em *Homem na Estrada*, o rapper menciona a ascensão de um indivíduo no mundo do tráfico:

Um mano meu tava ganhando um dinheiro / Tinha comprado um carro, até Rolex tinha / Foi fuzilado a queima roupa no colégio / Abastecendo a playboyzada de farinha / Ficou famoso, virou notícia / Rendeu dinheiro aos jornais, ham / Cartaz à polícia / Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares / Superstar do notícias populares (Racionais MC’s, 1993).

Aqui vale destacar que a escolha de rimar “lugares” com “Notícias Populares” não foi meramente poética, pois, como visto por Danilo Angrimani (1995) em “Espreme que sai sangue”, o jornal Notícias Populares foi amplamente conhecido pelo seu texto sensacionalista, gráfico e até ficcional. Exploramos aqui o entendimento do autor sobre o sensacionalismo, considerando a análise de Seligman (2009): “No meio acadêmico, Danilo Angrimani (1995) é um dos primeiros a concentrar seu interesse sobre os estudos do que se convencionou chamar de ‘sensacionalismo’” (Seligman, 2009, p. 2). Neste sentido, Angrimani (1995) explica o conceito de sensacionalismo:

É certo que essa prática traduz o sentido do termo “sensacionalista” ao colocar uma “lente de aumento” sobre o fato não necessariamente sensacional. Mas ao fazer esse movimento, ao valorizar a notícia que traduz um fato violento, o jornal sensacionalista está apenas atendendo a um desejo específico de seu público (Angrimani, 1995, p. 57).

Ao mencionar os desejos do público, Angrimani (1995) também observa que o sensacionalismo se alicerça nas emoções da população, por sua vez, que é alimentada por sentimentos de justiça, comoção e violência transmitidas por coberturas espetacularizadas. Esta questão também é trabalhada por Marcondes Filho (1986) apud Angrimani (1995) que apresenta a “tríade” escândalo, sexo e sangue como as pautas que guiam o conteúdo sensacionalista. De mesmo modo, em seu livro “O capital da notícia”, Marcondes Filho (1986) aprofunda as discussões em torno do sensacionalismo ao levantar o fator mercadológico que envolve a espetacularização dos fatos. Segundo o autor:

Sensacionalismo é apenas o grau mais radical de mercantilização da informação: tudo o que se vende é aparência e, na verdade, vende-se aquilo que a informação interna não irá desenvolver melhor do que a manchete. Esta está carregada de apelos à carências psíquicas das pessoas e explora-as de forma sádica, caluniadora e ridicularizadora. [...] No jornalismo sensacionalista as notícias funcionam como pseudo-alimentos às carências de espírito. [...] O jornalismo sensacionalista extrai do fato, da notícia, a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece. Fábrica uma nova notícia que a partir daí passa a se vender por si mesma. Os fatos sociais, embora não sendo sempre necessariamente notícia, uma vez trabalhados para esse fim assumiam o caráter de mercadoria. (Marcondes Filho, 1986, p.66 -67).

O autor chama nossa atenção para um aspecto do sensacionalismo que dialoga com as críticas traçadas pelo Racionais MC's. Para Marcondes Filho (1986, p. 89-90), o sensacionalismo, principalmente quando aborda a criminalidade, exalta uma série de preconceitos contra grupos minoritários ao respaldar ações truculentas da polícia, veicular criminosos tendo o "CPF cancelado" e atrelar a violência, o crime e outros desvios sociais à periferia. O ato de culpabilizar regiões marginalizadas da cidade também é registrado em *Hey Boy* na voz de Mano Brown: "Mesmo sendo o lado esquecido da cidade / E bode expiatório de toda e qualquer mediocridade / A sociedade já não sabe o que fazer/ Se vão interferir ou deixar acontecer / Mas por sermos todos pobres / Os tachados somos nós /Só por ser conveniente" (Racionais MC's, 1990).

Desta forma, Sodré (2005) apud Seligman (2008) esclarece que o objeto de coberturas sensacionalistas, em especial a violência, nada mais é que um reflexo do descaso e das injustiças amparadas pelo Estado. O público também não se exime de culpa, segundo Marcondes Filho (1986), o sensacionalismo também sacia um o desejo deformado de justiça da população que, na incapacidade de "fazer com as próprias mãos", tem sua vontade virtualizada através dos jornais que divulgam a morte, a repressão e a violência contra certas parcelas da sociedade. De acordo com o autor:

Nesse sentido a imprensa exerce uma função nitidamente classista, em defesa dos privilégios e da classe dominante, orientando a agressividade popular para objetivos que não são os causadores estruturais de seus problemas. [...] Já que os ricos são inatingíveis, já que eles nunca são presos, cabe ao povo justificar os culpados que lhe aparecem diretamente à frente. Se o roubo vem do desemprego, a prostituição da falta de alimento para os filhos, isso não interessa. O importante é apresentar "criminosos" à opinião pública, aos quais se possam transferir ódios acumulados, preconceitos, sadismos de toda a espécie. Alguém tem de pagar por isso. A

violência exposta no jornal sensacionalista liga-se a esses fatos. (Marcondes Filho, 1986, p. 90).

Tal ciclo expressado pelo autor pode ser visto ao fim de *Homem da Estrada*. Com o desfecho do protagonista, um ex-presidiário que se vê preso aos seus antecedentes e retorna a vida do crime, é anunciado através de uma reportagem que mimetiza o estilo de abordagem registrado nos versos anteriores:

Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim / A gente sonha a vida inteira e só
acorda no fim / Minha verdade foi outra, não dá mais tempo pra nada...
(bang, bang, bang) / Homem mulato aparentando / Entre vinte e cinco e
trinta anos / É encontrado morto na estrada do / M'Boi Mirim sem número /
Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais / Segundo a
polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal (Racionais MC's, 1993).

Neste sentido, é perceptível que o grupo, ao explorar o sensacionalismo, centraliza seus versos em coberturas policiais. A questão levantada nas letras é possível verificar, tendo em vista que, quando se estuda sobre jornalismo policial, não é difícil encontrar a existência de um entrelaço com a espetacularização. Como já consultado em Angrimani (1995) e Marcondes Filho (1986) podemos notar que o sensacionalismo em coberturas policiais se arquiteta, principalmente, pelo teor punitivista das informações pautadas na criminalidade, violência ou ações policiais. Outro ponto importante ressaltado pelos autores são os debates éticos que rodeiam quais e como os conteúdos são veiculados por essas coberturas.

Para além do que deveria ou não ser divulgado, Angrimani (1995) reflete sobre como o sucesso das coberturas sensacionalistas está atrelado com a capitalização de situações controversas. No mesmo entendimento, o autor expõe que, ao se desvencilhar da ética, o jornalismo policial explora a curiosidade mórbida do público buscando inflar a audiência e, conseqüentemente, sua lucratividade. Igualmente, o Racionais MC's reconhece que o crime compensa, monetariamente, os jornais. Tal dinâmica foi identificada por Mano Brown (1993) em *Homem na Estrada* ao dizer que a fama e a morte do traficante que estava “abastecendo a playboyzada de farinha” foram capazes de render “dinheiro aos jornais” e “cartaz à polícia” (Racionais MC's, 1993) Edi Rock (1993) também denuncia uma situação similar ao dizer que a morte dos seus semelhantes rendeu muitas notícias. Como visto em *Juri Racional*: “Então! Olhe pra você e lembre dos irmãos! Com o sangue

espalhado, fizeram muitas notícias! Mortos na mão da polícia, fuzilados de bruços no chão (Racionais MC's, 1993).

Além do “superstar do Notícias Populares” descrito por Brown em *Homem na Estrada*, outro aspecto decorrente do sensacionalismo também pode ser identificado através das músicas do grupo. Edi Rock observa que o estrelismo da cobertura midiática é capaz de nutrir sobre certos indivíduos. Na letra de *A Escolha que Eu Fiz*, o MC incorpora um criminoso que, ao ser baleado em um assalto mal sucedido, narra seus últimos momentos. O narrador personagem transfere seus pensamentos ao longo dos versos e encerra a música da seguinte forma: “Se o Datena filmar e a minha estrela brilhar, eu morro feliz. Vilão vagabundo, foda-se o que esse porco diz” (Racionais MC's, 2014). A reflexão final do protagonista descreve uma interação que compreende o status de celebridade que o sensacionalismo policial é capaz de gerar em certos indivíduos. Como visto, em certas coberturas, há uma novelização do caso que, na tentativa de prender a audiência, dramatiza situações e transforma os envolvidos em heróis e vilões da “história”. Neste caso, o assaltante, movido pelo último desejo de obter seus “15 minutos de fama”, teria sua vontade atendida se caso o Datena, apresentador de TV que, como já constatado por Capriglione (2015), é conhecido por suas coberturas policiais sensacionalistas, registrasse a seguinte cena: “Pela sirene fudeu / Arrancaram o capacete, um povinho me reconheceu / Cuspe na cara, chute, algema / Pior que bicho, lixo arrastado, mó cena (Racionais MC's, 2014). Assim, tendo a cobertura policial como palco, o personagem “faria a sua estrela brilhar” e morreria “feliz” (Racionais MC's, 2014). Portanto, com as questões elucidadas é possível, reconhecer que os Racionais MC 's também caracterizam o sensacionalismo presente em coberturas policiais, bem como os efeitos proliferados pelo tipo de abordagem.

5.4 ENTRE O CÃO DE GUARDA E O CACHORRO LOUCO

Além de “Os Quatro Pretos Mais Perigosos do Brasil”, o Racionais MC's também é conhecido por ser o *Efeito Colateral* que o sistema fez (Racionais MC's, 1997). Uma vez que as opressões oriundas do sistema condicionaram o levante do grupo como porta-voz da periferia, o nome, cunhado por Mano Brown no final de *Capítulo 4, Versículo 3* é autoexplicativo. Partindo desta perspectiva, o efeito

colateral causado pelos Racionais também se aplica na grande mídia. Em se tratando de apelidos, o jornalismo também carrega, justamente por sua vigilância perante as injustiças do Estado, o título de *Cão de Guarda* da sociedade. Chega a ser curioso quantas conexões sutis podem ser traçadas entre o rap e o jornalismo. Seguindo essa linha, Mano Brown, o líder do quarteto, também é chamado de Cachorro Louco da Zona Sul. Por coincidência, essa e outras nomenclaturas também estão presentes em *Capítulo 4 Versículo 3*: “Astral, imprevisível como um ataque cardíaco do verso. Violentemente pacífico, verídico. Vim pra sabotar seu raciocínio, vim pra abalar seu sistema nervoso, e sanguíneo. Pra mim ainda é pouco, Brown cachorro louco” (Racionais MC’s, 1997). Na sequência, Brown se refere como o “número um”, “guia” e “terrorista da periferia”. Os dois últimos fazem menção aos status alcançados pelo Racionais MC’s. Primeiro, comportando-se como “guia” ou mentor para aqueles que buscam superar a rede de opressão e, segundo, como uma ameaça “terrorista” diante do Estado e suas injustiças. Ao caracterizar o rap como uma arma contra o sistema, Brown também utiliza a metáfora bélica para dizer que sua “palavra vale um tiro” e ele tem “muita munição” (Racionais MC’s, 1997). Além de toda a discografia do grupo, as ideias apresentadas se sustentam dentro da própria música. *Capítulo 4 Versículo 3* é notoriamente conhecida por sua abertura que apresenta dados decorrentes do racismo. Como narra *Primo Preto*:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras. Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros. A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente (Racionais MC’s, 1997).

A faixa também ganha destaque pela ferocidade com que os rappers abordam a mazela histórica, tornando-se, assim, um marco na carreira do Racionais MC’s. No final da letra, Brown confirma o seu papel de “cachorro louco” ou “cão de guarda” da periferia ao renegar tudo o que o sistema lhe oferece e, na sequência, destacar seu compromisso com o que e quem ele representa. Demarca Brown:

[...] 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 50 mil manos Efeito colateral que o seu sistema fez Racionais Capítulo 4, Versículo 3 (Racionais MC's, 1997).

Portanto, se torna possível analisar, a partir destas constatações, como o papel de vigilante se traduz quando o Racionais MC's trata sobre a grande mídia.

O ponto que se pretende aprofundar aqui surge com a possibilidade do Rap se mostrar capaz de ser o cão de guarda do próprio jornalismo. Partindo do princípio que a prática também apresenta falhas, Juliana Rosas (2021) observa que tais desvios éticos são fiscalizados pelos profissionais da prática. Seguindo as formulações da autora, o ombudsman, além de ter a função de representar o povo dentro dos jornais, surge como crítico dos distúrbios técnicos e morais que habitam na prática jornalística. Mas, apesar da importância encontrada no ato de supervisionar o jornalismo, Rosas (2021) indica que, nos últimos anos, houve um desaparecimento do ombudsman nos jornais do país e do mundo. Isto posto, ao considerar tais características sobre o que pode ser visto como um mecanismo de fiscalização da imprensa, podemos traçar um paralelo com papel desempenhado pelo rap do Racionais.

Como já exposto ao longo desta monografia, o quarteto paulistano, assim como o ombudsman e o observatório da imprensa, se posiciona em defesa dos interesses da população, no caso dos MC's, preta e periférica. Como sintetizado por Mano Brown em *Jesus Chorou*: “Amo minha raça, luto pela cor, o que quer que eu faça é por nós, por amor” (Racionais MC's, 2002). De mesmo modo, no âmbito sociopolítico do qual o conjunto está inserido, tal participação se dá com as denúncias das mazelas perpetuadas pelo sistema e os poderes que ele assume. Assim, sob o contexto desta monografia, o Racionais MC's, ao tecer suas críticas ao jornalismo, também abriga um potencial de vigilância crítica democrática sobre a prática jornalística. Mas, para além das críticas e do papel de vigilância, o quarteto paulistano também é capaz de desempenhar uma função que, mais do que criar vínculos, se sobressai quando comparada ao jornalismo, algo que pode ser observado, novamente, com dois dos casos de grande repercussão do grupo. Dito de outro modo, mesmo não concedendo entrevistas para imprensa, o Racionais conseguiu, através da música, se retratar sobre os casos. Como já demonstrado em *A Vítima*, Edi Rock foi capaz de apresentar, sem amarras, a sua versão do acidente, do julgamento e a relação da com a família da vítima. Ao terminar a música com um diálogo, Edi Rock se expressa da seguinte maneira:

É o seguinte, aí, passou, aí, eu acho que uns 3 anos, tá ligado? 3, 4 anos, aí, de corre pra lá e pra cá [...] Tentando se ajus... Se acertar, aí, com a justiça, tá ligado? Pagando o que eu devia. Graças a Deus, aí, ó. Hoje tô firmão, não devo mais nada pra ninguém. [...] Me acertei com Deus, aí. Principalmente com a família lá, tá ligado? Com a justiça também. E é o seguinte, né? A vida tem que continuar, tá ligado? Porque não pode parar (Racionais MC's, 2002)

Da mesma forma é feito pelo rapper em *A Praça*, música na qual o integrante transpõe a perspectiva do grupo sobre os acontecimentos na Virada Cultural de 2007. Neste sentido:

Chamaram a Força Tática, choque, a cavalaria / Polícia despreparada, violência em demasia / Mississippi em chamas, sou fogo na Babilônia / Tragédia, vida real, com a mão de um animal / Brutal com os inocentes, crianças, velhos, presentes / Ação inconsequente, covarde e desleal / Os moleques com pedra e pau / Polícia com fuzil, bomba, carro pegando fogo / Porta de aço, tromba, a mãe que chama o filho / Enquanto toma um tiro, alguém perdeu alguém / A alma no gatilho, fugir para o metrô Tumulto no corredor, piso— / —Tearam alguém, que ali mesmo ficou / Nas ruas adjacentes, a cena era presente / Destruição e guerra / O mundo que desabou, how! (Racionais MC's, 2014),

Mas, para além de abrir um canal de retratação contrário aos interesses do sistema e, conseqüentemente, o jornalismo modelado por ele, o Racionais foi capaz de contar e recontar histórias que, na época, dificilmente encontrariam espaço na imprensa tradicional. Tal função se exemplifica, principalmente, com *Diário de um Detento*. Escrita pelo ex-presidiário da Casa de Detenção de São Paulo, Jocenir Prado, e interpretada por Mano Brown, a letra tem como protagonista um preso que narra seu cotidiano dentro do Carandiru até o massacre de 1992. No estopim do conflito, o personagem, diante dos horrores cometidos pela polícia, percebe que seus pedidos de ajuda não serão atendidos por ninguém e, muito menos, terão o respaldo da mídia. Como versado por Brown:

Cadeia? Guarda o que o sistema não quis / Esconde o que a novela não diz / Ratatátá sangue jorra como água / Do ouvido, da boca e nariz / O Senhor é meu pastor / Perdoe o que seu filho fez / Morreu de bruços no Salmo 23 / Sem padre, sem repórter / Sem arma, sem socorro / Vai pegar HIV na boca do cachorro / Cadáveres no poço, no pátio interno / Adolf Hitler sorri no inferno / O Robocop do governo é frio, não sente pena / Só ódio e ri como a hiena / Ratatátá, Fleury e sua gangue / Vão nadar numa piscina de sangue (Racionais MC's, 1997).

O discurso é reforçado no final da música, quando o personagem, mesmo sendo capaz de descrever vividamente os acontecimentos do massacre do Carandiru, questiona: “Quem vai acreditar no meu depoimento”. Portanto, o ato do Racionais MC’s de “acreditar num detento” simboliza o papel do grupo de dar visibilidade para aqueles que, muitas vezes, tem suas versões ofuscadas pela grande mídia (Racionais MC’s, 1997).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta monografia buscamos identificar quais interpretações o rap faz sobre o jornalismo. A partir do ponto de vista histórico, identificamos uma relação de atrito preexistente entre culturas marginalizadas e a imprensa. Com tal princípio estabelecido, constatou-se o forte impacto dos movimentos civis norte-americanos na eclosão do Hip-hop, influência que se alastrou pelo discurso carregado pelo Breaking, DJing, Grafite e o Rap. Neste sentido, os conflitos entre o rap e o jornalismo foram inicialmente aprofundados através da música de Gill Scott-Heron (1971) onde a ideia de uma “revolução não televisionada” surge.

De mesmo modo, o estudo reconheceu a importância da origem social e geográfica desses estilos, sendo pontos cruciais para o desenvolvimento em torno do problema que conduz este trabalho. Neste sentido, identificamos, com o auxílio das formulações de Tricia Rose (1994), que populações socialmente minoritárias e seu cotidiano lapidaram a estética do gênero musical, primeiro através do forte teor político presente nas críticas e denúncias do estilo consciente e, na sequência, por meio da dura realidade retratada pelo gangsta rap. A partir das duas subvertentes foi possível identificar o rap como um gênero avesso aos poderes estabelecidos, característica também direcionada à grande mídia que, de acordo com os rappers e suas letras, sustenta uma narrativa enviesada e preconceituosa quando pauta populações marginalizadas e o próprio estilo musical.

O contexto histórico também foi importante para estabelecermos a conexão entre a crítica projetada pelo rap fundada no pensamento anticapitalista e transformador de suas raízes com a teoria do jornalismo. Desta forma, foi possível, partindo do pensamento de Robinson (2023) e Genro Filho (2012), definir que o modelo de jornalismo que está presente no discurso crítico do rap, por sua vez, está atrelado com os interesses mercadológicos e sociais do capital. A partir disto, com a leitura de Genro Filho (2012), Pontes (2015) e Lage (2001), foi possível evidenciar, a impossibilidade de um modelo de jornalismo que puramente imparcial e objetivo, como este formato se cristaliza no singular e, por estar atrelado com os interesses promovidos pelo capitalismo, tem sua prática atravessada pela subjetividade dos seus praticantes e as instituições dos quais eles estão inseridos na sociedade. Desta forma, observamos, com a exposição destes entendimentos, que a formatação capitalista de um jornalismo informativo, pautado numa noção de verdade em

processo, dá abertura para a reprodução e legitimação de ideias pré-existentes na sociedade. Assim, fundamentando e confirmando as críticas de nosso objeto de estudo, o rap, podemos constatar que, modelado pelos ideais do capital, o jornalismo é capaz de disseminar concepções generalizadas e estereotipadas sobre raça, gênero, condição social e sexualidade.

Observar as razões por trás da popularidade do gênero configura-se, igualmente, como questão-chave para reconhecer que a importância do rap extrapola o âmbito da arte. Desta forma, fomos capazes de explorar o estilo musical como um instrumento capaz de canalizar e propulsionar as reivindicações das minorias sociais (Telia, 1999, p.58). Assim, assentamos o campo que possibilitou migrar a análise para o contexto brasileiro que, por sua vez, também carrega forte influência histórica, social e geográfica. Dentro do recorte nacional, o trabalho evidenciou que, além de se adaptar ao contexto periférico e racial do país, o rap se constituiu no Brasil de forma única ao mesclar as principais características de ambos os subgêneros em destaque nos EUA. A identidade foi igualmente reforçada pelas fortes críticas direcionadas àquilo referenciado como sistema, conceito este que representa a rede de opressões vivenciadas pelos rappers e aqueles que compartilham dos mesmos problemas. Analisar a ideia de sistema, o modo que ele opera e como se propaga através de instituições de poder, nos auxiliou a dar o ponto de partida sobre as interações entre o rap e a imprensa em solo nacional. Aqui damos destaque ao grupo Facção Central e a situação gerada pela música Isso aqui é uma guerra, algo que exemplificou as questões trabalhadas e nos ajudou na compreensão do estudo (Soledade, 2019).

O problema foi aprofundado através do grupo Racionais MC's que, devido sua discografia, importância sociopolítica e posicionamento contrário à grande mídia, nos guiou para uma melhor compreensão do tema. Assim, o que podemos destacar quando as músicas do quarteto se referem ao jornalismo é que, primeiro, a grande mídia se mostra como uma parte do sistema e reproduz características, visões de mundo, interesses e problemas do capitalismo como modelo de organização da sociedade, aspecto que foi conferido no campo do jornalismo através de Moraes (2013). Ao olhar a imprensa hegemônica sob esta perspectiva, também foi possível, de acordo com as mensagens das músicas, que certas práticas perpetuam as opressões denunciadas pelo grupo de três formas: manipulação, racismo e sensacionalismo.

Quanto ao primeiro aspecto, foi possível notar que o quarteto aponta que apurações e coberturas omissas, enviesadas e distantes da realidade periférica moldam a opinião pública ao veicular apenas a faceta negativa das comunidades. Para tanto consultamos Cruz (2007), Abramo (2003) e Scrié (2019), autores que nos elucidaram em questões como lugar de fala no jornalismo, oficialismo e sujeição criminal. Na sequência, foi visto que o grupo evidencia que o racismo se articula dentro do jornalismo de duas maneiras, sendo, ambas, provenientes das consequências históricas e estruturais que a mazela abriga.

Neste sentido, levantamos a bibliografia de autores como Florestan Fernandes (2008), Silvio Almeida (2019) e a pesquisa Perfil do jornalista brasileiro 2021 (Lima et al., 2022). Com isso, levantou-se que os MC's sinalizam que a grande imprensa reforça estereótipos raciais ao retratar afrodescendentes em situações que, majoritariamente, são marginalizadas, algo que, segundo o grupo, decorre da falta de repórteres negros nas redações. Por fim, conferindo a forma como o grupo encara o sensacionalismo percebemos que, além de evidenciar e questionar a capitalização do crime e da violência que é feita pelas coberturas policiais como visto por Angrimani (1995) e Marcondes Filho (1986), o Racionais desperta nossa atenção para o status estrelismo que este formato costuma gerar em torno de alguns indivíduos.

Por fim, tivemos a oportunidade de explorar, brevemente, outras conexões passíveis de serem feitas entre o rap do Racionais e o jornalismo. Entre elas, destacamos no segmento a capacidade que as músicas do quarteto possuem de contribuir com a crítica e vigilância sobre aquilo que é praticado pela imprensa. De mesmo modo, buscando de instigar novas formas de interpretar e fazer jornalismo, firmamos um entendimento de que a discografia do Racionais MC's carrega um papel sociocomunicativo, no que se refere a populações marginalizadas, de apresentar fatos e histórias que a imprensa, muitas vezes, não é capaz de reproduzir. Em suma, fica claro que esta monografia atingiu seu propósito de pensar sobre o jornalismo a partir da perspectiva do rap, mas, para além da área de estudo a qual este trabalho se designa, ressaltamos aqui a importância de revigorar o meio acadêmico através de olhares não convencionais que, como o rap, abrigam uma gama de caminhos a serem explorados.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Perseu. **Padrões de manipulação na grande imprensa**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/editora/wp-content/uploads/sites/17/2017/05/Padroes-manipulacao-web-2.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2025.

ACIDENTE ENVOLVENDO INTEGRANTES DE GRUPO DE RAP FAZ UM MORTO EM SP. São Paulo, 15 out. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/15/cotidiano/17.html>. Acesso em: 06 jul. 2025]

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

ANDRADE, Elaine Nunes de *et al* (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Selo Negro, 1999. 178 p.

ANGRIMANI SOBRINHO, Danilo. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Sumus, 1995.

ARAÚJO, Inesita. Razão polifônica: a negociação de sentidos na intervenção social. **Perspectivas em ciência da informação**, v. 8, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/pci/article/download/23446/18901>. Acesso em: 6 jul. 2025

ARAÚJO, Marianna; COUTINHO, Eduardo Granja. Hip Hop: uma batida contra hegemonia na periferia da sociedade global. In: Anais do XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal. 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0870-1.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2025.

AZEVEDO, Reinaldo. Os Racionais MC's, a baderna e o nosso Sarkozy Leia mais em: <https://veja.abril.com.br/coluna/reinaldo/os-rationais-mc-s-a-baderna-e-o-nosso-sarkozy/>. **Veja**, São Paulo, 07 maio 2007. Disponível em: https://veja.abril.com.br/coluna/reinaldo/os-rationais-mc-s-a-baderna-e-o-nosso-sarkozy/#google_vignette. Acesso em: 06 jul. 2025.

BROTHER D AND COLLECTIVE EFFORT. **How we gonna make the black nation rise?**. Nova Iorque, 1980. Disponível em: <https://youtu.be/S-HQR2-s1J4?si=3cvLxqS67xok4hCg>. Acesso em 30 jun. 2025

DA CRUZ, Márcia Maria. Vozes da favela: representação, identidade e disputas discursivas no ciberespaço. **Passando dos limites? Mídia e transgressão—Casos brasileiros Going beyond Limits? Media and Transgression—Brazilian Cases**, 2007. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/area-restrita/Borges-Midia_e_transgressao.pdf#page=78. Acesso em: 6 jul. 2025

DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie (ed.). **Hip hop and philosophy: rhyme 2 reason**. Illinois: Open Court, 2005. 258 p.

DIAS, Cristiane Correia. **A pedagogia hip-hop: consciência, resistência e saberes em luta**. Curitiba: Appris, 2019. 188 p.

FACÇÃO CENTRAL. **Isso aqui é uma guerra**. São Paulo, 1999. Disponível em: <https://youtu.be/dXbpOiEHQhA?si=kky3GkzcWxabt2CM>. Acesso em 6 jul. 2025

FELIX, João Batista de Jesus. **Hip-Hop: cultura e política no contexto paulistano**. 2006. 206 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-01052006-181824/publico/tese.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2025.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2008.

GENRO FILHO, Adelmo. **O Segredo da Pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo**. 6. ed. Florianópolis: Insular, 2012. 240 p.

GRANDMASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE. **The Message**. Nova Jersey, 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PobrSpMwKk4>. Acesso em 30 jun. 2025

HAMERMÜLLER, Amanda Farias. **A cor na televisão: uma análise da representatividade racial entre os repórteres e apresentadores da rede globo e o papel televisivo na construção da identidade negra**. 2018. 90 f. TCC (Graduação) - Curso de Jornalismo, Ufgrs, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/181722>. Acesso em: 6 jul. 2025

IJUIM, Jorge Kanehide. **A responsabilidade social do jornalista e o pensamento de Paulo Freire**. In: Em questão, v. 15, n. 2, p. 31-43, 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/10060> Acesso em: 6 jul. 2025

KUCINSKI, Bernardo *et al.* **Bala Perdida: a violência policial no brasil e os desafios para sua superação**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

LAGE, Nilson. **Ideologia e técnica da notícia**. Florianópolis: Insular, 2012.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda Hip-hop!: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. 455 p.

LIMA, Samuel Pantoja et al. **Perfil do jornalista brasileiro 2021**. 2. ed. Florianópolis: Quorum Comunicação, 2021. 217 p. Disponível em: <https://perfildojornalista.paginas.ufsc.br/files/2022/06/RelatorioPesquisaPerfilJornalistas2022x2.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2025.

MANO Brown e Francisco Bosco discutem lugar de fala e apropriação cultural. [S.l.]: Trip Tv, 2017. P&B. Disponível em:
<https://youtu.be/LjUiDoQEb9o?si=ueBkWsDr9KeToJdd>. Acesso em: 06 jul. 2025.

MANO BROWN É DETIDO EM SÃO PAULO. São Paulo, 06 abr. 2015. Disponível em:
<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/04/mano-brown-e-detido-em-sao-paulo.html>. Acesso em: 06 jul. 2006.

MANO BROWN É PRESO EM SÃO PAULO. São Paulo, 06 abr. 2015. Disponível em:
<https://noticias.uol.com.br/videos/?id=mano-brown-e-preso-em-sao-paulo-04024E993064CCA15326>. Acesso em: 06 jul. 2025.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O capital da notícia.** São Paulo: Ática, 1989.

MC'S, Racionais. **Sobrevivendo no inferno.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 143 p.

MEDITSCH, Eduardo. **Jornalismo e construção social do conhecimento.** In BENETTI, Marcia; FONSECA, Virginia Pradelina da Silveira (Orgs.). **Jornalismo e Acontecimento: mapeamentos críticos.** Florianópolis: Insular, 2010.

MESSIAS, Ivan dos Santos. **Hip-hop, educação e poder: o rap como instrumento de educação não-formal.** 2008. 159 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MIRANDA, Giovani Vieira; SILVA, Milena Grigoleti da. **A identidade do negro e questão das cotas raciais na mídia brasileira e na mídia local.** *Leituras do Jornalismo*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 155-168, jun. 2014. Disponível em:
<https://www3.faac.unesp.br/leiturasdojornalismo/index.php/leiturasdojornalismo/article/view/21/22>. Acesso em: 6 jul. 2025

MORAES, Dênis de; RAMONET, Ignacio; SERRANO, Pascual (org.). **Mídia, poder e contrapoder: da concentração monopólica à democratização da comunicação.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. 184 p.

MORAES, Fabiana. Pode a subalterna a subalterna calar? Limites e transbordamentos entre repórter e entrevistadas. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, [S.L.], v. 15, n. 1, p. 84-97, 4 set. 2018. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/1984-6924.2018v15n1p84>. Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2018v15n1p84/37297>. Acesso em: 06 jul. 2025.

MV Bill. **Marquinhos Cabeção.** Rio de Janeiro, 1999. Disponível em:
https://youtu.be/5NTmJoUS6Gw?si=xrJkM_OjeqwYKv7N. Acesso em 6 jul. 2025

NALDINHO, Ndee. **O 5º Vigia.** São Paulo, 2000. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=AldZ_rSxyYmK. Acesso em 6 jul. 2025

NEMER, David. **Tecnologia do oprimido: desigualdade e o mundano digital nas favelas do Brasil**. Editora Milfontes, 2021.

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

PARK, Robert. **A notícia como forma de conhecimento**: um capítulo dentro da Sociologia do Conhecimento. In BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (Orgs.). *A Era Glacial do Jornalismo: Teorias sociais da imprensa*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PM E FÃS DOS RACIONAIS SE ENFRENTAM NA PRAÇA DA SÉ. São Paulo, 07 maio 2007. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0705200710.htm>. Acesso em: 06 jul. 2025.

PONTES, Felipe Simão. **Adelmo Genro Filho e a Teoria do Jornalismo**. Florianópolis: Insular, 2015.

QUEIRÓS, Francisco Aquinei Timóteo; CORDEIRO, Ana Thaís da Silva. Mídia e racismo em 8 notícias sobre o tráfico de drogas. **Muiraquitã: Revista de Letras e Humanidades**, [S. l.], v. 11, n. 1, 2023. DOI: 10.29327/210932.11.1-13 . Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/mui/article/view/6563>. Acesso em: 6 jul. 2025.

RACIONAIS "Fim De Semana No Parque" No Programa Livre Do SBT Vídeo Raríssimo [1994]. [S.l.]: Sbt, 1994. P&B. Disponível em:
<https://youtu.be/BUn9Ku9zQ7o?si=vvl-6C5Z04xhTpyF>. Acesso em: 06 jul. 2025.

RACIONAIS No Programa Livre Do SBT Entrevista Rara [1994]. [S.l.]: Sbt, 1994. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hQspUPv9S58>. Acesso em: 06 jul. 2025.

Racionais MC's. **Cores e Valores**. São Paulo, 2014. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=0EtDQA2mS3s&list=PLgaxgP3hgZuOtv1EtR37xc0TN3mUterNq>. Acesso em 6 jul. 2025

Racionais MC's. **Escolha seu caminho**. São Paulo, 1992. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=gXtD5u4w-al&list=OLAK5uy_nan41bGamiK6se0BEMuzld6Eyiwrhchog . Acesso em 6 jul. 2025

Racionais MC's. **Holocausto Urbano**. São Paulo, 1990. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=U9zN_HPDIInM&list=PLcbqoj6PmK65LGmHmYLTJ_CB4ranl9nbE . Acesso em 6 jul. 2025

Racionais MC's. **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo, 2002. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=Xe8DN92jtbq&list=PLcbqoj6PmK64Mk6Ollx5IYD_ryDtc00Yr . Acesso em 6 jul. 2025

Racionais MC's. **Raio X Brasil**. São Paulo, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mz01TmFojDE&list=PLcbqoj6PmK67UM3yHwVU3ZEDv7FEogN7h> . Acesso em 6 jul. 2025

Racionais MC's. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 CD (73 min)

REUNIÃO EQUATORIAL DE ANTROPOLOGIA, REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO NORTE E NORDESTE, 1., 2016, Maceió. **REA, ABANNE**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2016. Disponível em: https://evento.ufal.br/anaisreaabanne/gts_download/Mayk%20Andreele%20Do%20Nascimento%20-%201020657%20-%203931%20-%20corrigido.pdf. Acesso em: 06 jul. 2025.

ROBINSON, Cedric. **Marxismo Negro: a criação da tradição radical negra**. São Paulo: Perspectiva, 2000. 688 p.

ROVIDA, Mara. **Jornalismo das periferias. O diálogo social solidário nas bordas urbanas**. Curitiba: CRV, 2020.

ROSAS, Juliana de Amorim. **Quem vigia os vigilantes?: o ombudsman e a teoria da crítica de imprensa**. 2021. 274 f. Tese (Doutorado) - Curso de Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/242579>. Acesso em: 30 jun. 2025.

ROSE, Trícia. **Barulho de preto: rap e cultura negra nos estados unidos contemporâneos**. [S.l]: Perspectiva, 2021. 336 p.

SANTOS, Daniel dos. **Como fabricar um gangsta**. 2017. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/26863/3/COMO%20FABRICAR%20UM%20GANGSTA%20-%20VERS%C3%83O%20FINAL%20%282%29.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2025.

SCOTT-HERON, Gill. **The revolution will be not televised**. Nova Iorque, 1971. Disponível em: <https://youtu.be/vwSRqaZGsPw?si=jZSfeTm-WIndvMp1>. Acesso em 30 jun. 2025

SCHUSTER, Patrícia Regina. O lugar de fala do jornalismo: temas sindicais em Veja e Revista do Brasil. **Conexão - Comunicação e Cultura**, [S. l.], v. 15, n. 30, 2017. Disponível em: <https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/4372>. Acesso em: 7 jul. 2025.

SCIRÉ, Rachel D'Ipolitto de Oliveira. **Ginga no asfalto: figuras de marginalidade nos sambas de Germano Mathias e nos raps do Racionais MC's**. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-19122019-125645/>. Acesso em: 06 jul. 2025.

SELIGMAN, Laura. Jornais populares de qualidade: ética e sensacionalismo em um novo padrão do jornalismo de interior catarinense. **Brazilian journalism research**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 146–161, 2009. DOI: 10.25200/BJR.v5n1.2009.199. Disponível em: <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/199>. Acesso em: 7 jul. 2025.

SHAKUR, Tupac. **2 of Amerikaz Most Wanted**. Los Angeles, 1996. Disponível em: <https://youtu.be/9wVtWAwTMPU?si=QEFdgV9b7N5rhArs>. Acesso em 30 jun. 2025

SOLEDADE, A. C. Entre o ethos criminoso e o professoral: a tentativa de censura do videoclipe “Isso aqui é uma guerra” do grupo Facção Central. **Políticas Culturais em Revista**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 77–99, 2019. DOI: 10.9771/pcr.v11i1.26614. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/26614>. Acesso em: 6 jul. 2025.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música, dança: hip-hop. São Paulo: Párabola, 2011. 207 p.

TEPERMAN, Ricardo Indig. **Se liga no som**: as transformações do rap no brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015. 184 p.

THE SUGARHILL GANG. **Rapper’s Delight**. Nova Iorque, 1979. Disponível em: <https://youtu.be/TBMuGCw8hJY?si=Bx-bOAzdjdkmGKkn>. Acesso em 30 jun. 2025

VÁRIOS INTÉRPRETES. **Consciência Black, Volume 1**. São Paulo, 1989. Disponível em: https://youtu.be/4khNAOl5gA?si=DOEfWfbwlxW0d_2i . Acesso em 6 jul. 2025

VÁRIOS INTÉRPRETES. **Hip Hop Cultura de Rua**. São Paulo, 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBy7htKtXmk>. Acesso em 30 jun. 2025

VEIGA, Marcia da Silveira; DA SILVEIRA FONSECA, Virginia Pradelina. **A contribuição do jornalismo para a reprodução de desigualdades: um estudo etnográfico sobre a produção de notícias**. In: Verso e Reverso, v. 25, n. 60, p. 183-192, 2011. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2011.25.60.05> Acesso em: 6 jul. 2025

ANEXOS

ANEXO A – FICHA DE TCC

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
COORDENADORIA DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

FICHA DO TCC	Trabalho de Conclusão de Curso JORNALISMO UFSC	
ANO	2025.2	
ESTUDANTE/S	Marcos Vinícius Silva Andrade	
TÍTULO	Superstar do Notícias Populares: o jornalismo segundo o rap do Racionais MC's	
ORIENTADOR	Samuel Pantoja Lima	
MODALIDADE		Prática editorial jornalística
		Prática de projetos comunicacionais e jornalísticos
	x	Prática de pesquisa
FORMATO		Impresso (grande reportagem/livro/revista/jornal)
		Áudio/Rádio
		Vídeo/ TV
		Foto
		Multimídia
Local de apuração	x	Florianópolis
	x	Santa Catarina
	x	Brasil
	x	Internacional / País: <u>Estados Unidos</u>
PRODUTO JORNALÍSTICO INTEIRO	Sim [] Não [X]	
	Em caso afirmativo indique o suporte técnico/serviço contratado para o trabalho	Nenhum

RESUMO

A monografia desenvolve uma análise quanto ao teor das críticas que o rap direciona ao jornalismo. Tal atrito parte da própria origem do gênero musical e suas conexões com os movimentos relacionados à luta pelos direitos civis norte americanos de 1970, principalmente aqueles alinhados às causas negras. Neste sentido, trabalhamos com um estilo marginalizado de maneira histórica e sistemática que, diante às opressões referentes a raça, gênero e sexualidade, se posiciona de maneira contrária aos aspectos impostos pelo ideal mercadológico dominante. Consequentemente, tal relação se refletiria para as diversas instituições e práticas que ela detém para manter o poder estabelecido. Considerando que, no entendimento do rap, o jornalismo se mostra como um braço de tal regimento, o presente trabalho busca identificar quais críticas o rap produz e são possíveis de serem confirmadas quando observamos o jornalismo e suas funções sociais. Para tanto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica referente às teorias trabalhadas no campo jornalístico que fundamentam as críticas direcionadas à prática e se alinham com o discurso do rap. Igualmente, a fim de identificar nas músicas como tais questões se manifestam, realizaremos uma revisão da discografia, posicionamentos e casos de grande repercussão de um dos grupos de rap mais importantes do Brasil, o Racionais MC's. Deste modo, ao explorar o rap como um canal de expressão das populações minoritárias, o estudo observa de que maneira o estilo musical é capaz de atuar como um contraponto crítico do que é exposto nos jornais. Portanto, além de reforçar a importância sociocomunicativa do rap, buscamos, com este trabalho, observar as diferentes formas de analisar o jornalismo.

ANEXO B – DECLARAÇÃO DE AUTORIA E ORIGINALIDADE

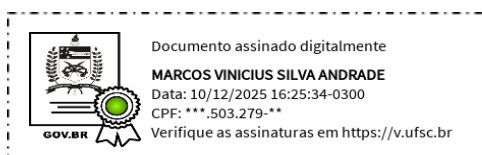
DECLARAÇÃO DE AUTORIA E ORIGINALIDADE

Eu, Marcos Vinícius Silva Andrade, aluno regularmente matriculado no Curso de Jornalismo da UFSC (JOR/CCE/UFSC), matrícula 18201934, declaro para os devidos fins que o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “**Superstar do Notícias Populares: o jornalismo segundo o rap do Racionais MC’s**” é de MINHA AUTORIA e NÃO CONTÉM PLÁGIO.

Estou CIENTE de que em casos de trabalhos autorais em que houver suspeita de plágio será atribuída a nota 0,0 (zero) e que, adicionalmente, conforme orientação da Ouvidoria e da Pró-Reitoria de Graduação (Prograd), “em caso de suspeita ou verificação de plágio, o professor deverá notificar o Departamento no qual está lotado para as providências cabíveis”.

Autorizo a publicação do TCC no Repositório Digital da UFSC.

Florianópolis, 09 de dezembro de 2025



Marcos Vinícius Silva Andrade
Autor do Trabalho