



Racionais MC's intérpretes do Brasil: experiência estética e crítica social

Racionais MC's as Interpreters of Brazil: Aesthetic Experience and Social Critique

Fernando Sepe Gimbo

Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Juazeiro do Norte - Brasil

Márcio Penna Côrte Real

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Goiânia – Brasil

Resumo

Trata-se de apresentar a obra dos Racionais MC's como uma experiência estética contemporânea decisiva para a reelaboração de uma interpretação outra da formação social brasileira. Para tanto, primeiramente, apoando-nos na fortuna crítica da obra, delimitamos o horizonte mais amplo do sentido de nossa leitura: a música do grupo diz respeito a uma tentativa constante de simbolização do trauma original da história brasileira— a escravidão – e seus efeitos deletérios na constituição de nossa vida social. A partir do momento em que estabelecermos esse nível mais fundamental de leitura, propomos dois aspectos para uma compreensão mais específica da relevância estético-crítica da obra dos Racionais: (1) A relação entre território, linguagem e afeto em suas composições; (2) as significações em operação no uso dos *samples* e na recusa ativa da presença do coro. Com esse percurso, visamos contribuir para o avanço da compreensão dessa rigorosa adequação entre experiência social e formalização estética presente nos discos do grupo paulistano.

Palavras-chave: Racionais MC's, crítica social, experiência estética

Abstract

This paper seeks to present the work of Racionais MC's as a decisive contemporary aesthetic experience for rethinking and reinterpreting the Brazilian social formation. To this end, and drawing first on the critical reception of their work, we define the broader horizon that frames our reading: the group's music engages in a constant attempt to symbolize the original trauma of Brazilian history—slavery—and its deleterious effects on the constitution of our social life. Once this more fundamental level of interpretation is established, we propose two aspects for a more specific understanding of the aesthetic-critical relevance of Racionais MC's: (1) the relationship between territory, language, and affect in their compositions; and (2) the meanings at play in the use of samples and in the active refusal of the presence of the chorus. Through this trajectory, we aim to contribute to a deeper understanding of the rigorous correspondence between social experience and aesthetic formalization found in the albums of this São Paulo based group.

Keywords: Racionais MC's, social critique, aesthetics experience.

Introdução: o mito de origem

A crítica da ideia de “democracia racial”, ideia comum ao pensamento social brasileiro sobretudo na primeira metade do século XX (Freyre, 2006; Holanda, 2015, DaMatta, 1997; Romero, 2001), desdobra-se na obra dos Racionais a partir da recorrência insistente de um tema fundamental: a violência intrínseca aos processos de socialização que se abatem, historicamente, sobre a população negra e pobre do país. Dentro da fortuna crítica da obra, o reconhecimento desse gesto de ruptura estético-política foi descrito por Teperman (2015) como a grande “novidade” da música dos rappers paulistanos, novidade que os levava para longe de uma tradição da canção brasileira em que os marcadores de “raça” e “classe” seriam apaziguados por meio de “símbolos de alegria ufanistas”, inserindo a expressividade popular sempre dentro de um registro “festivo”, afirmativo e caricato de uma suposta “identidade nacional” concordante sob o signo do “povo”: “a visão dos Racionais sobre a mestiçagem brasileira só pode ser entendida no cruzamento de ‘raça’ com a categoria ‘classe social’” (Teperman, 2015, p. 76). Nesse mesmo sentido, Acauam Oliveira propôs, de maneira ainda mais contundente, que:

(...) o rap desloca a canção brasileira de um dos seus principais pilares de organização de sentido até então: a identidade nacional pensada em termos de conciliação racial, via mestiçagem, e classe, via nacional-desenvolvimentismo. É como se o gênero tivesse forma a partir dos destroços desse projeto de formação do país, comprometendo-se de modo radical com aqueles que ficaram socialmente relegados às margens de um projeto de integração que nunca chegou a se completar. De fato, a complexidade desse ponto de vista obriga o ouvinte mais atento a recompor toda a história cultural brasileira sob outra perspectiva, desconstruindo suas principais linhas de organização de sentido até ali e abrindo-se para uma forma de dizer de tipo novo. (Oliveira, 2018, p. 8).

Sobre esse ponto, digamos, inicialmente, que sempre será possível entender a ideia de *democracia racial* como algo que contém um valor normativo capaz de orientar os processos de culturalização e distribuição da riqueza dentro do Brasil. Quer dizer, tal ideia não nos diria aquilo que é, aquilo que constitui nossa história e nosso presente; mas, sim, apontaria aquilo que *deveríamos ser*, aquilo que *poderíamos nos tornar*, como um país emancipado no futuro. Parece-nos também inegável que tal uso crítico da ideia como uma instância reguladora para transformações porvir nos legou propostas estéticas fundamentais, com forte carga de utopia e crítica, sendo a *antropofagia* e a *tropicália*, talvez, dois dos exemplos mais bem acabado do caso.

Contudo, reconhecido esse ponto, não seria preciso ao mesmo tempo se perguntar se tal ideia não traz, contraditoriamente, um lado de integração forçada de parcelas da sociedade a um discurso e a uma experiência social dentro dos quais elas não se reconhecem? Ou, ainda, refletir se, na sua própria promessa, tais paradigmas não acaba por apaziguar as contradições latentes de nossa sociedade e, por conseguinte, extorquindo de uma realidade cruel e desigual uma imagem unificadora com fortes efeitos ideológicos em sua tentativa de antecipação imagética de um povo brasileiro plenamente idêntico a si e reconciliado em seus antagonismos? Em uma palavra, a nossa época não é exatamente esse momento histórico em que é preciso repensar a atualidade crítica e inventiva de certos modelos estéticos modernizadores, sobretudo em sua continuidade não mediada com certos pressupostos que estruturam a autocompreensão hegemônica do país?

Mas se esse for o caso, então, ao fazer emergir, no cerne mesmo da canção, a trama entre o território periférico das grandes cidades e a polifonia de vozes daqueles que não encontraram na inegável sofisticação lírico-harmônica de nosso cancionero um meio de expressão adequado a sua experiência afetiva cotidiana, a música dos Racionais acaba, como propõe Oliveira (2015), por se subtrair ao desenvolvimento histórico da MPB efetivando uma outra maneira de pensar, falar e agir sobre a vida social do Brasil. Como disse um crítico musical como Walter Garcia, a obra dos Racionais “nasce precisamente da intersecção entre a experiência do indivíduo e a vida da sua coletividade”, pois apenas por meio dessa dialética entre particular e universal poderíamos compreender a rigorosa construção em operação em seus discos, construção capaz de produzir uma aguda “adequação” entre forma e conteúdo, entre linguagem estética e experiência social (Garcia, 2004, p. 174).

A essa leitura, bem estabelecida pela crítica acima citada — Teperman (2015), Oliveira (2015, 2018) e Garcia (2004) —, que comprehende o rap como uma instância crítica da cultura oficial tal como canonizada em suas linhas gerais na forma canção, há de se enfatizar concomitantemente, seguindo Sandroni (2004) e Oliveira (2021), como o fortalecimento do hip hop brasileiro em geral, e dos Racionais em específico, se dá precisamente em um contexto de otimismo devido tanto ao fim da ditadura militar quanto aos anos de consolidação da Nova República com suas louváveis aspirações democráticas de construção de um Estado de bem-estar social sob os auspícios da Constituição de 88. Dentro desse período, que vai do final da década de 1980 até a primeira década dos anos 2000, parece-nos

inegável que o rap brasileiro acabou por se consolidar como a autoconsciência crítica do seu próprio momento histórico, exprimindo, esteticamente, uma negação imanente ao suposto processo de democratização e emancipação social que marcariam, necessariamente, o período.

Como quem pressentisse nesse processo de integração o perigo fundamental para a sua aposta estético-política, digamos que o gesto característico dos Racionais, nesse momento, é precisamente escovar a contrapelo o movimento de subordinação e adesão da cultura progressista da época. Afinal, com a Nova República e a inserção do Brasil em um contexto internacional marcadamente neoliberal e, por conseguinte, com a expansão generalizada de seus imperativos de rentabilização para todas as áreas da vida humana, em especial para o campo da cultura, a MPB não deixou de ser assimilada como uma seção do mercado fonográfico e sua estrutura ditada pela indústria cultural: “a MPB passou a ser compreendida também como etiqueta mercadológica. Assim, nas lojas de discos, agora CDs, era possível encontrar uma prateleira ‘MPB’, ao lado das prateleiras ‘brega’, ‘pagode’, ‘sertanejo’ ou ‘axé’” (Sandroni, 2004, p. 5).

É por essa razão que não nos parece exagero dizer que a força dessa década inicial do rap nacional, sob a liderança dos Racionais Mc's, deriva não de sua identificação com o povo como um segmento mercadológico construído pelas agências de publicidade, isto é, de sua redução a um “estilo musical”, entre outros, a ser vendido sob o gosto evanescente da última moda; mas, antes, de uma relação autêntica e intransigente com o par território/população em questão, o que lhe permite se elidir à armadilha conformista e consumista da construção de identidades pelo mercado, substituindo-a, criativamente, nos termos do pertencimento expressivo a um ethos coletivo: “este lugar é um pesadelo periférico/fica no pico numérico da população/(...) o sistema manipula sem ninguém saber/a lavagem cerebral te faz esquecer/(...) aqui a visão já não é tão bela/não existe outro lugar/periferia é periferia” (Racionais, 1997a).

Por conseguinte, o horizonte de sentido da interpretação que a obra dos Racionais propõe do Brasil tem duas linhas que se conjugam por meio de uma iluminação recíproca entre o passado e o presente. A primeira linha é aquela que critica qualquer tipo de reconciliação extorquida com a realidade do país em seu processo histórico de formação. Lúcida rememoração, na contemporaneidade, dos efeitos traumáticos do passado colonial e

da escravidão como célula original da “nação brasileira”. A segunda faz com que sua música se defina por uma sensibilidade renovada à experiência social em jogo na periferia das grandes cidades, experiência que não se deixa apaziguar por meio de ações e promessas pouco cumpridas, gesto tão característico da Nova República e seus sistemas de acordos para a gestão neoliberal da barbárie. Sobre essas duas linhas, o que sugerimos no que se segue é uma leitura da experiência estética em jogo do período que vai de “Raio X do Brasil” (1993) a “Cores e valores” (2014).

Menos uma narrativa individual, ou mesmo uma épica, como propôs Garcia (2013), e mais uma construção alegórica coletiva, como diria Walter Benjamin, o rap não se esgota aqui na expressividade unívoca e triunfante do tempo de um sujeito que narra a sua história de vida, mas sim na conjugação de tempos heterogêneos em que o destino de uma comunidade aparece “com tudo aquilo que tem de si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganhando expressão na imagem de um rosto” (Benjamin, 2013, p. 176). Rosto daquele que sobrevive a morte do outro, tal como o “Primo Preto” da já clássica abertura do disco de 1997, ou das mães negras que visitam um cemitério em a “Fórmula Mágica da paz”: “dois de novembro era finados/eu parei no São Luís do outro lado/e durante uma meia hora olhei um por um/e o que todas as senhoras tinham em comum/a roupa humilde a pele escura/o rosto abatido pela vida dura/colocando flores na sepultura/podia ser a minha mãe” (Racionais, 1997b). Rostos que exprimem, singularmente, a face anônima de uma comunidade de vivos-e-mortos ainda sem lugar e lembrança na história da formação nacional.

Digamos, então, que *ao Brasil-trauma os Racionais respondem com o retorno do real e não com a sua mistificação amnésica repressora*. Como disse, a esse respeito, Maria Rita Kehl: “O real domina a vida na periferia (...) [a arte dos Racionais] tem por principal função tentar simbolizar um cotidiano que se depara todo o tempo com o nó duro do real (...) o indizível, o que está além da capacidade de elaboração da linguagem, o que nos escapa sempre” (Kehl, 1999, p. 103). Síntese interessante que acaba por inscrever o hip hop do grupo em uma linha de leitura proposta por um crítico de arte como Hal Foster, crítico para quem o verdadeiro entendimento do que estaria em jogo nas melhores experiências estéticas contemporâneas seria a construção de uma “complexa rede de futuros antecipados e passados reconstruídos”, propondo “rupturas efetivas por meio de tais recuperações do real” (Foster, 1996, p. 29/32).

Nisso, se o rap repete a história do país, ele apenas o pode fazer a partir do presente; repetição capaz de destruir seu *mito de origem*, trespassando de maneira decisiva o *real da escravidão* no coração mesmo de nossas cidades, de nossa linguagem, de nossos hábitos culturais e espaços de convivência. É a partir daqui, desse horizonte de interpretação outro do Brasil, precisamente, que será preciso recomeçar a rimar, samplear, compor, agir. É, doravante, deste lugar, enfim, que devemos ser capazes de escutar, na própria forma de ser da obra dos Racionais Mc's, a *emergência de uma autêntica experiência estética* na trama rigorosa entre território, linguagem e intensidade.

Território, língua, intensidades

Em um estudo clássico, Milton Santos (2002a) analisou minuciosamente o “espaço dividido” das grandes cidades dos países subdesenvolvidos. Cidades marcadas por uma cisão que, ao mesmo tempo, separava e articulava dois circuitos analiticamente distintos: o primeiro, ligado ao grande capital, à economia formalizada, às instâncias de poder e aos aparatos responsáveis pela instituição coesa da norma social; o segundo, caracterizado pela economia informal, pelos códigos de conduta e força implícitos, pela escassez constante de recursos e pela ausência efetiva do poder público. Dois espaços que, se qualitativamente diferentes, não deixavam de se dialetizar por meio da circulação de pessoas, do fluxo de mercadorias, da oferta de serviços, das trocas simbolicamente mediadas, das intrusões conflituosas, do estabelecimento de fronteiras e passagens, da disseminação dos signos de comunicação, das credenciais de ingresso, de suas negativas de acesso etc.

É por entre esta divisão espacial que corre todos os processos característicos do dinamismo da vida urbana, o que fazia com que o espaço fosse compreendido como uma construção social essencialmente contraditória: internamente clivado por distâncias e separações que eram os índices da distribuição desigual de poder, prestígio e recursos, ele também ganhava contornos contínuos quando passávamos de um registro ao outro, tal como em uma banda de Möbius onde transitamos do verso ao reverso sem interrupção: “cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente” (Santos, 2002b, p. 339). Talvez, não seja exagero dizer que Milton Santos reencontre, no cerne do espaço urbano da América Latina, essa imemorial contradição entre casa-grande e senzala, fantasma vivo de nossa história.

Se fazemos tais considerações é porque há, na construção formal da obra dos Racionais, uma profunda e original intuição dessa dialética entre descontinuidade e continuidade espacial, de forma que uma maneira singular de pensar e existir por entre os espaços da cidade condiciona de maneira decisiva a experiência de vida e o sentido expressivo que animam seus raps. Os exemplos seriam muitos, já que as marcações espaciais estão, basicamente, em todas as suas composições. Dessa forma, citemos apenas passagens bastante pontuais: “Não adianta querer/, tem que ser, tem que pá/O mundo é diferente da ponte pra cá” (Racionais, 2002c); “Brasil é osso/a ideia fixa eu tinha/porque pardim igual eu assim era um monte uma pá/ fui garimpar cruzei a ponte pra cá” (Racionais, 2014) ; isso sem falar em toda a interminável cartografia suburbana de São Paulo, com seus “bairros, ruas e vielas”, tantas vezes presente e didaticamente exposta em “Trutas e quebradas”.

A maneira mais simplista de entender tal relação essencial do rap com o espaço seria estruturar tal relação nos moldes de uma sobredeterminação simples entre música e território, nesse caso, entre rap e periferia. Dentro dessa chave explicativa, o rapper apareceria como uma espécie de porta-voz privilegiado de seu local de pertencimento e sua composição teria o valor derivado do lugar do qual ele se exprime. Estaríamos, para simplificar, com uma compreensão sociológica externa da linguagem artística em questão, como se houvesse uma simples relação de causalidade - em que toda a ascendência desliza para o lado do lugar de onde o discurso é enunciado - tanto no que diz respeito ao conteúdo do dito quanto do valor estético do como é dito.

A essa leitura, é preciso contrapor como o conceito de território diz respeito menos a um espaço em si mesmo, essencialmente pronto, acabado e independente das formas de vida que coabitam nele, e mais às diversas configurações que esse espaço ganha segundo o conjunto de relações em rede que o constrói ou o desconstrói. Em outras palavras, cada território não cessa de se territorializar ou se desterritorializar conforme uma dinâmica que lhe é imanente e indissociável das ações daqueles que por ele circulam. Sendo assim, a uma lógica estática devemos objetar uma lógica dinâmica, uma vez que a periferia como território não está-aí, mas sim vem-a-ser segundo as tensões próprias que lhe atravessam, por meio dos pulsos que marcam a historicidade de seus processos de socialização, através da resolução inventiva que a comunidade apresenta para os seus problemas práticos diários.

Estamos longe, portanto, da ideia naturalista do território como um simples meio que determina o comportamento de sua população, espaço predicado por funções que condicionariam de maneira férrea as formas de vida ali distribuídas: a *periferia* dos Racionais não é o cortiço de Aluísio de Azevedo, ela resiste. Sua música performa em ato, e não simplesmente como sentido dito, como uma comunidade de viventes agarra pedaços de seu próprio meio, construindo, a partir de seus destroços, um território *existencial concreto*, talhando-o com os gestos, palavras e trabalho de seus corpos. Sobre isso, argumentam Deleuze e Guattari: “o território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’ (...) ele é construído com aspectos ou porções do meio” e, consequentemente, “o território não é primeiro”, ele supõe a “marca qualitativa” da cultura e uma “expressividade que faz o território” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 386/388).

Tal inversão teórica é fundamental porque não entendemos a cultura *Hip Hop* se não levarmos em consideração que, do *break* ao *grafitti*, do *pixo* à batalha de *Mcs*, dos encontros para tocar discos às iniciativas de democratização do conhecimento, do show de rap na praça as discussões de conscientização que se prolongam por entre a vizinhançaⁱ, o que anima tal movimento é uma *luta constante* pela emergência de um território outro. Território esse que não seja marcado pela heteronomia, violência e escassez material que subjuga os corpos que ali vivem, mas sim local trançado no copertimento coletivamente construído, espaço capaz de encarnar a vida, o desejo e a linguagem de sujeitos que partilham o mesmo destino. Não basta dizer o que a periferia é hoje; é preciso, no mesmo fôlego, exprimir a periferia em devir, performando o protagonismo da comunidade e da cultura nessa transformação:

cada lugar uma lei eu eu tô ligado/no extremo sul da zona sul está tudo errado/aqui, vale muito pouco a sua vida/nossa lei é falha violenta e suicida/se diz que, me diz que, não se revela/parágrafo primeiro na lei da favela/assustador é quando se descobre/que tudo deu em nada e que só morre pobre/a gente vive se matando irmão, por quê?/não me olha assim eu sou igual a você/descansa o seu gatilho/descansa o seu gatilho/que no trem da malandragem/meu rap é o trilho (Racionais, 1997b).

No caso do rap, tal construção de um território *existencial*, em seu embate e trânsito constante com outros territórios, é indissociável da coemergência de uma *língua expressiva* que se afirme como própria e legítima por meio de sua estrutura peculiar, suas palavras singulares e seu ritmo imanente. Esse é um ponto em que a academia parece estar, ainda, pouco equipada para uma compreensão mais técnica e rigorosa das construções poéticas próprias à obra dos Racionais. Verdade seja dita, em geral, o resultado é magro quando

analisamos suas composições, exclusivamente, por meio das rimas, recursos estilísticos e figuras de linguagem que compõem o sentido semântico do discurso; ou, ainda, parece-nos que pouco avançamos quando comparamos a língua oral da periferia com uma suposta linguagem literária oficial e seu sistema padrão capaz de fundamentar o “objeto a ser estudado” em sua variabilidade específica.

Isso porque, quando ouvimos uma música como “Mágico de Oz”, ou “Tô ouvindo alguém me chamar”, apenas para ficarmos em duas composições bastante conhecidas, o que encontramos não parece ser uma pura oralidade, ou um bloco homogêneo de um suposto português negro e periférico com fronteira bem demarcada em relação à dita linguagem culta. Tal esquema parece ainda ser herdeiro de um certo parnasianismo ingênuo, ou mesmo preconceituoso, que entende a língua como um tesouro de significações imutável e de contornos bem definidos. Ora, nesse caso, não caímos em uma abstração clássica em que a língua se idealiza como algo sem relação intrínseca com os corpos e os territórios expressos em seu jogo? Melhor seria, como propõem Deleuze e Guattari (2018, p. 118-120), entendermos a língua como um “sistema em permanente desequilíbrio”, atravessada por sedimentações e variações intrínsecas, um pouco como a contraparte significante de uma base material social também segmentada com mobilidade e recorrência de padrões. Continuidade e descontinuidade, novamente, tal como um decalque semiológico das fraturas e pontes da cidade.

Em suas letras, os Racionais Mc's não param de cruzar fronteiras pouco definidas, já que nelas há a formalização estética de variações lineares e quebras repentinhas. Por vezes, a linguagem utilizada é a linguagem comum, falada por qualquer brasileiro sem nenhuma marca específica de diferenciação; por outras, ela vai em direção a quase um dialeto à parte, costurado por gírias, contrações fonéticas, “vícos de linguagem” intrincados em que seria preciso ser iniciado na linguagem que vivifica o cotidiano dos bairros periféricos de São Paulo para a sua plena compreensão; por outras, ainda, as letras ganham contornos literários, propondo analogias, figuras retóricas e lirismos que as aproximam de uma certa tradição da literatura brasileira que faz da escassez retórica e do caráter áspero de sua sintaxe a contraparte expressiva de uma realidade rude e avessa à plenitude do imaginário. Nesse primeiro nível de análise, digamos simplesmente que a astúcia de suas composições é colocar o caráter particular e heterogêneo dos dialetos em relação com a fala cotidiana comum sem

renunciar a, por alguns instantes, poetizar tal fundo por meio de uma escrita que parece entrar em evidente ressonância, em seus restritivos princípios de construções, com obras como a de Carolina de Jesus, Conceição Evaristo, ou mesmo Graciliano Ramos e João Antônio.

Tal costura de níveis de constância e variação do uso da linguagem se faz sobre o fundo de uma oscilação característica do discurso em discurso indireto e direto. Em alguns momentos, o rapper fala em primeira pessoa; em outros, ele modula a voz para dar voz a um segundo personagem, ou há a troca do Mc para representar tal mudança; em muitos casos, o Mc versa sobre a vida de alguém, contando uma história acontecida a um terceiro, mas, às vezes, ele encarna a vida desse terceiro narrando em primeira pessoa o acontecido. Isso sem contar uma série de gravações e inserções de fala – crianças, presidiários, amigos, outras canções – que arma essa polifonia de vozes em perspectiva que compõe a tessitura profunda da composição dos Racionais.

É por essa estrutura de remetimentos entre regimes diversos do uso da língua em sincronia com a ausência de centro narrativo bem definido que temos a insuperável percepção, ao escutar suas músicas, do caráter coletivo e impessoal desse rio de linguagem que desliza na síncope de uma ritmicidade meticulosamente trabalhada. Obviamente, no que tange à performance artística, a palavra é individualizada; mas o discurso dos Racionais não tem *locus* na segurança burguesa do “eu lírico” ou nos contornos limítrofes idealistas de qualquer outra pessoa gramatical em especial. Seu uso da língua portuguesa insere-se em uma construção de *adequação estética entre uma enunciação coletiva que é a contraparte expressiva de um território existencial concreto*. A força de suas letras parece, em larga medida, derivar daí, de sua capacidade de fazer emergir, por meio de recursos próprios, a voz polifônica de um território.

A partir de então, para darmos apenas um exemplo, os versos sobre uma mulher negra com uma criança nos braços dizem não apenas da vida daquela pessoa em específico, mas exprime, sincronicamente, o real da “família brasileira”, com seu histórico que vai do *pater família* colonial até o abandono recorrente e sistemático de mães solteiras no país. Território e enunciação coletiva aqui entram em acordo para cantar, em tons irascíveis, o intolerável histórico da situação singular:

Daria um filme/uma negra e uma criança nos braços/solitária na floresta de concreto e aço/veja, olhe outra vez o rosto da multidão/a multidão é um monstro sem rosto e coração/em São Paulo terra de arranha-céu/a garoa rasga a carne é a torre de babel/família brasileira dois contra o mundo/mãe solteira de um promissor

vagabundo/luz câmera e ação, gravando a cena vai/um bastardo, mais um filho pardo sem pai/hei senhor de engenho, eu sei bem quem você é/sozinho cê num guenta/sozinho cê num entra a pé (Racionais, 2002a).

Em seus melhores momentos, os Racionais são mestres em produzir imagens dialéticas como essa, imagens em que do drama pessoal – no caso, aqui, a própria história de vida de Mano Brown – acessa-se a experiência da coletividade como um todo em uma desconcertante contração temporal. A rima bate no tempo forte de um compasso nervoso e à oralidade do dito se junta a poética crua de uma língua que exprime a solidão da situação: o espaço, povoado pela multidão de pessoas e prédios, é indiferente àquelas duas vidas. Na dissimetria de tamanho e relevância, o senhor de engenho reaparece na repetição contemporânea e fantasmática do tão comum trauma do abandono.

O que se segue, todavia, não é o ressentimento e a inação, mas sim o acerto de contas da situação. Passamos da passividade ao revide, da impotência à potência, por meio de uma ação da qual a cultura é o vetor de um *ethos* que viceja às margens, mas se expande, invadindo novos territórios, tocando aqueles que lhe são outros, mas não desiguais: “esse não é mais seu, oh, subiu/entrei pelo seu rádio tomei você nem viu/nós é isso ou aquilo, o que? Cê não dizia?/seu filho quer ser preto, ah!, que ironia” (Racionais, 2002a). Do desamparo que é subjetivo, mas também expressa a experiência histórica objetiva da comunidade preta e pobre do país, transitamos então para a afirmação daquele capaz de agradecer ao afirmar a sua identidade reconquistada: “eu sou o mano, homem duro, do gueto Brown obá/aquele loko que não pode errar/aquele que você odeia amar nesse instante/pele parda e ouço funk/e de onde vem os diamantes/da lama, valeu mãe, negro drama” (Racionais, 2002a).

É certo que, nesse trecho, “mano”, o “homem do gueto”, o “Brown” é Pedro Paulo Soares Pereira, o mano Brown; mas é também, ao mesmo tempo, todos aqueles que têm a pele parda, que conhecem a dureza da vida e, ainda assim, são capazes de levantar a cabeça e encontrar os diamantes de um mundo em lama. Com uma força expressiva raramente encontrada na música brasileira, a canção convoca uma experiência capaz de, no mesmo ato de reconciliação com a sua história, mediada pelo reconhecimento do esforço da mãe, dar à ausência do pai um significante que conjuga, em sua sonoridade, a madureza do “baobá” (brown-obá) e do rei (Obá), isso é, Xangô, a personificação da justiça na diáspora.

Não é sem ironia que o destino de Pedro Pereira, aqui, seja tão diferente daquela paralisia lindamente cantada, em suas aliterações, por Chico Buarque em “Pedro Pedreiro”,

essa canção que diz de um homem que “espera um trem que já veio” junto de uma mulher que “espera um filho para esperar também” (Buarque, 1966). É que o destino, no caso de “Negro Drama”, não é simplesmente o de Mano Brown, pois o indivíduo Pedro que canta a sua história não o faz nem de uma posição externa a sua vida, nem contraído sobre si mesmo. A adequação entre território e enunciação permite ao rap, como arte, figurar uma vida coletiva no singular. Por vezes, é certo, o destino será a tragédia; mas, em outras, será a sobrevivência.

A comunidade, aqui, surge marcada sempre por um índice de negatividade, mas uma negatividade que é constantemente enlutada-simbolizada e, por vezes, superada. Quem sobre-vive, isto é, quem vive para-além da morte não é nunca simplesmente essa ou aquela pessoa, mas o corpo dessa comunidade que a voz tenta encarnar. Não entender essa dialética em operação por toda a obra dos Racionais seria entender quase nada, pois é a partir dela, e não do heroísmo de um particular, que surge sua capacidade de resistir e atacar isso que Sueli Carneiro (2023) chamou, certa vez, de “dispositivo de racialidade”.

Dispositivo social que, em sua articulação biopolítica entre discursos e práticas institucionais historicamente constituídas, separa, por dentro dos conceitos de classe e raça, aquelas vidas que são matáveis e aquelas que não são (Carneiro, 2023). Em última análise, o rap não deixa de ser uma tentativa de desmontagem desse dispositivo, por um lado, através da denúncia enfurecida do caráter necropolítico de nossas cidades – normalmente simbolizado pela instituição “polícia militar” e pelo “crack”; mas também, por outro lado, por meio da afirmação de uma possibilidade de vida que escape a sua captura no fortalecimento político entre iguais: “se os manos se ligar, para de se matar, amaldiçoar, levar para longe daqui essa porra...” (Racionais, 1997c).

Por fim, à tal articulação entre o que chamamos de enunciação coletiva e território existencial deve-se acrescentar um terceiro elemento, curiosamente ignorado pela fortuna crítica da obra dos Racionais, a saber: suas *intensidades afetivas*. Como os exemplos anteriores, esperamos que tenham deixado evidente uma carga emocional muito forte nas músicas do grupo. Inclusive, diga-se de passagem, talvez esse seja um dos seus grandes segredos, mais até que simplesmente o conteúdo semântico de suas letras, para tocar as pessoas. Vimos como o rap é estruturado por construções mínimas no que diz respeito aos recursos linguísticos, ou mesmo musicais; mas o efeito de tal proposta é um ganho não

reificado das intensidades afetivas que o leva para longe dos clichês sentimentais próprios à indústria cultural. Vamos da fúria ao tédio (Fim de semana no parque), do desamparo ao apaixonamento (Eu te proponho), do ímpeto de vingança ao perdão (Fórmula mágica da paz), da fissura à autoconsciência (Estou ouvindo alguém me chamar), da inveja à amizade (Vida Loka parte 1), da saudade ao amor e ao desencanto: “Diz que homem não chora/tá bom falou/não vai pra grupo irmão, aí/Jesus chorou” (Racionais, 2002d).

Como Spinoza já bem vira, no afeto estamos como que falando de algo anterior ao indivíduo, à forma do ego e suas representações conscientes: o afeto percorre as nervuras do corpo. Trata-se de fluxos de intensidade que atravessam, de maneira originalmente impessoal, os territórios e suas populações, para apenas, em segundo momento, individualizar-se em casos particulares: este amor se comunica com o amor em geral, este ódio em específico nos diz mais um pouco da natureza genérica do ódio. Salvo engano nosso, por meio dessa articulação cerrada entre território existencial, enunciação coletiva e intensidades afetivas, é possível escutar e compreender uma parte considerável da dialética entre particular e universal, resistência e invenção, vida concreta e arte que se conjugam nos discos do grupo paulistano.

Em última palavra, tudo se joga nessa convergência bem tramada entre formalização estética e experiência social. Nela, a *periferia* – “favela, fundão imortal nos meus versos” (Racionais, 2002e) - não existe mais fora da música, antes compõe com ela, imanente à arte em questão. Quer dizer, ela não se encontra, aqui, meramente representada como se fosse um objeto externo ao discurso – algo tão comum quando alguma instância ou instituição se crê autorizado a falar em “seu nome”. Pelo contrário, a periferia torna-se o rap na concretude de suas palavras, assim como o rap espelha a favela na objetividade de suas ruas.

Invocação e recusa: entre *samples* e batidas

Tudo o que até aqui foi dito sobre os elementos próprios à forma do rap estaria incompleto se não tocássemos no assunto das *batidas* e da *textura musical* que acompanha as letras criando o *flow* que faz do rap não uma poesia declamada, mas sim uma música de características bastante particulares. Como explica KI Jay em uma entrevista recente: “(...) ele [Mano Brown] canta junto com os baixos e com os bumbos (...) fazer a letra é fácil, difícil é fazer o flow, encaixar a letra dentro da música” (KI Jay, 2024).

A esse respeito, vários autores já insistiram na relação do rap com formas conhecidas de musicalidade herdeiras de tradições oriundas da África. Teperman (2015, p. 11), por exemplo, não vê dificuldade em traçar uma linha em que o *rhythm and poetry* definidor do gênero, de alguma maneira, insere-se na tradição das narrativas “dos griôs” – poetas e cantadores do oeste africano – como também na arte de equilibrar a palavra deslizando-a por entre síncopes, arte que encontramos em manifestações culturais diáspóricas diversas como a capoeira, o samba ou candomblé. Já Williams (2014) e Schloss (2004) nos falam do rap como um herdeiro moderno das tradições que mesclam poesia, ritmicidade e desafios rimados tão comuns em solo africano.

Sobre isso, entretanto, parece que a questão decisiva é a de se escandir as diferenças que correm sobre o veio da herança cultural. Ao menos duas não podem passar, inicialmente, despercebidas: em primeiro lugar, a ritmicidade do rap não é construída por meio da percussão de instrumentos, mas sim do uso de *samples* (amostras) tendo outras músicas como base. Daí que, em segundo lugar, a sua construção rítmica, ainda que sugira um parentesco com as formas modais e circulares comuns à tradição de herança africana, seja produzida a partir de uma técnica completamente diferente, dando à qualidade sonora do gênero um aspecto bastante específico em sua modernidade: “*the looping aesthetic* combina a tradicional maneira afro-americana de compor com uma tecnologia contemporânea para criar uma maneira radicalmente nova de fazer música” (Schloss, 2004, p. 33). Há algo de urbano, sintético e tecnológico na construção do rap que consegue soar *familiar e infamiliar* ao caráter percussivo acústico comum, por exemplo, às manifestações culturais afro-brasileiras.

Essa, diga-se de passagem, é uma característica bastante atípica no que tange a toda e qualquer tradição musical em geral: no rap, assim como não temos, no sentido tradicional do termo, um cantor, mas sim um mc, também não temos um instrumentista e sim um dj (*disk jockey*), alguém que, por definição, toca os tocas discos. Somente por esse motivo, já seria possível destacar a linha de desenvolvimento do rap de outros gêneros de música negra que têm, na apropriação criativa das técnicas musicais e na formação de instrumentistas, vetores fundamentais para a sua consolidação, tal como o jazz ou o blues. Se tal diferença responde a uma configuração bastante atípica e que leva o rap para longe de qualquer tipo de construção harmônica mais elaborada, ou mesmo para o campo de uma invenção melódica

própria, a verdade é que o gênero saberá extrair de suas características as condições mesmas de desenvolvimento de sua expressividade.

A esse respeito, nos parece que, inicialmente, é preciso imaginar se não há algo no hip hop que, apoiando-se em uma tecnologia elementar disponível como *samplers* e *sequencers*, diz da urgência de um *desejo em fazer música*, mesmo quando não se domina, na maioria dos casos por falta de oportunidades e iniciação, a técnica musical. “Sair de uma posição de meros consumidores, da passividade perante aquilo que nos dizem que é bom, para construirmos uma tradição dentro da qual nos reconheçamos enquanto nossa”, eis parece ser uma orientação própria aos primórdios do rap.

É inegável que, posteriormente, a arte dos *samples* irá tornar-se um dos dispositivos elementares da indústria cultural contemporânea, sobretudo quando pensamos na integração do hip hop dentro do mundo de negócios norte-americano. Mas, ainda assim, quando os Racionais fizerem a voz e um acorde de Tim Maia dar o tempo em “O homem na estrada”, quando o som de Cassiano surgir por entre o swing de Roy Ayers (“Eu te proponho”), ou mesmo quando KI Jay cortar o tema do filme “Kiss of blood”, colocando em *looping* suas dez primeiras notas para compor a atmosférica e *noir* batida de Vida Loka parte 2 - provavelmente o melhor *sample* da história do rap nacional -, não estaremos perante uma apropriação criativa da qual é preciso ainda aprofundar o seu sentido?

É que, por um lado, o trabalho de *samplear*, para ser bem-sucedido, exige uma atenção constante aos detalhes e uma abertura perceptiva ao seu entorno, assim como o exercício de formação do que poderíamos chamar de uma certa *erudição musical*. O Dj se torna um ouvinte-pesquisador rigoroso sempre à cata de uma batida, fragmento de tema ou motivo que poderia ancorar o desdobramento musical de uma composição; em suas mãos, e de maneira bastante consonante com a música experimental do século XX - em um arco que vai de Pierre Schaeffer até John Cage - qualquer som pode ser utilizado na criação de texturas que oscilam entre a sonoplastia filmica e a criação de estruturas rítmicas, como, por exemplo, o perspicaz recurso ao *beep* do eletrocardiograma em “Tô ouvindo alguém me chamar”.

Em segundo lugar, seu gesto parece alegrar-se em contradizer, com um esforço mímino, a evidência imediata da propriedade privada no que tange ao ser das ideias e da cultura. Por que não se poderia utilizar um pedaço de algo já feito para inscrevê-lo em outro contexto, integrando-o a uma nova cadeia de relações? No hip hop, há algo de uma

experiência de compartilhamento, gratuidade e repetição viral que antecede o surgimento da internet; em seu exercício constante de extrair a diferença da repetição, conjuga-se, nos melhores casos, um trabalho quase manual de confrontação com o material musical; trabalho que em nada lembra a massificação da indústria e sua necessidade intransigente de tudo tornar propriedade.

Pelo contrário, por meio de um gesto diametralmente oposto, o que se visa é singularizar o pedaço de uma obra admirada através da reativação de sua circulação integrada a novas redes de sentido. Como dirá Walter Garcia: “a marca dos produtos industriais é a padronização e a repetição, o *hip hop* é uma das culturas que não mascara esse aspecto, mas coloca-o no centro da sua criação musical”. Gesto que, por intermédio de uma prática quase artesanal, acaba por doar “um outro sentido ao processo” (Garcia, 2004, p. 177).

É que, como qualquer ouvinte atento dos Racionais MC's sabe, talvez na prática do *sample* exista uma certa aspiração na construção de uma memória compartilhada como algo socialmente recusado. Nas mãos de um Dj consciente e em posse de uma boa coletânea empírica de registros – os discos – é todo um passado, muitas vezes inacessível e desconhecido da juventude, que se abre no furor de sua luta, na insubmissão de suas danças e na revolta de seus cantos.

É assim que, por exemplo, quando a exposição das estatísticas sobre a violência e a desigualdade de acesso ao estudo no que diz respeito aos jovens negros brasileiros preludiarem a abertura triunfante retirada da faixa *Slipping' into darkness* da banda de funk War para depois fiar-se na batida hipnotizante do grupo de fusion jazz L.A.Express, o verso *black panther* de Mano Brown, “a fúria negra ressuscita outra vez”, ganhará contornos ainda mais complexos (Capítulo 4, versículo 3). Ou, ainda, quando KI Jay preparar a batida para a música de apresentação do rapper baiano Baco Exu do Blues utilizando uma longa fala de Paulo Roberto na abertura do CD da orquestra Afro-brasileira de 1954, apenas para colocar o ponto em homenagem ao rei do congo em uma velocidade mais rápida de forma a criar uma rica textura rítmica que irá se realizar, efetivamente, em um ponto de Exu que coroa a abertura dos trabalhos de seu disco de estreia, não será difícil de perceber a capacidade que outras vezes já aludimos de no rap haver a conjugação de temporalidades diversas por meio de alegorias minuciosamente desenhadas, alegorias em que o território, nesse caso a Bahia,

não deixa de pedir passagem. Em tudo isso, percebemos a profunda adequação do uso da técnica construtiva do *sampler* com a forma estética do rap.

Junto a essa tessitura musical devemos salientar, ainda, um último ponto: se, por meio de tal construção de estruturas rítmicas capazes de sustentar as letras das músicas, dotando-as de um apreço expressivo intenso, poderíamos, por analogia, levar o rap para próximo das manifestações musicais afro-brasileiras, há ainda uma diferença marcante sobre o fundo partilhado de suas capacidades narrativas: a quase completa ausência de refrão e, sobretudo, coro, na música dos Racionais Mc's. Sobre isso, Tiarajú D'Andrea propôs, em sua tese de doutorado, que:

Música sem refrão não canaliza tensões. O refrão é o momento da canção onde as partes encontram o todo. Onde os indivíduos se fazem coletividade. É onde se forma o uno comunitário (...) Musicologicamente, o refrão é o alívio das tensões geradas pelas estrofes, no contínuo musicológico de tensão/distensão, assim como nossa respiração. Enfatizando: o rap, ao não ter refrão, é pura tensão. Tensão sem distensão. Tensão que não se resolve. Incômodo que não se acomoda. Escutar rap é passar 10 minutos com a respiração suspensa. (D'Andrea, 2013, p. 250).

É certo que ao rap o par tensão/distensão não se aplica muito bem, pois é um par que organiza, sobretudo, a racionalidade própria à progressão harmônica, o que não está em questão nesse estilo musical. Ainda assim, o comentário é pertinente, pois ele diz do uso estrutural, na forma canção, do refrão enquanto momento de síntese e totalização. Ora, mas afinal, não é no coro que o refrão se realiza como esse momento em que a parte encontra o todo e a comunidade se reconcilia no *um*? Por essa razão, como nos lembra Vladimir Safatle, “a função tradicional do coro consiste em organizar a diferença sob o regime de afirmação da unidade”, sobretudo por meio da afirmação de uma suposta identidade nacional, experiência social à qual “o coro sempre esteve ligado, onde a multiplicidade das vozes se mostra como sendo, essencialmente, um uníssono (...) constituindo a enunciação da necessidade de *um*: ‘É assim e não de outra forma’” (Safatle, 2015, p. 20).

Quer dizer, não é o coro um lugar privilegiado para a ideia de afirmação de “*um povo*”, “uma nação”, no clichê do “todos cantando em uma só voz”? E tais construções não levariam o rap, de volta, para mais próximo do que ele gostaria da hegemônica estética jubilatória e celebrativa da música popular, estética que, em última análise, o hip hop em geral, e os Racionais em específico, sempre fizeram questão de se diferenciar? Ou seja, ao invés do coro festivo, um grito mudo corre na obra dos rappers paulistanos: “nossa interpretação da

história do país é outra". Nessa negação do refrão-coro, os Racionais parecem se recusar a antecipar uma imagem de reconciliação social. Instintivamente, talvez, eles saibam que trai a promessa de emancipação aquele que apresenta um engodo que simplesmente narcotiza a consciência perante o atual estado de coisas. O *real*, aqui, não para de ressurgir nos dando o avesso de todo imaginário: ainda não há povo brasileiro, nunca houve um país de todos em que poderíamos cantar de maneira uníssona. Toda aposta do rap, a partir de então, será contribuir para o advir dessa *comunidade dos sem comunidade*.

Referências

- ARANTES, Paulo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BUARQUE, Chico. **Pedro pedreiro**. Rio de Janeiro: Som livre, 1966.
- CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2023.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação de sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. 309 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **Mille Plateux**: capitalisme et schizophrénie 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- FOSTER, Hal. **The return of the real**. Cambridge: MIT Press, 1996.
- GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). **Revista Ideias**, Campinas, n.7, p. 83-110, 2013.
- GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's. **Teresa-revista de literatura brasileira**, São Paulo, v. 5, n. 4, p.166-180, 2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KEHL, Maria Rita. Radicais, raciais, racionais: a grande fraterna do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v.3, n.13, p. 95-106, 1999.

KL JAY. Kl Jay relembra a história do hip hop e demonstra como mestres da discotecagem revolucionaram o rap. **Folha de S. Paulo**, 2024. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=cMjeuRXYSRI>. Acesso em: 30 jun. 2024.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O que emerge depois do fim? Caminhos e contradições do rap brasileiro. **Revista Aisthesis**, Santiago, Chile, n.70, p. 509-530, 2021.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: RACIONAIS MC'S, **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. 412f.Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

RACIONAIS MC's. **Racistas otários**. Raio-x do Brasil [CD], São Paulo: Cosa Nostra, 1993.

RACIONAIS MC's. **Negro Drama**. Nada como um dia depois do outro [CD]. São Paulo: Cosa Nostra, 2002a.

RACIONAIS MC's. **Vida loka parte II**. Nada como um dia depois do outro [CD]. São Paulo: Cosa Nostra, 2002b.

RACIONAIS MC's. **Da ponte pra cá**. Nada como um dia depois do outro [CD]. São Paulo: Cosa Nostra, 2002c.

RACIONAIS MC's. **Jesus chorou**. Nada como um dia depois do outro [CD]. São Paulo: Cosa Nostra, 2002d.

RACIONAIS MC's. **Vida loka parte 1**. Nada como um dia depois do outro [CD]. São Paulo: Cosa Nostra, 2002e.

RACIONAIS MC's. **Periferia é periferia**. Sobrevivendo no inferno [CD], São Paulo: Cosa Nostra, 1997a.

RACIONAIS MC's. **Fórmula mágica da paz**. Sobrevivendo no inferno [CD], São Paulo: Cosa Nostra, 1997b.

RACIONAIS MC's. **Mágico de Oz**. Sobrevivendo no inferno [CD], São Paulo: Cosa Nostra, 1997c.

RACIONAIS MC's. **Quanto vale o show?** Cores e valores. São Paulo: Cosa Nostra, 2014

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**: tomo 1. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.

SAFATLE, Vladimir. Morton Feldman como crítico da ideologia. **Revista Dissertatio**, Pelotas, n. 42, p. 11-26. 2015.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EINSENBERG, José (orgs.). **Decantando a república:** inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Belo Horizonte: Editora Nova Fronteira, 2004. p. 23-35.

SANTOS, Milton. **O espaço dividido.** São Paulo: Edusp, 2002a.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço.** São Paulo: Edusp, 2022b.

SCHLOSS, Joseph. **Making beats:** the art of sample-based hip-hop. Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. São Paulo: Editora 34, 2012.

SOUZA, Jessé. **A tolice da inteligência brasileira.** São Paulo: Leya, 2015.

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

VERNON, Jim. **Hip Hop, Hegel and the art of emancipation.** Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2018.

WILLIAMS, Justin. **Rhythming and Stealing: musical borrowing in hip-hop.** Michigan: Michigan University Press, 2014.

Nota

ⁱ Como Jim Vernon bem descreveu em seu livro (2018), no hip hop os seus cinco elementos – grafitti, o break, o DJ, o MC e o conhecimento – se conjugam em uma “arte da emancipação” em que a luta – estética, política, epistemológica – se dramatiza nas ruas

Sobre os autores

Fernando Sepe Gimbo

É professor de filosofia na Universidade Federal do Cariri. Email: sepefernando@gmail.com
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9906-9379>

Marcio Penna Côrte Real

Professor titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiânia. Email: mpcortereal@ufg.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8208-4583>

Recebido em: 10/11/2025

Aceito para publicação em: 28/11/2025