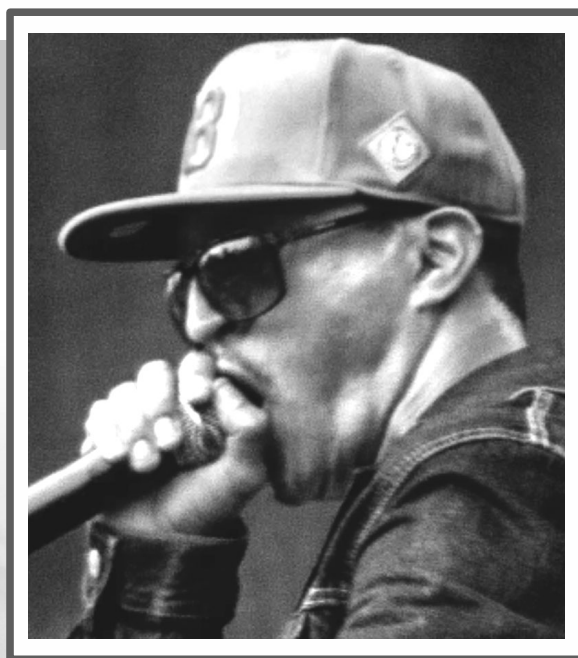


OBJETIVO

As obras da **UNICAMP**



1

RACIONAIS MC's

Sobrevivendo no inferno

SOBREVIVENDO NO INFERNO

1. O *hip hop*

A cultura *hip hop* nasceu nos Estados Unidos, mais especificamente no Brooklyn e no Bronx, dois bairros de Nova Iorque. Seu contexto é o da década de 1970, quando as grandes cidades estadunidenses enfrentaram uma crise em decorrência da desindustrialização¹, o que as fez mergulhar em um cenário de violência urbana, consumo de drogas, racismo, opressão policial, injustiça estatal e, principalmente, desigualdade social. As maiores vítimas desse quadro eram os mais vulneráveis economicamente: negros e latinos. O *hip hop* surgiu, então, como reação a esse contexto adverso.

De acordo com Afrika Bambaatta (nome artístico de Lance Taylor), o *hip hop* consiste em um ideal que reúne dança (*break*), arte plástica (grafite) e música (*rap*). Essa última vertente conta com a figura do DJ (“disk jockey”), que é o artista que manipula o equipamento de som, e o *rapper* ou MC (“master of ceremony”, isto é, o mestre de cerimônia), que é o artista que canta. Conectando todas essas manifestações está o “conhecimento”, que é a filosofia, a visão de mundo que orienta o *hip hop*.

No princípio, essa cultura servia para reunir jovens em competições artísticas, com destaque para o canto e a dança, o que serviu para apaziguá-los, pois os desviou da violência das gangues que aterrorizavam os bairros pobres de Nova Iorque. Criou-se, assim, um ideal do homem como ser dançante, o que já estava indicado nos termos que nomeiam esse movimento: “to hip” em inglês quer dizer “mexer os quadris” e “to hop”, saltar. Tais ações podem até ser entendidas como metáforas do resultado

¹ A desindustrialização foi o processo que consistiu na transferência do processo fabril dos países desenvolvidos para as nações pobres, que possuíam mão de obra mais barata. A consequência foi o desenvolvimento de setores industriais nos países subdesenvolvidos, como ocorreu na região do ABC paulista da década de 1970, e a consequente decadência dessa divisão nos polos de origem, como os centros urbanos dos Estados Unidos.

final do *hip hop*: mexer os quadris e saltar para mexer a mente e saltar na autoestima. Em outras palavras, ocorreu uma socialização de ascensão, uma positivação das marcas identitárias desses adolescentes: ser negro ou latino, ser periférico não era mais motivo de vergonha. Obviamente, tal postura contrariava o *status quo*, que entendia que grupos sociais minoritários deveriam se enxergar e se manter como inferiores. O *hip hop* assumiu, assim, uma atitude contestadora, natural nos jovens.

2. O *rap*

Por ser canção, modalidade artística que reúne música e texto, o *rap* tem importância fundamental na divulgação da cultura *hip hop*. Sua origem é multifacetada. Parte dela está na Jamaica, mais especificamente na capital, Kingston. Lá, era comum músicos usarem *sound systems*, veículos que, guardadas as devidas proporções, assemelhavam-se aos trios elétricos baianos. Com a crise que atingiu o país caribenho, alguns artistas emigraram para os Estados Unidos, principalmente para a cidade de Nova Iorque, levando consigo o costume de executar música na rua. No entanto, no novo ambiente, o ritmo jamaicano, o *reggae*, foi substituído pelo estadunidense, o *funk*.

Inicialmente, o *rap* comportou-se apenas como a declamação de um texto, acompanhada de música, mas com o tempo se tornou uma poesia recitada em um ritmo superior ao do padrão da fala. Atualmente, consagrou-se pelas frases longas e ritmadas, estreitando sua relação com a música, o que garantiu autonomia de identidade com relação ao *funk*.

Por fim, é importante destacar que o *rap* tem como característica essencial sua estreita ligação com o contexto social. É certo que, de uma forma ou de outra, direta ou indiretamente, todo tipo de arte revela a conjuntura da sociedade em que está inserida. No entanto, o *rap* realiza essa tarefa de maneira vital – do contrário, perde sua essência. Dessa forma, tal modalidade artística, assim

como o seu produtor, acabam se tornando porta-voz de sua comunidade, conscientizando-a.

3. *Hip hop* no Brasil

O movimento negro recente no Brasil iniciou-se pelos idos das décadas de 1960 de 1970 e tem um forte viés transnacional, ou seja, sua orientação teórica vem de outro país, mais precisamente os Estados Unidos. Suas bases estão na luta pelos Direitos Civis dos negros dos EUA², bem como nos postulados do Black Power³ e dos Black Panthers⁴. No entanto, como o Brasil não foi caracterizado por uma legislação segregacionista (o que não impediu que a discriminação social existisse por aqui, ainda que de maneira tácita), inicialmente ocorreu em nosso país um espírito de valorização da identidade afrodescendente por meio dos bailes *black*⁵. Esse é o contexto que influenciou os primeiros anos de muitos dos *rappers*, entre eles os membros do Racionais MC's.

Entretanto, o *hip hop* começou de fato em 1983 com a chegada, à cidade de São Paulo, do *break*, que conquistou inicialmente a área da estação São Bento do metrô e depois se expandiu para outras localidades do centro da capital paulistana, como rua 24 de Maio e praças Dom José Gaspar e Roosevelt. Coincidentemente, era a

² Movimento social ocorrido principalmente no sul dos Estados Unidos entre 1955 e 1968. Visava inicialmente abolir as leis segregacionistas raciais e acabou se transformando na luta pela dignidade étnica negra.

³ *Slogan* político que englobou várias orientações que visavam a valorização da autoestima dos afrodescendentes.

⁴ Organização revolucionária criada nos Estados Unidos em 1966 com a intenção de reunir membros armados para monitorar a atuação de policiais, coibindo as rotineiras ações opressivas contra a população negra. Mais tarde, já como partido político, assumiu uma postura assistencialista aos afrodescendentes. Fortalecido, com células espalhadas não só dentro, mas fora dos Estados Unidos, passou a confrontar a polícia, participando até de conflitos mortais. Sofre então forte contra-ataque do governo, principalmente do departamento de inteligência FBI, que acaba minando o movimento por meio de uma extensão campanha de difamação. Contribuiu também para esse enfraquecimento as lutas internas da agremiação.

⁵ Festas realizadas inicialmente no Rio de Janeiro e São Paulo e que eram frequentadas pela classe média baixa. Nelas, tocavam-se discos de estilos norte-americanos como *funk* e *soul*, que serviram para aumentar a autoestima dos afrodescendentes brasileiros na década de 1970. Verdadeiro hino desse espírito é “Negro é lindo” (1971), de Jorge Ben Jor: “Negro é lindo / Negro é lindo / Negro é amigo / Negro também é / Filho de Deus” (disponível em <http://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/86412/> - Acesso em 22 set. 2019).

época em que a metrópole paulista sofria um contexto social semelhante ao do início do *hip hop* estadunidense. Com a nova dinâmica econômica, o mercado de trabalho, mais modernizado, passou a exigir uma mão de obra em menor quantidade e a que era admitida tinha de ter especialização – condição muito diferente da década anterior, em que havia maior empregabilidade e menor seletividade quanto a formação educacional. Assim, um enorme contingente humano fica sem colocação no mercado de trabalho, ou se vê obrigado, para sobreviver, a assumir condições degradantes de obtenção de remuneração.

Dentro do contexto econômico e social tão adverso em que se encontrava o Brasil na década de 1980, o *hip hop* tornou-se a oportunidade ideal para os jovens de periferia, que não encontravam dignidade no mercado de trabalho – ou porque a atividade profissional não os satisfazia, ou porque não conseguiam emprego – e na formação educacional – que não era eficiente em prepará-los para a vida e para o exercício profissional, tampouco para a representatividade afrodescendente. Por meio do *break*, ganharam autoestima, pois deixaram de ser meros consumidores de arte, passando a produzi-la.

No início, o *break* sofreu forte repressão da polícia, que alegava que as aglomerações dos jovens propiciava delitos como furtos. Mas depois, com o sucesso de videocliques como “Billie Jean” e “Beat it”, de Michael Jackson, essa dança começou a ser aceita até mesmo em ambientes familiares, o que contribuiu para que cessasse a perseguição a essa manifestação cultural.

Com a aceitação, o *hip hop* conseguiu integrar-se à nossa cultura, ganhando identidade própria, o que se comprova pela sua associação a outras manifestações, como a literatura marginal, o basquete de rua, o Cooperifa, as rádios comunitárias, os jornais de comunidade de periferia e as entidades desses bairros. Toda essa união contribuiu para que nosso país se tornasse o lugar de maior expressão política do *hip hop* no mundo.

4. O *rap* no Brasil

Assim que chegou ao Brasil, o *rap* não foi de imediato identificado, pois era chamado de “balanço” ou “*funk* falado”. Mas, conforme foi se tornando conhecido, passou a se integrar de maneira mais forte na cultura negra da periferia. E essa implantação passou por estágios, que indicam a constante transformação desse estilo até o

momento atual.

No início, o *rap* brasileiro caracterizou-se por ter um caráter ingênuo, pois se preocupava em narrar assuntos como a ida aos bailes ou a conquista das “minas”. Por isso era chamado de tagarela ou de estorinha. Destaque deve ser dado, nessa fase, a Pepeu e Ndee Naldinho (José Carlos Souza Silva).

Sua segunda fase ficou conhecida como “gangsta”. Marcou-se pelo abandono da postura inocente do período anterior, dedicando-se, então, às questões ligadas à negritude, havendo forte crítica social. Seus artistas desenvolvem então uma atitude arredia, principalmente contra os que enxergam como responsáveis pela situação problemática em que se encontra a periferia. Os representantes desse período são os pioneiros Thaíde (Altair Gonçalves) e DJ Hum (Humberto Martins Arruda), seguidos de Racionais MC’s, DMN, RZO e GOG.

O estágio seguinte é visto como de transição, pois há ainda uma forte preocupação com a crítica social, mas a postura arisca é deixada de lado, já que seus artistas estão inseridos na grande mídia. Alguns dos integrantes desse momento são Max B. O. (Marcelo Silva), Dina Di (Viviane Lopes Matias), Sabotage (Mauro Mateus dos Santos Filho).

A mais nova geração é a quarta, denominada *underground*. Seus integrantes dão atenção à abordagem crítica de problemas sociais, mas dão ainda espaço em suas canções para temas mais leves, como diversão, amizade e amor. Caracterizam-se ainda por utilizar outros instrumentos musicais, abandonando a exclusividade de um DJ na responsabilidade da parte sonora do *rap*. Integram essa fase Criolo (Kleber Cavalcante Gomes), Projota (José Tiago Sabino Pereira), Emicida (Leandro Roque de Oliveira), Rashid (Michel Dias Costa) e Flora Matos.

Outra maneira de caracterizar o *rap* é levar em consideração a sua relação com os ideais democráticos recuperados no Brasil após 1985. No início, coincidindo com a redemocratização do Brasil, que havia saído do regime militar imposto em 1964, a faceta musical do *hip hop* assumiu a preocupação de contribuir para o progresso do país por meio da produção de música que servisse de ferramenta para cobrar das autoridades a implantação de políticas em defesa da cidadania e do bem-estar social do povo da periferia. Esse é o momento do *rap*

democratizante, que encontra como exemplo os primeiros álbuns do Racionais MC’s: *Holocausto urbano* (1990) e *Raio-X do Brasil* (1992).

No entanto, surgiu um desencanto com relação às promessas da democracia. O Brasil mais justo não emergira – ao contrário, houve uma crise econômica, seguida de alta taxa de desemprego e de custo de vida. Arelado a esse contexto está a escalada de violência, que massacrava principalmente a periferia. Em tal conjuntura, a vertente musical da cultura *hip hop* ganha um novo feitiço, tornando-se *rap* de guerra. Assume-se um teor bélico nos temas, já que suas letras falam de conflitos entre pretos e brancos, pobres e ricos. Abordam-se também os embates contra a polícia, o Estado, o sistema. Agravante: enfoca-se a luta entre os próprios pobres. Exemplo dessa fase é o álbum *Nada como um dia após o outro* (2002), também do Racionais MC’s.

Curiosamente, *Sobrevivendo no inferno* (1997) pertence tanto ao *rap* democratizante quanto ao *rap* de guerra.

5. O Racionais MC’s

Composto por Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira), Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), Edi Rock (Edivaldo Pereira Alves) e KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões), o Racionais MC’s é o mais importante grupo de *rap* do Brasil.

Inicialmente, na época da chegada do *hip hop* ao nosso país, pelos idos da primeira metade da década de 1980, Mano Brown e Ice Blue, que frequentavam a região da estação São Bento do metrô, criaram a dupla BBBoys (Black Bad Boys), que confessadamente admirava Edi Rock e KL Jay, tidos como mais cultos. Os dois pares participam pouco depois, em 1988, de um álbum, *Coletânea Brasil vol 1*, do qual foram os destaques – o primeiro dueto, com o *single* “Pânico na Zona Sul”; o segundo, com “Beco sem saída”.

Os inspiradores desses quatro jovens foram o produtor musical Milton Sales, responsável pelo ativismo político do *hip hop* na época, e DJ Thaíde, que acompanhavam em programas de televisão. Por meio desse último, tomaram conhecimento de grupos de *rap* como Public Enemy e Run DMC, que representavam a vertente mais engajada do estilo nos Estados Unidos. O contato com o segundo grupo foi mais marcante, pois permitiu que os *rappers* percebessem o empoderamento do negro estadunidense,

que, com o trabalho planejado de gestos e vestimentas, constituía o fortalecimento de uma identidade étnica. Criam então o Racionais MC's.

A explicação para esse nome é ao mesmo tempo complexa e interessante. A palavra “racionais” anuncia a intenção de se afastar do *rap* da geração anterior, que, por ser de “estorinha”, era visto como bobo, frívolo, superficial. Além disso, constituiu uma referência ao disco *Racional* (1975), de Tim Maia (1942-1998), ídolo do universo afro-brasileiro. E o “MC” vinha de Run DMC.

O primeiro álbum do grupo é *Holocausto urbano* (1990), que vendeu 200 mil cópias, prodígio que torna os *rappers* conhecidos e respeitados na periferia paulistana. O resultado consagrador é o Racionais MC's abrir, em 1991, o célebre show do Public Enemy no Ibirapuera, em São Paulo.

Em 1993, mais sucesso. É o ano em que o grupo integra o programa “Rap... ensando a Educação”, da prefeitura de São Paulo. É também quando lança *Raio-X do Brasil*, que emplaca “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”. A primeira obtém o feito de se tornar a primeira música a ser tocada nas emissoras de FM fora do circuito do *hip hop*. A segunda ganhou em 1994 o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). E foi por causa dessa composição, tocada no Vale do Anhangabaú, durante o evento “Rap no Vale”, que o Racionais MC's foi preso por incitação à violência. Esse era apenas o começo dos problemas que sempre seus membros teriam com o *establishment*. Anos depois (2007), durante a Virada Cultural, na Praça da Sé, também em São Paulo, seu show se transformou em um campo de batalha entre o público e a polícia. Essa relação explosiva está presente até na atualidade.

Em 1997, vinha a consagração máxima: é publicado *Sobrevivendo no inferno*. O álbum atingiu o prodígio de vender 1,5 milhão de cópias até hoje, o que é notável ainda mais por se tratar de um lançamento por selo próprio, o Cosa Nostra. A obra se tornou o marco divisório do gênero, a ponto de se dizer que o *rap* brasileiro tem dois momentos: o anterior e o posterior ao surgimento desse disco.

Em 1998, os videoclipes “Mágico de Oz” e “Diário de um detento”, de *Sobrevivendo no inferno*, são lançados. O último foi eleito o melhor clipe de *rap* pelo VMB da MTV Brasil. Além disso, o grupo recebeu o prêmio de

“melhor escolha da audiência” pelo mesmo evento.

Nada como um dia após o outro, CD duplo, vem a público em 2002, trazendo sucessos com “Vida loka”, “Jesus chorou”, “Estilo cachorro” e “Negro drama”. Essa última ganhou o prêmio “música do ano” do Hútz, principal premiação da Central Única das Favelas. O grupo foi ainda agraciado na categoria “grupo ou artista solo”.

Em 2003, o Racionais MC's é entrevistado pela TV Cultura, de São Paulo, sinal de que não só estava havendo a consagração de sua arte pela intelectualidade, mas também o caráter arredo diante da grande imprensa estava começando a ser deixado de lado.

Dois anos depois, o grupo ganhava o I Prêmio Cooperifa, que reconhecia o papel dos músicos como ativadores no contexto social da periferia. Essa preocupação com os desprestigiados economicamente nunca abandonou os *rappers*, por isso sempre participaram de projetos que proporcionavam parcerias com grandes empresas para investimentos sociais nos bairros pobres paulistanos. A condição imposta é que essas ações não assumissem uma postura paternalista e não viessem de setores econômicos ligados ao escravismo. Além disso, o Racionais MC's, após atingida a consagração, passou a investir em artistas iniciantes, dentro da política de resgate identitário. Fazia, assim, prevalecer o renomado lema de que o *rap* resgata vidas.

6. Principais obras

- 1988 – Músicas “Beco sem saída”, de Edi Rock e KL Jay, e “Pânico na Zona Sul”, de Mano Brown e Ice Blue, saem na coletânea *Consciência Black vol. 1*.
- 1990 – *Holocausto urbano* (álbum), já como Racionais MC's.
- 1992 – *Escolha seu caminho* (EP⁶).
- 1993 – *Raio-X do Brasil* (álbum).
- 1997 – *Sobrevivendo no inferno* (álbum).
- 2002 – *Nada como um dia após o outro* (CD duplo).

⁶ EP (extended play) é uma gravação longa demais para ser considerada single, mas curta para ser considerada um álbum. No caso de *Escolha seu caminho*, trata-se de três versões da música “Voz ativa”: a primeira, mais curta, tocava nas rádios; a segunda, mais extensa, era executada em bailes; a terceira é a *capela* (ou seja, apenas com a parte vocal), para ser usada como *sample* por outros rappers e DJ's.

- 2006 – *1000 trutas e 1000 tretas* (DVD).
 2008 – *O jogo é hoje* (mixtape⁷ com a Nike).
 2009 – *Tá na chuva* (álbum).
 2010 – “Umbabarauma” (com Jorge Ben Jor)⁸.

7. *Sobrevivendo no inferno*

Proprietário da marca de 1,5 milhão de cópias vendidas até hoje e dono de três dos maiores hinos do rap brasileiro (“Capítulo 4, versículo 3”, “Diário de um detento” e “Fórmula mágica da paz”), *Sobrevivendo no inferno* é um marco no cenário do hip hop nacional. Além disso, é a obra mais engajada da música popular brasileira. Coloca-se também entre as obras mais importantes da arte nacional, como afirma Acauam Silvério de Oliveira:

Seu impacto no cenário nacional pode ser comparado sem exageros ao de outras obras pertencentes aos mais diversos campos culturais, como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *Grande sertão: verdes*, de Guimarães Rosa, *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e *Chega de saudade*, de João Gilberto.⁹

Outro ponto digno de nota é que esse álbum ajudou a erguer a autoestima do povo da periferia, a ponto de não só o incentivar a atuar em benefício de sua própria comunidade, mas também a mergulhar na produção artística, como confessaram o rapper Criolo e o poeta Sérgio Vaz.

O aspecto que mais chama a atenção em *Sobrevivendo no inferno* é a utilização de um discurso religioso, mais especificamente da vertente pentecostal, que se mistura às questões políticas tradicionalmente vinculadas ao rap. Dentro da lógica da obra, como observou o estudioso

⁷ “Mixtape” é uma compilação de músicas que não foi produzida em estúdio e geralmente é disponibilizada na internet em nome de alguma campanha beneficente. O presente caso foi para atrair fundos para atividades esportivas na periferia de São Paulo.

⁸ Esta música, também conhecida como “Ponta de lança africano”, aparecera originalmente no álbum *África Brasil* (1976), de Jorge Ben Jor. A nova versão fora gravada por Mano Brown e Jorge Ben Jor para comemorar a Copa do Mundo FIFA de 2010.

⁹ OLIVEIRA, Acauam Silvério de. “O evangelho marginal dos Racionais MC’s”. In: Racionais MC’s. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 22-23.

Henrique Yagui Takahashi¹⁰, o Racionais MC’s ressignificou a narrativa bíblica, principalmente a do livro do *Êxodo*, trazendo-a para os nossos dias. A comprovação desse viés interpretativo estaria no fato de o grupo ter convidado o rapper Pregador Luo (Luciano dos Santos Souza) para fazer, na encenação de um culto evangélico na abertura da apresentação do Racionais MC’s no VMB da MTV Brasil de 1998, o seguinte discurso:

Você! Você se considera um homem livre? Você pensa que é um homem livre, mas é um escravo! Mesmo podendo andar pelas ruas, você não passa de um prisioneiro! A bíblia conta a história de um povo, que durante quatrocentos anos foi escravizado! Que durante quarenta anos vagou pelo deserto, a história do povo de Israel. [Aleluia!]. Assim como vocês! Esse povo estava desvalorizado, humilhado, sem moral e sem esperança. Mas um dia Deus apareceu na vida desse povo! E prometeu levá-los para a terra da liberdade! Uma terra que emana leite e mel chamada Canaã! Uma terra onde eles seriam verdadeiros homens livres! [Aleluia!]. Sabe, irmãos, eu também já fui como vocês, envolvido com várias mulheres, com vários vícios e com várias bebedices. Achava ali que a segurança poderia ser feita por um revólver e com um revólver eu poderia impor a minha moral [Aleluia! Aleluia!]. Mas eu estava errado! Eu era um simples escravo. Até que um dia o Senhor, glória Deus, apareceu em minha vida. Me fez um homem negro livre! Um homem livre como vocês podem ser! Livre da dor e do sofrimento. Mas ouçam, irmãos, o mesmo sistema que humilhou e escravizou no passado, o mesmo sistema que humilhou e escravizou o povo de Deus no passado. Humilha vocês hoje!¹¹

Seguindo essa chave interpretativa, a escravidão do povo hebreu no Egito seria atualizada no sofrimento do povo negro na periferia. O antagonista de Deus, que era o faraó, agora se materializaria no “sistema”: o mecanismo

¹⁰ TAKAHASHI, Henrique Yagui. *Evangelho segundo Racionais MC’S: ressignificações religiosas, políticas e estético-musicais nas narrativas do rap* (dissertação de mestrado). São Carlos: UFSCar, 2015.

¹¹ Pregador Luo, *Apud* TAKAHASHI, Henrique Yagui. *Op. cit.*, p. 38.

social que incentiva o consumismo. Os egípcios, que seguiram os comandos opressores do faraó contra os hebreus, hoje estariam encarnados nos agentes do sistema, como policiais e os *playboys* (estereótipo criado pelos *rappers* para representar o branco da classe privilegiada economicamente), oprimindo os afrodescendentes. Por fim, Moisés conduzindo seu povo para a terra prometida, Canaã, nos tempos atuais seria o Racionais MC's guiando sua etnia para a aceitação identitária, o que implicaria valorizar o bairro em que moram e não mostrar submissão aos brancos opressores.

Acauam Silvério de Oliveira, que fez o prefácio da versão em livro da obra-prima do Racionais MC's, é outro que confirma a tese de que *Sobrevivendo no inferno* assume o discurso pentecostal. Para confirmar sua posição, esquematizou o conjunto do álbum, comprovando seu caráter não só conceitual, mas também de culto evangélico:

cântico de louvor e proteção direcionado ao santo guerreiro (“Jorge da Capadócia”); leitura do evangelho marginal (“Gênesis”); entrada em cena do pregador do proceder, explicando (ou confundindo, a depender da necessidade) os sentidos da palavra divina (“Capítulo 4, versículo 3”); o momento dos testemunhos das almas que se perderam para o diabo com resultados trágicos (“Tô ouvindo alguém me chamar” e “Rapaz comum”); *Intermezzo* musical para velar aquelas mortes, interrompido por tiros que fazem recomeçar o ciclo; a pregação ou mensagem central (massacre do Carandiru) que liga o destino daqueles sujeitos ao de toda a comunidade (“Diário de um detento”), chave de compreensão do destino de todos e descrição do próprio inferno; exemplos do modo de atuação do diabo no interior da comunidade (“Periferia é periferia”); exemplos do modo de atuação do diabo fora da comunidade (“Qual mentira vou acreditar”). Ao final, um momento de autorreflexão sobre os limites da própria palavra enunciada (“Mágico de Oz” e “Fórmula mágica da paz”) e os agradecimentos a todos os presentes, verdadeiros portadores da centelha divina (“Salve”).¹²

Torna-se compreensível, então, que *Sobrevivendo no inferno* assumisse muito da lógica pentecostal. O que à primeira vista parece não fazer sentido é que essa estrutura de pensamento acabe se misturando à forma de raciocínio do crime, inclusive no campo do vocabulário, assumindo, assim, um feitiço bélico. No entanto, esse compartilhamento de fundamentos é plausível, já que os evangélicos e os agentes da criminalidade estavam dentro do mesmo contexto social. Muitas vezes, o fiel, a caminho do culto, andava pela mesma área do bandido. Além disso, as redes pentecostais espalharam-se de tal forma pela periferia que estavam presentes em todas as famílias dessa localidade. Dessa forma, não é de estranhar que os evangélicos utilizassem expressões como “inimigo”, “guerreiro”, “exército do Senhor”, a lembrar o estilo de batalha dos marginais. Essa postura aguerrida pode ser vista, por exemplo, já no começo de “Capítulo 4, versículo 3”:

*Minha intenção é ruim, esvazia o lugar
Eu tô em cima, eu tô a fim, um, dois, pra atirar
Eu sou bem pior do que você tá vendo
O preto aqui não tem dó, é 100% veneno
A primeira faz bum, a segunda faz tá,
Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita
[munição]¹³*

No excerto acima, o enunciador, Mano Brown, assume um tom intimidador, pois tem consciência de que sua chegada é tão amedrontadora que chega a esvaziar o lugar por onde passa. Trata-se de um assalto, que no começo é ambíguo – o ataque se dá de maneira denotativa (hipótese assustadora) ou conotativa? A partir do oitavo verso, fica claro que se trata de um ataque metafórico, mas o sentido literal não é de todo abandonado, pois é a base que dá força às alegorias que são apresentadas.

É interessante notar que o eu poemático tem consciência de que sua abordagem se dá por meio do que ele chama “palavra”, outro termo vindo do universo evangélico e que significa doutrina, conjunto de ideias a serem transmitidas e ensinadas. O uso desse vocábulo se mostra coerente com o de outro termo, empregado no mesmo trecho: “missão”. Conclui-se, então, que o Racionais MC's se comporta como pastores *rappers* que têm a função de pregar para a redenção de seu público.

¹² OLIVEIRA, Acauam Silvério de. “O evangelho marginal dos Racionais MC's”. In: Racionais MC's. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 33-34.

¹³ Mano Brown. “Capítulo 4, versículo 3”. In: Racionais MC's. *Op. cit.*, p. 49.

A parte mais importante dessa tarefa de salvação é evitar que seu fiel, o receptor da mensagem, da palavra, caia nas tentações do demônio:

*Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
Te oferece dinheiro, conversa com calma
Contamina seu caráter, rouba sua alma
Depois te joga na merda, sozinho
Transforma um preto tipo A num neguinho¹⁴*

A entidade demoníaca configura-se aqui no sistema consumista, que confunde cidadão com consumidor. Por meio de um forte esquema de propaganda, atribui *status*, respeito e consequentemente felicidade à capacidade de consumo. As pessoas das classes privilegiadas conseguem disfarçar até para si mesmas seu vazio existencial entrando nessa ciranda consumista. O problema é que o negro pobre morador de periferia, carente de poder aquisitivo, tem a sua autoestima abalada por não poder possuir as mercadorias anunciadas pela publicidade e que são tratadas como símbolos de realização pessoal.

Tendo vetado o acesso aos objetos que funcionam como chave para aceitação social, alguns moradores de periferia vivem massacrados em empregos que não lhes dão a dignidade por meio da autonomia sobre a própria vida. Outros, nem emprego têm. Há ainda os que, entrando para a criminalidade, saem da periferia e vão roubar os bens da classe alta. E existem aqueles que, como forma de fuga da realidade, entregam-se às drogas. Ainda assim, não tendo condições para sustentar seu vício, apelam também para a criminalidade. No entanto, voltam-se contra sua própria comunidade, roubando seus semelhantes. Atingem a condição humilhante de furtar até roupa no varal, como se informa em “Periferia é periferia”. Deixam de ser o “negro tipo A”, um tipo honrado, e se transformam no “neguinho”, o “noia”, que integra a parte mais degradante dos mecanismos do mal do sistema – a outra é o traficante. Um, perde todo o amor próprio e o respeito dos seus iguais ao dar lucro para o outro, que não tem escrúpulo em faturar em cima de um viciado, retirando-lhe a dignidade.

Em todos os casos apontados, nota-se a perversidade do sistema, pois só provoca sofrimento no povo da periferia. Até mesmo o bandido, que consegue obter não só bens de consumo, mas também *status* e respeito, sai

¹⁴ Mano Brown. “Capítulo 4, versículo 3”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 53.

prejudicado, pois sua atividade o mergulha em um cotidiano de violência do qual nunca sai. E o resultado é sempre o mesmo, como afirma Mano Brown em “Fórmula mágica da paz”:

*Mas se liga, olhe ao seu redor e me diga
O que melhorou? Da função¹⁵, quem sobrou?
Sei lá, muito velório rolou de lá pra cá
Qual a próxima mãe que vai chorar?
Há, demoro!
Mas hoje eu posso compreender
Que malandragem de verdade é viver¹⁶*

Esse trecho é suficiente para colocar por terra a crítica que se faz de que os Racionais MC’s realizam apologia ao crime. Os *rappers*, de fato, sempre se colocaram ao lado dos criminosos, procurando entender os motivos que os levaram a cair na ilicitude. Buscaram também defender um tratamento justo aos bandidos, prerrogativas garantidas pela lei, principalmente a Constituição Federal. No entanto, estar ao lado dos meliantes não significa compactuar com eles. Prova disso é que todo criminoso nas composições de *Sobrevivendo no inferno* encontra um fim trágico, como o trecho acima deixa claro. O mesmo fato pode ser observado em “Tô ouvindo alguém me chamar”, “Rapaz comum” e “Diário de um detento”.

Nesse sentido, a periferia, espaço onde se dá todo esse contexto de opressão, ganha uma conotação ambivalente, coerente com a lógica da obra. Por um lado, o evangélico, esse ambiente, como local de sofrimento, torna-se o inferno, que agora não mais pertence ao outro mundo, mas é territorializado no plano terreno. Por outro lado, o bélico, torna-se zona de guerra. É por causa dessa conjuntura que *Sobrevivendo no inferno* assume um tom de afirmação da identidade negra que cria um clima de confronto, abrindo espaço para uma mistura de ódio declarado com inveja quase declarada¹⁷ em relação ao que chamam *playboy*, o branco da classe alta. Assim, o Racionais MC’s procura construir uma política do “nós-negros” que se afasta do sistema dominado pelo “eles-brancos”, agentes do sistema. Assim, a guerra de raça, que

¹⁵ Termo de gíria muito comum entre os *rappers*. Aqui está sendo usado no sentido de grupo, de comunidade de manos.

¹⁶ Mano Brown. “Fórmula mágica da paz”. In: Racionais MC’s. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 122-123.

¹⁷ KEHL, Maria Rita. “Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo”. *Revista São Paulo em Perspectiva*, vol.13, nº 3, 95-106, set. de 1999, p. 97.

já existia por meio do que passou a ser entendido como racismo do Estado, constituído pela opressão aos afrodescendentes, ganha um novo matiz, que é moral. Se antes o negro era visto como uma sub-raça humilhada e degradada por uma super-raça, o branco; agora passa a se tornar outra super-raça com amor ao seu universo, que é o da periferia, fazendo com que o não-periférico passe a ser desvalorizado.

Nesse espírito de embate, cria-se em *Sobrevivendo no inferno* um conjunto de categorizações que tem como base uma relação de contrastes. A tradicional oposição entre negros, negativos por serem pobres, e brancos, positivos por serem ricos, ganhará novas significações: o preto será visto como moral, enquanto o branco será visto como imoral; o mano será o contrário do sistema; “a preta [que era buscada] no portão da escola”¹⁸ terá como antítese a “mina de elite (...) / puta de butique”¹⁹.

No entanto, o Racionais MC’s demonstra consciência bastante crítica, que possibilita que desenvolva em sua obra uma visão complexa da realidade que analisa, afastando análises ingênuas. Dessa forma, a ideia de união dos manos contra os brancos mostrou-se apenas uma utopia – a “pacificação das quebradas” ficou só no desejo. É o que se comprova com algumas das composições de *Sobrevivendo no inferno*, como “Capítulo 4, versículo 3”, “Tô ouvindo alguém me chamar” e “Fórmula mágica da paz”. Nelas, nota-se a violência interpessoal, sinal da falência definitiva do Estado de Direito. Os inimigos passam a ser os próprios moradores da periferia, que chegam a se matar por causa da criminalidade muitas vezes provocada pelas drogas.

Nesse contexto bélico, portanto, o Racionais MC’s faz de *Sobrevivendo no inferno* uma obra para afrontar o que entende como um sistema que luta contra o povo pobre preto. Trata-se de uma postura de revide vista como perigosa, como confessa KL Jay:

Somos os pretos mais perigosos do país e vamos mudar muita coisa por aqui. Há pouco ainda não tínhamos consciência disso.²⁰

Por meio dessa atitude, abre-se caminho para a recomposição da história nacional sob uma outra

¹⁸ Mano Brown. “Capítulo 4, versículo 3”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 52.

¹⁹ Idem.

²⁰ KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 96.

perspectiva, em que imperaria uma conscientização capaz de fazer tanto o *rapper* quanto o seu público estabelecerem uma ligação entre o momento presente e o passado do nosso país. É o que declara Mano Brown:

Você já nasceu preto, descendente de escravo que sofreu, filho de escravo que sofreu, continua tomando “enquadro” da polícia, continua convivendo com drogas, com tráfico, com alcoolismo, com todos os baratos que não foi a gente que trouxe pra cá. Foi o que colocaram pra gente. Então não é uma questão de escolha, é que nem o ar que você respira. Então o *rap* vai falar disso aí, porque a vida é assim.²¹

Enfim, todo o histórico do negro faz com que o *rap* assuma uma postura política de embate. Por meio dela, constrói-se um lugar para o afrodescendente diferente do que aquele que a tradição lhe dedicou. Valoriza-se sua identidade étnica, o que o faz agir em seu espaço. Em outras palavras, a periferia ganha visibilidade. Trata-se de uma atitude perigosa para setores da elite, que preferem ver o negro como inferior e subjugado. Mas *Sobrevivendo no inferno* tem declaradamente a proposta de se mostrar como “a fúria negra”²² que rompe com a tradição conciliatória entre brancos e pretos brasileiros.

Dessa forma, *Sobrevivendo no inferno*, por estar na transição entre o *rap* democratizante e o *rap* de guerra, veicula uma decepção com relação ao sonho vendido pela redemocratização brasileira, que prometia uma sociedade mais justa e igualitária. O que os autores viam à sua frente eram os destroços dessa utopia, com o Brasil adotando o que os *rappers* entenderam como um projeto nacional de aniquilamento do povo pobre. Os fatos que alimentaram a tese deles foram amplamente divulgados pela imprensa: Massacre do Carandiru em 2 de outubro de 1992²³, Chacina da Candelária²⁴ em 23 de julho de 1993, Chacina

²¹ *Apud*: KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 98.

²² Mano Brown. “Capítulo 4, versículo 3”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 50.

²³ Nessa data, a polícia militar do Estado de São Paulo invadiu a Casa de Detenção de São Paulo (o extinto Carandiru) para conter uma rebelião de presos. O resultado foi a morte de 111 presos, de acordo com dados oficiais.

²⁴ A Chacina da Candelária foi o crime cometido por ocupantes de dois Chevettes que chegaram na madrugada de 23 de julho de 1993 e atiraram contra dezenas de pessoas que dormiam em frente à Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro, deixando oito mortos.

de Vigário Geral²⁵ em 29 de agosto de 1993. Na visão do Racionais MC's, o Brasil teria se tornado, pois, um campo de extermínio a céu aberto, o que faria parte de um plano de gerenciamento da miséria por meio da violência muitas vezes homicida.

Essa política de exclusão e eliminação de pessoas e memórias deveria ser entendida como o combustível que sustentou os cerca de cinco séculos da História do Brasil. Bastaria lembrar que essa forma de administração da pobreza faria parte de um conjunto de mecanismos herdados da escravidão e aperfeiçoados nos diferentes regimes ditatoriais pelos quais nosso país passou. Essa seria a única maneira vista como eficiente para manter a ordem social. Plausível, portanto, a transformação do inimigo – no caso de *Sobrevivendo no inferno*, esse seria o bandido preto pobre – em inumano. Daí a facilidade ou a falta de escrúpulo em exterminá-lo: seria meramente vida morta sem homicídio.

Dentro desse espírito de exposição da realidade crua, cada texto de *Sobrevivendo no inferno* apresenta várias cenas que representam um cotidiano marcado por uma violência tão extrema que torna a morte onipresente. No entanto, a obra não cai no sensacionalismo, com a exploração barata da miséria alheia²⁶ – ou própria. O Racionais MC's, adotando postura típica da sociologia, apresenta uma visão mais aprofundada e séria desse problema, o que o capacita a ampliar seu enfoque. É o que se nota no depoimento de Mano Brown:

Qual das violências? A do revólver? Há vários lados a analisar. Um é o do desemprego. A tendência é só piorar, ainda mais com tanta competição. Tem muita arma na rua. Falta comida, mas não falta arma. É o circo do cão. Hoje tem um monte de coisas “bala” pra comprar, mas falta dinheiro. Isso desperta mais cobiça ainda. Por outro lado tem o dinheiro. Todo mundo quer ter. E aí o ladrão tem mais respeito que o trabalhador. Até pra sociedade. Por isso a molecada, filho daquele pai que já sofreu pra

²⁵ Massacre em que um grupo de extermínio invadiu a Favela de Vigário Geral, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, arrombou diversas casas e assassinou 21 moradores.

²⁶ Prova desse escrúpulo foi a hesitação inicial de Mano Brown em criar “Diário de um detento”, pois chegou a pensar que essa composição, baseada nas experiências dos presidiários do Carandiru, estaria se aproveitando do sofrimento deles.

caralho, que não tem nada, que mora no barraco, não quer viver igual ao pai... não quer morrer no anonimato. Ele quer ser alguém. Quer ser notório. Quer ser notado. Quer seu espaço. Ele não é ninguém pro governo, não é ninguém pro patrão dele, não é ninguém pra mulher dele, não é ninguém pros vizinhos dele, não é ninguém. Mais um. Aliás, mais um não, ninguém. E aí quem faz o crime é notório, é alguém. O mundo é violento. O sistema é violento. Hoje o que manda é o ter. Quem não tem não é. É isso que o mundo é. Quem tem é, quem não tem não é. Se você pode consumir você é. Se não, você não é. As pessoas veem muita televisão, o que é vendido na televisão. Você quer ser o cara da TV. Compre o Startac [aparelho celular desejado por muitos nos anos 90], se você não tem é vacilão. Falam isso pra você. Compra a calça tal, se você não tem é prego [otário]. Ninguém quer ser prego nem vacilão. Tem que estar a pampa no dia-a-dia, senão as minas [garota] te veem como um prego. Você tem que ter e vai ter como?²⁷

Em palavras precisas, Mano Brown põe a nu o funcionamento de nossa sociedade. Expande a noção de violência, mostrando que ela não se restringe à provocada pelo revólver. É provocada pela miséria, que exclui da condição humana o morador da periferia ao torna-lo prisioneiro da necessidade. É provocada pelo Estado, que ignora um enorme contingente da sociedade, negando-lhe cidadania. É provocada pelo sistema, que condiciona a autoestima ao consumo, obtido apenas por meio da posse de dinheiro – quem não o tem, não é digno de respeito.

A violência em *Sobrevivendo no inferno* torna-se então plausível, pois faz parte do contexto em que os enunciadores se encontram. Além disso, funciona como recurso de obtenção de visibilidade para a problemática enfocada, para, assim, lutar por seu saneamento. No entanto, o rap não é mero retrato do nó duro da realidade. Na verdade, procura revelar essa situação massacrante com a utilização de elementos estéticos. Mais uma vez, nada melhor do que aproveitar a explicação de Mano Brown:

O rap tem o poder de fazer o cara se

²⁷ Apud: SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown* (tese de doutorado). Campinas: UNICAMP, 2012, p. 141.

inspirar às vezes numa fita ou outra, só que ele não é realidade pura mano. É como tirar uma paisagem da vida real e fazer um desenho. Se você pega um quadro, pinta uma criança catando lixo, na vida real é feio pra caralho, mas todo mundo vai querer comprar. Entendeu a diferença? Aí é que tá o barato do rap. O rap é o retrato do barato. Se você quiser vender aquilo ali, ninguém compra, você vai ter que transformar. Por que o cara gosta e compra o rap? O bagulho rima, tem a batida, tem balanço... Fala umas palavras que no dia a dia o cara nunca imaginava que ia virar um rap. É tudo magia, truta.²⁸

O *rap*, portanto, estetiza a realidade de maneira a tornar o discurso mais eficiente na sua proposta de denúncia social. Obtém sucesso ao derramar “magia”, “umas palavras que no dia a dia o cara nunca imaginava que ia virar um rap”, em suma, um trabalho estético que torna o conteúdo mais chamativo para o receptor, o que facilita a veiculação da mensagem em defesa de justiça social.

No entanto, a solução proposta para os problemas expostos em *Sobrevivendo no inferno* não se concentra no campo político, mas no místico. Apesar de não mencionarem qualquer instituição religiosa, os *rappers* adotam um discurso presente na ética protestante, que prega que a salvação é individual. É o que se encontra no uso enfático da primeira pessoa do singular, associado ao da terceira, em “Fórmula mágica da paz”:

MANO BROWN

Se liga, procure a sua paz

(...)

[OUTROS]

Eu vou procurar

Procure encontrar

Eu vou encontrar

A fórmula mágica da paz

MANO BROWN,

Você pode encontrar a sua paz, o seu paraíso

²⁸ *Apud*: TAKAHASHI, Henrique Yagui. *Evangelho segundo Racionais MC'S: ressignificações religiosas, políticas e estético-musicais nas narrativas do rap* (dissertação de mestrado). São Carlos: UFSCar, 2015, p. 28.

Você pode encontrar o seu inferno²⁹

A mensagem é fácil de ser inferida: cada um deve procurar a *sua* salvação. E tal já era anunciada no início do álbum:

Foda é assistir à propaganda e ver

Não dá pra ter aquilo pra você

(...)

Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal

Por menos de um real minha chance era pouca

Mas seu eu fosse aquele moleque de touca

Que engatilha e enfia o cano dentro de sua boca

De quebrada, sem roupa, você e a sua mina

Um, dois, nem me viu, já sumiu na neblina

Mas não...

Permaneço vivo, prossigo a mística

Vinte e sete anos contrariando a estatística

Seu comercial de TV não me engana

Eu não preciso de status nem fama

Seu carro e sua grana já não me seduz

E nem a sua puta de olhos azuis³⁰

A redenção, como o excerto acima demonstra, segue o espírito protestante de busca por um rígido ascetismo, ou seja, por um severo controle moral focado no afastamento das seduções do mundo consumista. Quem cai na tentação, encontra o seu inferno, que é o a subvida (humilhar-se no sinal) ou, pior, o banditismo (assaltar a mão armada), caminho sem volta. A salvação, portanto, é obtida por uma verdadeira guerra contra o inimigo, contra o sistema, que não se dá por meio do confronto, mas por meio da resistência. É sobreviver aos seus ataques, é não se deixar seduzir pelas delícias das mercadorias ou das drogas lícitas ou ilícitas. É valorizar o que realmente importa, que é a vida. É aprender que “malandragem de verdade é viver”³¹. Enfim, é “contrariar a estatística” segundo a qual “a cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo”³².

²⁹ Mano Brown. “Fórmula mágica da paz”. In: Racionais MC's. *Op. cit.*, p. 131-132.

³⁰ Mano Brown. “Capítulo 4, versículo 3”. In: Racionais MC's. *Op. cit.*, p. 55-56.

³¹ Mano Brown. “Fórmula mágica da paz”. In: Racionais MC's. *Op. cit.*, p. 123.

³² Mano Brown. “Capítulo 4, versículo 3”. In: Racionais MC's. *Op. cit.*, p. 49.

Por fim, há que se destacar a qualidade literária de *Sobrevivendo no inferno*. Sabe-se que a característica essencial do texto literário é a atenção à função poética da linguagem, que consiste em destacar os recursos expressivos utilizados na construção do texto, de forma a destacar a manipulação especial e estética da língua. Assim, a literatura se faz não apenas na transmissão de uma informação, mas também na preocupação com a forma estética, marcada por beleza, por meio da qual a mensagem é passada. Tal processo pode ser visto em vários momentos de *Sobrevivendo no inferno*, como se nota, por exemplo, no trabalho com a rima.

Como o *rap* é primeiramente uma composição que se realiza no plano da oralidade, o emprego da rima obedece ao compasso quaternário, que dificilmente é captado no plano do texto escrito. Mas esse fenômeno consegue deixar marcas, visíveis principalmente no caráter binário do esquema de rimas, que se dá em AABCCDD...:

Aí, moleque, me diz, então: cê quer o quê?
A vaga tá lá esperando você
Pega todos seus artigos importado
Seu currículo no crime e limpa o rabo
A vida bandida é sem futuro
Sua cara fica branca desse lado do muro³³

No trecho, assim como tantos outros do livro, o esquema de rimas se dá, como se disse, binariamente: quê/você, importando/nabo, futuro/muro. No primeiro e no terceiro par a rima se mostra soante, já que se realiza pela igualdade em todos os sons a partir da última vogal tônica. No terceiro, ela é toante, pois se faz apenas entre as vogais a partir da última tônica: /a/ e /o/. Mas ela pode se desconectar mais ainda da realidade escrita – o que reforça o caráter de oralidade do *rap* –, como se percebe em outro trecho a mesma canção:

Na última visita, o neguinho veio aí
Trouxe umas frutas, Marlboro, Free
Ligou que um pilantra lá dá área voltou
Com Kadett vermelho, placa de Salvador³⁴

Nota-se que a grafia é diferente (aí/Free, voltou/Salvador); mas o que vale é a sonoridade, que é igual: no primeiro par, o som é /i/; no segundo, /ô/.

³³ Jocenir e Mano Brown. “Diário de um detento”. In: Racionais MC’s. *Op cit.*, p. 86.

³⁴ Idem, p. 87.

O aspecto auditivo é tão fortemente trabalhado em *Sobrevivendo no inferno* que até trechos em que não há rima, o que poderia indicar falha na construção poética, são salvos pelo amplo emprego de figuras de harmonia, como aliterações e assonâncias:

Já ouviu falar de Lúcifer?
Que veio do inferno com moral?
Um dia no Carandiru, não ele é só mais um
Comendo rango azedo com pneumonia³⁵

Nesse excerto, não há rima entre *Lúcifer* e *moral*, entre *um* e *pneumonia*. No entanto, a musicalidade está garantida, por exemplo, pelo eco entre “LúciFER” (v. 1) e “inFERno” (v. 2), “dIA” (v. 3) e “pneumonIA” (v. 4), “CarANdiru” (v. 3) e “rANgo”.

Em outro exemplo, dessa vez em “Periferia é periferia”, a ausência de rima é compensada por uma musicalidade contundente produzida pela utilização de aliterações:

O óDio Toma ConTa De um TraBalhaDor
EsCravo urBaNo, um simples NorDesTiNo
ComProu uma arma Pra se auToDefenDer
Quer enConTrar o vaGaBunDo
Que essa vez Não vai Ter... Boi³⁶

O emprego intenso de consoantes oclusivas (aquelas que se constituem pela interrupção da passagem do ar pela boca) serve para sugerir o ódio que toma conta do cidadão, que sofre também uma interrupção, mas mental, que faz com que seu bom senso, com seu jeito civilizado de agir, seja tomado pelo sentimento de vingança contra aquele que roubou seu salário obtido com muito esforço.

Mas o caráter literário de *Sobrevivendo no inferno* se dá não apenas pelo trabalho com a tessitura sonora do texto. É garantido também por outros procedimentos, tão ou mais sofisticados. Vemo-lo, por exemplo, na ambiguidade do discurso que abre “Capítulo 4, versículo 3”, em que o assalto que ali se configura tanto pode ser físico (ataque para a tomada de bens materiais) quanto psicológico (ataque verbal para intimidar o que outrora era visto superior, o membro da classe alta):

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar
Eu tô em cima, eu tô a fim, um, dois, pra atirar

³⁵ Idem, p. 86.

³⁶ Edi Rock. “Periferia é periferia”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 93 (o destaque nas maiúsculas é nosso).

Eu sou bem pior do que você tá vendo
O preto aqui não tem dó, é 100% veneno
A primeira faz bum, a segunda faz tá,
Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita
[munição]³⁷

A ambiguidade é desfeita apenas no último verso do texto, mas o sentido de assalto continua latente, sustentando a metáfora que representa o espírito de revide dominante tanto na canção quanto na obra a que pertence.

A multiplicidade de sentido também pode ser encontrada em “Tô ouvindo alguém me chamar”, em que a frase que serve de título funciona como um refrão que aparece em diferentes momentos do texto. Pode tanto significar a última frase ouvida antes de o protagonista ser baleado, quanto o desespero de alguém que o chama para que se mantenha vivo, como também a invocação inevitável do destino, que o convoca para cumprir a sua sina – ser punido por seus pecados.

Aliás, a reiteração é um processo marcante em “Tô ouvindo alguém me chamar”, pois a frase que abre a canção, “Aí, mano, o Guina mandou isso aqui pra você!” está também presente no desfecho³⁸. Ela é a chave que abre e fecha o monólogo interior em que o protagonista rememora toda a sua vida até o instante em que é assassinado. É por meio dessa introspecção que captamos a agonia do enunciador, que, às portas da morte, transtornado, faz uma fusão de tempos:

O Guina não tinha dó
Se reagir, bum, vira pó
Sinto a garganta ressecada
E a minha vida escorrer pela escada³⁹

As ideias presentes no tempo do enunciado, no passado – o Guina intolerante contra os que enxerga como inimigos, o assassinato do opositor (o segurança que tentou impedir um assalto), a garganta ressecada diante do cotidiano violento, a vida perder o rumo (escorrer pela

escada) – confundem-se com os fatos do tempo da enunciação, no presente – o Guina intolerante com a presumida alcaguetagem do eu poemático, o assassinato contra o enunciador, a garganta ressecada pela situação em que o eu lírico se encontra (está morrendo) e o seu sangue escorrer pela escada.

7. As canções

“Jorge da Capadócia”

O texto que abre *Sobrevivendo no inferno* não é de autoria do Racionais MC's: foi retirado do álbum *Solta Pavão* (1975), de Jorge Ben Jor. Trata-se de um canto para São Jorge, guerreiro da Capadócia (região da Turquia) que foi marcado por uma fidelidade tão rígida ao cristianismo a ponto de perder a vida em 303 d. C., tornando-se, assim, um dos santos mais populares do catolicismo. O aspecto bélico dessa entidade a fez ser associada, no sincretismo religioso brasileiro, a Ogum, o orixá que chegou a lutar contra a exploração do pobre pelo rico⁴⁰. Iniciar a obra com essa canção é uma forma de invocar o santo para proteção, de maneira a impedir que o inimigo possa ferir o eu poemático.

“Gênesis”

O subtítulo desse texto é “Intro”, o que define a sua função: com sete versos (número bastante pequeno, face à extensão tipicamente quilométrica do rap), essa composição⁴¹ serve de introdução a *Sobrevivendo no inferno*. Já a palavra que constitui o título, “Gênesis”, além de estabelecer uma referência ao primeiro livro da *Bíblia*, tem em sua etimologia a ideia de origem, o que de fato é o tema do poema, pois nele Mano Brown tanto fala da criação do mundo (feita pelas mãos de Deus), quanto da criação da sociedade (feita pelas mãos do homem). A primeira obra é marcada pela perfeição, pois possui elementos positivos e paradisíacos: “o mar, as árvore, as criança, o amor”⁴². A segunda, pela imperfeição, pois possui elementos negativos e infernais: “a favela, o crack,

⁴⁰ PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 101.

⁴¹ No álbum, é questionável que os vinte segundos que compõem essa música apresentem uma canção, pois há apenas uma nota que se estende por toda a composição, além de efeitos sonoros como latidos e sirene. O texto que acompanha todo esse conjunto não é cantado, mas recitado ou simplesmente falado. Seria mais adequado chamá-los de recitativo.

⁴² Mano Brown. “Gênesis (Intro)”. In: Racionais MC's. *Op. cit.*, p. 45.

³⁷ Mano Brown. “Capítulo 4, versículo 3”. In: Racionais MC's. *Op. cit.*, p. 49.

³⁸ Mano Brown. “Tô ouvindo alguém me chamar”. In: Racionais MC's. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 59 e 69.

³⁹ Mano Brown. “Tô ouvindo alguém me chamar”. In: Racionais MC's. *Op. cit.*, p. 61.

a trairagem / As armas, as bebida, as puta”.⁴³ Nesse jogo de oposições entre os feitos do Criador e os da criatura, entende-se que a bondade está do lado de Deus, enquanto que a maldade está do lado do homem.

Dessa forma, a primeira faixa autoral de *Sobrevivendo no inferno* (já que “Jorge da Capadócia” não é do Racionais MC’s, mas de Jorge Ben Jor) funciona como uma genealogia do mal, ou seja, a apresentação de uma série de elementos que relatam a origem da malignidade que marca a sociedade em que os *rappers* estão inseridos.

No entanto, até agora tem-se falado da primeira metade do texto. Seu ponto central, seu divisor é o quarto verso, composto apenas por uma palavra, “Eu”, seguida de uma interrogação. Marca a posição que o enunciador toma diante do contexto que tem à sua frente: adotar três guias – a “Bíblia velha” (alusão ao Deus rigoroso do *Velho Testamento*), uma pistola automática (referência à disposição para enfrentar o cotidiano violento da periferia) e o sentimento de revolta (alimento do espírito de revide que sustentará a autoestima dos *rappers*). Essas serão as diretrizes que possibilitarão ao eu poemático sobreviver no inferno que é a periferia.

“Capítulo 4, versículo 3”

A genealogia do mal foi apresentada em chave mística no texto anterior, “Gênesis”, por intermédio da oposição entre a obra de Deus e a obra do homem. Agora, a malignidade é mostrada de forma lógica e argumentativa por meio de dados estatísticos anunciados por Primo Preto, o que coloca o inferno em números:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes
[criminais já sofreram violência policial
A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três
[são negras
Nas universidades brasileiras quase 2% dos
[alunos são negros
A cada quatro horas um jovem negro morre
[violentamente em São Paulo⁴⁴

O final desse discurso, fechando a objetividade dos dados impessoais com a subjetividade de uma experiência pessoal, estabelece o contraste que vai marcar

⁴³ Idem.

⁴⁴ Mano Brown. “Capítulo 4, versículo 3”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 49.

Sobrevivendo no inferno, mais destacadamente em “Capítulo 4, versículo 3”, permitindo que o discurso em primeira pessoa seja representação de uma coletividade.

“Capítulo 4, versículo 3”, por meio da apresentação de uma moralidade marginal, que se opõe à moralidade hegemônica, torna-se um manifesto político contra a opressão à periferia. É a defesa do universo do negro pobre da periferia e o ataque ao universo da classe alta.

“Tô ouvindo alguém me chamar”

Esse texto, assim como o próximo (“Rapaz comum”), é o relato em primeira pessoa que o protagonista faz de sua existência por meio dos últimos pensamentos que tem antes de morrer assassinado. É o renomado esquema da vida que passa diante dos olhos. Ou melhor, que passa pela mente.

O motivo imediato para a violência que o eu poemático acabara de sofrer é a vingança a mando de Guina, que fora, mais do que companheiro, o seu professor do crime. Por meio dos ensinamentos, o protagonista “viu o sistema aos seus pés”. Em outras palavras, aprendeu com o mestre, que, por meio do assalto, poderia exercer poder sobre aqueles que antes o tratavam como inferior. Mas o final trágico é prova de que o caminho da ilicitude é errado.

“Rapaz comum”

Esse texto é irmão do anterior, pois também apresenta elementos temáticos semelhantes: o eu lírico é vítima de um acerto de contas e, assim que é atingido por tiros, faz o depoimento de um sofredor, ou seja, narra a sua existência no crime, o que também serve para relatar o cotidiano de violência urbana.

No entanto, há diferenças entre as duas composições, o que lhes garante identidade própria. A primeira dessemelhança é que, em “Tô ouvindo alguém me chamar”, após os tiros que atingem o enunciador, este faz um *flashback* que serve para explicar e contextualizar o crime de que foi vítima, terminando o relato no momento do assassinato, garantindo circularidade à narrativa. Em “Rapaz comum”, o trabalho com o eixo temporal é diferente: a partir do ataque, o enunciador conta duas histórias paralelas. Além da sua existência no crime, ele narra o que vai acontecendo logo após ser baleado.

“...”

Nesse momento do livro, há somente o título (constituído apenas de reticências), o nome do autor (o DJ Edi Rock) e a indicação “[Instrumental]”. Trata-se de um *intermezzo*, um pequeno intervalo que funciona como pausa necessária, já que as faixas anteriores lidaram com experiências extremamente negativas. As próprias reticências que compõem o título reforçam essa característica, pois esse sinal de pontuação é utilizado para indicar a interrupção do fluxo de discurso em função de uma sobrecarga emocional.

Outra interpretação possível, que não está distante da primeira aqui apresentada, é a de que se configura nesse *intermezzo* uma pausa para velar os mortos das composições anteriores (“Tô ouvindo alguém me chamar” e “Rapaz comum”).⁴⁵

“Diário de um detento”

Feito a partir de um projeto coletivo entre Mano Brown, Jocenir, ex-presidiário do Carandiru, e os demais encarcerados⁴⁶, “Diário de um detento” funciona como o depoimento daquele que viveu o Massacre do Carandiru. Para tornar mais vivo o relato, para dar a impressão de algo retirado no calor do momento, além do uso marcante do presente do indicativo, o texto toma a forma de um diário – daí iniciar com uma marcação de data: São Paulo, 1º de outubro de 1992, 8h da manhã. E a data está correta:

⁴⁵ No álbum, esse momento corresponde à parte apenas instrumental (criada por Edi Rock), que acaba assumindo as mesmas funções acima arroladas. No entanto, há uma diferença entre o que ocorre no álbum e o que acontece no livro. Na versão sonora, “...” é interrompida abruptamente por tiros, que, além de mostrar que se está retornando ao cotidiano de violência (a indicar a impossibilidade de se afastar dele), joga o ouvinte para a faixa seguinte, o momento máximo da obra: “Diário de um detento”

⁴⁶ “Diário de um detento” nasceu a partir dos dois cadernos, um em prosa e outro em poesia, que Jocenir (Josenir Prado) escreveu sobre o que ele via no tempo em que ficou preso no Carandiru e que circularam pela casa de detenção. A esse material se juntou um conjunto de entrevistas que os presidiários concederam a Mano Brown. Além disso, toda a construção do texto foi constantemente discutida com os coautores, produzindo inúmeras reedições. No entanto, o mérito do *rapper* deve ser destacado, pois ele lapidou toda essa matéria-prima e a fez encaixar na batida do *rap*. Seu trabalho de excelente burilador é inquestionável, como comprova o fato de os demais participantes, apesar de atestarem a autenticidade dos relatos que entregaram, não reconhecerem a sua própria linguagem no produto final, visto por eles como superior.

começa-se a narrar a partir do dia anterior à chacina, para depois se focar o massacre em si e o que ocorreu depois dele. Por isso o último verso, que dá certa circularidade ao *rap*, é “Dia três de outubro, diário de um detento”⁴⁷.

“Periferia é periferia”

Essa composição mostra a faceta mais cruel da lei da selva, a lei diabólica criada pelo sistema: a violência provocada pelo “noia”. Esse indivíduo, para alimentar o seu vício, e sem condições econômicas para arcar com ele, rebaixa-se até à condição desonrosa de roubar roupa em varal. Mas a situação que ganha destaque em “Periferia é periferia” é esse drogado roubar um trabalhador, deixando-o sem o salário – que, apesar de ser obtido com muito sacrifício e sofrimento, é insuficiente para garantir uma vida digna. Nota-se, então, que há duas vítimas sociais: o assaltante e o assaltado. No fim, o espoliado, dominado pelo sentimento de revolta, compra uma arma e faz valer o destino (ou, numa leitura isenta de misticismo, a lógica do sistema):

*Olha só como é o destino, inevitável
O fim de vagabundo é lamentável
Aquele puto que roubou ele outro dia
Amanheceu cheio de tiro, ele pedia
Dezenove anos jogados fora
É foda, essa noite chove muito porque Deus
[chora]⁴⁸*

Dois elementos chamam a atenção nesse trecho. O primeiro diz respeito ao fato de que não se tem informação explícita de que o trabalhador que foi assaltado é quem, por vingança, deu fim ao seu agressor. Mas não há como negar que houve uma punição, pois o estilo de vida adotado pelo meliante significou a tomada de um caminho tão errado que ativou forças contrárias a ele, terminando por provocar sua morte.

O outro aspecto diz respeito à manifestação de dor de Deus, que se transfere, na visão do eu poemático, para a natureza, que chora por meio da chuva. Dimensiona-se, assim, a tragédia de uma vida jovem desperdiçada, vítima de um sistema social marcado por injustiça e desumanidade.

⁴⁷ Jocenir e Mano Brown. “Diário de um detento”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 89.

⁴⁸ Edi Rock. “Periferia é periferia”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 94.

“Qual mentira vou acreditar”

Esse texto, com seu caráter jocoso, humorístico, destoa do tom predominante em *Sobrevivendo no inferno*, que é intimidador, amargo e pessimista. Mas essa mudança não significaria uma contradição na obra, tampouco uma quebra no seu aspecto conceitual. Em primeiro lugar, a amenização do espírito de rancor, de revide se dá pela necessidade de aliviar o acúmulo de experiências negativas dos textos anteriores, que atinge seu ápice, seu ponto máximo em “Diário de um detento” (que escancara, na visão dos *rappers*, o projeto de extermínio à pobreza incrementado pelo Estado) e “Periferia é periferia” (que mostra duas questões críticas: o clima de guerra entre os próprios moradores dos bairros pobres e a extensão dessa problemática a qualquer periferia brasileira).

Outro aspecto que justifica a mudança de matiz é a capacidade que o humor tem de mostrar a inteligência e a superioridade do sujeito crítico. Analisar uma situação negativa e conseguir tirar dela uma faceta cômica é demonstrar capacidade de entender diferentes lados de uma questão. E essa multilateralidade abre caminho para a ironia, a ambiguidade e a polissemia de muitos trechos da composição, como o seguinte:

*Eu me formei suspeito profissional
Bacharel, pós-graduado em tomar geral*⁴⁹

O enunciador expressa sua crítica ao fato de ele, por ser negro, rotineiramente tomar geral, ou seja, ser parado pela polícia para verificação de documentação ou averiguação de posse de substâncias ou produtos ilícitos. Mas, no lugar de um discurso inflamado contra o racismo, dá vazão a uma veia mais galhofeira. É a maneira que encontra para sobreviver sadiamente nesse meio opressivo, conforme o refrão reforça constantemente:

*Tem que saber curtir, tem que saber lidar
Em qual mentira vou acreditar
A noite é assim memo, então, deixar rolar
Em qual mentira vou acreditar
Tem que saber curtir, tem que saber lidar
Em qual mentira vou acreditar*⁵⁰

⁴⁹ Mano Brown e Edi Rock. “Qual mentira vou acreditar”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 99.

⁵⁰ Mano Brown e Edi Rock. “Qual mentira vou acreditar”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 100, 106, 109.

Assim, o enunciador se vale de um discurso em que ironia e paradoxo se misturam (já que ele diz que escolhe acreditar em uma mentira) para desmontar o mito de que o Brasil é uma democracia racial.

“Mágico de Oz”

Essa composição tem como elemento inicial o depoimento de Pulga do ABC, que fugiu de casa para parar de sofrer as surras constantes que seu pai, alcoólatra, dava-lhe. Enfrentando a vida difícil de menino de rua, acabou se tornando viciado em *crack* – era uma válvula de escape diante de um cotidiano massacrante. Ainda assim, alimenta um sonho:

*Meu sonho?
É estudar, ter uma casa, uma família
Se eu fosse mágico?
Não existia droga, nem fome e nem a polícia*⁵¹

A partir desse relato pessoal, Edi Rock age como um sociólogo e insere a dinâmica de vida de Pulga do ABC na lógica social da qual faz parte. Assim, compreende que a periferia se tornou um inferno, pois não permite que a infância – o que há de mais precioso na sociedade, pois é o seu futuro – seja respeitada, já que permite que uma criança de doze anos passe por experiências difíceis até para um adulto. Dessa forma, torna-se até plausível – o que não significa que seja aceitável, muito menos correto – que esse jovem enxergue no ladrão um modelo de vida e, assim, entre no mundo do banditismo. É só mais um a mais a tomar essa atitude.

Edi Rock compreende, no entanto, que essa solução é ineficaz, pois provoca problemas bastante abordados nos demais textos de *Sobrevivendo no inferno*. O primeiro é que a sobrevivência por meio do crime se dá violentamente à custa de alguém. Além disso, o dinheiro obtido por esse expediente é qualificado pelo enunciador como sujo, pois mergulha o sujeito na ilicitude, que é um caminho sem retorno para a degradação e morte.

Diante do contexto tão adverso que o eu lírico tem à sua frente, recorre à religião, não de forma cega, mas crítica, o que o faz produzir questionamentos como o seguinte:

*Será que Deus deve tá provando minha raça?*⁵²

⁵¹ Edi Rock. “Mágico de Oz”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 113.

⁵² Edi Rock. “Mágico de Oz”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p.

Essa indagação carrega nas entrelinhas um abalo na crença que o eu poético possui, pois demonstra a dificuldade de compreensão dos planos divinos, já que permitem a existência de injustiça por tanto tempo. É por isso que ele precisa afirmar com tanta ênfase (duas vezes no início do seu discurso e quatro no final) que tem fé – seria uma forma de convencer a si mesmo.

“Fórmula mágica da paz”

O título desse texto soma dois aspectos aparentemente inconciliáveis. A palavra “fórmula” está ligada a estratégia e ação, o que revela um lado calculista. Já o termo “mágica” vincula-se a milagre, a algo que foge da lógica, o que aponta um lado aberto ao misticismo. Anuncia-se, então, a saída para alcançar a paz em meio ao cotidiano de uma periferia apresentada como campo tão minado, tão violento, que faz até o eu poemático entrar em crise e perder a certeza sobre o que considera verdade:

*Eu já não sei distinguir quem tá errado, sei lá
Minha ideologia enfraqueceu⁵³*

O que incomoda o eu poemático não é a violência que vem de fora por meio da intervenção da polícia ou do descaso do Estado. O que o constrange é essa guerra ser construída de forma recíproca entre os próprios moradores da periferia, por outros seres semelhantes a ele. É nesse ponto que faz uma autocrítica:

*Eu não tava nem aí, nem levava nada a sério
Admirava os ladrão e os malandro mais velho
Mas se liga, olhe ao seu redor e me diga
O que melhorou? Da função, quem sobrou?
Sei lá, muito velório rolou de lá pra cá
Qual a próxima mãe que vai chorar?
Há, demoro!
Mas hoje eu posso compreender
Que malandragem de verdade é viver⁵⁴*

Ao olhar a sua realidade, o eu lírico percebe que o caminho da criminalidade é sem retorno – ele tem seus ex-companheiros, agora falecidos, como argumento para essa tese. Tal conscientização o leva a buscar a salvação, que é individual – o que é coerente com a lógica

protestante que domina *Sobrevivendo no inferno*. A fórmula para esse resgate possui os seguintes postulados: a humildade, que consiste em ter em mente que ninguém é melhor que ninguém; a adoção de uma doutrina ascética, ou seja, de afastamento dos prazeres, sejam os ligados a drogas lícitas ou ilícitas, sejam os ligados ao sexo gratuito e desenfreado; a submissão à proteção mística, que tanto pode ser de Deus quanto dos orixás; o respeito à relação com os semelhantes, os manos, a fratria; a valorização da periferia, pois nela é que estão as raízes da negritude, a herança cultural dos afrodescendentes – largá-la seria adotar uma atitude alienante e narcisista. Esses são os ingredientes da fórmula para a salvação e paz interior, para a verdadeira malandragem, que não é ser o criminoso poderoso ou esperto, mas é manter-se vivo em meio à guerra da periferia. É contrariar a estatística, como declara o eu lírico:

*Aqui quem fala é Mano Brown, mais um
[sobrevivente].⁵⁵*

E o instrumento para a conscientização e salvação é o rap.

“Salve”

Última canção de *Sobrevivendo no inferno*, “Salve” funciona como encerramento do culto que foi ressignificado por toda a extensão da obra. Trata-se do momento de agradecimento a todos os que participaram do evento religioso ou que pelo menos estiveram presentes a ele.

Por fim, há que se destacar os seus dois últimos versos:

*Aí, ladrão, tô saindo fora
Paz⁵⁶*

Não se trata da incoerência de defender no conjunto da obra a periferia e nesse momento específico querer sair de tal lugar. Na verdade, o “sair fora”, dirigido a um ladrão, significa que se está saindo do universo do crime. Só assim se encontra a paz.

116.

⁵³ Mano Brown. “Fórmula mágica da paz”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 128.

⁵⁴ Mano Brown. “Fórmula mágica da paz”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 122-123.

⁵⁵ Mano Brown. “Fórmula mágica da paz”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 131.

⁵⁶ Idem.

□ Exercícios

Textos para a questão 1.

Texto 1

... O céu é belo, digno de contemplar porque as nuvens vagueiam e forma paisagens deslumbrantes. As brisas suaves perpassam conduzindo os perfumes das flores. E o astro rei sempre pontual para despontar-se e recluir-se.

(JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*. 10ª ed., São Paulo: Editora Ática, 2014, p. 43.)

Texto 2

Hoje acordei cedo pra ver
Sentir a brisa de manhã e o sol nascer
É época de pipa, o céu tá cheio
Quinze anos atrás eu tava ali no meio
Lembrei de quando era pequeno, eu e os cara

(Mano Brown. “Fórmula mágica da paz”.

In: Racionais MC’s. *Sobrevivendo no inferno*.
São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 124.)

- Os excertos acima pertencem a gênero diferentes: o primeiro faz parte de um diário e o segundo é trecho de um *rap*. Ainda assim, tendo em vista as obras a que pertencem, assemelham-se no plano temático, pois abordam
 - o céu como saída mística diante das adversidades do cotidiano.
 - a beleza em meio a uma rotina marcada por miséria e violência.
 - o apego aos valores vindos da infância como postura idealizadora.
 - a recusa às formas civilizatórias do ambiente urbano moderno.
- As referências bíblicas que os diferentes enunciadores de *Sobrevivendo no inferno* fazem servem para
 - parodiar a linguagem das escritas sagradas para ressaltar sua inutilidade contra a violência.
 - rejeitar os valores judaico-cristãos em nome da afirmação da cultura afrodescendente brasileira.
 - atualizar os mitos hebreus no cotidiano de sofrimento do povo negro da periferia urbana.
 - ressaltar a maneira como a modernidade tecnológica corrompeu o homem e a sua busca por felicidade.

Texto para as questões de 3 a 5.

Ogum livra um pobre de seus exploradores

Um pobre homem peregrinava por toda parte, trabalhando ora numa, ora noutra plantação. Mas os donos da terra sempre o despediam e se apoderavam de tudo o que ele construía. Um dia esse homem foi a um babalaô(1), que o mandou fazer um *ebó*(2) na mata. Ele juntou o material e foi fazer o despacho, mas acabou fazendo tal barulho que Ogum, o dono da mata, foi ver o que ocorria. O homem, então, deu-se conta da presença de Ogum [e caiu a seus pés, implorando seu perdão por invadir a mata. Ofereceu-lhe todas as coisas boas que ali estavam. Ogum aceitou e satisfez-se com o *ebó*. Depois, conversou com o peregrino, que lhe contou por que estava naquele lugar proibido. Falou-lhe de todos os seus infortúnios. Ogum mandou que ele desfiasse folhas de dendezeiro, [mariô(3), e as colocasse nas portas das casas de seus amigos, marcando assim cada casa a ser respeitada, pois naquela noite Ogum destruiria a cidade de onde vinha o peregrino. Seria tudo destruído até o chão. E assim se fez. Ogum destruiu tudo, menos as casas protegidas pelo *mariô*. (PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 101.)

Vocabulário

- **Babalaô**: sacerdote ou guia espiritual no candomblé.
 - **Ebó**: despacho, oferenda para um orixá, o qual é uma entidade divina no candomblé.
 - **Mariô**: folha do dendezeiro, planta sagrada no candomblé.
3. A narrativa acima, que integra a mitologia dos orixás, apresenta um comportamento de Ogum que é retomado em *Sobrevivendo no inferno*. Explique como esse mito é aproveitado na obra.

4. Na narrativa bíblica do *Êxodo*, Deus, por meio de Moisés, utiliza pragas para atacar o faraó e o seu povo. Uma delas assemelha-se à forma como Ogum se vingava dos opressores de um trabalhador. Explique essa similaridade.
5. Há uma intertextualidade entre o mito de Ogum acima apresentado, a narrativa bíblica com a qual ele mantém semelhança e *Sobrevivendo no inferno*. Qual a intersecção temática entre essas três produções?
6. *Sobrevivendo no inferno* apresenta um discurso que muitas vezes assume um tom bélico, o que faz com que a obra estabeleça um universo de oposições entre o “nós”, que pertence ao eixo do bem, e o “eles”, que pertence ao eixo do mal. É por causa dessa índole guerreira que os *rappers* fazem um contraste, por exemplo, entre
 - a) São Jorge e Ogum.
 - b) o vocabulário bélico e o vocabulário evangélico.
 - c) capitalismo e consumismo.
 - d) o universo da periferia e o dos bairros privilegiados.
7. Dentro da teologia de *Sobrevivendo no inferno*, a “fórmula mágica da paz” seria
 - a) abandonar a periferia, marcada por violência e opressão.
 - b) desprezar o consumismo, assim como o caminho do crime.
 - c) adotar outras formas de materialismo diferentes das do branco.
 - d) acreditar no misticismo como vingança contra o opressor.

Texto para as questões 8 e 9.

*Manda um recado lá pro meu irmão:
Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão
Ele ainda tá com aquela mina
Pode-crê, o moleque é gente fina*

(Jocenir e Mano Brown. “Diário de um detento”. In: Racionais MC’s. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 84.)

8. *Sobrevivendo no inferno* é um álbum conceitual, pois as doze faixas que o compõem mantêm forte ligação temática, dando à obra uma noção de conjunto. Dentro dessa lógica, “Diário de um detento” conecta-se com outros textos, o que torna coerente seu enfoque social. Assim, no excerto acima, estabelece-se um contraste entre o comportamento de dois irmãos que aparece em outro texto de *Sobrevivendo no inferno*. De qual se trata?
9. A caracterização positiva que é feita do irmão do eu poemático faz lembrar uma categoria positiva de negro apresentada em “Capítulo 4, versículo 3”. Explícite-a.

Texto para a questão 10.

Aí, moleque, me diz, então: cê quer o quê?

A vaga tá lá esperando você

Pega todos seus artigo importado

Seu currículo no crime e limpa o rabo

A vida bandida é sem futuro

Sua cara fica branca desse lado do muro

Já ouviu falar de Lúcifer?

Que veio do inferno com moral?

Um dia no Carandiru, não ele é só mais um

Comendo rango azedo com pneumonia.

(Jocenir e Mano Brown. “Diário de um detento”. In: Racionais MC’s. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 86.)

10. Uma acusação que já se tornou recorrente é a de que o rap do Racionais MC’s faz apologia ao crime. A análise do trecho acima, assim como da obra da qual foi extraído, confirmam essa afirmação?

SOBREVIVENDO NO INFERNO

1. Tanto Carolina Maria de Jesus, moradora da extinta favela do Canindé, na zona norte da cidade de São Paulo, quanto Mano Brown, morador do Capão Redondo, bairro pobre da periferia da zona sul da mesma cidade, interrompem seu relato sobre a miséria e a violência massacrantes em que se encontram para elevar o olhar (tanto conotativa quanto denotativamente) e enxergar beleza poética no céu.

Resposta: B

2. O eu poemático de *Sobrevivendo no inferno* comporta-se como um pastor *rapper*, pois sua intenção é resgatar, salvar seu interlocutor do cotidiano massacrante da periferia, marcado pela miséria que causa perda de autoestima, além de provocar criminalidade. Para tanto, utiliza a narrativa bíblica, principalmente do *Êxodo*, para atualizá-la no cotidiano dos afrodescendentes. Assim, o sofrimento do povo hebreu no cativeiro egípcio e o surgimento de Moisés para resgatar essa etnia e conduzi-la para Canaã, a terra prometida, serão vistos agora como o padecimento dos afrodescendentes diante do sistema consumista e o surgimento do Racionais MC's para libertar o povo pobre das armadilhas dessa conjuntura capitalista e levá-lo para a aceitação de sua marca étnica identitária.

Resposta: C

3. Ogum é a entidade divina que, na narrativa em análise, solidarizando-se com o trabalhador explorado, vinga-se contra os opressores. Logo no início de *Sobrevivendo no inferno*, esse orixá é invocado, sofrendo um processo de sincretismo com São Jorge, santo guerreiro do catolicismo. O chamamento que o Racionais MC's faz a essa

divindade é para que se obtenha proteção na luta contra os inimigos, os agentes do sistema consumista que oprimem o povo negro da periferia.

4. Deus determinou (*Êxodo*, 12) que Moisés marcasse com o sangue de cordeiro (animal sagrado na *Bíblia*) a porta de cada moradia de hebreu no Egito para, assim, proteger o povo escravizado da última e mais terrível praga: a morte de todo primogênito egípcio. De maneira semelhante, Ogum determinou que folha de mariô (planta sagrada no candomblé) fosse colocada na porta das moradas do trabalhador e de seus semelhantes para, assim, protegê-los da destruição que cairia sobre as casas dos opressores.

5. Os três textos lidam com uma relação bélica entre opressor e oprimido em que o mais fraco é resgatado ou empoderado por meio de sua relação com o divino.

6. Os *rappers* de *Sobrevivendo no inferno* expressam em relação aos moradores dos bairros privilegiados socioeconomicamente um ódio misturado a certa dose de inveja, pois esses privilegiados têm melhores condições de vida e melhor acesso a bens materiais que dão *status*. Assim, constroem um discurso virulento marcado pela autoafirmação da identidade dos afrodescendentes e pela desvalorização do que chamam de *playboy*, o branco abonado.

Resposta: D

7. O painel social da periferia mostrado em *Sobrevivendo no inferno* permite perceber um cotidiano marcado pela opressão física e

psicológica provocada pela sociedade consumista contra o povo da periferia. Nesse contexto, a obtenção de bens materiais é visto como sucesso. O problema é que essa posse só é garantida por dinheiro, elemento de que os moradores dos bairros pobres não dispõem. Assim, sentem-se desprestigiados, com autoestima abalada. A saída procurada por alguns para a obtenção desses bens é a criminalidade. No entanto, na lógica apresentada por *Sobrevivendo no inferno*, todo bandido encontra um fim trágico. A solução, a “fórmula mágica da paz”, portanto, é fortalecer a identidade afrodescendente, sem se deixar seduzir pelo consumismo, para, assim, evitar o caminho da ilicitude.

Resposta: B

8. O enunciador é um presidiário que menciona um irmão que, além de não estar no caminho da ilicitude (provavelmente não está usando droga), tem um relacionamento amoroso estável, já que “ainda tá com aquela mina”. Essa oposição entre um irmão decaído e um que se apegava rigidamente aos valores morais é encontrada em “Tô ouvindo alguém me chamar”, em que o eu poemático, um bandido, fala de um irmão que tem disciplina moral: estudou, formou-se em Direito e tornou-se

pai de família. A diferença é que em “Diário de um detento” o enunciador demonstra apoio a esse ascetismo, enquanto que em “Tô ouvindo alguém me chamar” essa oposição ética foi motivo de incompatibilidade, mas depois, com a tomada de consciência, passou a ser valorizada pelo eu lírico.

9. O irmão que não usa drogas e mantém um relacionamento amoroso estável encaixa-se no perfil de “preto tipo A” de “Capítulo 4, versículo 3”: “preto tipo A, (...) / Buscava a preta dele no portão da escola / Exemplo pra nós, mó moral, mó ibope” (Mano Brown. “Capítulo 4, versículo 3”. In: Racionais MC’s. *Op. cit.*, p. 52.).
10. No trecho em análise, o eu poemático adverte que os objetos furtados, assim como a experiência no mundo do crime, garantem uma vida de sofrimento até para Lúcifer, superando, portanto, as condições do inferno. Essa tese está em vários momentos de *Sobrevivendo no inferno*, principalmente “Tô ouvindo alguém me chamar”, “Rapaz comum” e “Periferia é periferia”: todo bandido encontra um final trágico. Assim, percebe-se que não tem fundamento a afirmação de que o rap do Racionais MC’s faz apologia ao crime.