

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

***EVANGELHO SEGUNDO RACIONAIS MC'S:***  
**ressignificações religiosas, políticas e estético-musicais nas narrativas do rap**

SÃO CARLOS

2014

HENRIQUE YAGUI TAKAHASHI

***EVANGELHO SEGUNDO RACIONAIS MC'S:***  
**ressignificações religiosas, políticas e estético-musicais nas narrativas do**  
**rap**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Universidade Federal de São Carlos, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel de Santis Feltran

SÃO CARLOS

2014

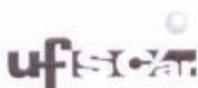
**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

T136es Takahashi, Henrique Yagui.  
*Evangelho segundo Racionais MC'S* : ressignificações religiosas, políticas e estético-musicais nas narrativas do rap / Henrique Yagui Takahashi. -- São Carlos : UFSCar, 2015.  
160 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2014.

1. Música - sociologia. 2. Racionais MC's (Conjunto musical). 3. Rap. 4. Narrativas. 5. Ressignificações. 6. Racialidade. I. Título.

CDD: 306.484 (20ª)



Universidade Federal de São Carlos  
Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia  
Rodovia Washington Luis, Km 235 – Cx. Postal 676  
13565-905 São Carlos-SP - Fone/Fax: (16) 3351.8673  
[www.ppgs.ufscar.br](http://www.ppgs.ufscar.br) - Endereço eletrônico: [ppgs@ufscar.br](mailto:ppgs@ufscar.br)

## HENRIQUE YAGUI TAKAHASHI

Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada à Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

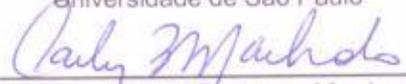
Aprovada em 10 de junho de 2014

BANCA EXAMINADORA:

---

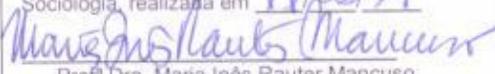
Prof. Dr. Gabriel de Santis Feltran  
Orientador(a) e Presidente  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFSCar

  
Profª Dra. Cibele Saliba Rizek  
Universidade de São Paulo

  
Profª Dra. Carly Barboza Machado  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Para uso da CPG

Homologado na 47ª Reunião da CPG-  
Sociologia, realizada em 11/06/14

  
Profª Dra. Maria Inês Rauter Mancuso  
Vice-Coordenadora do PPGS

Para minha mãe e minhas irmãs: Mirian, Juliana e Julia.

## RESUMO:

O presente trabalho consiste no estudo de ressignificações nas narrativas do rap do grupo Racionais MC's acerca do cotidiano das periferias urbanas na cidade de São Paulo, durante a virada dos anos de 1990 ao 2000. Essas ressignificações sobre o cotidiano periférico se dariam sob três aspectos: *religioso* – a composição narrativa dos rappers utilizando de noções morais e éticas cristãs, reatualizando uma narrativa bíblica, mais especificamente do *Livro Êxodo*, do *Livro Gênesis* e da figura de Jesus Cristo, apresentando assim a relevância do universo pentecostal nas periferias; *político* – o viés subversivo e crítico do rap oriundo da discursividade de lideranças negras norte-americanas como Malcolm X, o processo de redemocratização brasileira com a participação política das classes populares, e o hip-hop como movimento político, cultural e artístico, crítico às injustiças e desigualdades sociais nas periferias urbanas engendradas pelo capitalismo e racismo; e *estético-musical* – através da noção de *sample*, recorte sonoro de uma música ou sons ambientes (ex. Barulho do escapamento do carro), que compostos com outros elementos musicais, constituiria a sonoridade enquanto elemento constitutivo da expressividade do rap, utilizando principalmente dos gêneros estético-musicais negro como: funk, disco, gospel, soul, samba e pagode. Baseado nos álbuns *Sobrevivendo no inferno* (1997) e *Nada como um dia após o outro dia* (2002) apresentarei suas músicas como narrativas que hibridizam elementos políticos, religiosos e estéticos-musicais constituindo assim um *Evangelho segundo Racionais MC's*.

Palavras-chave: Racionais MC's – rap – narrativas – ressignificações – Bíblia – racialidade – São Paulo

## **ABSTRACT:**

The present work consists in a study concerning the resignifications in the narratives of Racionais MC's group of rap about the daily life of the urban peripheries in the city of São Paulo, during the years 1990 to 2000. These resignifications about the peripheral day-after-day would be in three aspects: *religious* – a narrative composition of the rappers using the moral and ethical Christian notions, reviving a biblical narrative, more specifically of *Livro Êxodo*, and *Livro Gênesis* and the Jesus Christ, thus presenting a relevance of the peripheral pentecostal universe; *politic* – the rap's subversive and critical bias, arising from the American black leaders' discourse such as Malcolm X's, the Brazilian "re-democratization" process with political participation of the popular classes, and the hip-hop as political, cultural and artistic 'critic movement' to the injustices and social inequalities in the urban peripheries engendered by capitalism and racism; and *esthetic-musical* – through the notion of *sample*, audible clipping of a music or environment sounds (for example a car exhaust's noise), that composed with other musical elements would constitute the sonority while rap's expressivity constitutive elements, using mainly the black aesthetic-musical genres such as: funk, disco, gospel, soul, samba and pagode. Based on the albums *Sobrevivendo no inferno* [Surviving in Hell] (1997), and *Nada como um dia após outro dia* [Nothing as One Day after Another Day] (2002), I shall present their songs as narratives that hybridize political, religious and esthetic-musical elements, thus, establishing a *Gospel according to Racionais MC's*.

Key-words: Racionais MC's – rap – narratives – resignifications – Bible – raciality – São Paulo

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMENTOS.....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>Apresentação</b>	<b>13</b>
Trajetórias do Racionais MC's	18
Pesquisas anteriores	20
Questão de pesquisa e justificativa	27
A pesquisa	33
Organização do texto	37
<b>CAPÍTULO 1. INFERNO DE 1997.....</b>	<b>39</b>
<b>Êxodo hebraico e periférico – uma reatualização bíblica</b>	<b>41</b>
Pregação do Pregador Luo	41
De Moisés a Racionais MC's	43
Profetas Negros: Malcolm X, Martin Luther King Jr e Racionais MC's	55
<b>Sobrevivente no inferno: entre “Deus” e o “inferno”</b>	<b>62</b>
Gênesis de Deus	62
Inferno – o território periférico da imoralidade	68
Fórmula Mágica da Paz	80
<b>CAPÍTULO II. INFERNO DE 2002.....</b>	<b>87</b>
<b>Os caminhos e descaminhos da vida loka</b>	<b>89</b>
Vida Loka	89
<i>Rap enquanto crônica do crime</i>	91
<i>Rap e crime – trajetórias paralelas</i>	98
Jesus Cristo – A humildade e a inveja na vida loka	107

<b>Agência política do vida loka: do sofrimento à redenção</b>	<b>114</b>
Negro Drama	114
São Dimas e guerreiro de fé: a morte redentora	124
<b>CONCLUSÕES.....</b>	<b>136</b>
<b>Categorias analíticas do rap do Racionais MC's</b>	<b>138</b>
A expressividade do rap	141
A política do rap	146
A alma do rap	154
<b>Mixagem de significações</b>	<b>160</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>163</b>

## **AGRADECIMENTOS:**

Faz seis anos desde meu primeiro ano em São Carlos como estudante de graduação até a defesa desta dissertação que, entre as várias conversas e encontros, fui trilhando os caminhos na vida pelo qual muitas pessoas fizeram parte fundamental disso tudo. Diretamente, como influência acadêmica através de pesquisas e histórias, ou indiretamente, influenciando minha visão de mundo e sentimentos que tive durante este período.

Aos meus amigos da graduação Daniel, David, Matheus, Gláucia, Marina, Márcio, Leticia, Filipe, Nayara, Patrícia e Leilane. Entre memoráveis palquinhos e estudos para provas e trabalhos. Entre as conversas, as cervejas e muitas risadas compartilhadas com a seriedade nos diálogos a respeito da escolha dos nossos futuros caminhos. Pessoas que mesmo distantes, de certa forma, ainda estarão comigo.

À minha turma de mestrado pelo aprendizado e pelas discussões realizadas dentro e fora da sala de aula, principalmente, nos encontros realizados no Pagode do Souza. Ao conselho editorial da Revista *Àskesis* e à organização do III Seminário Internacional de Sociologia que tive a oportunidade de fazer parte. E aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Sociologia cuja influência está neste texto e mais ainda em minha formação política e acadêmica.

À CAPES pela bolsa de mestrado durante esses dois anos, fundamental para minha dedicação na pesquisa e permanência em São Carlos. Ao CEM – Centro de Estudos da Metrópole (CEBRAP) que possibilitou diversos debates, conversas e discussões proporcionados com diversas instituições e grupos de pesquisa.

Agradeço às pessoas cujos trabalhos ressoam em minha dissertação. Este texto não foi escrito por inúmeras mãos, por uma impossibilidade física e formalidade acadêmica, mas foram inúmeras vozes que foram cruciais para a elaboração desta dissertação. Vagner Marques, mesmo conhecendo-o em tão pouco tempo, através de sua generosidade pude desenvolver vários pontos que ainda estavam sem finalização. Deivison Nkosi mesmo que dialogando poucas vezes, foi essencial na mudança de minha percepção a respeito da politicidade do rap e do hip-hop. Adalton Marques pelas várias discussões políticas e

acadêmicas, sobretudo, as de teor futebolístico. Marília Gessa por ser uma interlocutora fundamental em meu trabalho. Edin Sued Abumassur que apontou os caminhos que não renderiam para dissertação, possibilitando-me avançar em diversos outros pontos. Beatriz Brandão pelas trocas de e-mails e de textos, debatendo nossos trabalhos. E Patrícia Gimeno que já era referência bibliográfica desde os primórdios da pesquisa de iniciação científica em 2010.

Aos docentes que pertenceram à minha banca de qualificação e de defesa. Válter Silvério pelas conversas desde os meus primeiros anos de graduação e a possibilidade de dialogar com o NEAB (Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros). Ronaldo Almeida pelas diversas oportunidades que tive em receber seus argumentos a respeito de minha pesquisa. Cibele Rizek pela perspicácia e argúcia intelectual e a paciência em ler minha pesquisa. Carly Machado, a minha admiração por sua atenção, carinho e rigorosidade intelectual, além de sua generosidade. Quatro pesquisadores e docentes de perspectivas muito distintas, mas que enriquecem exponencialmente o nível de debate a respeito desta dissertação.

Ao César Cruz que revisou minha dissertação, transformando-a água em vinho.

Ao grupo de pesquisa NaMargem (Núcleo de Estudos Urbanos) ao qual faço parte desde 2010, foi um dos principais motivos por prestar a prova de mestrado. Pude aprender como realizar pesquisa movido à camaradagem, alegria, seriedade e muito trabalho. Além de aprender a fazer uma pesquisa coletiva que não sufoca somente os trabalhos individuais, mas como possibilita desenvolvê-los com mais intensidade. Pelas várias reuniões que encerraram tarde da noite, pelos vários encontros que encerravam numa mesa de bar, intensos diálogos e amizades realizadas pelo Brasil afora. Aos integrantes do grupo, que se tornaram uma grande família: Aline Ramos, Mariana Martinez, Luiz Fernando Pereira, Luciano Oliveira, Giordano Bertelli, Filipe Horta, Leilane Matsushita, Matheus Caracho, Marcos Vinícius Guidotti, Luana Motta, Roselene Breda, Domila Pazzini, Deborah Fromm Rio, Liniker Batista, Evandro Cruz, Evelyn Postigo e José Douglas Silva.

Em especial ao Gabriel Feltran orientador e amigo pelo qual tenho imenso respeito. Pelas inúmeras conversas rigorosas acerca do meu trabalho de pesquisa e outras mais sobre coisas da vida. Diria que foi a pessoa que mais me possibilitou desenvolver nestes últimos

anos, seja academicamente, educacionalmente, politicamente e profissionalmente. Duvido muito que eu possa retribuir tudo isto que recebi. Minha eterna gratidão.

Aos meus amigos e amigas fiz durante o caminho e reforçou durante o tempo: Ronaldo, Juninho, Fer, Aninha, Samuel, Lucas, Rogério, Carlinhos, Ayra, Sidão, Carina, Digão, William, Emi, Patrícia, Helio, Mi, Naty, Luc, Juliana, Breton, Sidney, Luizão, Terê, Michelle, Gunther, Leila, André, Lais, Nei, Edson, Vilma, Zilda, Luiz, Paulinha, Thiago, Kelly, Nadia, Jacque, Tiago, Pedro, Anderson e Alan. À rapaziada que morei junto durante meus anos em São Carlos: Yoshi, Chao, Tim, Bigode, Toca, Doc, Luizão, André, Daniel e Éric. Aos moleques de Rio Preto: Ramiro, Tobita, Leo, Frank, Makoto, Rubens e Mitsugui. Ao André, Ranza e Incerto pelos velhos tempos. Ao Fito pelos anos de cumplicidade e amizade.

À minha mãe por sua força e luta perante os descaminhos da vida. Minhas irmãs Juliana e Julia. Ao meu pai pelo apoio. Aos meus familiares: avô Reize, avó Vilma, dichan Adolfo e bachan Sizue. Aos meus tios, tias, primos e primas.

À Nadine cuja companhia sempre me faz desenvolver.

Por fim, ao meu mestre da vida, Daisaku Ikeda.

# **INTRODUÇÃO:**

## APRESENTAÇÃO:

O Racionais MC's<sup>1</sup> é um grupo de rap da cidade de São Paulo, formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay<sup>2</sup>. Brown e Blue se conhecem desde a infância, e são oriundos do bairro do Capão Redondo, considerado na década de 1990 como “o bairro mais violento do mundo”<sup>3</sup>. Foi a partir desse meio ambiente e contexto social que eles formaram uma dupla de rap chamada BBBoys, originada na Estação São Bento de metrô de São Paulo, conhecida como “Santuário do break”. Aquele foi o palco onde se deu início ao processo de organização do movimento hip-hop em São Paulo, pois o que antes consistia basicamente em duelos entre grupos de *b-boys* e dança para entretenimento, se tornou um movimento cultural cujo alicerce foi construído a partir do “conhecimento”<sup>4</sup>:

Em 1989, alguns *rappers* saem da São Bento para se instalar na Praça Roosevelt onde ficarão até 1991. Apesar de curto, foi neste intervalo de pouco mais de dois anos que se consolidou a ideia de que o *rap*, para além de entretenimento, deveria significar um posicionamento político claro frente aos problemas que atingem a população pobre e negra do país. (Gimeno, 2009:51-52)

Foi na Estação São Bento que, também, os “futuros” integrantes do Racionais se conheceram. Edi Rock e KL Jay já possuíam uma dupla, como dito por Mano Brown: “(...) já era um grupo bem mais avançado, era uma dupla mais experiente, tinha mais conhecimento da cultura mesmo. Eu e o Blue, a gente era admirador de longe”. Os quatro integrantes se conheceram através da mediação de Milton Sales, um dos idealizadores do MH2O (Movimento do Hip-hop Organizado) que tinha o intuito de fazer um movimento

1 A escolha da nomeação de “o Racionais MC's” no singular se deve ao fato de enfatizar o aspecto coletivo na produção das músicas. Mesmo que várias músicas sejam compostas apenas por um rapper, sua produção passa na mão de diversos outros indivíduos. Contudo, não pretendo absolutizar este caráter da coletividade, é importante frisar que não há consenso discursivo entre os quatro integrantes do grupo. O uso no singular seria devido também à noção de *autor* expressa por Foucault que difere “nome próprio” com “nome de autor”. Enquanto o primeiro é o indivíduo nomeado, o segundo é aquele que nomeia. O Racionais MC's, portanto, é aquele que nomeia suas narrativas, músicas e sonoridades.

2 Na ordem: Pedro Paulo Soares Pereira, Pedro Eduardo Salvador, Ednaldo Pereira Alves e Kleber Geraldo Lelis Simões.

3 Entre os anos de 1996 a 1998, a taxa de homicídios no bairro, entre homens de 15 a 44 anos. era de 241/100 mil habitantes. Ver em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u722049.shtml>

4 “Em seu artigo 'Arte e Educação: A Experiência do Movimento Hip Hop Paulistano', no livro 'Rap e Educação, Rap é Educação', organizado pela Elaine Andrade, o antropólogo José Carlos Gomes da Silva destaca: 'Nesse momento os rappers enfatizaram que o ‘autoconhecimento’ é estratégico no sentido de compreender a trajetória da população negra na América e no Brasil’” (Pimentel, 1997:19).

político através da música. KL Jay conta como foi esse contato inicial com os demais integrantes do grupo:

Ele [Milton Sales] arrumou um apartamento lá no Terraço Itália que tinha uma mesinha de som. (...) Aí, né, meu, ele descolou a bateria e me chamou pra fazer as músicas. Eu nem sabia produzir, eu nem sabia tocar. Aí eu tô lá, no microestúdio, na sala do cara, tentando fazer as músicas. Cola o Milton Salles com o Brown, aí ele falou: *Esse é o parceiro lá da São Bento*. Aí eu: *Não, já conheço ele já, e pá*. E aí a gente fez a música lá BBBBoys. É que era o nome do conjunto do Brown e do Blue. Aí ele trouxe o Blue e eu conheci o Blue. Aí depois eu trouxe o Edy Rock, a gente se conheceu. (Programa *Ensaio*, TV Cultura, 2003)

Alguns anos antes, entre o final da década de 1970 e o início dos anos 1980, num cenário semelhante de violência urbana, consumo de drogas, racismo, opressão policial, injustiça estatal e desigualdade social originava nos Estados Unidos, o movimento *hip-hop*, como forma de crítica a esse contexto, por jovens de bairros periféricos, pobres e negros. Esse movimento político-cultural foi uma forma desses jovens se manifestarem contra as opressões e injustiças cotidianas, e assim positivarem as marcações identitárias discriminadas como “negras” e “periféricas”, como apresentada na música *Senhor Tempo Bom* (1996) de Thaíde & DJ Hum: “o hip-hop é Black Power de hoje”. Tais manifestações artísticas-críticas são expressas sob três formas<sup>5</sup>: a) o *grafite* seria a expressão imagética que, através da utilização de *sprays* de tinta, são estetizadas em construções urbanas (muros, paredes, prédios, casas e lugares abandonados); b) o *break* seria um estilo de dança que “consiste literalmente na execução de passos que procuram imitar essa ruptura – quebras rítmicas – e essa forma sincopada de reconstruir o próprio ritmo” (Pimentel, 1997:8); c) o *rap*<sup>6</sup> seria a expressão sonora composta pelo DJ (*disc joy*) que produz as

<sup>5</sup> Para Guasco (2000) definir o hip-hop como fusão das formas de expressão é insuficiente. Para o autor, o hip-hop é pensado como a primeira contracultura global.

<sup>6</sup> Abreviação de *rhythm and poetry* que significa “ritmo e poesia”. A bibliografia referente ao rap é marcada pela ampla variação disciplinar e metodológica: Silva (1999), Felix (2005), Gimeno (2009) apresentam o rap como produtor de uma identidade política e cultural; Guasco (2000), Pardue (2008) e Weller (2011) elaboram etnografias do rap, sendo que os dois últimos possuem diálogo com o rap estrangeiro; Alves (2009) e Faustino (2012) apresentam o rap como instrumento político, este último possui trajetória como integrante do movimento hip-hop militante, sendo, ao mesmo tempo, pesquisador; Bertelli (2012) apresenta o rap por meio do sampler, enquanto estética política; Pimentel (1997) faz uma historiografia do movimento hip-hop nos Estados Unidos e sua recepção no Brasil; Kehl (1999), Zeni (2004), Caldeira (2006), Grecco (2007), Pasini (2007) são trabalhos com recortam os Racionais MC's (ou Mano Brown) como ponto central da pesquisa; e Nascimento (2006) tematiza a chamada “literatura marginal” de São Paulo que é um fruto literário do universo do hip-hop.

bases rítmicas, e pelo *rapper* que vocaliza as letras da música por meio de rimas e cadência musical.

Segundo Gimeno (2009), o conteúdo discursivo das letras de rap possuiria um forte apelo político de identidade:

O *rap* é cantado pelos sujeitos desta pesquisa como “parte da fortaleza *hip-hop*” e como a “verdadeira cultura de rua”. Ou ainda, o *rap* é “a voz do povo”, a “trilha sonora do gueto”, o gênero musical que se “manifesta para reivindicar o que é nosso”, porque está “emprenhado na luta pelo respeito, pela igualdade” em “resgatar o orgulho do povo da favela”. Ainda de acordo com as composições, o *rap* é “só um tijolo construindo a resistência e partindo o bolo”. É o “som da paz que prega união”, é a “arte dos toca-discos”, “o caminho de uma vida” e o “hino nacional da periferia”. (p. 19)

O *rap* teria uma importância na construção de uma “identidade periférica” que dá unidade identitária a estes sujeitos como apresentado na música *Periferia é periferia em qualquer lugar* (1997) do Racionais MC's. Para autora, essa noção identitária se aproximaria do conceito de “comunidade imaginada” de Anderson (1989), que daria “sentidos de pertencimento, compromisso e identificação com a periferia” (Gimeno, 2009). Já Guasco (2000), aproxima-se da ideia de construção da periferia enquanto “nação”:

O rap não chega a afirmar, ao menos de forma direta, que a periferia seja uma pátria, mas há muitas alusões nesse sentido, principalmente na forma de se referir ao 'povo da periferia' como se fosse uma nação à parte. Percebe-se então uma imagem muito presente no rap, onde o Brasil é representado como um país dividido em dois lados opostos, sendo que os rappers assumem a identidade com apenas um deles (p. 109)

Por isso, a noção de “periferia” utilizada não denota uma absolutização da identidade. As periferias enquanto territórios são heterogêneas<sup>7</sup>. O uso da “periferia” no rap

<sup>7</sup> A bibliografia referente à questão urbana é marcada pela heterogeneidade. Passa pelos estudos clássicos sobre a cidade como Simmel (1983; 2005) e Whyte (2005) que se valeu do método etnográfico; pesquisas que recortam a cidade de São Paulo como objeto de pesquisa: Durham (1973), Perlongher (1987), Frúgoli Jr (1995), Caldeira (2000), Almeida (2008); trabalhos sobre a política nas periferias urbanas: Caldeira (1984), Sader (1988) e Telles (1994); pesquisas que tematizam o “mundo do crime” nas periferias de São Paulo e do Rio de Janeiro: Telles (2007), Feltran (2008; 2010a; 2010b; 2011), Hirata (2010), Zaluar (1985) e Machado da Silva (2008); e por fim, os trabalhos referentes ao sistema prisional paulistano, com a emergência do PCC (Primeiro Comando da Capital) como desenvolvidos por: Biondi (2007; 2010a; 2010b) e Marques (2009);

é uma forma política para construção de identidade. *Periferia*, enquanto categoria social, não denota referência espacial, não é uma identidade polarizada em relação ao *centro*, mas é *periférico* em relação ao *poder*: “(...) o rap é um dos maiores responsáveis pela sedimentação de uma identidade de periferia, que atualmente parece substituir num grau mais acentuado o que teria sido para outras gerações a identidade de pobre” (Idem, 2000:102). Até porque, as dinâmicas das periferias urbanas, diferentemente dessas enunciações que fazem no rap de solidariedade, igualdade e paz, não correspondem a sua “realidade”. Muitas de suas músicas enunciam a reivindicação de uma “igualdade” (“ninguém é mais que ninguém, absolutamente” *Fórmula mágica da paz*, 1997) entre os pares periféricos, justamente por haver muitos conflitos entre as partes. Como é argumentado por Mano Brown:

O rap quer ser uma exceção, se você parar pra analisar. A periferia é desunida. O rap é uma exceção que ainda fala de uma união dentro de um lugar que não se fala. Qual é o lema da periferia? “Cada um, cada um”, e rap é o que? “É nós na fita”, é outra ideia. Esse bagulho de “é nós”, “é nós”. É coisa de rap, malandro quando tem dinheiro se joga [risos]. O cara quando ele tem dinheiro, ele vai embora. Ele tá ligado que os próprios caras da quebrada vai crescer o olho, vai cavar uma casinha pra ele cair, um barato. O rap ainda prega o contrário, vamos tentar. Vocês são unidos eu tô vendo, que vocês são unidos. Não é totalmente, não é tão individual assim. Querendo ou não, vocês são ligado. Eu sou ligado a eles, eu sou ligado a ele diretamente, agora eu tô ligado a você indiretamente. E você é ligado a outros e outros são ligados a outros, é uma teia. Fora daqui você não vai ver isso muito, você não vai vê isso na rua. Essa união que nós tamo falando não existe em lugar nenhum, em movimento nenhum, em profissão nenhuma<sup>8</sup>.

Dessa maneira, as letras de rap se tornam o modo de formulação política da identidade da periferia. E esta marcação de identidade política se dá a partir da narração do rapper em relação ao dia a dia vivido nas periferias urbanas:

(...) as letras das músicas tornaram-se o espaço central de formulação dos conteúdos simbólicos a partir dos quais a periferia é definida. Nelas o dia a dia dos moradores da periferia, seus dramas, conflitos e dificuldades, são narradas, via de regra, como relatos de experiências vistas e vivenciadas pelos próprios

2012).

<sup>8</sup> Vídeo Mano Brown, Ferrez e Negredo: <https://www.youtube.com/watch?v=agfCITOnzU0>

*rappers* em suas “quebradas”. A forte intenção de realismo das letras possibilitou aos artistas a reivindicação de uma legitimidade para as suas perspectivas sobre este território, justamente por ser oriunda de seu interior. (Gimeno, 2009:85)

Por isso, a escolha das músicas do Racionais MC's como recorte analítico, devido ao amplo leque temático abordado em suas narrativas de rap. O mesmo se observa na música *Rapaz Comum* (1997), que narra a violência urbana a partir da trajetória do assassinato de um jovem negro de periferia. Em *Homem na estrada* (1994), é narrada a trajetória de um ex-detento assassinado devido ao seu estigma de “criminoso”; e *Diário de um detento* (1997) narra a trajetória de um detento durante o Massacre do Carandiru, ocorrido no ano de 1992. Em *Voz ativa* (1992), apresenta a noção de “voz” no rap, como forma de agência política do sujeito periférico. Em *Negro Limitado* (1992), é tratada a conscientização e a crítica aos “negros limitados”, que nada mais são do que os sujeitos negros, periféricos, alienados acerca da relevância política da valorização da “identidade negra”. Em *Fim de semana no parque* (1994), a narrativa sobre a desigualdade social revela o contraste entre os modos de vida das classes sociais, que ali são exemplificados pelos circuitos territoriais e simbólicos de lazer: a população pobre de periferia “do lado de fora” do consumo e luxo da classe mais abastada. *Mulheres Vulgares* (1990), *Parte II* (1994) e *Estilo cachorro* narram as relações de gênero e sexualidade que descrevem a mulher como *locus* pecaminosos, imorais e degradantes aos elementos masculinos de periferia<sup>9</sup>. E, por fim, a importância da religião, principalmente pentecostal, cujo espaço e saber são constitutivos – direta e indiretamente – nas dinâmicas das periferias urbanas. Sendo um caminho muito escolhido por sujeitos periféricos em busca de salvação frente às maldades como: violência, drogas e mulheres – apresentado, por exemplo, em *Capítulo 4, Versículo 3* (1997).

Essas diversas abordagens temáticas, narradas nas músicas do Racionais MC's, possuem a particularidade de não ser expressas de modo segmentar. Não há uma música que aborda somente violência, drogas, negritude ou religião. As temáticas são holísticas, sempre aparecem inter-relacionadas, o que enriquece a narratividade do grupo em suas músicas, dando a elas complexidade discursiva e analítica. Assim, as narrativas do

<sup>9</sup> “Tanto na literatura quanto nos dados, eu percebia a existência de uma voz masculina sem que, contudo, o gênero masculino, enquanto categoria social e analítica, fosse problematizada de forma explícita e consistente. Diante dessa ausência, pareceu-me, pois, necessário olhar para esta dupla predominância masculina com alguma desconfiança. Estabeleci, assim, como meta de pesquisa, a compreensão dos sentidos de masculinidade construídos e expressos pelos *rappers* em suas composições”. (Gimeno, 2009:21)

Racionais MC's vão se transformando de acordo com o tempo, devido às próprias mudanças nas dinâmicas das periferias e também do reconhecimento e sucesso do grupo adquirido no meio musical e midiático, chegando a um ponto em que os rappers passam a ser figuras reconhecidas, não somente musicalmente, mas como personalidades cuja opinião política possui relevância política. No caso em questão, o impacto gerado pelo Racionais MC's foi amplo, se deu no âmbito musical, midiático, na opinião pública em geral e nos moradores de periferias urbanas.

#### *Trajetória do Racionais MC's:*

Com a formação do grupo no final da década de 1980, iniciaram-se os lançamentos de *singles* e álbuns. No ano de 1988, houve o primeiro *single* chamado *Beco sem saída*, composto por Edi Rock e KL Jay, e também o *single Pânico na Zona Sul*, composto por Mano Brown e Ice Blue. Ambas as músicas, lançadas na coletânea chamada *Consciência Black vol. 1*, tiveram participação somente de rappers nacionais. Em 1990, os rappers lançaram o primeiro álbum como Racionais MC's, chamado *Holocausto Urbano*. Um ano depois, o Racionais MC's abre o show do grupo de rap norte-americano Public Enemy, no Ibirapuera. Em 1992, lança a EP *Escolha o seu caminho* e é contratado pela Secretaria de Educação e Cultura da cidade de São Paulo, gestão da prefeita Luiza Erundina, para proferirem palestras nas escolas públicas sobre violência, consumo de drogas e racismo. Em 1994<sup>10</sup>, o lançamento do álbum *Raio-X do Brasil* possibilitou ao Racionais MC's uma maior visibilidade nas rádios, principalmente com as músicas *Fim de semana no parque* e *Homem na estrada*<sup>11</sup>, esta última premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Na

<sup>10</sup> Na primeira faixa do álbum, em sua introdução inicial: “1993, fudidamente voltando, Racionais, usando e abusando da nossa liberdade de expressão”. Os rappers fazem referência em 1993, mas o lançamento foi em 1994, como gravado no próprio disco. Possivelmente “1993” é referente ao ano de composição e gravação da música em si.

<sup>11</sup> “O disco de repente entrou nas paradas e de várias formas. Teve rádio que tocou o ‘Homem na Estrada’ editada, né? No caso, lá na Metrô FM tocava inteirinha. A música tem oito minutos? Oito minutos? É isso? Oito ou nove minutos, a música tocava inteirinha. E eu lembro que lá na estação tocava lá, assim, pela metade, então você não entendia muito a história, né? Mas... porém, o público sempre apareceu, deles e tal. Então, sempre o público fiel deles e tal. Nós, os amigos e tal, tava por lá, né? Então servia pra, assim, pra nós como um espelho, de que não que a gente não precise da mídia. A mídia também é importante. Mas a quem realmente, as mensagem eram realmente direcionadas. Direcionadas e fins. Elas atingiam o público que eram, o grande alvo, né? Das mensagem e tal” (Paulinho Brown, em documentário *Fim de semana do rap*, MTV Brasil, 1999)

ocasião houve uma apresentação marcante do grupo no Vale do Anhangabaú, com cerca de 30 mil pessoas, chegando a haver conflitos entre policiais e público.

Em 1997, o álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997) foi a maior vendagem de cópias na carreira do grupo: 1 milhão de cópias<sup>12</sup>. O grupo se tornou mais conhecido midiaticamente, aparecendo nas rádios, programas televisivos, premiações musicais e entrevistas em revistas. O público ouvinte do grupo foi ampliado, o que antes estava restrito às periferias urbanas, atingia agora também a camada das classes média e alta. Segundo Guasco (2000) “era muito difícil ter show fora da periferia antes do álbum dos Racionais de 97” (p. 31). Em 1998, foram gravados videoclipes de duas faixas deste álbum: *Mágico de Oz* e *Diário de um detento*; sendo esta última vencedora da premiação de “melhor clipe de rap” e o grupo recebeu o prêmio “escolha da audiência”, ambos no VMB da MTV Brasil, pelo qual fizeram um show com a música *Capítulo 4, Versículo 3*, com a abertura do pregador Luo, integrante do grupo de rap gospel Apocalipse 16 (que será utilizada nesta dissertação). Em 1999, a mesma MTV produz um documentário chamado *Fim de Semana do Rap Nacional*, abordando a história do rap, com entrevistas e depoimentos de várias personalidades do hip-hop, além de retratar a história do Racionais MC's. Em 2002, o grupo lança seu último álbum *Nada como um dia após o outro*, em formato de CD duplo, tendo como destaque as músicas *Negro Drama*, *Vida loka parte 1* e *Vida loka parte 2*. Recebendo dois prêmios no Hutúz, a premiação mais importante de hip-hop no Brasil, nas categorias *grupo ou artista solo* e *música do ano*, com a música *Negro Drama*.

Em 2003, o grupo concede entrevista para fora do universo do hip-hop, como no programa *Ensaio*, da TV Cultura, que tem o intuito de preservar a memória da música popular brasileira<sup>13</sup>. Em 2006 lança o primeiro DVD do grupo *1000 trutas e 1000 tretas* do show realizado no SESC Itaquera. Nos extras deste DVD, há um documentário sobre a origem do Capão Redondo, um fundo de cena da turnê internacional do grupo e um *making of* do show. Em 2007, Mano Brown é entrevistado no programa *Roda Viva*, na TV Cultura (um dos mais importantes programas de entrevistas na televisão brasileira), não somente como músico, mas também como mediador público.

12 “Vendeu 500 mil cópias e 500 mil pirata [risadas]” (Idem, ibidem).

13 Criado e dirigido por Fernando Faro, é transmitido pela TV Cultura desde os anos de 1970. Com o intuito de registrar em memória audiovisual os principais artistas da música popular brasileira, se tornou inovador ao implantar o formato de entrevistas mesclado com performances musicais ao vivo. Já passaram por este programa: Adoniran Barbosa, Gonzaguinha, Dominginhos, Demônios da Garoa, Fundo de Quintal, Tim Maia, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Elis Regina, etc.

Em 2008, Mano Brown e Ice Blue realizam uma parceria com a marca esportiva *Nike* que resultou na criação de uma *mixtape* chamada *O jogo é hoje* com a participação de diversos *rappers* da nova geração. Em 2009, o grupo Racionais MC's lança o seu mais atual disco, *Tá Na Chuva*, com participações do pagodeiro Belo, do sambista Almir Guineto, dos *rappers* Thaíde e Dom Pixote. No mesmo ano, Mano Brown concede entrevista à *Rolling Stone Brasil* e é capa da revista. E com a última edição da premiação da Hutúz, em edição comemorativa “Hutúz 10 anos”, o Racionais MC's ganhou os prêmios: *melhores produtores da década* e *melhores DJ da década* (KL Jay), *melhores álbuns da década – Nada como um dia após o outro dia (2002)*, *melhores videoclipes da década – Vida Loka 2*, *melhores músicas da década – Negro Drama* e *melhores grupos da década – Racionais MC's*. Em 2010 Mano Brown lança uma *single* da música *Umbabarauma*, com Jorge Ben Jor, o objetivo era reverter o dinheiro arrecadado para um projeto social que cuida de uma escola de futebol em parceria com a Nike, para treinar os jovens do Capão Redondo, criando-se assim o *Capão Futebol Clube*.

#### *Pesquisas anteriores:*

Esta dissertação é um desdobramento de pesquisas iniciadas em 2010, ano em que comecei um projeto de iniciação científica que tinha como objetivo principal o estudo das músicas do Racionais MC's, com o intuito de analisar as mudanças discursivas ocorridas em seus aproximadamente 20 anos de carreira, enquanto grupo de rap. Até então, o grupo havia lançado cinco discos: *Holocausto urbano* (1990), *Escolha o seu caminho* (1992), *Raio-X do Brasil* (1994), *Sobrevivendo no inferno* (1997) e *Nada como um dia após o outro dia* (2002), somado a um álbum de compilações chamado *Tá na chuva*, lançado em 2009<sup>14</sup>. A partir da análise das mudanças discursivas destes seis álbuns, pretendi relacionar as narrativas dessas músicas, correlacionando-as com transformações nas dinâmicas das periferias da cidade de São Paulo, nos últimos vinte anos. Portanto, as narrativas do rap se tornaram assim, metodologicamente, descrições sobre o contexto das periferias urbanas. Não somente eram descrições literais do cotidiano periférico, mas uma forma discursiva de descrever tal contexto social do período. Para ilustrar melhor as formas discursivas apresentadas nas músicas dos rappers, as dividi em três “fases” da trajetória do Racionais

<sup>14</sup> Os cinco primeiros álbuns foram lançados fisicamente, como discos. Já o álbum de 2009 fora lançado somente como uma compilação de músicas novas dos rappers.

MC's: a) a fase discursiva de “movimento social”, com os três primeiros álbuns *Holocausto urbano* (1990), *Escolha o seu caminho* (1992) e *Raio-X do Brasil* (1994); b) a fase discursiva, do “crime” e dos “evangélicos”, com os álbuns *Sobrevivendo no inferno* (1997) e *Nada como um dia após o outro dia* (2002); e c) a fase mais voltada para o lado *empresarial* do grupo, representada pelo álbum *Tá na chuva* (2009).

A primeira fase (1990 – 1994) possui um viés discursivo de “movimento social”<sup>15</sup>. Essas músicas estavam no contexto, e contextualizavam o período da transição e dos primeiros anos da redemocratização brasileira. A politicidade do discurso do rap tinha um teor de resoluções das mazelas sociais, vivenciadas nas periferias nos anos de 1990 – o Brasil apresentava índices elevadíssimos de pobreza –, e de denúncia às injustiças e desigualdades sociais, ao mesmo tempo em que reivindicava políticas-públicas para investimento nestas áreas denominadas “carentes”. O governo democrático se tornava assim uma esperança política no período. Daí a características discursivas de “movimento social”, pois havia um forte quê de reivindicação de melhorias infra-estruturais nas periferias, por meio do rap enquanto modo de fazer política pela “base”. Alguns rappers se alinhavam movimentos como o “movimento negro” e “movimento dos trabalhadores”, chegando até a apoiar diretamente campanhas do Partido dos Trabalhadores (PT)<sup>16</sup>. Há várias músicas nas quais, seu discurso se correlaciona com as discursividades do movimento negro, como na música *Racistas Otários* (1994):

Os poderosos são covardes desleais, espancam negros nas ruas por motivos banais. E nossos ancestrais, por igualdade lutaram. Se rebelaram morreram e hoje o que fazemos? Assistimos a tudo de braços cruzados. Até parece que nem somos nós os prejudicados. Enquanto você sossegado foge da questão. Eles circulam na rua com uma descrição que é parecida com a sua, cabelo cor e feição. Será que eles veem em nós um marginal padrão. 50 anos agora se completam. Da lei antirracismo na constituição, infalível na teoria, inútil no dia a dia. Então que fodam-se eles com sua demagogia. No meu país o preconceito é eficaz. Te cumprimentam na frente e te dão um tiro por trás. (*Racistas Otários*, 1990)

15 “Minha hipótese é a de que, no caso paulistano, o *hip-hop* e o *rap* são, de alguma forma, herdeiros dos movimentos sociais nascidos na década de 1980” (Gimeno, 2009:24). Ver sobre novos atores políticos na década de 1980 em Sader (1988).

16 *Como surgiu o contato com o PT?* “Foi pelo Miltão também. Ele fez de tudo pra gente se juntar com o PT. Ele também chegou aos caras do PT, falando: 'Vocês têm que ouvir rap, estão todos velhos, não conhecem porra nenhuma, o mundo tá pegando fogo, vocês nessas aí! Já ouviram falar de rap?'. De tanto ele insistir, começaram a olhar. E gostaram. Foi naquela época do 'Raio X' [*Raio-X do Brasil*, 1994]”. (Mano Brown em entrevista Perseu Abramo, 2001).

A segunda fase (1997 – 2002) possui viés discursivo das questões “crime” e “evangélica”. Esta virada dos anos 2000 é um período que inicia a emergência do “mundo do crime” como esfera legítima na regulação da violência nas periferias paulistanas. Concomitantemente, há a expansão das igrejas evangélicas nas periferias, que modificou determinadas dinâmicas entre os moradores locais, tanto nas relações sociais, produzindo redes evangélicas compostas por familiares e amigos – que se distanciam ou aproximam, quanto nos circuitos de circulação dos indivíduos evangélicos e não evangélicos (CRUZ DA SILVA, 2013). Para Feltran (2008), a emergência do “mundo do crime” e a expansão das igrejas evangélicas nas periferias foram importantes nas transformações no trabalho, na família, nas amizades, na escola, no crime, entre outros. Percebe-se, portanto, uma modificação discursiva relevante nas músicas do Racionais MC's, explicitando enunciados a respeito do crime e do universo pentecostal:

O caminho da felicidade ainda existe, é uma trilha estreita em meio à selva triste. Quanto cê paga, pra vê sua mãe agora? E nunca mais ver seu pivete, ir embora. **Dá a casa, dá o carro, uma Glock e uma Fal<sup>17</sup>. Sobe cego de joelho, mil e cem degraus. Quente é mil grau. O que o guerreiro diz: o promotor é só um homem, Deus é o juiz.** Enquanto Zé Povinho apedrejava a cruz, e o canalha, fardado, cuspiu em Jesus. Oh, aos 45 do segundo arrependido. **Salvo e perdoado, é Dimas o bandido. É loko o bagulho, arre pia na hora. Oh, Dimas, primeiro vida loka da história. Eu digo: Glória, glória, sei que Deus tá aqui. E só quem é, só quem é vai sentir.** E meus guerreiro de fé, quero ouvir, quero ouvir. E meus guerreiro de fé, quero ouvir irmão. Programado pra morrer nós é. Certo é, certo é, crer no que der (*Vida loka parte 2*, 2002, grifos meus)

A terceira fase (2008 – atual) ainda está em processo, dessa maneira, seria um erro classificar este período sob alguma análise estanque. Assim, denominarei esta fase como “empresarial”, pois é um período em que os rappers do grupo estão mais focados na produção musical de outros artistas e lançamento de grife de vestuário. Como o acordo de Mano Brown e Ice Blue com a marca esportiva *Nike*, que resultou na produção da *mixtape O jogo é hoje* (2008). Pela mesma marca esportiva, Mano Brown lançou um *single* da música *Umbabaraúma*, ao lado de Jorge Ben e outros artistas. Os rappers investem

17 A Glock é uma fabricante austríaca de armas e materiais de cutelaria, fabrica o modelo de arma tipo pistola. A FN FAL é uma fabricante belga de armas do tipo fuzil militar.

também no mercado fonográfico da *black music* como o Big Ben Jhonson e a Banda Black Rio; e no rap, com o lançamento de novos grupos, possuindo o selo *Cosa Nostra* como produtora. Essa “nova” postura dos rappers fica clara em entrevista dada à revista *Rolling Stone Brasil*, em 2009:

“O Racionais parece ter uma cartilha a seguir e não fomos nós que a escrevemos. Foi a opinião pública. Somos refêns das palavras, mas não posso ser refém de nada, nem do rap. Vamos quebrar. Aquele Mano Brown virou sistema viciado, uma estátua óbvia demais. Pergunta tal coisa que ele vai responder tal coisa. Eu estava mapeado e rastreado”, constata. (...) Não se diz simplesmente aberto para negócios. “Aberto não é o termo”, explica, rindo forte. Ainda é jogo duro. “Vamos colocar uma explicação para isso: tudo que for para um benefício coletivo, um progresso autossustentável, estou aí para ouvir. Nada que seja escravagista, nada que seja paternalista do rico para o pobre. Quero que o barato venha, que a gente consiga organizar e que funcione por muito tempo. Esse é o termo do momento, mundial: “sustentabilidade”, diz, com um sorriso ainda mais forte, para depois contar o desejo de uma indústria de música negra forte no Brasil. “Tenho o sonho de ter tipo uma Motown [*hoje os Racionais são donos da gravadora Cosa Nostra*].” E, se a Globo voltar a convidá-los para um programa de TV, como já fez no passado, diz, haverá votação instantânea entre os integrantes do que ele chama de “família” - músicos, produtores e amigos que acompanham as ideias de Brown. (...) No ano passado, Mano Brown e Ice Blue aceitaram uma encomenda da Nike e encabeçaram a produção de um disco disponibilizado para download gratuito no site da empresa. “Eles querem que eu faça uma ponte com a juventude para aliar esporte, música e a marca”, conta Brown. (...) “Eu era pobre e louco, não conseguia ver um playboy como um ser humano. Hoje consigo, mas não significa que goste dele. Sei que ele deve ter filho, mãe, tudo, mas isso não quer dizer que eu queira fazer parte da família dele.” Com olhar firme, um cigarro entre os dedos e ciente de onde quer chegar com sua música, Brown finaliza: “Se existe algum tipo de radicalismo, estou exercendo mais ele hoje”. (Mano Brown na revista *Rolling Stone Brasil*, 2009)

No ano de 2011, iniciei a realização de uma monografia intitulada *Capítulo 4, Versículo 3 – uma teologia dos Racionais MC's*, dando continuidade às análises das músicas do grupo. Contudo, diferentemente da abordagem realizada na primeira pesquisa, ao invés de fazer uma análise do discurso de várias músicas em todos os álbuns do grupo correlacionando-as com as transformações nas dinâmicas das periferias urbanas, pretendi realizar a partir de uma *única* música uma análise do discurso que enfocasse o aspecto

religioso. Essa escolha se deu justamente pelo aumento no destaque que se dava ao elemento da gramática pentecostal nos últimos álbuns: *Sobrevivendo no inferno* (1997) e *Nada como um dia após o outro dia* (2002); e também, metodologicamente, poder realizar uma análise do discurso apresentando os detalhes e as minúcias estéticas e narrativas; para isso, selecionei a música *Capítulo 4, Versículo 3*, referente ao álbum de 1997.

A escolha dessa música se deu por sua centralidade discursiva, descritiva e estética no álbum como um todo, relacionando o cotidiano periférico com enunciados político-religiosos. Porque a música amarraria três temáticas centrais, tanto em sua narrativa propriamente dita como neste álbum. O “crime”, o “negro” e o “evangélico” seriam matrizes discursivas fundamentais que seriam costuradas e territorializadas sob um denominador comum: as periferias urbanas. A noção de matriz discursiva se daria porque a narrativa do Racionais MC's se comporia da seguinte forma: o “crime” seria composto pela narrativa de uma jurisdição da violência nas periferias urbanas e de seu “projeto” de ascensão social com sua respectiva obtenção de posição de destaque; o “negro” seria o aspecto da relevância da questão social na marcação identitária política por parte dos rappers, suas principais influências seriam os líderes do movimento negro norte-americano dos anos de 1960, como Malcolm X e a influência de uma tradição *estético-musical* negra da *black music*, com funk, soul, disco e reggae, e do samba e pagode pela música negra brasileira; o “evangélico” seria pensado a partir dos enunciados bíblicos que dão significações às narrativas do rap, haveria uma estetização dessas narrativas a partir de uma *gramática pentecostal*.

Essas matrizes discursivas seriam reatualizadas pelo Racionais MC's em forma de rap, caracterizado como: *manifesto político* e *saber cristão*. *Manifesto político* devido ao caráter denunciativo às desigualdades sociais, econômicas e raciais, elementos constitutivos da narrativa do rap. *Saber cristão* devido à utilização de elementos religiosos que dão significado ao modo de agir e ver no mundo (periférico), atribuindo, assim, características éticas e morais às concepções narradas pelo Racionais MC's. Essa reatualização produziria uma narrativa do rap de viés político-moral em torno das questões sobre as opressões e injustiças sociais engendradas pelo chamado *sistema*. De modo que os conflitos descritos nas periferias não teriam apenas aspectos políticos, mas seriam conflitos morais e espirituais também. A *Capítulo 4, Versículo 3*, como narrativa, seria produtora de uma *moralidade marginal*, uma espécie de moralidade específica, que possibilitaria ao indivíduo “sobreviver no inferno” (analogia que remete à vivência dos sujeitos periféricos

em um contexto de violência e pobreza extremas) de maneira a não se “corromper pelo sistema”. *Sistema* seria a nomeação dada para a estrutura geral geradora de iniquidades, injustiças, opressões, desigualdades e humilhações, materializada pela ideia do “sistema capitalista”, que gera desigualdade econômica; “sistema jurídico”, que gera injustiças estatais e “sistema diabólico”, que gera humilhações e degradações.

O próprio título da música explicita uma analogia direta com a narrativa bíblica<sup>18</sup>. O fato dos rappers realizarem tal analogia, demonstra que o estatuto adquirido por esta música – e por este álbum – seria de uma reatualização dos ensinamentos cristãos para “salvação” e “redenção”, para o contexto e léxico periférico. Para a análise da narrativa da música, estruturei *cenias* que fazem analogia com os aspectos teatral e performático existentes nos cultos evangélicos. Tais *cenias* foram divididas em três partes e um prólogo. Para o *prólogo*<sup>19</sup>, lancei mão de uma “*cena*” apresentada na abertura do show do Racionais MC's, no VMB, em 1998. Essa abertura ocorre em duas partes: a primeira é o *rapper gospel* Pregador Luo, do grupo Apocalipse 16, que interpreta um “pregador”. Essa “pregação” consiste numa interpretação teológica na visão cristã, sob a ótica da questão racial. Após o término da “pregação”, adentram ao palco os integrantes do Racionais MC's iniciando a música *Capítulo 4, Versículo 3*.

Na divisão estrutural da música em si, selecionei ao todo 14 *cenias* que compunham a narrativa dessa música, agrupando-as em três partes: parte 1 (*cena 1 a 4*), parte 2 (*cena 5 a 9*) e parte 3 (*cena 10 a 14*)<sup>20</sup>. Cada *cena* foi selecionada pelos diversos trechos do rap que compunham narrativas curtas dentro da narrativa central que é a música. Uma das características da composição narrativa do rap é justamente a composição de diversos trechos que formam narrações e diálogos curtos que, costurados, dão lógica estrutural à música. A divisão em três partes dá à música uma estrutura de cântico religioso, pois, entre as partes, há um refrão em que se canta “Aleluia”, repetidamente, como se fosse uma “benção”.

18 A Bíblia se subdivide em “livros” (Gênesis, Êxodo, Salmos, Provérbios, etc), capítulos e versículos. *Capítulo 4, Versículo 3* pode ser interpretada como: 4º álbum e 3ª música do grupo.

19 Utilizarei este trecho em *Capítulo 1 – Êxodo hebraico e periférico – uma reatualização bíblica* nesta dissertação.

20 *Cena 1 – o assalto metafórico*; *Cena 2 – a moralidade marginal*; *Cena 3 – a imoralidade hegemônica*; *Cena 4 – o profeta dos “pretos” da periferia*; *Cena 5 – “chama os manos”*; *Cena 6 – os manos “nóis” e os manos “outros”*; *Cena 7 – “Preto” e “Branco”: “ai já era...”*; *Cena 8 – “Será assim que eu deveria ser?”*; *Cena 9 – o “sistema”-“branco”-“demônio”*; *Cena 10 – O “nóis” periférico: “o monstro que nasceu em algum lugar...”*; *Cena 11 – “Cada um, cada um, você se sente só”*; *Cena 12 – “A bala não é de festim, aqui não tem dublé”*; *Cena 13 – “É o crime ou o creme?”*; *Cena 14 – Sobrevivendo no inferno.*

A estruturação das *partes* na música *Capítulo 4, Versículo 3* se daria da seguinte forma: Na primeira parte, Mano Brown (figurativamente representando os Racionais MC's) se apresenta enquanto um sujeito que deseja romper com os efeitos perversos do *sistema* (caracterizado por sua *imoralidade hegemônica*) por meio da “violência” metafórica e poética (“Minha intenção é ruim, esvazia o lugar. Eu tô em cima, eu tô afim. Um, dois pra atirar. Eu sou bem pior do que você tá vendo. Preto aqui não tem dó, é 100% veneno”). De modo, que numa torção, espécie de releitura da narrativa bíblica, os integrantes do Racionais MC's atribuiriam a si próprios o título de “profetas da periferia”, de modo que seriam profetas pós-Jesus Cristo (“1,9,9,7 depois de Cristo. A fúria negra ressuscita outra vez. Racionais, capítulo 4, versículo 3”). Na segunda parte, há a construção das polaridades morais constituídas através da perspectiva da *moralidade marginal*, produzindo, assim, uma série de polarizações como “moral” e “imoral”, categorizações como “preto” e “branco”, “mano” e “sistema”, *mano-“nós”* e *mano-“outro”*, “preta” e “puta butique”, como é exemplificado pela trajetória do *preto tipo A*, que virou *neguinho*. Na terceira e última parte, há uma construção político-moral de uma identidade “*nós*”-*periferia* que seguiria uma trajetória de assujeitamento, quanto mais próximo do polo “sistema”-“branco”-“demônio”; ou, rompendo tal assujeitamento através da aproximação com a *moralidade marginal*. Constituindo, assim, o desdobrar narrativo dessas três partes enquanto uma *teologia do Racionais MC's*.

#### *Questão de trabalho e justificativa:*

Esta dissertação se trata das resignificações religiosas, políticas e estéticas<sup>21</sup> nas narrativas de rap do Racionais MC's, a partir da análise das músicas dos álbuns *Sobrevivendo no inferno* (1997) e *Nada como um dia após o outro dia* (2002). A escolha desses dois álbuns se deve aos desdobramentos analíticos após a realização das pesquisas anteriores. A decisão de selecionar esses últimos álbuns do grupo se deve a sua narrativa acerca do contexto de violência nas periferias urbanas<sup>22</sup>. Lembrando, aqui, que a noção de

21 Há uma bibliografia que tematiza a arte empreendendo uma análise da noção de estética: Almeida (1997) e Bourdieu (2007); atribuindo a ela uma característica política: Rancière (2009; 2011) e Bertelli (2012); delimitando o aspecto da produção da obra artística: Foucault (2000; 2001) e Miskolci (2003); abordando a inserção da arte no mundo capitalista: Debord (1997), Adorno (2002), Pelegrini (2008); tematizando a arte subversiva: na cidade de São Paulo – Pereira (2010), e no Rio de Janeiro – Vianna (1988; 1997).

22 Segundo Feltran (2014), é necessário evitar a reificação da violência urbana, crime e periferia: “A representação da 'violência urbana' constitui-se fundamentalmente, em minha interpretação, num processo de *associação arbitrária* entre conceitos e fenômenos distintivos, ao longo do tempo, que comporiam um único

*periferia* utilizada é a enunciada pelo rap, que seria a periferia não somente como referência espacial, mas em relação ao *poder*<sup>23</sup>. Ou seja, a categoria de “periferia” enquanto construção política de identificação através do rap. Apresentando, assim, a emergência do “mundo do crime” como esfera social legítima de regulação da violência, tensionando o diagrama das dinâmicas sociais nestes territórios periféricos. E a expansão das denominações pentecostais se tornando produtores de concepções de mundo e condutas éticas e morais entre os seus moradores. De modo que as narrativas do Racionais MC's nesses álbuns utilizariam de concepções religiosas pentecostais como forma de expressar e compreender o cotidiano urbano periférico.

O contexto de violências urbanas vivenciadas pelos rappers pode ser exemplificado pelo bairro Capão Redondo, distrito que pertence à subprefeitura de Campo Limpo, localizada na região sudoeste da cidade de São Paulo. De acordo com o Censo de 2000, a população era de aproximadamente 240 mil habitantes, havendo uma densidade de 17 habitantes/km<sup>2</sup> e renda média de 711 reais<sup>24</sup>. Em 1998, eram registrados 130 homicídios para cada 100 mil habitantes. Em comparação com bairros mais ricos da cidade de São Paulo, “a probabilidade de um morador do Capão Redondo ser vítima de homicídio é 46 vezes maior do que o morador da Vila Mariana”<sup>25</sup>. As vítimas desses homicídios são em sua maioria homens, jovens, negros e pobres. Num período de 35 anos – de 1960 a 1995 –, o coeficiente de homicídios para adolescentes do sexo masculino, na faixa de 15-19 anos, passou de 9,6 para 186,7/100 mil habitantes, um crescimento na ordem de 1800% (Mello Jorge, 1998).

A expansão das igrejas evangélicas neste contexto violento se deve à sua rede de solidariedade, que produz acolhimento, e por diversos outros motivos:

Outros fatores favoreceriam, ainda hoje, o crescimento dos evangélicos (dos fiéis e das instituições) nas favelas, como a descentralização religiosa/institucional (facilidade de fundar denominações em decorrência das cisões que não são raras

dispositivo, que ao reificar – por mecanismos diversos – se torna 'realidade'. Nela estão naturalmente conectados fenômenos e conceitos tão díspares quanto criminalidade, drogas ilegais, mercados ilícitos, armas de fogo, facções, quadrilhas, corpos pardos e pretos, territórios urbanos e pobreza” (p. 2-3).

23 “Dispomos, primeiro, da afirmação de que o poder não se dá, nem se troca, nem se reforma, mas que ele exerce e só existe em ato. Dispomos igualmente desta outra afirmação, de que o poder não é primeiramente manutenção ou recondução das relações econômicas, mas em si mesmo, primariamente, uma relação de força” (Foucault, 1999:21)

24 Ver em: <http://www.noticiario-periferico.com/2009/09/historia-do-bairro-capao-redondo.html>

25 Ver em: <http://www.braudel.org.br/pesquisas/pdf/criminalidade01.pdf>

neste meio), a disponibilidade (acesso facilitado) a cultos durante vários horários do dia e da semana, a influência que a família (sobretudo mulheres) exercem sobre a adesão religiosa de parentes e membros das novas gerações, o 'acolhimento' promovido por estas igrejas aos que elas procuram e, finalmente, pela rede de solidariedade e proteção forjadas ou realimentadas a partir delas. Vale aqui salientar que o caráter muitas vezes diário das atividades evangélicas é fundamental para a formação de redes e para a 'fixação' do membro na igreja, visto que neste contexto as demandas por 'ajuda' e por 'acolhimento' podem ser repentinas (Vital da Cunha, 2008:27)

O modo de compreensão do “mundo” dos pentecostais teria proximidade com as concepções bélicas manifestadas por esta violência urbana, que comunicariam com o *ethos* dos moradores de periferias que, no limite, também comunicaria com o *ethos* do “crime”:

Em outras palavras, a perspectiva teológica e doutrinária dos evangélicos pentecostais que compreende o “mundo” (categoria expressa a oposição entre o “Bem” e o “Mal”, entre o “Céu” e a “Terra”, entre o “mundo” da morte do espírito e a “vida plena na Igreja com o Senhor”) como o lugar da guerra, que fala do inimigo, do chamamento ao 'exército do Senhor', que ritualmente lança mão dos arroubos emocionais e de um linguajar bélico, se comunica muito com o próprio *ethos* dos moradores, de forma geral, e com os “bandidos” (Idem, p. 15)

A partir deste escopo temático de periferia, violência, religião<sup>26</sup>, crime e racialidade<sup>27</sup> é que selecionei os álbuns *Sobrevivendo no inferno* (1997) e *Nada como um dia após o*

26 A bibliografia sobre religiosidade é formada pelos estudos clássicos sobre religião – Durkheim (1973), Berger (1985) e Weber (2004); a relação entre religião e política – Oro (2003) e Novaes (2012); trabalhos sobre a religiosidade nas metrópoles – Almeida (2001; 2004) e Negrão (2008); o crescimento das religiões pentecostais e neopentecostais, principalmente nas periferias urbanas, com os chamados “evangélicos” – Souza (1969), Mariano (1999; 2004), Mafra (2001), Almeida (2009); a questão das religiões afro-brasileiras – Prandi (1991; 2004), Negrão (1996) e Birman (2009); e os trabalhos do Rio de Janeiro referências pelo fato de relacionarem o “mundo do crime” com a “conversão religiosa” e seus respectivos efeitos – Birman (2011; 2012), Machado (2011) e Teixeira (2008; 2009), além do trabalho em São Paulo de Côrtes (2005).

27 A identidade negra é um marcador importantíssimo na “estética política” do rap. Há bibliografia referente à negritude que trata do peso que a noção racial norte-americana adquire, principalmente devido às influências no mundo musical e do rap – Haley (1964), Carmichael (1968), Clarck (1969); a perspectiva pós-colonial sobre a africanidade – Gilroy (2001), Fanon (2005), Hall (1998; 2000; 2003a; 2003b); a questão da negritude no Brasil – Munanga (1986), Pinho (2002), Guimarães (2002), Slenes (2010) e Silva (2011); e, a importância política da identidade negra no rap – Guasco (2000) e Faustino (2012). No ano de 2011, durante a minha graduação, participei da disciplina “Sociologia das Relações Raciais”, no ano de 2011, ministrada pelo Prof. Válder Silvério, e que culminou no trabalho intitulado: *Negro Drama – a construção de uma identidade diaspórica nas periferias urbanas*.

*outro dia* (2002) como formas narrativas e estéticas de expressão deste contexto. A justificativa da escolha de *dois* álbuns ocorreu com o intuito de mostrar as mudanças nas dinâmicas das periferias durante essa virada de década, mesmo que seja um período curto de tempo (cinco anos) é possível apresentar as convergências e divergências narrativas. Até porque no decorrer desta dissertação citei pontualmente narrativas musicais de outros álbuns, ampliando o espectro analítico histórico, porém dando a devida centralidade aos dois álbuns mencionados. Outro motivo, e não menos importante, é a respeito da não seleção de uma maior quantidade de álbuns a serem analisadas, devido ao fato da exigência de uma análise minuciosa em cada narrativa do rap. Internamente a esses dois álbuns, também dei ênfase a algumas músicas, analisando outras somente *en passant*. A escolha das principais músicas analisadas nesta dissertação, além do fator narrativo, foi também sua relevância e impacto político, canções que se tornaram espécies de “hinos do rap nacional”, marcando assim, fortemente, a trajetória do Racionais MC's. Seriam estas músicas, no álbum de 1997: *Capítulo 4, Versículo 3, Diário de um detento e Fórmula mágica da paz*; e no álbum de 2002: *Vida loka I, Vida loka 2, Jesus Chorou e Negro Drama*.

O significado da noção de narrativa do rap na análise das músicas do Racionais MC's não seria somente uma descrição das vivências do dia a dia dos moradores da periferia, com seus pesares e deleites. O rap, como expressão artística, por mais que enuncie a respeito da “realidade da periferia doa a quem doer”<sup>28</sup>, ainda seria uma estetização da realidade:

Tudo bem, o rap tem o poder de fazer o cara se 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. Cada música que eu faço pra mim é um filho. Todas têm uma personalidade, têm alma. Eu não faço música pra encher disco nem pra fazer ibope. Faço música. Cada letra tem uma cara, tem uma cor, tem um estilo. Cada música é uma pessoa. A música é viva. As coisas têm que estar todas ali. O corpo humano tem cabelo, olho... A

28 Ver *Sobrevivendo no inferno 10 anos* na Show Livre: <https://www.youtube.com/watch?v=sxhjPDXowP0>

música é a mesma coisa: tem a batida, tem a rima, tem o ritmo, tem a ideia, tem a mensagem que está escondida, mas tem que ter a mensagem explícita. (Entrevista Mano Brown, pela Perseu Abramo, 2001)

A composição musical do Racionais MC's consistiria num processo de estetização do cotidiano periférico, tanto no sentido narrativo e textual da descrição, quanto no sentido musical e sonoro. O texto escrito do rap não é adequado para análise estética e literária, deve-se levar em conta sua dimensão sonora (Gessa, 2010). Dessa maneira, apresentarei nesta dissertação os aspectos estético-musicais no rap do Racionais MC's, que, em cada álbum e a cada música, possuiriam estéticas peculiares. No interior de cada álbum as músicas entre si apresentariam estéticas que dariam singularidade umas às outras, mas haveria também uma estetização que daria um aspecto de obra fechada para o álbum como um todo. Para isso, apresentarei os elementos estéticos dos álbuns *Sobrevivendo no inferno* (1997) e *Nada como um dia após o outro dia* (2002), apontando: a) os elementos estéticos musicais e sonoros, e b) os elementos estéticos físicos do álbum, da capa, encarte e disco.

No álbum de 1997, a estética musical é caracterizada por uma sonoridade mais soturna, introspectiva, sóbria e espiritual. Tais características se devem às narrativas dessas músicas referentes ao contexto de violência urbana, diante da qual jovens negros de periferia são mortos cotidianamente. Em algumas músicas, os *samples*<sup>29</sup> fazem uma referência direta à violência e aos homicídios, como em *Tô ouvindo alguém me chamar*, que utiliza uma base do som do eletrocardiograma, aludindo a um paciente no hospital. A maioria das músicas utiliza *samples* com bases secas, combinando entre graves e agudos. Raramente há músicas que fazem referência a um ambiente mais festivo, somente a música *Qual mentira vou acreditar* é que apresenta uma base marcada pelo suingue típico do *funk*. O aspecto “espiritual” se deve às diversas referências ao universo religioso, principalmente da igreja pentecostal. As músicas *Capítulo 4*, *Versículo 3*, *Mágico de Oz* e *Fórmula mágica da paz* têm refrões cantados no estilo *gospel* (“aleluia!”; “queria que Deus ouvisse a minha voz no mundo mágico de Oz”; “eu vou procurar, sei que vou encontrar, eu vou procurar. Eu vou procurar, você não bota mó fé, mas eu vou atrás. Da minha fórmula mágica da paz”).

29 A noção de *sample* é o recorte sonoro de uma música ou sons ambientes (ex. Barulho do escapamento do carro), que compostos com outros elementos musicais, constituiria a base musical do rap-. O *sampler* como verbo (“to sampler”) significa o ato de samplear, o processo da sampleagem. Já o *sample*, como substantivo, significa o trecho sonoro enquanto objeto de composição da música.

Já no álbum de 2002, a estética musical das canções tem influência marcante e explícita da *black music*, sobretudo o *funk*<sup>30</sup>. A utilização do *funk* e do *disco* nos *samples* dessas músicas são para estetizar os raps com mais suingue e ginga, pois algumas músicas remetem diretamente ao ambiente festivo como: *Vivão e vivendo*, *1 por amor 2 por dinheiro*, *Estilo cachorro* e *Da ponte pra cá*. Essa sonoridade festiva, juntamente com o conteúdo das letras, remete a comemorações: seja voltada para a possibilidade de consumir bens materiais e simbólicos, seja para celebrar a superação de uma vida sofrida. Contudo, algumas músicas se utilizam do *sample* da *black music*, de modo a que a mixagem dê um peso maior aos graves, o que leva a música a ser caracterizada como “estilo bandido”, como no caso de: *Eu sou 157*, *1 por amor 2 por dinheiro*, *Crime vai e vem*, *Expresso da meia-noite*, *Estilo cachorro* e *Da ponte pra cá*. As batidas de base mais pesadas e graves têm a intenção de criar um clima mais sombrio para o que é narrado nas músicas. Representaria a intensidade, a tensão, o conflito, a guerra existente no mundo do crime. E, por fim, os *samples* utilizados para indicar um aspecto introspectivo, subjetivo e emotivo das narrativas dos rappers, como em: *Vida Loka I*, *Negro Drama*, *A vítima*, *A vida é desafio*, *Jesus chorou* e *Vida Loka II*.

Em relação ao aspecto estético do disco, o álbum de 1997 impacta por seu viés religioso: o fundo da capa é inteiramente preto, dando contraste, em sua parte superior, com os dizeres “Racionais MC’s” em letras vermelho-sangue, numa tipografia que remete à Igreja. Centralizado há uma cruz amarelada com detalhes. No canto direito inferior há a transcrição de um trecho bíblico: “Refrigere a minha alma e guia-me pelo caminho da justiça. (Salmo 23 cap. 3)”<sup>31</sup>. Na parte inferior da capa está o título do álbum “Sobrevivendo no inferno”, em letras brancas. Na parte detrás do disco, o plano de fundo é um homem negro, de costas, segurando uma arma, e os títulos das músicas do álbum aparecem sobrepostos a foto. Atrás há outro trecho bíblico: “[...] e mesmo que eu ande no Vale da sombra e da morte não temerei mal algum porque tu estás comigo. (Salmo 23 cap.

30 Racionais MC's em entrevista pelo rapper Thaide, no programa *Yo! MTV* em 2002 falando sobre o lançamento do disco: “Eu acho que tem umas influências de George Clinton. De Parliament [Funkadelic]. Um som mais funk. Mais a nossa época, a nossa cara. Tipo, anos 80 um som mais funk mesmo, mais vagabundo entendeu?”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=wZzX-5aftto>

31 “Os salmos são, sem sombra de dúvida, os textos bíblicos mais presentes nos muros e *outdoors* da favela. São também muito recorrentes nas orações dos grupos evangélicos, assim como em seus cultos. Sua utilização preferencial relaciona-se, possivelmente, à 'gramática da guerra' comum aos moradores e aos salmos. Essa percepção da realidade, da vida como um momento de luta, de guerra, de conflitos, de vulnerabilidade e de necessidade de recorrer a um ser superior para sagrar-se vitorioso e partilhado intensamente pelos evangélicos e pelos traficantes da localidade” (Vital da Cunha, 2008:34)

4)”. No interior do disco, há um encarte com os nomes dos produtores do álbum, o nome do estúdio de gravação, as participações especiais, a criação e a direção de arte. Fazendo fundo às informações escritas, há uma foto com os quatro integrantes do grupo em frente a uma igreja católica, todos vestidos de preto; Mano Brown utilizando uma corrente com pingente de cruz e KL Jay segurando uma grande Bíblia. Na mídia física do CD, há estampada a imagem de São Jorge matando o dragão, uma cena famosa deste santo na mitologia cristã.

No caso do álbum de 2002, a capa é a fotografia de um homem com braços cruzados encostado em um carro. Ele está vestido com calças largas, bege, um lenço estampado, vermelho, pendurado na cintura e calçando um tênis *Allstar* preto. O carro em que o sujeito está encostado é um modelo customizado, aparentemente um Chevrolet Opala, na placa do carro está escrito “Racionais”. À frente do homem e do carro, em primeiro plano, no chão, há uma taça e um champanhe aberto. A contracapa é uma imagem da lua cheia com os títulos das músicas em sobreposição. Os CD são impressos com listras vermelhas e pretas, com duas máscaras tipo de carnaval de Veneza, uma em cada disco. Uma das máscaras possui a expressão triste e é intitulada “chora agora” e a outra máscara com a feição alegre, “ri depois”.

#### *A pesquisa:*

Nestes quatro anos de pesquisa (desde a iniciação científica em 2010 até agora) foram diversas as maneiras escolhidas por mim para me debruçar sobre a temática do Racionais MC's; porém, se houve uma, em especial, que perdurou por todo esse tempo, foi justamente a análise das *músicas*. As letras, as músicas, as rimas, as cadências, as musicalidades e as sonoridades do rap foram centrais em minha pesquisa. Dessa maneira, destrinchei as músicas do grupo nas mais diversas formas, de acordo com os caminhos analíticos que fui escolhendo para seguir. Quando enfocava no estudo dos enunciados, dos discursos e das narrativas do rap, correlacionando-os com uma historiografia das periferias urbanas da cidade de São Paulo, logo, enfatizava o aspecto textual das letras. A musicalidade, e até mesmo a cadência rítmica das letras, não possuía demasiada importância naquele instante. Mas como eu queria fazer uma análise do rap de modo a apresentar toda sua expressividade, decidi também fazê-la de suas partes: as cadências rítmicas das letras, as sonoridades e as musicalidades do estilo.

Para muitos interlocutores acadêmicos, estudar a expressividade musical do rap seria uma coisa de menor importância, porque o impacto político do gênero estava na “voz” e nas “letras”. A locução textual, acerca de uma descrição crítica do cotidiano periférico, já bastava, pois eram poucos os pesquisadores que se preocupavam com a relevância analítica e política da sonoridade do rap. Daí que, no decorrer dos anos de 2011 e 2012, junto com alguns pesquisadores do NaMargem, começamos a realizar debates acerca desse elemento estético-sonoro e de sua expressividade política, não somente para o rap, mas para diversos gêneros musicais de periferia<sup>32</sup>. Foi a partir dessas conversas que fortaleci ainda mais a análise dos elementos musicais, sonoros e estéticos do rap, chegando a desenvolver a noção de *tradição estético-musical negra* do rap – utilizada nesta dissertação – como uma musicalidade estetizada por meio dos *samples* como um modo de construção política de uma identidade “negra” e “periférica”; a partir do *funk*, *soul*, *disco* e *gospel* para as influências norte-americanas; e *samba*, *pagode* e *samba-rock* para as influências brasileiras. A partir daí iniciamos uma interlocução com outras pesquisas que abordavam a sonoridade do rap (Gessa, 2010; Bertelli, 2012; Faustino, 2012).

A pergunta que eu me fazia no decorrer da pesquisa era “como vou expressar esses elementos sonoros para o corpo (silencioso) de um texto acadêmico?”. Mesmo que enunciasse a importância da sonoridade na análise do rap, não adiantaria muito, se não pudesse colocá-la textualmente. Isso consistiu um constante e interminável desafio. A primeira solução que me ocorreu foi colocar notas de rodapés com os *links* para as músicas na internet. Uma escolha cômoda, que passaria despercebidamente para o leitor menos atento, ou impossibilitante para aquele que não tivesse acesso à internet. Decidi, então, descrever literalmente, porém não mecanicamente, as impressões sonoras que eu estava captando, narrando as composições sonoras das batidas, as instrumentações utilizadas nos *samples*, apresentando as músicas originais dos *samples*, comparando-os com a versão utilizada no rap e as equalizações e mixagens feitas na produção do rap, fosse para mais aguda ou mais grave, mais rápida ou mais lenta. Contudo, essa “tradução” estética descrita por mim, se por um lado evidenciava o aspecto sonoro da música, por outro empobrecia exponencialmente a expressividade musical dos rappers.

<sup>32</sup> Por isso que muitos de minhas conclusões analíticas nestas pesquisas foram formulações coletivas. Agradecimentos para Liniker Batista por ter me indicado o site *Who Sample* que possui os *samples* de músicas de vários gêneros. E às diversas conversas sobre música com Daniel, Gabriel, Liniker, Giordano, Marcos, Douglas e Matheus.

Obtive, então, apenas uma medida paliativa, que foi adicionar a essas descrições literais as descrições de inspiração literária e etnográfica de vídeos de shows (como o VMB, de 1998) e de videoclipes gravados (como na música *Vida loka II*). A melhor solução que tivera até então foi introduzir no leitor a estética musical do Racionais MC's, de modo a conduzi-lo diretamente para as músicas do grupo, para que assim extraísse suas próprias impressões.

Ao enfatizar os elementos estético-sonoros nas narrativas do rap, o que antes era utilizado pela literatura acadêmica como mera descrição literal do cotidiano periférico (e nesta dissertação, atrelada ao texto, há também cadência rítmica, base musical, instrumentações e efeitos sonoros), a musicalidade e a textualidade produzem entre si uma relação entre “forma” e “conteúdo”. Contudo, não é uma relação de “forma” e “conteúdo”, polarizada de modo que “[...] o texto cantado não é simplesmente acompanhado por efeitos sonoros, ao contrário, sons verbais e sons não verbais fundem-se num evento performático literário que não é dividido” (p. 18).

Em relação às letras verbalizadas, e que são textualizadas para esta dissertação, primeiramente optei por separar as rimas com o uso dos símbolos “/”, que indicam a cadência poética do rap. Entretanto, com a citação de longos trechos, a utilização deste símbolo se tornava repetitiva, o que prejudicava a leitura da narrativa. Para isto, retirei estes símbolos de modo que a leitura da narrativa se tornasse mais fluida, sem perder a cadência devido às rimas utilizadas, deixando-a, assim, de maneira que se aproximasse mais fielmente da escuta do rap. Por exemplo, o trecho que era redigido: “Tanto dinheiro jogado fora./Sendo gasto por eles em poucas horas./Tanto dinheiro desperdiçado./E não pensam no sofrimento de um menor abandonado”. Passou a ser: “tanto dinheiro jogado fora, sendo gasto por eles em poucas horas. Tanto dinheiro desperdiçado e não pensam no sofrimento de um menor abandonado” (*Tempos Difíceis*, 1990).

Metodologicamente, a análise das músicas é feita da seguinte maneira: a) análise minuciosa e aprofundada de cada música, dissecando detalhes narrativos que estetizam determinado fato cotidiano periférico; b) análise do álbum enquanto obra estruturante de diversas narrativas musicais que, amarradas, compoariam sua própria estetização singular; e c) análise das narrativas dos álbuns e suas músicas, correlacionando-os a outras narrativas, como: a narrativa cotidiana periférica, a narrativa de trajetórias racializadas e a narrativa bíblica e pentecostal. É neste movimento analítico entre música, álbum e narrativa ampliada, que consiste o método de análise desta dissertação, diversos movimentos que

vão perpassando aspectos individuais e situacionais, até aspectos coletivos e de contexto geral.

A escolha metodológica de conceber o álbum como obra artística fechada, e analisá-lo como tal, não se deve à metodologia científica ortodoxa de extrair o objeto de seu contexto para fazer as análises. O álbum, como obra artística estanque, não pode ser visto como parte de uma relação contextual de menor relevância, porque os efeitos da expressividade do álbum e das músicas são muito distintos da época em que foi lançado para hoje. O que se narrava nessas músicas já não é o contexto vivenciado atualmente. Os próprios rappers, como dito por eles mesmos, não são os mesmos de 10 ou 15 anos atrás. Várias das opiniões enunciadas e ações realizadas se modificaram; e, particularmente para o rap, sua relação com o contexto social é essencial. Não há sentido em retirá-lo do contexto, pois é no contexto que a narrativa do rap obtém sentidos e significações.

Analisar os álbuns e suas músicas como obras fechadas tem com objetivo explicitar seu aspecto de narrativa datada. Por mais que seja inconsistente dizer que são narrativas históricas (pois ainda há desdobramentos no contexto urbano que ainda estão em processo), é necessário pontuá-las temporalmente. O Racionais MC's, como grupo de rap e produtor de discursos, está em constante processo de composição, de expressamento de suas (novas) opiniões públicas, além de atingidos constantemente (como todos o são) por transformações em suas vidas pessoais e profissionais. Outra justificativa deste recorte é para explicitar o aspecto estetizante dos rappers, porque, por mais que as músicas sejam baseadas em narrativas “reais” da periferia, ainda são narrativas ficcionais. Se em uma música os rappers se apresentam como evangélicos, não significa concretamente que eles sejam; o mesmo ocorreria em uma outra música que porventura afirmasse que eles são ladrões.

Por isso a minha escolha analítica de partir das músicas que estetizam o cotidiano, para assim relacioná-los com o contexto social referente à narrativa, apresentando outros enunciados como o “crime” e o “evangélico”/“bíblico”, também estetizados. Não realizei entrevistas diretamente com os rappers, pois não pretendia embasar minha hipótese acerca das narrativas do rap a partir da opinião dos próprios rappers do Racionais MC's a respeito de suas composições passadas – produzidas em 1997 e 2002. Meu objetivo era partir das narrativas do rap para relacioná-las com outras narrativas com as quais possuíam diálogo, e não somente partir das memórias dos músicos e, inevitavelmente, desembocar nas mesmas narrativas do rap sobre o contexto das periferias e suas transformações.

Por fim, não pretendo apresentar as músicas do Racionais MC's como as narrativas universais a respeito do contexto das periferias urbanas. Mesmo que haja legitimidade discursiva na mídia e nas periferias, isso não é sinônimo de unanimidade, principalmente devido à postura política dos integrantes do grupo. Muito menos dar conta de todos os detalhes discursivos que são estetizados em suas músicas. Pretendo somente relacionar as narrativas do Racionais MC's com as narrativas religiosas, periféricas, criminais e raciais. Há muitas outras narrativas que engrossam o caldo temático, o que reitera a riqueza narrativa do grupo. Pretendo apresentar as músicas enquanto narrativas posicionais e situacionais, tanto no sentido contextual quanto discursivo e estético. Da mesma forma que minha análise enquanto pesquisador é a de “posicionalizado” e “situacionalizado” em relação às narrativas do Racionais MC's; ou seja, uma metaperspectiva a respeito das narrativas periféricas.

#### *Organização do texto:*

Esta dissertação está organizada em quatro partes (introdução, capítulos 1 e 2, e conclusão). Cada uma destas partes possui um tom analítico e de escrita muito diferente uma da outra. Pode-se realizar uma leitura autônoma de cada parte, pois elas possuem certa independência. Contudo, a costura entre as partes, que pretendo realizar, será justamente para “recortar” e “colar” estes diferentes tons, misturando-os para dar uma nova tonalidade analítica.

Na introdução, traço linhas gerais das análises, teóricas e empíricas, apresentando brevemente os principais argumentos realizados nesta dissertação. Apresentei, assim, um breve histórico dos integrantes do Racionais MC's em relação ao movimento hip-hop no Brasil, o impacto público do rap – através deste grupo – no cenário musical e público, a trajetória de produção musical dos rappers nos aproximadamente vinte anos de carreira (contando apenas o período de 1988 a 2010). Depois, resumidamente, apresentei os percursos de pesquisas traçados por mim em relação ao estudo das músicas do Racionais MC's, percorrendo a iniciação científica e a monografia até chegar a presente pesquisa desta dissertação. Justificando, assim, as escolhas metodológicas e analíticas de pesquisa realizadas no mestrado, que seriam: a abordagem a respeito das narrativas do rap do Racionais MC's em relação às descrições acerca da violência no cotidiano periférico na

virada dos anos de 1990 para o 2000, de modo a resignificarem com as narrativas religiosas, raciais, periféricas e criminais.

No capítulo 1, enfoco as análises estéticas das narrativas do álbum *Sobrevivendo no inferno*, de 1997. A partir da “pregação” realizada pelo rapper gospel Pregador Luo na abertura do show do Racionais MC's no VMB de 1998, apresento a reatualização expressa das narrativas do rap com a narrativa bíblica, produzindo uma narrativa híbrida *bíblico-periférica*, no qual seu conteúdo seria uma releitura do livro bíblico *Êxodo*, relacionando a escravidão do povo hebreu com a “escravidão contemporânea” do “povo negro de periferia”. No decorrer deste capítulo, desdubro analiticamente esta *reatualização* com outras narrativas como: *Gênesis*, apresentando uma *genealogia da moralidade* entre a versão bíblica e a versão dos rappers; o *inferno* enquanto reterritorialização das periferias urbanas em seu aspecto imoralizante e espiritual, gerador de *sobreviventes*, e a *Fórmula mágica da paz*, que seria a busca do *sobrevivente no inferno* a Deus.

No capítulo 2, enfoco nas análises estéticas das narrativas do álbum *Nada como um dia após o outro dia*, de 2002, de modo a apresentar os contrastes e semelhanças que se desdobram entre as narrativas deste álbum e do álbum anterior. Início o capítulo com o desenvolvimento da noção de *vida loka* como conceito de “sujeito bélico” para o Racionais MC's. Depois, apresento a leitura realizada pelos rappers de Jesus Cristo, como figura central na releitura acerca da noção de *humildade* constitutiva do “ser *vida loka*”. Logo após, apresento o *negro drama* como desdobramento identitário político racial do “povo negro de periferia”, citado em 1997, se constituindo por sua agência política. E, por fim, a figura de São Dimas como ilustrativo do aspecto teológico do *vida loka*, ou seja, o sujeito de guerra que se constitui o *vida loka* não é apenas um ser existente material, mas é um ser que em sua radicalidade obtém sua “redenção” a partir da “morte em guerra”.

Na parte conclusiva, reforço a relação entre os aspectos religiosos/espirituais e conflitivos/políticos das narrativas reatualizadas entre a bíblia e a periferia. Divido a análise estética da narrativa do Racionais MC's em três categorias analíticas: *expressividade do rap*, *política do rap* e *alma do rap*, de modo que esses três aspectos, esteticamente, se constituiriam em uma narrativa caracterizada como *Evangelho segundo Racionais MC's*.

# **Capítulo I – Inferno de 1997:**

## ÊXODO HEBRAICO E PERIFÉRICO – UMA REATUALIZAÇÃO BÍBLICA:

### Pregação do Pregador Luo

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! (Pregador Luo, show dos Racionais MC's, 1998)

Essa foi a abertura do show dos Racionais MC's na premiação do VMB (*Video Music Brasil*) em 1998, pelo rapper Pregador Luo, integrante do grupo de rap gospel Apocalipse 16<sup>33</sup>. A contextualização deste discurso é a de um pastor de igreja pentecostal realizando uma pregação num espaço público, como uma praça ou uma rua, para os “transeuntes” no palco. A abertura do show estetizaria um culto<sup>34</sup> evangélico. Ao fundo, uma grande cruz composta por velas trêmulas, dando-lhes um ar sagrado, etéreo e fúnebre. Utilização de pouca luz, destacando o pregador que está num degrau acima, vestido de terno e gravata, gesticulando intensamente com a Bíblia nas mãos. Nas proximidades do pregador está o seu “assistente”, um sujeito vestido com roupa social e óculos, andando de um lado para o outro, com as mãos para cima, batendo palmas e

33 Versão em áudio na faixa *Libertação [interlude]* (2000).

34 “O culto não é simplesmente um sistema de signos pelos quais a fé se traduz para o exterior, ele é a coleção dos meios pelos quais ela [a fé] se cria e se recria periodicamente. Que ele [o culto] consistia em manobras materiais ou em operações mentais, é sempre ele que é eficaz” (Durkheim, 1973:525)

gritando “aleluia”. Por fim, os “transeuntes” que estão ao redor do pregador, escutando-o atenciosamente. Eles, nas próprias palavras do pregador, são os “homens negros”<sup>35</sup> caracterizados com roupas largas, bonés, e são o público-alvo da evangelização.

Luo refaz a leitura bíblica do livro *Êxodo* para os dias atuais. A trajetória do povo hebreu escravizado, a libertação através de Deus contra o povo egípcio e o encontro com a terra prometida são recontados como uma narrativa a ser experienciada pelos “escravos urbanos” contemporâneos das periferias, os “homens negros”: “A bíblia conta a história de um povo que durante quatrocentos anos foi escravizado! [...] **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!”. A pregação enunciada por Luo mediará a convergência entre a narrativa bíblica dos hebreus e a narrativa periférica dos “homens negros”. Tal mediação seria o ponto inicial da produção de uma única narratividade *bíblico-periférica* apresentada no álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997).

35 Termo nativo do rapper Pregador Luo.

## De Moisés ao Racionais MC's

A reatualização contemporânea do livro bíblico *Êxodo* é expressa no álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997) através da narrativa da trajetória do povo negro de periferia. Se os hebreus são o “povo de Deus no passado”, os “homens negros” de periferia seriam o “povo de Deus no presente”. Para apresentar essa reatualização utilizarei a música *Capítulo 4, Versículo 3* (1997)<sup>36</sup>, por meio da convergência de três categorias *bíblicas* e do *rap*: o povo hebreu com o povo negro de periferia, apresentando-os como identidades político-religiosas caracterizadas por virtudes morais; os egípcios e o faraó com os *playboys* e o *sistema* enquanto produtor de imoralizações e responsáveis pelo *sofrimento* do “povo escolhido por Deus”; e Moisés com os Racionais MC's enquanto profetas que lideram a libertação política, espiritual e moral dos povos.

A primeira categoria reatualizada seria do “povo negro das periferias” enquanto “povo de Deus no presente”:

Você vai terminar tipo o outro mano lá, que era um preto tipo A e entrava numa mó estilo. De calça Calvin Klein e tênis Puma. Um jeito humilde de ser, no trampo e no rolê. Curtia um funk, jogava uma bola, buscava a preta dele no portão da escola. Exemplo pra nós, mó moral, mó Ibope.

Quatro minutos se passaram e ninguém viu. O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil. Talvez o mano que trampa debaixo de um carro sujo de óleo, que enquadra o carro forte na febre com sangue nos olhos. O mano que entrega envelope o dia inteiro no sol. Ou o que vende chocolate de farol em farol. Talvez o cara que defende o pobre no tribunal. Ou que procura vida nova na condicional. Alguém num quarto de madeira lendo à luz de vela. Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela, ou da família real de negro como eu sou. Um príncipe guerreiro que defende o gol.

Os trechos apresentam a heterogeneidade dos sujeitos periféricos em suas posições sociais: o mecânico, o ladrão, o carteiro, o ambulante, o advogado, o ex-presidiário, o estudante, o detento, a realeza e o jogador de futebol. O *preto tipo A* seria o arquétipo moral e ético através da corporificação da humildade, do estilo e do *ethos* trabalhador. Entretanto, as diferenças são entrelaçadas por uma relação de

<sup>36</sup> Para uma análise esmiuçada de cada trecho desta música, apresentada enquanto saber teológico dos Racionais MC's, ver “*Capítulo 4, Versículo 3 – uma teologia dos Racionais MC's*” (Takahashi, 2012).

homogeneidade, pois quando o rapper diz: “quatro minutos se passaram e ninguém viu o monstro que nasceu em algum lugar no Brasil” significa que estes recém-nascidos são considerados, todos, potencialmente “monstros”<sup>37</sup>. Mesmo que há diferentes posições sociais vivenciadas por esses sujeitos, desde o mais “simples” até o mais “nobre”, ainda, a identidade homogênea ressalta o aspecto que todos são “de periferia”. Num primeiro momento essa identidade é diluída pela caracterização de sua *monstruosidade*. É este estigma que define a homogeneização destes sujeitos de modo pejorativo, por meio da marcação intrínseca entre a *negritude* e a pobreza que produz marcações associadas à anomia, delinquência, sujeira e animalidade (Guimarães, 2002). Contudo, o enunciado dos rappers se propõe implodir esse teor pejorativo, atribuindo-lhes uma virtude moral e ética, exemplificados pelo “preto tipo A” ou da ascendência real africana (“da família real de negro como eu sou”).

Esse dever homogeneizante produz uma caracterização de um povo específico, reiterando a identificação teológica de “povo escolhido”. A noção de povo é calcada por uma etnia, uma linguagem e um território. E esse álbum faz uma referência direta à noção de povo bíblico, referente à pregação do Pregador Luo. Se na narrativa bíblica a etnia é *hebraica*, a linguagem é a *palavra de Deus* e o território é a *terra prometida de Canaã*. Na narrativa periférica, a “raça”<sup>38</sup> é caracterizada pela “negritude”, somado a este aspecto racial haveria uma estética periférica com as vestimentas e expressões corporais que caracterizariam os “manos”: roupas largas, bonés, tênis e cordões no pescoço. Enquanto que a linguagem estaria associada a um léxico específico, denominado como “gíria” ou “dialeto”, que marca as letras de *rap*. Por fim, o território seria caracterizado pelas periferias urbanas onde mesmo a bibliografia referente ao tema apresenta a heterogeneidade das periferias em comparação interna à cidade de São Paulo, ou mesmo em outras metrópoles de outros estados. A identidade territorial das periferias urbanas em seu aspecto homogêneo se dá pela própria enunciação do movimento hip-hop e do rap nacional.

37 Segundo Leite (2008): “[...] 'monstro' é aquele que 'mostra' algo: uma revelação sagrada, a ira dos Deuses, as infinitas e misteriosas possibilidades da natureza ou até mesmo aquilo que o homem pode tornar-se. É assim, a encarnação de algo fora do cotidiano ou do previsto. Representa uma alteração maligna ou benéfica da ordem do mundo. Mas não é apenas o terror que a figura monstruosa provoca, embora este elemento vá crescendo gradualmente em importância” (p.37).

38 Não é étnico tal como os hebreus, pois etnia remete a um passado histórico. Já a “raça”, enquanto categoria política (por isto está sob rasura) de “negro”, se dá por um apagamento da memória histórica por parte do colonizador. Ver desdobramentos analíticos em Capítulo 2 – Negro Drama.

A segunda categoria reatualizada, apresentaria o processo de degradação do “povo negro de periferia” a partir do contato com os *playboys* e o “sistema”:

Exemplo pra nós, mó moral, mó Ibope, mas começou colar com os branquinhos do shopping. "Aí já era". Ih, mano, outra vida, outro pique, só mina de elite, balada, vários drink. Puta de boutique toda aquela porra, sexo sem limite, Sodoma e Gomorra. Faz uns nove anos, tem uns quinze dias atrás eu vi o mano. Cê tem que vê, pedindo cigarro pros tiozinho no ponto, dente tudo zuado, bolso sem nenhum conto. O cara cheira mal, as tia sente medo muito louco de sei lá o quê logo cedo. Agora não oferece mais perigo. Viciado, doente, fudido, inofensivo.

Os mano cú-de-burro têm, eu sei de tudo. Em troca de dinheiro e um carro bom, tem mano que rebola e usa até batom. Vários patrícios falam merda pra todo mundo rir: Ha ha, pra ver branquinho aplaudir. É, na sua área tem fulano até pior. Cada um, cada um: você se sente só. Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério, explode sua cara por um toca-fita velho. Click plá plá pláu e acabou, sem dó e sem dor, foda-se sua cor. Limpa o sangue com a camisa e manda se fuder. Você sabe por quê? Pra onde vai, pra quê? Vai de bar em bar, esquina em esquina. Pegar 50 conto, trocar por cocaína.

A caracterização do “povo negro de periferia” enquanto “monstros” não é devido a sua natureza, mas é construída pelo “sistema”. Como no caso da categoria de “preto tipo A” estar diretamente atrelada às virtudes morais e éticas, como: o trabalho, a humildade, o relacionamento amoroso estável com *uma* namorada e o estilo (nas vestimentas e nas músicas). Sua degradação ocorre a partir do momento em que entra em contato com os “playboys” corporificando seus atributos imorais: muitas festas, bebidas, mulheres e sexo. Se o “preto tipo A” é uma categorização que moraliza a negritude em *virtude*, os *playboy* figurados pelos “branquinhos do shopping” e “puta de boutique” imoralizam a branquitude<sup>39</sup>, como *lócus* degradante para os sujeitos periféricos. A relação entre a virtude moral do preto com a degradação imoral do branco é a produção de uma *moralidade periférica racializada*. Como resultado desse contato, produz-se a figura do “neguinho” que é o “preto tipo A”, degradado pela branquitude. O “neguinho”, em outros termos, é classificado como “noia” termo pejorativo para o

39 Segundo Costa (2001) em entrevista à Ella Shohat: “se a raça negra é construída, também o é a 'branquitude' como resultado dessas análises dos discursos e representações da feminilidade e da negritude, novos campos emergem: estudos da identidade branca e estudos de masculinidade” (p. 157)

sujeito com vício nas drogas, principalmente o *crack*. Na música ele é descrito como “viciado, doente, fudido e inofensivo”, que “pede cigarro no ponto”, com “dente tudo zuado”, “cheira mal” e as “tias sentem medo”.

Essa forma de vida (ou melhor, sobrevivida)<sup>40</sup> do “noia” é um mecanismo de dominação do “sistema”. É por meio do “sistema” que se opera a opressão em formato de *escravidão contemporânea*, que além do “noia” ressoa também na figura do “trabalhador”. Enquanto na narrativa bíblica os hebreus são escravizados pelos egípcios, com o intuito de exterminá-los; na narrativa periférica o trabalhador seria o “escravo do capitalismo”, que vai sendo exterminado aos poucos, pois seu salário é quando muito suficiente para “sobreviver”:

O trabalho ocupa todo o seu tempo. Hora extra é necessário para o alimento. Uns reais a mais no salário, esmola do patrão, cuzão milionário! Ser escravo do dinheiro é isso, fulano! 360 dias por ano sem plano, se a escravidão acabar pra você. Vai viver de quem? Vai viver de que? (*Periferia é periferia*, 1997)

Essa *escravidão contemporânea* produz efeitos como a domesticação e desumanização dos sujeitos: o “trabalhador” se “vende” por pouco dinheiro e, devido ao excesso de trabalho, perde-se um “plano de vida” e o “noia” se torna “inofensivo” devido ao excessivo consumo de drogas. De modo que, em ambas as situações, o capitalismo é o cerne desse mecanismo de opressão: o “trabalhador” sendo explorado com o baixo salário, e o “noia” como “produto final” do tráfico de drogas. Contudo, o “ser noia” significa menos uma imoralidade inerente do sujeito periférico ou o fato de possuir uma “mente fraca”, quanto um efeito do mecanismo de dominação do *sistema*. Mano Brown e Ice Blue discutem a culpabilidade da degradação dos sujeitos:

[Mano Brown] Colô dois manos, um acenou pra mim de jaco de cetim, de tênis, calça jeans. [Ice Blue] Ei, Brown, sai fora, nem vai, nem cola. Não vale a pena dar ideia nesses tipo aí. Ontem à noite eu vi na beira do asfalto. Tragando a morte, soprando a vida pro alto. Ó os cara só a pó, pele o osso, no fundo do poço, mó flagrante no bolso.  
[Mano Brown] Veja bem, ninguém é mais que ninguém. Veja bem, veja bem, eles são

40 “A ‘vida indigna de ser vivida’ não é, com toda evidência, um conceito ético, que concerne às expectativas e legítimos desejos do indivíduo: é, sobretudo, um conceito político, no qual está em questão a extrema metamorfose da vida matável e insacrável do *homo sacer*, sobre a qual se baseia o poder soberano” (Agamben, 2007a:148-9)

nosso irmãos também. [Ice Blue] Mas de cocaína e crack, uísque e conhaque, os manos morrem rapidinho sem lugar de destaque. [Mano Brown] Mas quem sou eu pra falar, de quem cheira ou quem fuma. Nem dá nunca te dei porra nenhuma. Você fuma o que vê, entope o nariz, bebe tudo o que vê, faça o diabo feliz.

A genealogia<sup>41</sup> bíblica da opressão ao “povo de Deus” (tanto os hebreus do passado, quanto os periféricos do presente) remete ao livro *Êxodo*, no qual os hebreus foram escravizados pelos egípcios: “Disse ele ao seu povo: Eis que o povo de Israel é mais numeroso e mais forte do que nós. Eia, usemos de astúcia para com ele, para que não se multiplique, e aconteça que, vindo guerra, ele também se ajunte com os nossos inimigos, e peleje contra nós e se retire da terra” (*Êxodo* 1:9-10). O governo opressor dos egípcios era comandado pela figura do Faraó, que era a figura de autoridade máxima: o administrador máximo, o chefe militar, o primeiro magistrado e o sacerdote supremo, na qual era atribuído enquanto um “deus na terra” de acordo com a mitologia egípcia. As figuras dos egípcios e do Faraó são reatualizadas, numa perspectiva periférica, respectivamente em “playboys” e “sistema”. Os *playboys* seriam figurados enquanto aqueles indivíduos pertencentes a classe social dos dominantes que oprimiriam o povo, da mesma forma que os egípcios oprimem os hebreus. O *sistema* seria a estrutura dominante injusta que oprime e explora a classe popular, os moradores de periferia, de modo a deixá-los submissos e docilizados. Esse seu poder estrutural possui um teor absoluto e autoritário, tal como é conhecido o governo do faraó. Mesmo que o primeiro seja representado por uma estrutura despersonalizada e o segundo por um poder absoluto, pessoalizado, ambos possuem a mesma função opressora.

As formas de opressão dos egípcios e do faraó para com os hebreus são ressignificadas pelos playboys e pelo sistema para com os periféricos. Se no contexto bíblico o faraó escravizou os hebreus: “Por isso os egípcios faziam os filhos de Israel servir com dureza; assim lhes amarguravam a vida com pesados serviços em barro e em tijolos, e com toda sorte de trabalho no campo, enfim com todo o seu serviço, em que os faziam servir com dureza” (*Êxodo* 1:13-14); e ordenou matar todos os hebreus recém-nascidos: “Quando ajudardes no parto as hebreias, e as virdes sobre os assentos,

41 “Chamemos, se quiserem, de 'genealogia' o acoplamento dos conhecimentos em ditos e das memórias. Locais, acoplamento que permite a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização desse saber nas táticas atuais. Será essa, portanto, a definição provisória dessas genealogias que tentei fazer com vocês no decorrer dos últimos anos” (Foucault, 1999:13)

se for filho, matá-lo-eis; mas se for filha, viverá” (Idem 1:16). Sua ressignificação no contexto periférico é, como dito anteriormente, a “escravidão urbana” em que o trabalhador trabalha muito, mas recebe pouco. É uma escravidão diferente da bíblica, em que os hebreus não recebiam nada, contudo, ambos trabalham apenas para sobrevivência, pois, mesmo remunerado, a “esmola de patrão” é apenas uma escravidão nos moldes capitalistas.

Outra ressignificação da opressão bíblica é a degradação moral dos periféricos ao entrar em contato com os playboys. A opressão não se manifesta na forma do trabalho escravo, mas na “consciência” quando o negro periférico quer pertencer à classe dos dominantes, de modo a agir da mesma forma que eles. A narrativa da música exemplifica esse fato com o *preto tipo A*, que entra em contato e adentra o circuito social do *braquinho do shopping*, degradando-se com festas, bebidas, drogas e mulheres, até se tornar um *noia*, um viciado em drogas que se torna docilizado perante o *sistema*.

Desse modo, tanto na narrativa bíblica como em sua versão ressignificada da narrativa periférica, produz-se uma noção de *guerra entre povos*, que é construída entre: os mansos, os negros, os pobres, a periferia, o crime, os hebreus, Moisés e Deus contra os playboys, os brancos, os ricos, o governo, os policiais, os egípcios, o *sistema*, o Faraó e o Diabo. Assim, o povo representante da classe dominante e opressora são *corporificações do sistema*, em que aqueles sujeitos – periféricos e hebreus – que se degradaram moralmente e tornaram-se submissos também operacionalizam essa corporificação que é manifestada em dois planos: o material e o espiritual. O plano material opera com a corporificação do capitalismo, que oprime o trabalhador e vicia o “noia” para obtenção de lucro. O plano espiritual opera com a corporificação do Diabo, onde as tentações mundanas produzem afastamentos de Deus. Por esse motivo que é importante as lideranças proféticas dos “povos escolhidos de Deus” do passado e do presente como forma de libertação desses “povos”, que neste caso serão representados por Moisés e Racionais MC's.

A terceira e última categoria apresenta a liderança dos Racionais MC's ressignificando o profeta Moisés como forma de combate ao *sistema* e resolução dos efeitos imorais ao povo:

Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico. Juiz ou réu, um bandido do céu.

Malandro ou otário, padre sanguinário, franco atirador se for necessário. Revolucionário, insano ou marginal, antigo e moderno, imortal. Fronteira do céu com o inferno, astral imprevisível como um ataque cardíaco no verso. Violentamente pacífico, verídico. Vim pra sabotar seu raciocínio, vim pra abalar o seu sistema nervoso e sanguíneo. Pra mim ainda é pouco, dá cachorro louco. Número 1 dia, terrorista da periferia. Uni-duni-tê o que eu tenho pra você. Um rap venenoso ou uma rajada de PT e a profecia se fez como previsto. 1, 9, 9, 7, depois de Cristo. A fúria negra ressuscita outra vez. Racionais capítulo 4, versículo 3.

O Racionais MC's se apresenta entre a imoralidade do *sistema* e a moralidade periférica<sup>42</sup>. Nesse trecho, enuncia a posição de *profeta* ocupadas pelos rappers do grupo: “e a profecia se fez como previsto. 1, 9, 9, 7 depois de Cristo. A fúria negra ressuscita outra vez. Racionais capítulo 4, versículo 3”. A noção de profecia no cristianismo esmiuçada no livro *Apocalipse* da Bíblia prevê a volta do “salvador da humanidade”, Jesus Cristo. O *Apocalipse* seria o fenômeno da reconstrução da “nova terra sagrada” através da eliminação de toda humanidade composta pelos maus, imorais, injustos, corruptos, demônios e o Diabo, aqueles que estruturariam o *sistema*. Tal tipo de “ação divina” não seria novidade em relação à narrativa bíblica, pois utilizando o exemplo do Antigo Testamento, Deus já havia realizado diversos atos de extermínio na “humanidade” – sinônimo de seres corruptos e corruptíveis. No livro *Gênesis*, a eliminação da humanidade ocorre com o *Dilúvio*, e no *Êxodo* ocorre a eliminação do povo egípcio por meio das dez pragas; Moisés é a figura profética na libertação do povo hebreu. Durante o período de mortes dos meninos hebreus recém-nascidos, ele foi deixado por sua mãe no rio para que se salvasse, e encontrado posteriormente pela filha do Faraó, que o criou. Assim, foi criado como egípcio a vida inteira, até que descobriu que era hebreu e fugiu para um lugar afastado. Neste lugar se casou e se tornou pastor de ovelhas. Durante um de seus pastoreios, encontrou a sarça ardente, por intermédio da qual se encontrou com Deus que o ordenou libertar o povo hebreu, pedindo ao Faraó, em seu nome. Ao encontrar o Faraó, Moisés tentou convencê-lo a libertar o povo hebreu. Não acreditando na existência de Deus algum, o governante do Egito oprimiu mais ainda os hebreus em resposta e assim ocorreu a cada pedido. Deus em resposta

42 “A moralidade é uma espécie de significado, um significado com direção, propósito e motivação, e não um substrato sistêmico. É um construto cultural, um leque de contextos construídos a partir das associações de outros contextos, assim como suas próprias associações podem servir para articulação de outras construções” (Wagner, 2010:82)

lançou uma praga sobre os egípcios para cada negativa do Faraó. Essas pragas ficaram conhecidas como as “dez pragas do Egito”<sup>43</sup>.

A libertação do povo hebreu foi obtida através das pragas, expressão da “fúria de Deus”. Na reatualização ao contexto periférico, a libertação é profetizada através da “fúria negra que ressuscita outra vez”, expressa pelo Racionais MC's. Neste contexto, a cólera divina não é manifestada por meio de “pragas”, mas através da agressividade do próprio povo periférico e dos rappers enquanto libertadores. Por isso as caracterizações para si mesmo de “anjo”, “sádico”, “padre sanguinário”, “bandido do céu”, “franco atirador”, “insano ou marginal”, “fronteira do céu com inferno”, “violentamente pacífico”, “vim pra sabotar seu raciocínio” e “terrorista da periferia”, dentre outros. Os periféricos, na ausência e na distância transcendente divina, cometem as ações violentas no lugar ocupado por Deus na narrativa bíblica.

A “fúria” não seria realizada fisicamente pelos rappers, mas com suas *palavras*. A noção de “palavra” é fundamental para a constituição política do rap: “A voz permite o Homem a destinação política, pois somente assim pode manifestar o justo e o injusto, útil ou prejudicial” (Rancièrè, 1996). O rap não seria somente o uso político da *palavra* (“voz”) que liberta, mas também da que *alivia* sua realidade bélica:

O rap é o Quilombo dos Palmares do ano 2000, mano. O cara que faz o rap ou o grupo que faz rap é o cara que quer expressar o que tá engasgado, mano. E nem todos têm a coragem de falar, morô? Ele quer falar o que ele sente, o que ele pensa, o que ele vê, o que ele acha que é certo. A realidade dele. (Mano Brown em Documentário MTV, 1999)

O rap para mim não é jogo, é guerra e nessa guerra eu tenho que conviver com as minhas dores sabendo que tem mais gente que sofre no mundo e que pelo menos através do rap pode se aliviar. O rap vai diretamente até os que mais sofrem. (Mano Brown, em entrevista pela Perseu Abramo, 2001)

Dessa maneira a noção de *palavra* seria um termo polissemântico que denunciaria as injustiças sociais nas periferias urbanas com o uso da “voz ativa”, descreve o cotidiano dos moradores dos bairros periféricos, caracterizado por sua cadência rítmica e sua poesia, e expressado com paralelos religiosos de modo a “aliviar

43 As pragas são: I) águas em sangue, II) rãs, III) piolhos, IV) moscas, V) doenças, VI) sarna, VII) saraiva com fogo, VIII) gafanhotos, IX) trevas, e X) morte dos primogênitos.

o sofrimento”, se aproximando de categorias de expressão do universo pentecostal como o “testemunho” e o “evangelho”.

O *testemunho* consiste em apresentar a vida antes e depois da conversão religiosa, dando um relato de cura, de enriquecimento espiritual e de superação do *sofrimento*<sup>44</sup>. A música *Capítulo 4, Versículo 3* se constituiria no *testemunho* do rapper (Mano Brown) que conseguiu sua “salvação”: “Minha palavra alivia sua dor. Ilumina minha alma, louvado seja o meu Senhor. Que não deixa o mano aqui desandar (rá) e nem sentar o dedo em nenhum pilantra”. Em contraposição aos inúmeros pares periféricos que não conseguiram seguir o mesmo caminho, como, por exemplo, o “preto tipo A que virou neguinho”; “Tem uns quinze dias atrás eu vi o mano. Você tem que vê pedindo cigarro pros tiozinho no ponto, dente tudo zuado, bolso sem nenhum conto. O cara cheira mal, as tia sente medo, muito louco de sei lá o quê logo cedo. Agora não oferece mais perigo viciado, doente, fudido, inofensivo”. Para Das (1999) o “ato de testemunhar” é entender essa relação entre violência e subjetividade: “[...] através do ato de testemunhar que esse conhecimento venenoso [efeito de eventos políticos violentos] era transfigurado no reconhecimento do ser do outro, constituindo assim um conhecer pelo sofrimento” (p. 32). Portanto, há na noção de *testemunho* uma relação de conhecimento do sujeito entre subjetividade e espiritualidade que permite reconhecer o outro e, conseqüentemente, reconhecer o *sofrimento* do outro, o que faz com que – como dito por Mano Brown – possibilite o “rap ir diretamente até os que mais sofrem”.

Essa música tem como mote narrar a trajetória de diversos sujeitos que resultaram, na maioria dos casos, numa mera “sobrevivência” seguida de humilhação e morte (“a cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo”). A *Capítulo 4, Versículo 3*, enquanto *testemunho*, apresenta um outro caminho de sobrevivência, neste caso, seguida de “vida”:

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,

44 “Há uma espécie de conhecimento que funciona pelo sofrimento, porque o sofrimento é o reconhecimento apropriado do modo como a vida é nesses casos. E, em geral, captar, seja um amor ou uma tragédia pelo intelecto não é suficiente para ter um conhecimento humano real. Agamenon *sabe* todo o tempo que Ifigênia é sua filha, se por isso queremos dizer que ele tem as crenças corretas, pode responder muitas perguntas sobre ela, etc. Mas porque, em suas emoções, sua imaginação e seu comportamento, ele não reconhece o vínculo, desejamos unir-nos ao coro dizendo que seu estado é menos o de conhecimento do que de *ilusão*. Ele não *sabe realmente* que ela é sua filha. Está faltando um pedaço da verdadeira compreensão” (Nussbaum, 1986:46 apud Das, 2011).

seu carro e sua grana já não me seduz e nem a sua puta de olhos azuis. Eu sou apenas um rapaz latino-americano apoiado por mais de 50 mil manos. Efeito colateral que o seu sistema fez. Racionais capítulo 4, versículo 3.

É por meio do *testemunho* que a “palavra” ganha uso enquanto *evangelho*, pois seu objetivo é relevar aspectos da existência de Deus como forma de conversão de novos adeptos. Os evangelhos, na perspectiva bíblica, têm como utilidade a conversão de grupos sociais específicos: o *Evangelho de Mateus* para a conversão dos judeus, o *Evangelho de Marcos* para converter romanos, o *Evangelho de Lucas* para a conversão dos gentios (não judeus), e o *Evangelho de João* para evangelizar novos convertidos. A relação entre o ato de testemunhar e o ato de “aliviar o sofrimento” é o que entrelaça a narrativa bíblica com a narrativa periférica no rap em uma única narratividade expressa nas músicas do *Sobrevivendo no inferno* (1997). Dessa forma essas músicas comporiam um *Evangelho do Racionais MC's* para a evangelização do “povo negro de periferia”.

Essa noção da “salvação” por meio da “palavra” (testemunho e evangelho) aproxima-se da figura de Jesus Cristo com seus ensinamentos; isso porque a noção de libertação para o profeta Moisés era a libertação do povo hebreu sob o domínio egípcio, concedendo-lhes um território para a constituição do estado-nação de Israel. Moisés se tornaria o representante de Deus e o portador da jurisdição hebraica graças à constituição legislativa divina dos 10 mandamentos. Esse profeta é conhecido também como a figura pré-profética de Jesus, o verdadeiro profeta, porque enquanto a salvação de Moisés foi encaminhar os hebreus a um território próprio, tornando-o nação, Jesus direciona toda a humanidade, não para um terreno mundano específico para a sua salvação, mas para o “Paraíso” e o “Céu” como território de redenção para a obtenção de “paz eterna”. Assim, O *Evangelho do Racionais MC's* seria uma ressignificação desses dois profetas: a transformação das periferias urbanas como a “terra prometida que emana leite e mel”, obtendo um território libertado do *sistema* para o povo negro das periferias, como fez Moisés; e tal como fez Cristo, a utilização da palavra como meio de evangelizar outros sujeitos periféricos que passam pelo *sofrimento*, direcionando-os através do *rap* que seria a “voz” que “aliviaria a alma” e os direcionaria rumo à “salvação”.

## **Profetas negros: Malcolm X, Martin Luther King Jr e Racionais MC's.**

Há um dia grandioso adiante. O futuro está ao lado de Gana. Eles agora atravessam o deserto, mas adiante está a Terra Prometida. E eu gostaria de tomar mais alguns minutos, antes de finalizar, para dizer três ou quatro coisas que Gana nos faz lembrar e nos ensina – coisas que não devemos esquecer enquanto nós próprios nos libertamos do Egito maldito, na tentativa de atravessar o deserto em direção à Terra Prometida da integração cultural: Gana tem algo a nos ensinar. Diz que, em primeiro lugar, o opressor nunca concede voluntariamente a liberdade ao oprimido. Temos que lutar por ela. E se Nkrumah e o povo da Costa do Ouro não se levantassem e resistissem, rebelando-se contra o sistema, ainda viveriam como uma colônia do Império Britânico. A liberdade jamais é concedida, pois o opressor deseja manter o seu domínio, e jamais abre mão desse domínio voluntariamente. E aí entra a resistência. As classes privilegiadas nunca abrem mão de seus privilégios sem a resistência. (Martin Luther King Jr em discurso chamado “O nascimento de uma nova nação”, 1957)

Nesse discurso, Martin Luther King Jr faz uma releitura do livro *Êxodo* com a independência do país de Gana do império britânico. Como apresentado pelo Pregador Luo no VMB de 1998, no início deste capítulo, em que ele faz uma leitura dessa mesma passagem bíblica para o contexto das periferias urbanas contemporâneas. O que demonstra a utilização da narrativa bíblica por parte de líderes políticos negros como forma de uma narrativa subversiva em relação ao contexto político-social racista. A encenação de uma pregação por parte do Pregador Luo, vestido de terno, óculos, segurando uma bíblia e gesticulando energicamente para o seu público-alvo: sujeitos negros periféricos. Assemelha-se esteticamente e discursivamente à figura de Malcolm X, um dos principais líderes negros da luta para os direitos civis dos negros nas décadas de 1950 e 1960, ativista do chamado Nacionalismo Negro, que se tornou uma liderança religiosa na Nação do Islã.

Malcolm X<sup>45</sup> se converteu ao islamismo dentro da prisão e se tornou integrante da Nação do Islã, uma religião cuja doutrina defendia que Alá viera para os Estados Unidos se apresentando para um homem negro chamado Elijah, líder da Nação do Islã, afirmando que o branco era o demônio. Devido ao seu amplo conhecimento cultural,

45 O sobrenome de “X” foi trocado no lugar de Little que representava o sobrenome dos antigos brancos, donos de escravos dos seus antepassados. Ver Haley (1964).

adquirido na biblioteca da prisão<sup>46</sup>, sua personalidade, sua fidelidade à Elijah, suas experiências no gueto e no crime e sua oratória, rapidamente ascendeu no quadro de lideranças, tornando-se em pouco tempo o principal ministro no mais importante templo da Nação, localizada em Nova York. A importância de Malcolm X na construção de uma nova concepção política racial influenciou não somente nos Estados Unidos, mas também em diversos locais do mundo, como no caso de Mano Brown, que foi uma influência fundamental em sua compreensão ideológica, identitária e existencial acerca de sua *negritude*<sup>47</sup>:

A biografia do Malcolm X: foi a segunda vez que minha cabeça virou do avesso. Eu morava em favela, casa de dois cômodos. Você cata um dinheiro, vai fazer show, quer o quê? Quer se jogar. Eu pensava o quê? Em dar uma casa pra minha mãe. Profissão não tenho, estudar não estudei muito. Fosse hoje, com oitava série, eu morria de fome. Daí eu pensava o quê? Em ganhar um dinheiro e tirar minha mãe dali. Só que aí com o tempo eu fui vendo que o barato foi ficando sério, eu fui ficando mais velho. [...] Quando eu li o livro do Malcolm X, era essa época. Eu fiquei quase doido. [...] O bagulho de cor, né, mano? Raça, preto, branco, uns baratos que ele dizia que acontecem lá, e você vê acontecer aqui igualzinho. Você pensa: “pô, o cara tá falando a verdade, ele não tá contando mentira”. Abracei com as dez, né? Estava quase virando terrorista. Eu não gosto mais ou menos das coisas. Tudo que eu gosto eu sou fanático, tá ligado? Tipo fanático religioso. Se sou santista, ou se gosto de rap, sou fanático, se sou preto, sou fanático pela minha cor. Quando eu li o Malcolm X eu fiquei louco, fiquei fanático. Virei uma bomba ambulante. Quase fiz umas merdas. (Entrevista na Perseu Abramo, 2001)

A influência de Malcolm X nas concepções de mundo e a respeito da raça, que atribui elementos radicais e subversivos às músicas do Racionais MC's, como apresentado em *Capítulo 4, Versículo 3*, adjetivos atribuídos à “fúria negra” dos rappers enquanto profetas características que denotam agressividade, tais como: “preto sem dó”, “100% veneno”, “estilo pesado”, “disposição para o mal e o bem”, “sádico”, “bandido

46 Em fala a respeito desse período, Malcolm diz que “a prisão depois da universidade é o melhor lugar para uma pessoa ir, se ela estiver motivada, pode mudar sua vida”.

47 A categoria de *negritude* nesta dissertação não se refere à ideia essencialista de raça, raça enquanto fenótipo biológico. A “raça” aqui será abordada como uma identidade “sob rasura”, como apresentado por Hall (2000), que demarca uma posicionalidade política do sujeito racializado. Para Fanon (2005), a noção de negritude seria a antítese afetiva e lógica ao insulto do homem branco em relação à humanidade.

do céu”, “malandro”, “padre sanguinário”, “franco atirador”, “revolucionário, insano e marginal”, “astral imprevisível” e “violentamente pacífico”, a última categoria “violentamente pacífico” dialogaria com as formas políticas de violência escolhidas entre setores das lideranças negras no contexto da luta pelos direitos civis. A disputa está entre o uso da não violência gandhiana, de Martin Luther King Jr, e o uso da violência armada para autodefesa de Malcolm X. A noção de não violência seria expressa pelo discurso de King no recebimento do Prêmio Nobel no ano de 1964:

Aceito esta premiação em nome do movimento por direitos civis que caminha com determinação e majestoso desprezo pelos riscos e perigos de estabelecer um reino de liberdade e um governo de justiça. [...] Por isso me pergunto por que este prêmio é atribuído a um movimento que, sitiado, entrega-se sem trégua ao combate; a um movimento que ainda não conquistou a paz e a fraternidade que são a exata essência do Prêmio Nobel. Depois de refletir, cheguei à conclusão de que esta premiação, que recebo em nome desse movimento, representa um profundo reconhecimento de que a não violência é a resposta à crucial questão política e moral de nosso tempo – a necessidade de o homem transcender a opressão e a violência sem recorrer à violência e à opressão.

Martin Luther King Jr foi um dos principais líderes no movimento para os direitos civis dos negros norte-americanos. Liderou o boicote aos ônibus após a recusa de Rosa Parks em não ceder um lugar no ônibus para um homem branco. Organizou posteriormente a Conferência de Liderança Cristã do Sul e o Comitê Não Violento de Coordenação Estudantil. King teve seu ativismo político pelos direitos civis, influenciado por sua religiosidade (era pastor batista), logo, as concepções políticas e religiosas se imbricavam. Essa união era perceptível na noção de *evangelho social* realizada por ele e por familiares (pai e avô, que também eram pastores). Como apresentado em discurso de seu pai Martin Luther King Sr:

Dizemos, com bastante frequência, que a Igreja não tem espaço na política, esquecendo as palavras do Senhor: “O espírito do Senhor está comigo, porque ele me (ungiu) para que eu pregasse o Evangelho para os pobres; Ele me enviou para curar aqueles cujo coração está partido, para pregar a libertação aos prisioneiros, e a recuperação da vista aos cegos deixando em liberdade aqueles que estão oprimidos (Carson, 2000)

A noção de violência armada para uma revolução hostil é apresentada por Malcolm X como solução e crítica à revolução pela não violência. Segundo Fanon (2005), a noção de *não violência* foi criada pela burguesia colonialista: “Na sua forma bruta, essa *não violência* diz às elites intelectuais e econômicas colonizadas que a burguesia colonialista tem os mesmos interesses que elas e que se torna, pois indispensável, urgente, chegar a um acordo da salvação comum” (p.79). Justificando, assim, o uso da violência defendida por Malcolm X num sentido “libertador”: “No nível dos indivíduos, a violência desintoxica. Ela livra o colonizado do seu complexo de inferioridade, das suas atitudes contemplativas ou desesperadas. Ela o torna intrépido, reabilita-o aos seus próprios olhos” (Idem:112). Esse uso da violência armada é enunciado em um famoso discurso proferido por Malcolm X chamado *Mensagem a Grass Roots*<sup>48</sup>:

Vocês não terão uma revolução pacífica. Vocês não terão uma revolução "ofereça-outra-face". Não existe uma coisa como uma revolução não violenta. A única forma de revolução não violenta é a revolução do negro. A única revolução que prega o amor ao inimigo é a revolução do negro... Revolução é sangrenta, revolução é hostil, revolução não reconhece compromissos, revolução inverte a ordem e destrói tudo que fica no seu caminho. E vocês, sentados aqui como um tijolo no muro, dizendo "Eu vou amar essas pessoas, não importa o quanto elas me odeiam". Não, vocês precisam de uma revolução. Quem já ouviu falar numa revolução em que se cruzam os braços, cantando "We Shall Overcome"<sup>49</sup>? Você não faz isso em uma revolução. Você não faz nenhuma canção, pois está muito ocupado para isso. Ela se baseia em terra. Um revolucionário quer terra para que possa criar a sua própria nação, uma nação independente. Esses negros não estão reivindicando nenhuma nação, eles estão tentando rastejar de volta para a plantation.

Dessa maneira, os rappers do Racionais MC's possuem, mesmo que em grau diferente, influências de ambos, como citado no trecho da música *Jesus chorou* (2002):

48 Esse discurso é uma preleção enunciada em Detroit, Michigan, considerada como um dos 100 maiores discursos proferidos nos Estados Unidos no século XX.

49 É uma canção de protesto que se tornou hino do Movimento dos Direitos Civis dos Negros nos Estados Unidos entre os anos de 1950 a 1960. Foi estruturada em cima da canção gospel *I'll overcome someday*. Há repetições de várias frases como: “venceremos, venceremos algum dia”, “nós vamos caminhar, nós vamos caminhar de mãos dadas algum dia”, “viveremos em paz, viveremos em paz algum dia” e “não temos medo, não temos medo hoje”.

“Gente que acredito, gosto e admiro. Brigava por justiça e paz, levou tiro. Malcolm X (...). E o evangélico Martin Luther King”. A concepção de mundo religiosa via teologia islâmica (com as posteriores referências cristãs) de Malcolm X e via teologia cristã de matriz protestante batista de Martin Luther King Jr são utilizados, na narrativa do Racionais MC's, no seu sentido político e subversivo que se pode retirar dessas concepções religiosas. Os signos religiosos interpretados sob o escopo da política racial são apresentados, como exemplo, em um dos discursos proferidos por Malcolm X citando várias personalidades do mundo religioso como modelos de luta política:

Os jornais dizem que têm provas de que os fiéis de nossa religião têm ficha na polícia. Não tem como ser negro nos Estados Unidos sem ter ficha criminal. Martin Luther King esteve na cadeia. James Farmer esteve na cadeia. Todo negro nos Estados Unidos que ficou cansado do inferno em que vive foi para a cadeia. Eles são acusados de desordeiros. Moisés foi para a cadeia. Daniel foi para a cadeia. Não há um homem de Deus na Bíblia que não tenha sido preso quando se levantou contra a exploração e a opressão. Eles acusaram Jesus de desordeiro. Não fizeram isso? (Malcolm X, Los Angeles, 1963)

Dessa forma, a narrativa político-religiosa de Malcolm X e Martin Luther King reatualizariam também a narrativa bíblica na perspectiva político-racial. A narrativa político-religiosa do Racionais MC's relacionaria as discursividades de Moisés, Jesus, Malcolm X e Martin Luther King enquanto uma genealogia de um *saber* teológico negro-periférico. Contudo, é importante explicar que se trata da noção de um *saber teológico* e não *teologia* no sentido estrito, visto que a noção de teologia pressupõe uma moralidade prescritiva, da mesma forma que os cultos religiosos institucionalizados, que seguem suas escrituras teológicas, como a Bíblia e o Corão. No caso do Racionais MC's não há a utilização de escrituras, sua narrativa *descreve* tão somente caminhos para o ouvinte seguir; chega a induzir, mas nunca *prescrever*. A teologia é o campo erudito do estudo da religião, e os rappers não se apresentam como *expert* nas doutrinas pentecostais. Suas narrativas apenas dialogariam com o *saber teológico*:

(...) o discurso teológico não é idêntico nem a atitudes morais, nem a discursos litúrgicos – a respeito das quais, entre outras coisas, a teologia se pronuncia. Cristãos cuidadosos admitiriam que, apesar da teologia ter função

essencial, o discurso teológico não necessariamente induz disposições religiosas, não necessariamente depende de uma concepção cristalina do arcabouço cósmico por parte do ator religioso. Discurso envolvido em prática não se confunde com discurso envolvido em falar sobre a prática. É uma ideia moderna a de que um praticante não sabe como viver religiosamente sem ser capaz de articular esse saber. (Asad, 2010:268)

Deste modo, a noção de teologia para o Racionais MC's estaria mais próxima da noção de *saber* foucaultiano – e por isso um *saber teológico* do que *teologia strictu sensu* –, que une o saber popular com o saber oficial, erudito, doutrinário e histórico:

Foucault denominou de episteme as categorias que ordenariam igualmente os campos do senso-comum e da ciência de um dado horizonte histórico. Seriam as epistemes que transformariam na passagem de um certo campo histórico para outro, mudando radicalmente as maneiras de conceber o mundo e as coisas. **Destacando a categoria de episteme, Foucault procurou superar a oposição existente entre ciência e ideologia, enunciando a categoria de saber.** Para ele, uma indagação sobre o saber sempre assumiria a forma decisiva de uma arqueologia do saber de uma genealogia do poder. (Birman, 2002:318, grifo meu)

## **SOBREVIVENTE NO INFERNO: ENTRE “DEUS” E O “INFERNO”**

### **Gênesis de Deus:**

Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor. O homem me deu a favela, o crack, a traiagem, as arma, as bebida, as puta. Eu? Eu tenho uma bíblia veia, uma pistola automática e um sentimento de revolta. Eu tô tentando sobreviver no inferno. (*Gênesis*, 1997)

Essa é a segunda faixa do álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997) com título homônimo ao do livro bíblico. Essa versão do *Gênesis* dos rappers introduz a música *Capítulo 4, Versículo 3* de modo a apresentar resumidamente uma *genealogia da moral* pelas narrativas político-religiosas do Racionais MC's em leitura à narrativa bíblica. No aspecto estético-sonoro, a “base” desta faixa é composta por um som prolongado e constante, de um acorde agudo de órgão que dá um tom de tensão para a narração. Logo depois, há o uso de *samples* de latidos de cães e a sirene de uma viatura policial. Esse fundo sonoro comporia uma cena para a narração, como se o “eu lírico” tivesse acabado de cometer um delito (“eu tenho uma Bíblia veia, uma pistola automática e um sentimento de revolta. Eu tô tentando sobreviver no Inferno”), e numa provável fuga chamou a atenção dos cães e está sendo procurado pela polícia.

Ambos os *Gênesis*, o bíblico e o periférico, retratam a criação das coisas do mundo e suas origens morais. Entretanto, a diferença se constitui nos modos de criação da moralidade. Na versão bíblica, Deus cria a natureza e o paraíso para o usufruto do homem e este, desobedecendo-o, é expulso para a chamada “terra amaldiçoada”. Porém, até o ato de sua desobediência, o homem era desconhecedor dos conhecimentos morais de “bem” e “mal”, tendo somente Deus acesso a esse saber, o que faria com que a humanidade fosse vítima de uma punição induzida pela divindade, reforçando sua soberania no Paraíso. Na versão do *Sobrevivendo no inferno*, enfatiza-se duas origens da moralidade: Deus como criador da *bondade* – o mar, as árvores, as crianças e o amor; e o homem como criador da *maldade* – a favela, o crack, a “traíagem”, as armas, as bebidas e as putas. A moralidade é um saber que previamente já é conhecido, o “bem” originado por Deus e o “mal” originado pelo homem. Neste caso, ocorreria também a territorialização desta *maldade*, pois enquanto o “homem-bíblico” é territorializado

numa “terra amaldiçoada” após sua expulsão do Paraíso, o “homem-periférico” teria a periferia/favela como território maldito.

Na “criação de Deus”<sup>50</sup> haveria duas origens genealógicas: o Deus bíblico, o Deus do Antigo Testamento, o Deus punitivo, o Deus hebreu; e o outro seria o Deus do *Sobrevivendo no inferno*, o Deus da bondade, o Deus periférico e negro (mas também, como será apresentado posteriormente, é o Deus da transcendência, da ausência, da busca). Produzindo, assim, duas linhagens divinas que desembocariam não somente em duas genealogias da moral, mas também de raça e gênero. De modo que moralidade, racialidade e gênero se perpassariam mutuamente (Brah, 2006).

Em uma leitura a respeito do mito de origem do estado hebraico, a libertação deste povo não ocorreu somente pelo fato dos egípcios não serem um “povo de Deus”, não possuindo a legitimidade de monopolizar a dominação do povo hebreu. A nação israelita surge a partir do domínio do único soberano com direito de governá-los: Deus, o detentor do *direito divino*. A relação da divindade com os homens é de posse e paternidade: “Eu sou o Senhor teu Deus, que te tirei da terra do Egito, da casa da servidão. Não terás outros deuses diante de mim” (Idem: 2-3). Isso justificaria o esforço bélico divino contra o Faraó e a institucionalização de um estado teológico. A legitimidade desta soberania é reiterada por sua ancestralidade; disse mais: “Eu sou o Deus de teu pai, o Deus de Abraão, o Deus de Isaque, e o Deus de Jacó” (Êxodo 3:6). Abraão, Isaque e Jacó são da linhagem ascendente de Moisés, e Deus daria origem a essa linhagem. Um Deus-hebreu, um Deus dos filhos de Israel e não um Deus de toda humanidade. A categorização de “povo escolhido por Deus” significaria a existência de um *Deus étnico*:

E agora, eis que o clamor dos filhos de Israel é vindo a mim; e também tenho visto a opressão com que os egípcios os oprimem. Agora, pois, vem e eu te enviarei a Faraó, para que tireis do Egito **o meu povo, os filhos de Israel**. (Êxodo 3:9-10, grifo meu)

Desse modo, haveria uma correlação entre o poder bíblico divino com o poder estatal contemporâneo. Se na narrativa bíblica a soberania divina produz uma guerra étnica entre os povos distintos dos hebreus com os egípcios, havendo uma sacralidade

<sup>50</sup> Personagens religiosos como Deus, Jesus, Demônio, Diabo, entre outros, possuem não somente importância dentro de uma narrativa. Tais seres sagrados (ou profanizados) são atores políticos devido a suas “ações” reais no “mundo humano”.

dos primeiros em detrimento dos segundos, na narrativa periférica o conflito não seria étnico, mas uma guerra entre “raças” que se daria no contexto do chamado *racismo de Estado* apresentado por Foucault (1999): “Um racismo que uma sociedade vá exercer sobre ela mesma, sobre os seus próprios elementos, sobre os próprios produtos; um racismo interno, o da purificação permanente, que seria uma das dimensões fundamentais da normalização social” (p. 73). No contexto contemporâneo brasileiro, esse racismo é apresentado através do processo de embranquecimento da população, principalmente a paulista, por meio da miscigenação com os imigrantes europeus e asiáticos no final do século XIX até meados do século XX. Para o autor, essa outra raça “não é aquela que veio de outro lugar, não é aquela que, por uns tempos, triunfou e dominou, mas é aquela que, permanentemente e continuamente, se infiltra no corpo social, ou melhor, se recria permanentemente no tecido social e a partir dele” (p. 72). Assim, a “outra raça” na perspectiva racista seria a população negra, majoritária e enraizada no país há 400 anos, que sofreu o processo de embranquecimento através da política de imigração europeia.

Por isso que o *sistema* seria estruturado pela branquitude como forma de se tornar uma “super-raça” em detrimento da “raça negra” como “sub-raça”. Para o Racionais MC's, a negritude só se constitui enquanto sub-raça, quando o negro se torna submisso ao branco: “Ovelha branca da raça, traidor! Vendeu a alma ao inimigo, renegou sua cor!” (*Júri Racional*, 1994); “Em troca de dinheiro e um carro bom. Tem mano que rebola e usa até batom. Vários patrícios falam merda pra todo mundo rir. ha, ha, pra ver branquinho aplaudir” (*Capítulo 4, Versículo 3*, 1997). Daí que a ampla noção de *sistema* apresentaria características da noção de *gestão de população* de Foucault, que seria a mudança do estatuto do “povo” em “população”<sup>51</sup>, que seria:

A população aparece, portanto, mais como fim e instrumento do governo que como força do soberano; a população aparece como sujeito de necessidades, de aspirações, mas também como sujeito nas mãos do governo; como consciente, frente ao governo, daquilo que ela quer e inconsciente em relação àquilo que se quer que ela faça. (Foucault, 1999:289)

51 Desta maneira, a noção de “povo escolhido por Deus no presente” se transforma na lógica estatal em “população negra gerida pelo racismo de Estado, que busca *sobreviver no inferno*”.

Ao mesmo tempo em que essa população é criada de maneira a gerir-se, contabilizar-se e otimizar-se, subdividindo-se em grupos ditos normais e anormais. Somado com a noção de racismo estatal, o que é tido como normal e anormal, em questões raciais, seria a branquitude e negritude, respectivamente. Por isso, a utilização dos rappers da narrativa bíblica em seu uso subversivo: “A Bíblia foi a arma da miséria e da insurreição, foi a palavra que subleva contra a lei e contra a glória; contra a lei injusta dos reis e contra bela glória da Igreja” (Idem:83). Tal característica subversiva da narrativa é apresentada também por ser uma narrativa *contra-histórica*: “Ela vai ser o discurso daqueles que não têm a glória, ou daqueles que a perderam e se encontram agora, por uns tempos talvez, mas por muito tempo decerto, na obscuridade e no silêncio” (p. 82). O Racionais MC's utilizaria do aspecto contra-histórico da narrativa bíblica para resgatar a memória histórica silenciada das populações negras periféricas pelo Estado racista brasileiro.

Na gênese de Deus, este Deus é étnico e racial, não universalista: hebreu na narrativa bíblica e negro na narrativa periférica. Essa reatualização bíblica do Racionais MC's não somente utiliza a Bíblia como narrativa contra-histórica, mas a própria releitura bíblica é também contra-histórica, cuja memória histórica do povo negro enquanto “povo escolhido por Deus” foi enterrada. A Bíblia é um modelo, ou mesmo uma analogia e uma metáfora para a gestão política da população contemporânea. Se na narrativa bíblica a política de extermínio era o povo egípcio exterminar o povo hebreu, na política de gestão da população paulistana, a política de extermínio<sup>52</sup> é em relação aos negros pobres de periferia, esses sujeitos seriam denominados pelo Racionais MC's enquanto “sobreviventes”, ou de modo mais específico, a classificação de “sobreviventes no inferno”, Inferno este que é territorializado nas periferias urbanas. Se na Bíblia houve a “fúria” divina que combateu contra os egípcios e o Faraó, no caso periférico, são os próprios “sobreviventes” que precisam lutar contra esse *sistema* racista. Há, portanto, uma relação de guerra através das noções raciais em concomitância com as noções morais.

52 “A raça, o racismo é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização. Quando vocês têm uma sociedade de normalização, quando vocês têm um poder que é, a primeira linha, um biopoder, pois bem, o racismo é indispensável como condição para poder tirar a vida de alguém, para poder tirar a vida dos outros. A função assassina do Estado só pode ser assegurada desde que o Estado fracasse no meio do biopoder, pelo racismo” (Foucault, 1999:306)

O *sobrevivente no inferno* está na fronteira moral-racial. Não é nem o herói escolhido por Deus, nem o indivíduo corrupto e imoral. E mesmo que ele possua uma “pistola automática” e um “sentimento de revolta”, ainda não é considerado um “homem mal”. Os indivíduos que seriam caracterizados como “maldosos” seriam o playboy, o policial, os governantes, os traidores, aqueles que constituem o *sistema*. O *sobrevivente* se torna mau a partir do momento que se permite dominar pelo *sistema* (como o “mano” que rebola e usa batom, ou o *preto tipo A*, que torna *neguinho* um “noia”). Portanto, ele está na fronteira e utiliza ambos os lados, o “bem” e o “mal”, como forma de ação no mundo, o que lhe confere identidades e subjetividades moralmente híbridas:

Na queda ou na ascensão minha atitude vai além e tenho disposição pro mal e pro bem. Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico, juiz ou réu, um bandido do céu. Malandro ou otário, padre sanguinário, franco atirador se for necessário. Revolucionário, insano ou marginal. Antigo e moderno, imortal, fronteira do céu com o inferno. Astral imprevisível como um ataque cardíaco no verso. (*Capítulo 4, Versículo 3*, 1997)

Essa “disposição pro mal e pro bem”, representada pela Bíblia e pela pistola, demonstra que houve uma ruptura com o ciclo bíblico. No álbum, em seu aspecto de evangelho, não se descreve em nenhum momento o contato de Deus diretamente com o homem, há somente a “busca” da divindade. É o homem que tenta algum contato por meio da “palavra”, sem obter nenhuma resposta dos céus. Se na *Gênesis* dos Racionais MC's há a descrição na qual o homem é o criador da maldade, uma suposição a ser feita, para esse álbum, seria a de um abandono de Deus em relação à humanidade:

Às vezes eu fico pensando se Deus existe mesmo, morô? Porque meu povo já sofreu demais e continua sofrendo até hoje. Só quero ver os moleque nos farol, na rua, muito louco de cola, de pedra e eu penso que poderia ser um filho meu, morô? Mas aí! Eu tenho fé (4x)... em Deus. (*Mágico de Oz*, 1997)

Se o sujeito bíblico da “terra amaldiçoada” com a presença direta de Deus tem como destino uma vivência na “terra sagrada prometida”, o sujeito teológico da periferia, abandonado pela divindade, possui somente a possibilidade de uma

sobrevivência no inferno alimentado por uma “procura por Deus”. Essa sobrevivência é composta por uma “Bíblia veia”, uma “pistola automática” e um “sentimento de revolta”. A “Bíblia veia” seria uma materialização profanizada da transcendência divina, uma incorporação de Deus em forma discursiva, em que o fato de ser “velho” representaria ou um modo de enraizamento do sagrado ao mundo profano ou um afastamento com a divindade. A “pistola automática” e o “sentimento de revolta” dão concretude e possibilidade existencial à posição de estar no *inferno*. Esses três fatores seriam mecanismos para *sobrevivência*, pois para estar no inferno é necessário se armar materialmente, subjetivamente e espiritualmente.

## **Inferno – território periférico da imoralidade:**

A origem do termo *infernus*, do latim, significa “profundezas” ou “mundo inferior”. No imaginário popular religioso, o inferno é um local abaixo da terra, habitado por todos os pecadores que são condenados por não seguirem as “palavras de Deus”, e que permanecerão sofrendo durante um tempo inimaginável. Esse lugar é guardado e composto pelos seres mais corrompidos, possuindo várias nomeações: “Diabo”, “Demônio”, “Lúcifer”, “Capeta”, “Cão”, “Belzebu” entre outros. O Inferno apresentado nas músicas dos Racionais é o local onde habitam pecadores, condenados e sofredores que não estariam abaixo da terra (como na teologia cristã), mas nas próprias periferias urbanas:

A polícia sempre dá o mau exemplo, lava minha rua de sangue e leva o ódio pra dentro de cada canto da cidade, pra cima dos quatro extremos da simplicidade. A minha liberdade foi roubada, minha dignidade violentada, que nada, os manos se ligar, parar de se matar, amaldiçoar, levar pra longe daqui essa porra. Não quero que um filho meu um dia, Deus me livre, morra ou um parente meu acabe com um tiro na boca. **É preciso morrer pra Deus ouvir minha voz** ou transformar aqui no mundo mágico de Oz. (*Mágico de Oz*, 1997, grifos meus)

No protestantismo, o inferno é um território destituído da presença de Deus, como é apresentado na narrativa dos rappers: “é preciso morrer pra Deus ouvir minha voz”. Essa distância espiritual com Deus, faz com que os sujeitos periféricos tenham mais proximidade com o contexto dito infernal que é descrito a partir de diversas narrativas como a do noia, do *playboy*, da mulher, da mídia, do presidiário, do policial e do ladrão:

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. Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D'Abril, Parelheiros, Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim Ângela, Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis. [...] Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo, quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio! O ser humano é descartável no Brasil. Como modess usado ou bombril. [...] Cadáveres no poço no pátio interno, Adolf Hitler

sorri no inferno! O Robocop do governo é frio, não sente pena, só ódio e ri como a hiena. (*Diário de um detento*, 1997)

O massacre no presídio do Carandiru ocorreu no ano de 1992, que resultou no assassinato de 111 detentos, sob a responsabilidade do então governador do estado de São Paulo, Luiz Antônio Fleury Filho<sup>53</sup>. A música *Diário de um detento* (1997), baseada nesse massacre,<sup>54</sup> conta os dias anterior e posterior a esse extermínio, retratando a ação policial e do governo em frases como “o Robocop do governo é frio” e “Adolf Hitler sorri no inferno”. O Robocop – personagem cinematográfico – é um “policial” ciborgue construído por uma multinacional de alta tecnologia bélica, com interesses estatais e de mercado em relação à questão da segurança. O ditador alemão Adolf Hitler foi responsável pelo extermínio da população judia europeia durante o século XX, a partir da construção de um estado nazista, cuja ideologia era a “purificação” da população alemã através da raça ariana. Esta música dos Racionais faz uma analogia com a frieza policial do Robocop e a brutalidade nazista recontextualizada no massacre paulista. Além desta descrição do massacre, os rappers narram também – por exemplo – a trajetória de um ladrão, apresentando as múltiplas facetas do *inferno*.

Meu ténis sujo de sangue, aquele cara no chão, uma criança chorando e eu com um revolver na mão. Era um quadro do terror e eu que fui ao autor. Agora é tarde, eu já não podia mais parar com tudo, nem tentar voltar atrás. Mas no fundo, mano, eu sabia que essa porra ia zoar a minha vida um dia. Me olhei no espelho e não reconheci, estava enlouquecendo, não podia mais dormir. Preciso ir até o fim. Será que Deus ainda olha pra mim? [...] Minha finada mãe proteja o seu menino, **o Diabo agora guia o meu destino**. Se o júri for generoso comigo, quinze anos para cada latrocínio. Sem dinheiro pra me defender. Homem morto, cagueta, sem ser. (*Tô ouvindo alguém me chamar*,

53 Foi governador do estado de São Paulo nos anos de 1991 a 1995 e secretário de Segurança Pública durante a gestão de Orestes Quércia.

54 Os detentos (“sobreviventes no inferno”) seriam nas palavras de Agamben (2007a) vidas que podem ser mortas sem cometer homicídios: “Condenados à morte e habitantes do campo são, portanto, de algum modo inconscientemente assemelhados a *homines sacri*, a uma vida que pode ser morta sem que se cometa homicídio. O intervalo entre a condenação à morte e a execução, assim como o recinto dos lager delimita um limiar extratemporal e extraterritorial, no qual o corpo humano é desligado de seu estatuto político normal e, em estudo de exceção, é abandonado às mais extremas peripécias, onde o experimento, como um rito de expiação, pode restituí-lo à vida (graça ou indulto de pena são, é bom recordar, manifestações de poder soberano de vida e de morte) ou entregá-lo definitivamente à morte à qual já pertence. O que aqui nos interessa especialmente, porém, é que, no horizonte biopolítico que caracteriza a modernidade, o médico e o cientista movem-se naquela terra de ninguém, onde, outrora, somente o soberano podia penetrar” (p. 166)

1997, grifo meu)

A relação entre a trajetória do “ladrão” com o inferno ocorre a partir do momento em que o sujeito do “crime” não pode mais “voltar atrás”. Exemplificarei com a trajetória de Pedro<sup>55</sup>, utilizada por Feltran (2010) contando desde sua entrada no “crime”, narrando os problemas familiares e a dificuldade financeira, o que justificaria seus pequenos furtos. Sua ascensão no “crime”, obtendo mais dinheiro, com a possibilidade de consumir – carros e motos. Até ganhando *nome* no “crime” sendo reconhecido tanto pelos moradores do bairro, pela comunidade do crime e pelos policiais, sendo um período em que começou a “piorar”:

Aí fiquei fugitivo, em busca e apreensão. E me envolvi mais uma vez. Tipo assim: um colega meu morreu, mais outro morreu. Aí fui ver, nunca tinha visto um cara morrer na minha frente; o cara foi num assalto, acabou morrendo na minha frente, acabei fugindo. Aquela cena, e eu falei: “Nossa, eu fui, o cara não voltou comigo” [...] Aí, teve um policial que eu acertei com ele e acabou vindo me procurar aqui, mas não conseguiu me achar. Acabei sendo procurado pela polícia, arrumando treta com ladrão, e comecei a pegar amizade com uns pessoal forte. Aí eu vim num [outro] assalto, um colega meu já levou um tiro também, outro levou no pescoço e ficou meio gago, mas fugiu. Eu não fugia. Êita, começou a piorar as coisas. (Feltran, 2010:84, diário de campo)

As trajetórias narradas da música e da etnografia mostram dois caminhos de sujeitos no “crime”, a partir de suas convergências e divergências. Em ambas as situações, o “ladrão” chega no ponto da narrativa de sua vida que esbarra com a *morte* tanto pessoal quanto de outros, ou mesmo o fato de cometer homicídio. Entretanto, os desdobramentos das trajetórias são distintas: Pedro, a partir do contato com uma instituição social (CEDECA – Centro de Defesa da Criança e do Adolescente), começa a se afastar paulatinamente do “mundo do crime”, pois havia o receio de “piorar ainda mais as coisas”. No caso da trajetória do “ladrão”, narrada na música, este sujeito não teve uma possibilidade de afastamento tal como ocorrido com Pedro, assim, ao cometer um homicídio, ele percebe que não havia mais um caminho de volta.

Deste modo, são narrados três desdobramentos punitivos na música a respeito desse contexto infernal: o primeiro é a punição estatal, a condenação à prisão – “se o

<sup>55</sup> Nome fictício.

júri for generoso comigo, quinze anos para cada latrocínio”; o segundo é a punição do “crime” devido a acusação de “caguetagem” (ato de delação), resultando em sua morte – “Homem morto, cagueta, sem ser”; e o terceiro é a punição espiritual, que implica no afastamento divino - “Será que Deus ainda olha pra mim?” – e incorporação infernal – “diabo agora guiar o seu destino”. Se os sujeitos periféricos são tidos como “povo de Deus do presente”, enquanto o Diabo e o demônio caracterizariam os *playboys*, os ricos, o governo, os policiais e o *sistema*. O fato da trajetória de um ladrão ter o “Diabo guiando o seu destino”, mesmo sendo parte do povo divino, isso significaria a “corrupção moral” por parte do *sistema*. Tal corrupção ocorre devido ao contexto infernal que viveriam esses sujeitos.

O inferno seria um território moralmente contextualizado, operado por um mecanismo denominado *sistema*. Não seria o “inferno” conhecido teologicamente na Bíblia como um plano espiritual pós-morte que se localiza abaixo da terra. Seria uma territorialização de uma imoralidade, imersa num contexto concreto como as periferias urbanas. Os diversos fenômenos narrados nas músicas, como a trajetória do ladrão, do detento, do morador de periferia, das prostitutas e outros, seriam situações limites que ilustrariam esse contexto infernal. O ponto-chave para a produção dessas situações infernais seria a noção de *sistema* que se caracteriza por sua polissemia: a) *sistema* enquanto estrutura político-econômica capitalista, na qual produziria relações de troca pautadas pelo “dinheiro” e, contemporaneamente, produziria uma sociedade de consumo, na qual se edificariam relações hierárquicas de poder a partir do consumo; b) *sistema* enquanto estrutura jurídica, onde haveria a construção de *ilegalismos*, que gerenciariam o lícito e o ilícito, produzindo, assim, *criminalizações de sujeitos* divididos em dois subtipos: o “crime não criminalizado” exemplificado pelo crime do “colarinho branco” da classe abastada, e o “crime criminalizado”, exemplificado pelos furtos, assaltos e tráfico de drogas da classe pobre; c) *sistema* enquanto estrutura estatal, onde seria materializado na forma do Estado através de suas diversas formas de gestão de população: assistência social, saúde e polícia. Este último (que se relacionaria com o *sistema jurídico*) seria um importante mecanismo de opressão dos sujeitos periféricos.

A noção de *sistema* – muito utilizado no rap – teria conotação mais genérica, de uma estrutura de dominação e opressão dos sujeitos periféricos. Na verdade, todos os males constituintes nas periferias urbanas como: violência, pobreza, drogas e falta de infraestrutura seriam produzidas pelo *sistema*. O modo como essa noção é enunciada no

álbum *Sobrevivendo no inferno*, além dessas diversas categorizações apresentadas anteriormente se adicionaria mais uma característica: o *sistema* enquanto estrutura de opressão espiritual, na qual o “Diabo” e o “demônio” seriam atores políticos e o “Inferno” seria a sua territorialização político-espiritual. Assim, a essa noção de *sistema* seria atribuído também um estatuto de antagonista de Deus. Por isso, ao enunciar nas músicas termos como “Inferno”, “Diabo” e “Demônio”, como forma de dar estatuto analítico a essas categorias, seria possível denominá-los enquanto “sistema-inferno”, “sistema-diabo” e “sistema-demônio”. A importância dessas categorias religiosas cristãs seria devido a importância da noção de *maldade* enunciada pelas músicas. *Maldade* não somente como uma categoria referente ao mal, mas enquanto ações e situações cotidianas que os sujeitos periféricos narrados nas músicas frequentemente enfrentam e interagem: “Eu sei como é que é. É foda parceiro, é a maldade na cabeça o dia inteiro. Nada de roupa, nada de carro, sem emprego, não tem ibope, não tem rolê, sem dinheiro. Sendo assim, sem chance, sem mulher” (*Fórmula Mágica da Paz*, 1997).

A *maldade*, portanto, seria um mecanismo de produção de *sofrimento* tendo o inferno como território e o *sistema* como seu produtor. Em outros termos, a *maldade* se constituiria a partir de relações de poder entre sujeitos periféricos através da estruturação do *sistema*, que possuiria como motes principais a moralidade e a espiritualidade (a alma, o divino); ou seja, são relações de poder moralizadas e espiritualizadas, que tensionariam de modo a produzir *sofrimento* aos sujeitos periféricos. O *sofrimento* seria, assim, uma categoria vocabular enunciada no rap – e também em diversas etnografias sobre as periferias – que caracterizaria essas relações de poder moralizadas e espiritualizadas. A relação entre “poder” e “saber moral”, ou “saber moralizado” com “saber espiritual”, produziria essa categoria nativa de *sofrimento*. No caso das músicas dos Racionais MC's neste álbum, o sujeito constituinte de sofrimento, ou nos termos nativos os “sofredores”, seriam caracterizados enquanto *sobreviventes no inferno*, que protagonizariam, nas narrativas do rap, diversas descrições sobre os sofrimentos do “povo negro de periferia”. Isso ocorre, por exemplo, nas músicas *Rapaz Comum* (1997), *Diário de um detento* (1997) e *1 por amor, 2 por dinheiro* (2002):

Não quero admitir que sou mais um. Infelizmente é assim, aqui é comum. Um corpo a mais no necrotério, é sério. Um preto a mais no cemitério, é sério. Eu tô me vendo agora

e é difícil. Minha família, meus manos, no centro um crucifixo. (*Rapaz Comum*, 1997)

Cada detento uma mãe, uma crença. Cada crime uma sentença. Cada sentença um motivo, uma história de lágrima, sangue, vidas e glórias. Abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo. Misture bem essa química e pronto, eis um novo detento. (*Diário de um detento*, 1997)

Essa é dedicada para todos os MC's do Brasil que veio do sofrimento rimando e exercendo a profissão perigo. É tudo nosso, tudo nosso, tudo nosso. (*1 por amor, 2 por dinheiro*, 2002)

Nas trajetórias descritas nas etnografias também aparece a noção de *sofrimento*, como, por exemplo, em outra trajetória de vida narrada por Feltran (2011) com a personagem chamada Ivete. Ela é migrante baiana e que possui 8 filhos, 5 deles já foram presos (3 estão presos e 2 foram soltos). Ivete narra sua trajetória como “sofrida”:

A minha vida lá em Salvador era muito sofrida. É... tão sofrida quanto aqui [pausa longa]. Era muito sofrida. Eu passava necessidade com os meus filhos, tinha um marido que me batia, me maltratava muito, que é o pai dos meus filhos. Então por isso que eu fugi dele. E vim para aqui. Fugida. [...] Ah, foi muito difícil. Porque eu estava sem emprego, mãe sozinha, tinha eles... não tinha asfalto nessa rua, os únicos negros nessa rua eram meus filhos. Uma amiga ainda chegou para mim, que morava aí na frente, olhou para mim dando risada e falou para mim que eu criar meus filhos para serem trombadinhas. “Como é que você vai criar seus filhos tudo sozinha?” Eu falei para ela que eu tinha fé em Deus que eles não iam dar pra isso, não é? Quando o meu primeiro [filho] foi preso, eu tive uma crise muito forte, mas fiquei lúcida. Fiquei muito nervosa, muito abalada e tal, mas... fiquei lúcida, continuei a trabalhar e tudo. Quando o meu segundo filho foi preso, eu também ainda aguentei. Agora quando minha terceira filha foi presa... pelo fato dela usar droga, dela ter saído de casa, de eu ter lutado muito, muito mesmo, pra tirar ela das drogas... ter ido várias vezes na boca pra ir buscar ela, de saber que ela estava assaltando ônibus, do risco que ela tava correndo, de eu ter lutado... eu tomo conta dos dois filhos dela... então eu acho que com isso foi que eu vim ter a crise, né [...] E isso me jogou mesmo em cima da cama, me deixou mesmo bem mal. Eu tive um distúrbio mental, Eu cheguei a ficar, como dizem no popular, eu cheguei a ficar louca. Eu não reconhecia ninguém, não comia, não bebia água... E eu levei 25 dias

sem reconhecer ninguém. Nem mesmo meus filhos. Eles entravam no quarto, saíam, e eu ficava debaixo das cobertas. Ou era chorando ou era dormindo. Cheguei ao ponto de perder toda a lucidez, toda a lucidez. (...) Falei com ele [Fernando] que ele era o meu único filho que tinha tudo que eu podia dar. Era o único filho que eu tive condições de dar um tênis de R\$ 200, porque o pai dá pensão. É pouca, mas dá. Que ele não tinha necessidade de roubar, que ele procurasse fazer um curso e que todo mês eu daria 50 reais a ele, da pensão dele, pra ele tomar sorvete com a namoradinha, pra passear... mas que ele não entrasse nessa vida, que essa vida não levaria ele a nada. Então, na semana seguinte ele foi preso, foi preso roubando carro. Então eu não me culpo, né? Sofro muito por ele estar lá... porque eu tive ele, tive muito carinho por ele, porque ele foi o único filho que eu quis mesmo, que foi do meu segundo casamento. Os outros filhos foi na base do sofrimento, que eu tive. Sofro muito hoje, sou muito triste com isso, mas estou aceitando. (Feltran, 2011:139,141, 150-151)

Tal como narrado no rap dos Racionais MC's e nessa trajetória de Ivete, o *sofrimento* é um conceito central para a narratividade religiosa cristã. Na narrativa bíblica há diversas trajetórias de sujeitos bíblicos que passaram pelo sofrimento: no livro da *Gênesis*, Adão foi expulso do Paraíso para viver num local amaldiçoado por Deus, com o destino de trabalho duro para sua sobrevivência, além de ter seus futuros descendentes amaldiçoados, a partir de Caim, que assassinou o próprio irmão. No livro do *Êxodo*, o povo hebreu na época de Moisés foi escravizado pelos egípcios, e mesmo após sua libertação, vagaram pelo deserto onde não havia nem água e nem comida. E, no Novo Testamento, a mais eminente figura cristã de *sofrimento* seria Jesus Cristo, traído por Judas Iscariotes (um dos apóstolos) por trinta moedas de ouro, sendo delatado e preso pelos romanos. Sua punição ocorreu com chicotadas nas costas, nomeação de “Rei dos Judeus”, como forma de zombaria, uso da coroa de espinhos suja e cuspidada, e carregamento da cruz até o local de sua execução, sendo o processo de crucificação realizado com pregos atravessados nas suas mãos e pés. Cristo foi crucificado ao lado de dois ladrões, o que emprestava ele uma imagem de criminoso. Na teologia cristã, acredita-se que a escolha de Jesus como messias e o seu sofrimento já eram previsto na Bíblia, como em trecho dos cânticos de Isaías sobre o servo sofredor. Esse “servo sofredor” seria Cristo, o “escolhido” para governar as nações, como corporificação da justiça divina na terra:

Eis o meu servo, a quem sustento; o meu escolhido no qual a minha alma se agrada. Tenho posto sobre ele o meu espírito, ele fará sair juízo às nações. Eu, Jeová, te chamei em justiça, tomar-te-ei pela tua mão, conservar-te-ei e te porei para aliança do povo, para luz dos gentios; a fim de abrir os olhos cegos, e de tirar da prisão os presos, da casa do cárcere os que estão sentados nas trevas. (*Isaias 42:1,6-7*)

A noção de sofrimento a partir de Jesus ganha um aspecto não somente de punição, mas de “redenção”. Através do sofrimento, na teologia cristã, haveria salvação e expiação dos pecados. No caso dos sujeitos periféricos, num primeiro momento a noção de “redenção” seria algo latente na sobrevivência no Inferno. Posteriormente, a “redenção” se torna o “sobreviver em guerra” que são denominados enquanto *guerreiros de fé*<sup>56</sup>. Deste modo, a noção de “proteção” se torna fundamental para a sobrevivência. Para ilustrar melhor essa noção, apresentarei a primeira faixa do álbum de 1997, chamada *Jorge da Capadócia*:

Ogum iê! Jorge sentou praça na cavalaria e eu estou feliz porque eu também sou da sua companhia. Eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge. Para que meus inimigos tenham pés e não me alcancem. Para que meus inimigos tenham mãos e não me toquem. Para que meus inimigos tenham olhos e não me vejam. E nem mesmo um pensamento eles possam ter para me fazerem mal. Armas de fogo meu corpo não alcançarão. Facas e espadas se quebrem sem o meu corpo tocar. Cordas e correntes arrebentem sem o meu corpo amarrar. Pois eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge. Jorge é de Capadócia. Salve, Jorge! Salve, Jorge! Jorge é de Capadócia. Salve, Jorge! Salve, Jorge! (*Jorge da Capadócia*, 1997)

Essa música é uma composição de Jorge Ben, devoto do santo, que foi gravada originalmente no álbum *Solta Pavão*, de 1975. Ela seria um tipo de oração ao chamado “santo guerreiro”, um dos santos mais venerados do catolicismo pelas classes populares, mesmo não sendo oficialmente santificado<sup>57</sup>. Essa popularidade é representada por

<sup>56</sup> Será apresentado mais detalhadamente no álbum de 2002 com a música *Vida Loka*.

<sup>57</sup> A história de Jorge ocorre no período do Império Romano, enquanto soldado. Haveria nessa época um édito de que todo soldado cristão deveria ser preso ou começar a venerar os deuses romanos. O imperador tentou dissuadir Jorge a abandonar a fé cristã, oferecendo bens materiais. Porém, percebendo que ele não abandonaria sua fé, o submeteu a tortura inúmeras vezes. Esse martírio começou a ser reconhecido por vários soldados e pela própria esposa do imperador, que acabaram por se converterem ao cristianismo. Jorge foi degolado no dia 23 de abril de 303, sendo essa data lembrada até hoje como *Dia de São Jorge*. Ele era conhecido pelas características de nobreza: coragem, fidelidade, solidariedade e humildade. Assim, haveria

diversas músicas que retratam a figura do santo, por exemplo, o álbum *23* (1993), também de Jorge Ben, que tem na capa uma escultura de São Jorge matando o dragão dentro de um círculo com os dizeres: “harmonia”, “alegria”, “simpatia” e “energia”, além da frase “Santo também é muso. As linhas nunca estão ocupadas quando se quer falar com Deus”. Outra referência a São Jorge em músicas de Jorge Ben é *Domingo 23* (1972) na qual ele canta: “De armadura e capa, espada forjada em ouro. Gesto nobre, olhar sereno. De cavaleiro, guerreiro justiceiro, imbatível ao extremo. Assim é Jorge”. Outro exemplo de músico que faz alusão a São Jorge é o sambista Zeca Pagodinho que gravou a música *Pra São Jorge* (2005): “Vou acender velas para São Jorge, a ele eu quero agradecer. [...] Ogum com sua espada, sua capa encarnada. Me dá sempre proteção quem vai pela boa estrada. No fim dessa caminhada encontra em Deus perdão”. E a música *Ogum* (2008) de Zeca Pagodinho com a participação de Jorge Ben: “Eu sou descendente Zulu, sou um soldado de Ogum. Um devoto dessa imensa legião de Jorge. Eu sincretizado na fé, sou carregado de axé e protegido por um cavaleiro nobre”.

Essa não institucionalização do santo pela Igreja Católica, somada à sua popularidade, permite alguns desdobramentos heterodoxos em relação à sua teologia cristã. Como cantadas nas músicas de Jorge Ben e Zeca Pagodinho; São Jorge não é somente um santo cristão, mas é também uma sincretização com entidade do candomblé: Ogum. No início da música enuncia-se “Ogum iê” uma saudação ao orixá, e na sequência há referências diretas ao santo. Assim, amparado nessa óptica dos Racionais MC’s e de Jorge Ben, me utilizarei do termo “São Jorge-Ogum” que possibilitaria utilizar o sincretismo da cosmologia católica e candomblecista produzindo um *santo-entidade* como aparato espiritual de “guerra”. Ogum é na mitologia yorubá, o “senhor dos metais”, pois era ele que produzia as armas de caça e de guerra. É considerado o primeiro dos orixás a descer do céu para a terra. Filho mais velho de Oduduá, o herói fundador da cidade de Ifé. Ogum foi um líder guerreiro que conquistou grande expansão de seu reino. Aqueles que possuem o seu arquétipo seriam pessoas fortes e destemidas que não se desencorajam facilmente e lutam de forma ética.

três aspectos fundamentais na figura do santo: a) conhecido como santo militar, representado por uma perspectiva “guerreira”, tendo o uso de um linguajar militar: “inimigos”, “proteção”, “armas e armaduras”; b) sua firme fé cristã, pois em nenhum momento renegou o “caminho de Deus”, suportou torturas até chegar ao ponto do martírio com morte como Jesus Cristo; c) sua capilaridade com as camadas populares, já que é um dos santos mais populares ao redor do mundo.

Na própria leitura da música está implícita essa perspectiva sincrética, porque na teologia cristã os santos ungem os fiéis, numa relação transcendente. Diferentemente disso, na cosmologia candomblecista, as entidades entram em contato com os sujeitos através da *possessão* (o conceito de uma entidade ou espírito desencarnado que corporifica um ser vivo, controlando seu comportamento, ou um ser inanimado, dando-lhe animação). Assim, quando o “eu lírico” canta “estou vestido com as roupas e as armas de Jorge. Para que meus inimigos tenham pés e não me alcancem” ele está falando da proteção espiritual de *São Jorge-Ogum* para o *sobrevivente*, cuja proteção estaria próxima da noção de *corpo fechado* utilizado no candomblé e na umbanda, e que corresponde a uma proteção espiritual através da *possessão* da entidade (Ogum) contra as ações da maldade como acidentes, perigos, moléstias e ataques. A escolha de Ogum se deve à sua característica bélica em se proteger contra, como dito na música, “armas de fogo”, “facas e espadas” e “cordas e correntes”. Essa gramática bélica para a proteção do *sobrevivente* se deve ao contexto de “guerra”, um contexto onde há diversas narrativas de *sofrimento* como violência urbana, extermínio da população negra, o consumo de drogas, moradores de rua e vida no “crime”. São temáticas que envolvem uma fronteira, tênue, entre noções de vida e morte, pois os *sobreviventes* estariam nesse limiar vital. O *inferno* além de ser o contexto de produção de maldades, é também a proximidade diária com a morte.

Essa “guerra” não ocorre no sentido de que o “protegido” mate o “inimigo”. O “combate” contra o “inimigo” ocorre através de sua impotência, protegendo o *sobrevivente* e resultando em num não conflito. Na música, elimina-se qualquer potencialidade bélica do “inimigo” atingir o “protegido”: “não ter pés para alcançar”, “não ter mãos para atingir”, “não ter olhos para ver” e “não ter pensamentos para fazer mal”. Entretanto, é importante definir que tipo de “inimigo” os rappers estão enunciando. Na música *Fórmula Mágica da Paz* há um trecho que diz:

Cada lugar uma lei, eu tô ligado, no extremo sul da Zona Sul tá tudo errado. Aqui vale muito pouco a sua vida, a nossa lei é falha, violenta e suicida. Se diz que, me diz que, não se revela, parágrafo primeiro na lei da favela. Legal, assustador é quando se descobre que tudo dá em nada e que só morre o pobre. A gente vive se matando irmão, por quê? Não me olhe assim, eu sou igual a você. Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho que no trem da malandragem o meu rap é o trilho. Vou dizer. Procure a sua paz, pra todas as família ai que perderam pessoas importante, morô, meu. Eu vou

procurar e sei que vou encontrar. Procure a sua paz, paz. Não se acostume com esse cotidiano violento, que essa não é a sua vida, essa não é a minha vida, morô, mano. (*Fórmula Mágica da Paz*, 1997)

A eliminação de conflito, a proteção do “sobrevivente” e o encerramento de morte de “inimigos” não seria uma regra totalizante e absoluta. O “inimigo” na música são os próprios sujeitos periféricos que se matam entre si (“a gente vive se matando, irmão? Por quê? Não me olhe assim, eu sou igual a você”). Os “inimigos” seriam os próprios “sobreviventes” que se matavam mutuamente, produzindo uma “jurisdição” das periferias urbanas de cotidiano violento. A “paz”, dita na música, é uma “paz” entre os iguais, entre os “sobreviventes no inferno”, entre os “sujeitos periféricos”. O *sistema*, o *playboy*, o governo e a polícia<sup>58</sup> ainda são os “inimigos”; ainda, pois “paz entre os iguais” explicita de forma mais clara quem seriam os verdadeiros inimigos, os pares periféricos. Assim, a noção de “paz” introduzida pela faixa *Fórmula Mágica da Paz* não seria no sentido de uma ausência de “guerra”, mas como um *dispositivo de guerra* para *sobreviver no inferno*<sup>59</sup>.

58 “Se a política é um desvio singular do curso 'normal' da dominação, isso quer dizer que está sempre ameaçada a dissipar. Ora, a forma mais radical dessa dissipação não é o simples desaparecimento, é a fusão com seu contrário, a polícia” (Rancière, 1996:378)

59 Como apresentado em Foucault (1999), o poder político que “insere” a paz, na verdade reinsere a guerra silenciosamente: nas instituições, nas desigualdades econômicas, na linguagem, nos corpos. Inversão de Clausewitz: “a política é a guerra continuada por outros meios”

## **Fórmula Mágica da Paz:**

A faixa *Fórmula Mágica da Paz* é a penúltima do álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997). Os *samples* utilizados nessa música são *Attitudes* (1978) da banda de funk & soul: The Bar-Kays. O recorte utilizado é a parte instrumental, deixando de fora a parte cantada. A base do rap é ritmada lentamente, composta por notas graves do baixo que dão sustentação à música, variações de acordes agudos no órgão (mesmo instrumento utilizado na música *Capítulo 4, Versículo 3*) acompanhado da guitarra e alguns “ataques sonoros” do trompete. Utiliza-se também como *sample* um trecho da música *Me dê motivos* (1983) de Tim Maia: “eu vou procurar, eu sei que vou encontrar”. O cantor brasileiro utilizou esse trecho em relação à busca de um amor perdido, enquanto os Racionais MC's reutilizaram e resignificaram a noção de “paz” em seus refrãos que são no formato da estética *gospel*, na qual o cantor, utilizando os efeitos vocais de melismas (consiste nas variações nas tonalidades vocais do cantor, dando um efeito de movimento sonoro), repete constantemente o trecho de “eu vou procurar, sei que vou encontrar, a fórmula mágica da paz”.

Essa penúltima música encerra o álbum com a narrativa de um sujeito periférico (na voz de Mano Brown) que reflete a respeito da violência urbana nas periferias que territorializam o contexto infernal, com os inúmeros homicídios de seus pares, alguns amigos próximos. A reflexão a respeito de quando eram adolescentes, durante as décadas de 1970 e 1980, quando admiravam a forma de vida dos “ladrões”, que na visão deles se “destacavam”, e os desdobramentos das percepções daquela época, final do ano de 1997, o “mundo do crime” e os seus efeitos como as prisões e os homicídios abaixo relatados:

Aqui quem fala é mais um sobrevivente. Eu era só um moleque, só pensava em dançar, cabelo black e tênis All Star. Na roda da função, mó zoeira, tomando vinho seco em volta da fogueira. A noite inteira, só contando história, sobre o crime, sobre as treta na escola. 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? (*Fórmula mágica da paz*, 1997)

Sob este prisma da lembrança de Mano Brown, apresenta-se a transição contextual das periferias urbanas da cidade de São Paulo, entre os anos 1970 até final dos 1990, de modo a haver um crescimento exponencial dos homicídios de jovens negros de periferia. Estatisticamente, segundo o Mapa da Violência de 2012, elaborado pelo Instituto Sagari, o número de homicídios no país passou de 13.910 em 1980 para 49.932 em 2010, um aumento de 259% na taxa de homicídio<sup>60</sup>. Mesmo que essas taxas de homicídios não sejam precisamente exatas, serviriam como um retrato, cujos efeitos gerados foram apresentando nas narrativas das músicas e em relatos etnográficos, com os seus consequentes efeitos emocionais, psíquicos, sociais, políticos e espirituais.

Numa leitura religiosa e espiritual, o ampliamto dos homicídios de jovens negros de periferia suscita o questionamento do rapper a respeito da presença e ausência de Jesus: “Dali a poucos minutos, mais uma Dona Maria de luto. Na parede, o sinal da cruz. Que porra é essa? Que mundo é esse? Onde está Jesus? Mais uma vez o emissário<sup>61</sup>, não incluiu Capão Redondo em seu itinerário”. Isso não significa a mudança da narrativa dos rappers para um teor ateu, mas numa leitura teológica do contexto periférico mostra um forte questionamento em relação à presença de Deus. A questão não é se Deus existe ou não, mas onde ele está. A periferia enquanto *inferno* seria esse contexto territorial da ausência divina. A divindade é retratada nas narrativas desse álbum de 1997 sempre de modo distante, com os sujeitos em sua busca, se questionando se Deus escutou suas preces: “vários tentaram fugir, eu também quero. Mais de um a cem, a minha chance é zero. Será que Deus ouviu minha oração? Será que o juiz aceitou a apelação?” (*Diário de um detento*, 1997); e o trecho da música *Mágico de Oz* (1997):

Às vezes eu fico pensando se Deus existe mesmo, morô? Porque meu povo já sofreu demais e continua sofrendo até hoje. Só quero ver os moleque nos farol, na rua, muito louco de cola, de pedra e eu penso que poderia ser um filho meu, morô? Mas aí! Eu tenho fé... em Deus. (*Mágico de Oz*, 1997)

60 “Apontado como campeão de homicídios, Brás tem até código antifurto” (Folha de S. Paulo – 30/04/2010).

61 O emissário é aquele que envia mensagem, que comunica aos demais. Na Bíblia há a figura do “bode emissário”, que se sacrificou levando todos os pecados do povo de Israel para Jesus Cristo, que posteriormente se martirizou para a salvação da humanidade.

Desse modo a figura de Deus é retratada nesse álbum como uma entidade ausente, que necessita ser buscada e procurada. Daí o título da música *Fórmula mágica da paz* (1997) que consiste, como dito nos refrãos dessas músicas, procurar e buscar pela paz. A ausência de Deus resultaria numa ausência de uma jurisdição divina nas periferias urbanas; fazendo uma analogia com o livro *Êxodo*, é como se os hebreus ainda estivesse sob domínio dos egípcios e Moisés não houvesse ainda encontrado Deus. O contexto narrativo desse álbum mostra que não está vigente uma “lei de Deus” nas periferias, na qual sua ausência engendraria em seu lugar a “lei do cão” ou “lei da selva”: “A lei da selva é assim. Clic, clec, bum. Rapaz Comum” (*Rapaz comum*, 1997); “Cachimbar e ficar doido igual moleque, então. A covardia dobra a esquina e mora ali. Lei do Cão, Lei da Selva, hã. Hora de subir!” (*Periferia é periferia*, 1997). Em outros termos, essas leis seriam a vigência da lei diabólica que degradaria moralmente os sujeitos periféricos e alimentaria as relações de violência: “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 neguinho” (*Capítulo 4, Versículo 3*, 1997).

É devido a esse contexto violento e degradado que urge a necessidade da constituição de uma jurisdição pacificadora, obtida somente com a presença divina. Por isso o refrão que repete várias vezes a “procura pela paz”: “*Eu vou procurar, sei que vou encontrar, eu vou procurar. Eu vou procurar, você não bota mó fé, mas eu vou atrás. Eu vou procurar e sei que vou encontrar. Da minha fórmula mágica da paz*”. Ao mesmo tempo que é um desejo do rapper a presença de Deus e a pacificação das periferias urbanas, a noção de “paz” somente é obtida – pelo menos inicialmente – sob o âmbito individual de cada sujeito: “**eu** vou procurar”, “**eu** vou atrás” e “da **minha** fórmula mágica da paz”. Essa ação individual é fundamental para definir a trajetória do sujeito periférico, pois no “ato de procurar” cabe tanto a busca do Paraíso como a condenação ao Inferno: “Você pode encontrar a sua paz, o seu Paraíso. Você pode encontrar o seu Inferno. Eu prefiro a paz”.

Essa noção de “procurar pela paz” em busca do Deus transcendente dá uma característica específica para o aspecto religioso desse álbum do Racionais MC's. A busca individual por paz aproxima-se da ideia protestante que consiste numa performance ascética por parte do fiel. As narrativas desse álbum, *Sobrevivendo no inferno* (1997), apresenta os rappers numa postura ascética perante o mundo, porque

constantemente se faz necessário, por parte do indivíduo, se afastar de caminhos que levem ao mal. Significa se afastar do ambiente de festas, drogas, bebidas, mulheres; do crime, do dinheiro fácil, da prisão e da polícia. As narrativas das músicas enunciadas pelos rappers para o seu público periférico está carregada de direcionamentos para que se disciplinem. O ascetismo nesse enunciado faz com que não haja intermediários entre Deus e os sujeitos periféricos, tal como a teologia protestante: a relação do indivíduo diretamente com a divindade, com a interpretação própria das escrituras bíblicas. Se no começo do álbum, com a música *Capítulo 4, Versículo 3*, o Racionais MC's enunciava-se como profeta. No final do álbum, com a música *Fórmula mágica da paz*, o grupo enuncia o desejo de paz para os outros: “Procure a sua paz, pra todas as famílias aí que perderam pessoas importante, morô, meu. Não se acostume com esse cotidiano violento, que essa não é a sua vida, essa não é a minha vida, morô, mano”.

O conceito de “fórmula mágica” é fundamental para a operação da “paz” como um artifício de sobrevivência no Inferno. A noção de “fórmula” significaria a necessidade de estratégias e ações para a efetividade de sua “busca”. A noção de “mágica” significaria o “milagre” divino, representado pelo encontro inesperado com Deus e a sua consequente proteção<sup>62</sup>. Esse termo também teria uma conotação irônica, como na música *Mágico de Oz*, que enuncia a esperança de eliminar o contexto infernal somente após “Deus ouvir sua voz” e “transformar aqui num mundo mágico de Oz”. Nesse álbum, o que mais de assemelha a um modelo de aproximação com a divindade é a proposta de relação com o *santo-entidade*, representada por *São Jorge-Ogum*. Se não é possível se aproximar de Deus e pacificar o contexto violento e infernal das periferias urbanas, a solução é pedir proteção para um santo. Uma curiosidade se dá pelo fato de que o caminho da ascese protestante-puritana para aproximação de Deus foi, em partes, falha. Os rappers apelaram justamente para a solução não protestante, solicitar proteção a um santo católico, São Jorge. Há elementos de hibridização e sincretismo entre vertentes cristãs, e que não se encerram aqui. Além de São Jorge, há o sincretismo com a figura de Ogum, entidade afro-brasileira do candomblé. A solução que era puramente da cunho protestante, subitamente esbarra no sincretismo que mistura o cristianismo católico ao candomblé, apresentada com a proteção de um *santo-entidade*. Dessa forma,

<sup>62</sup> “Na fonte da tradição judaico-cristã encontra-se o abandono – o homem sente-se exilado sobre a terra e não vê sentido em sua vida. Ao mergulhar neste sofrimento, ele se abre para a transcendência do Outro, descobre o amor infinito. Por esta razão, sua consciência moral está, no fundo, ligada à consciência falha e da carência (cf. pecado original)” (Jullien, 2001:104)

o ato de pedir proteção individual para entidades espirituais faz com que a ideia de “pacificação das quebradas”, como um todo, seja existente apenas no campo do desejo. Em prática, a solução da pedir proteção por uma entidade faz com que a noção de “paz” não seja uma absolutização de um contexto pacífico nas periferias urbanas, mas um *dispositivo de guerra* para se manter *sobrevivente no inferno*.

A música *Fórmula mágica da paz* é uma narrativa que contextualiza as periferias urbanas naquele período de sua composição. Pelo fato dessa música ser cantada nos anos posteriores, é perceptível que o rapper altera vários trechos da canção, mais especificamente os trechos que trazem citações referentes à religiosidade. Como dito anteriormente, essa música apresentaria um questionamento da ausência de Deus para o sujeito periférico, chegando a haver uma relação sincrética entre São Jorge (catolicismo) e Ogum (candomblé) como protetores do contexto violento. Entretanto, há pequenos trechos que são alterados, mas que engendram uma transformação de significado relevante. O imaginário religioso do candomblé e até mesmo o católico perdem força para dar lugar ao imaginário protestante pentecostal.

No trecho em que o rapper diz, no álbum de 1997, “Agradeço a Deus e aos Orixás, parei no meio do caminho e olhei pra trás. Meus outros manos foram longe demais. Cemitério São Luiz aqui jaz”. Este trecho o rapper concede às figuras protetoras de Deus (aqui representando o universo cristão) e do candomblé (os orixás) o mesmo estatuto de proteção divina. No álbum *Ao vivo*, de 2001, o rapper substitui o trecho “agradeço a Deus e aos orixás” por “agradeço a Deus, aleluia Deus!”. Outras pequenas mudanças surgem no final da música que encerrava o show, Mano Brown solicitava ao público que cantem o refrão: “Eu vou procurar, sei que vou encontrar, eu vou procurar. Eu vou procurar, você não bota mó fé, mas eu vou atrás” de maneira que “até Deus vai ouvir” e “pra Deus ouvir”.

Em outro show ao vivo do grupo, no ano de 2004, cuja gravação resultou em um CD e DVD gravados no SESC Itaquera e lançado no ano de 2006, esse mesmo trecho foi alterado por “agradeço a Deus, glória, glória!”. Em ambos os shows percebe-se que a conotação dos trechos se tornou algo similar à retórica de um culto pentecostal. Nesse DVD houve mais trechos modificados, como segue: “Na parede o sinal da cruz. Que porra é essa? Que mundo é esse? Onde está Jesus? Mais uma vez o emissário, não inclui Capão Redondo em seu itinerário”. Esse trecho transformou-se em: “Na parede o sinal da cruz. Perdão senhor, perdão Senhor! Mais uma vez o emissário, agora sim, já incluiu

Capão Redondo em seu itinerário”. A alteração da música é radical, porque antes havia o clamor pela proteção de um deus ausente, e agora, é a glorificação da proteção de Deus, concedida nove anos após o lançamento da música. O perdão enunciado por Mano Brown representa o arrependimento dele enquanto fiel em relação à sua dúvida perante a presença de Cristo como salvador, neste caso, das periferias. Outro trecho é a parte final da música em que Mano Brown enuncia “você foi feito pra correr pelos campos, andar de cavalo. Em meio às crianças, os cachorros, os velhos. Entendeu? Flores, natureza, rios, água limpa pra beber rapaz. Essa foi a vida que Deus preparou pra você, mas o ser humano é ambicioso e estragou tudo”.

Nos anos 2000, a igreja pentecostal se torna uma instituição fortemente presente nas periferias, tanto territorialmente (devido a quantidade exorbitante de igrejas abertas nos bairros mais distantes e nas avenidas mais movimentadas), quanto no sentido da influência exercida nas dinâmicas das relações entre os moradores de periferia<sup>63</sup>. É comum os moradores, mesmo não pertencentes ou frequentadores das igrejas pentecostais, ter alguém na família – principalmente as mulheres, como a figura das mães – frequentador assíduo dos cultos religiosos. Como é apresentado por Marques (2013):

Os convertidos das igrejas pentecostais vivem em um ambiente onde outras redes também atuam, e todas compartilham do mesmo espaço. Diferentemente das tradições clássicas, que associam a conversão a rupturas ou ao asceticismo intramundano, os “crentes” da Vila Leste precisam lidar com disputas diárias pelo espaço social. Ao término dos cultos e das demais atividades religiosas, os membros das igrejas pentecostais da Vila Leste cruzam por todos os espaços sociais existentes e certamente têm amigos e familiares que convivem nas demais redes. Os bares, a “boca”, o “crime”, as ruas, são todos aspectos da sociabilidade existente na Vila Leste; portanto, ser crente na Vila Leste significa fazer o trânsito entre esses, muitas vezes antagônicos, espaços sociais existentes (Marques, 2013:22)

Estas mudanças dos discursos de conteúdo religioso retratam as mudanças existentes nas narrativas das músicas do álbum posterior do grupo, *Nada como um dia após o outro dia* do ano de 2002. A música *Fórmula mágica da paz*, que fecha o álbum

<sup>63</sup> Segundo Almeida (2009), a expansão das igrejas pentecostais se correlaciona com o declínio das religiões afro-brasileiras, convertendo fiéis pelo processo de “guerra santa”. Nas sessões de exorcismo da Igreja Universal do Reino de Deus, se explicita que o “Demônio” é uma entidade afro-brasileira.

*Sobrevivendo no inferno*, é o gancho existente para os desdobramentos narrativos do contexto das periferias urbanas no início dos anos 2000. Como a noção de *vida loka* que é enunciada rapidamente nessa música: “Mas que merda, meu oitão até a boca, que vida loka porque que tem que ser assim?”. Essa noção terá centralidade nesse álbum posterior, através de duas músicas homônimas, chamadas *Vida Loka I* e *Vida Loka II*. Outro trecho cuja alteração é relevante é nas rimas finais de Mano Brown que em 1997 diz “descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho porque no trem da malandragem. O rap é meu trilho”. Em 2006, este trecho se transforma em “descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho porque no trem da humildade. O rap é meu trilho”. A mudança de “malandragem” para “humildade” é significativo por dois motivos: o primeiro é o teor religioso adquirido devido à noção de *humildade* comumente utilizada nos ensinamentos cristãos; e o segundo é a mudança do estatuto ético do ladrão; se antes ele se utilizava da malandragem agora a humildade é seu alicerce fundamental para a dinâmica do crime e da periferia.

Por fim, se no álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997) a narrativa bíblica era enviesada para o Antigo Testamento, de um Deus punitivo, com o contexto periférico da ausência de Deus, no álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002) a narrativa bíblica se aproxima do conteúdo do Novo Testamento, da figura de Jesus Cristo sua humildade e redenção, sendo que Deus, neste contexto, não está mais ausente. É um Deus-imanente, um Deus da guerra, cuja *sobrevivência* é substituída pela morte em guerra dos sujeitos periféricos: abarcariam as noções de *vida loka* e *negro drama*.

## **Capítulo II – Inferno de 2002:**

“Por baixo do sol vemos um homem nu atado a um tronco de árvore, cingidos os rins por um pano que lhe cobre as partes a que chamamos pudendas ou vergonhosas, e os pés tem-nos assentes no que resta de um ramo lateral cortado, porém, por maior firmeza, para que não resvalem desse suporte natural, dois pregos os mantêm, cravados fundo. Pela expressão da cara, que é de inspirado sofrimento, e pela direcção do olhar, erguido para o alto, deve de ser o Bom Ladrão. O cabelo, todo aos caracóis, é outro indício que não engana, sabendo-se que anjos e arcanjos assim o usam, e o criminoso arrependido, pelas mostras, já está no caminho de ascender ao mundo das celestiais criaturas”. (Saramago, J. *In: Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 1991:13)

## OS CAMINHOS E DESCAMINHOS DA VIDA LOKA:

### Vida Loka:

*São Paulo, 1983.* Passos suingados ao ritmo da rádio de dois rapazes caminhando sob uma trilha no morro da favela. O céu azul contrasta com o marrom dos tijolos das casas e o verde da grama. Um rapaz está de Allstar azul, jaqueta vermelha, com um corte de cabelo *black power* milimetricamente arranjado. Segurando um rádio que toca batidas da música *Pull Fancy Dancer, Pull* de 1981 com o característico ritmo de funk. Sucesso nos bailes na época. Ao seu lado há outro rapaz com mesmo Allstar, mas da cor branca. Vestido com camisa listrada colorida e com corte de cabelo crespo simetricamente arrumado, vai em direção dos meninos e diz: “*Tá vendo aí. Olha como vocês anda*” – gesticulando para os meninos e apontando-os com deboche – “*Com a canela tudo cinzenta, a lá! Vocês não roba, não tem porra nenhuma*”. Três meninos escutam silenciosamente a zombaria dos mais velhos. Um dos meninos, o mais franzino, usa boné vermelho, uma camisa puída escrita Brasil e um short branco. Outro, mais corpulento, fica estático ao ouvir os rapazes e lança-lhes um olhar de raiva. E o terceiro, o mais alto deles, de cabelo curto e camiseta regata possui uma feição de tristeza.

O rapaz de camisa listrada possui um cigarro na orelha, vira-se para o lado e diz: “*Mais tarde a gente vai no baile*”. “*Vamo!*” disse o rapaz de *black power* sorridentemente, que vai em direção aos meninos, puxando a manga da roupa de um deles com a expressão de nojo. “*Desse jeito nem cachorro vai olhar para vocês*” continuou o rapaz da camisa listrada. Os meninos estavam rígidos como uma estátua e sisudos como soldados em posição de guarda. O rapaz de camisa listrada continua: “*Olha aqui ó. Presta atenção, presta atenção. Psiu! Olha aqui, olha aqui*” – apontando para o seu Allstar branco – “*Vocês nunca vão ter um desse aqui, certo?*”. O menino de boné vermelho lança um olhar ao tênis com um misto de inveja, humilhação e desesperança. “*Conhece o Allstar né? Vai usar os Alstrapo*” – rindo arrogantemente para o menino que muda a direção do olhar, vagorosamente, fitando o rosto do rapaz sem resposta para lhe dar.

“*Tem que acordar, tem que acordar!*” – continuou o rapaz que chamou um homem – “*Ô tio da foto. Tira uma foto com nós aqui!*”. O fotógrafo vestido com um terno cinza e segurando a câmera fotográfica, observava-os com curiosidade e desconfiança. “*Vem tio tem dinheiro, pode vim*” – batendo no bolso com as mãos ao mesmo tempo em que o fotógrafo ia em direção dos rapazes. “*Vem cá, vem cá, vem cá. Vamos tirar uma foto*” – olhando para trás em direção aos meninos, chamando-os. Os meninos mudamente ficaram parados. O rapaz de camisa listrada fez uma pose com os ombros soltos e as mãos no bolso,

e o rapaz do *black power* agachou, deixando o rádio no chão, colocou seus óculos escuros e apontou para a câmera com os dedos indicadores. O fotógrafo se posiciona. *Flash*. Acena com o polegar em afirmação. “*Tá vendo aí qual é que é? Com nós tá com foto sempre bonitinha*” – diz o rapaz todo convicto e os meninos sorriem pela primeira vez. Enquanto isso, uma jovem senhora negra de vestido florido com o lenço na cabeça sobe no morro segurando pesadas sacolas de compras. Um dos meninos ao fitar a senhora instantaneamente e fecha a cara, desesperadamente. Vão em direção à senhora que está com as mãos na cintura, esperando-os e com uma expressão de que dará uma bronca. Os meninos pegam as sacolas e o de boné vermelho reclama: “*Pesada essa sacola, meu*”. Os passos dos rapazes partem para outro caminho com a rádio tocando. Em outra direção seguem os passos de chinelos e tênis velho dos meninos.

Descendo as escadas de uma viela, a senhora vira para trás indignada com o menino de boné vermelho: “*Eu já não te disse que não quero você andando com esses moleques?*” – uma música de roda de viola tocando ao fundo. “*Meu, nós estava lá primeiro, não é mesmo?*” – virando para o menino alto de camiseta regata, esperando alguma afirmação dele. “*Eu sei que esses moleques roba e eu já falei isso pra você!*” – a mãe esbravejando para o filho. “*A gente não chegou lá primeiro?*” – o menino insistia com a mãe. “*Já arrumou a casa?*” – a mãe ignorando o menino com suas desculpas. “*Já mãe*” – disse o menino, choramingando. “*Já rezou?*”. “*Já, mãe*” – respondeu novamente o menino. “*Sei... você acha que engana quem ein?*” – puxando o menino pela mão. “*Mãe, não tô enganando não mãe*” – adentrando sua casa.

Numa rua repleta de lojas de roupas e calçados, os meninos perambulam observando os produtos da loja. “*Tenho que te mostrar um tênis que eu vi ontem aqui na loja*” – disse o menino de boné vermelho para outro. “*Dá uma olhada nesse Allstar*” – pega o tênis de modo a contemplá-lo. Próximo aos meninos, uma moça loira de vestido rosa arruma um dos manequins, seu cabelo está amarrado como um rabo de cavalo para os lados. “*Ô, moça, quanto tá esse tênis aqui?!*” – grita o menino segurando o tênis. A moça lança um olhar de desprezo. O menino responde com um olhar inconformado, enquanto um segurança aproxima-se deles tocando-os para fora das proximidades da loja com as mãos.

*Capão Redondo, 2004*. Noite. Ronco de motor. Uma rua repleta com vários manos reunidos, com vários carros e motos. Uma base pesada de fundo começa a tocar, é *2 Of Amerikaz Most Wanted* de 1996 do rapper Tupac. Vestem jaquetas, bonés e capuz. Alguns estão no celular. Sorridentes começam se cumprimentar entre si. “*Firmeza total, mais um ano se passando aí. Graças a Deus, a gente tá com saúde aí, morô? Muita coletividade na quebrada. Dinheiro no bolso, sem miséria. É nós! Vamos brindar o dia de hoje, porque*

*amanhã só pertence a Deus. A vida é loka!*”. Barulho de brinde de taças e começa a música: “Deixa eu falar pra você...”.

### *Rap enquanto crônica do crime:*

Essa narrativa descreve a introdução do videoclipe da música *Vida loka II* (2002), lançado no ano de 2004. Dividida em duas partes: “São Paulo, 1983” e “Capão Redondo, 2004”, essa apresentação narra as mudanças nas dinâmicas das periferias urbanas paulistanas nos últimos 20 anos, a partir das trajetórias dos personagens. Os personagens centrais seriam divididos entre os rapazes do crime e os meninos pobres. Além dos diálogos e da música, a caracterização estética da imagem e do som é muito relevante na expressividade do videoclipe, pois como dito por Mano Brown, denota “poder”<sup>64</sup>. Os rapazes do crime representam a geração mais velha em relação aos meninos. Oriundos da favela, tal como os meninos, estes rapazes ampliaram seu poder de consumo possibilitando um *estilo* de destaque: tênis de marca (AllStar), jaquetas, calças, camisas, óculos escuros e cortes de cabelo da moda (*black power*). Os meninos representariam a pobreza na infância e adolescência nas periferias, caracterizados pelas roupas puídas, chinelos, tênis velhos e as “canelas cinzentas”. Sendo assim, humilhados por tal condição e sem muita perspectiva para o futuro, se deslumbram com as conquistas materiais e morais oriundas do “crime”.

A música *Vida Loka II* inicia, aproximadamente, após vinte anos esse encontro dos meninos com os rapazes retratados pela fotografia. Esta lembrança é como se fosse uma “memória narrativa” dos rappers, porque há um detalhe temporal na composição desta música<sup>65</sup>. Os integrantes do Racionais MC's possuem uma idade que coincide com a faixa etária dos meninos e rapazes. Em 1983, Mano Brown e Ice Blue tinham cerca de 13 anos, enquanto Edi Rock e KL Jay cerca de 15 anos. Isso não significa que os

<sup>64</sup>“E quando eu vi, o Run DMC, eles tinham aquele ritual né. De gestos, eles se cumprimentavam na mão no alto, usavam aquelas correntes. Bem grossa memo. Bem estilo, uns Adidas bem loco, com as roupa de couro bem loco. Eu falei: *Pô, esses negrão aí, nós queria, a gente tinha que ser igual eles, mano! Esses negrão é o poder! O poder negro. Pô, nós tem que ser igual os negro americano. Nós é muito oprimido aqui, meu. Aqui no Brasil o negro não fala, não protesta. O negro não se impõe. Ó o negro americano com é, corrente de ouro.* E aquilo motivou a gente. A parte estético, primeira coisa que a gente viu foi o estético. Roupa, visual, né? Aquilo é poder também, entendeu? Visual é poder também, né? Eu posso falar isso, porque eu fui pego pelo visual” (Entrevista 89 FM, 2011).

<sup>65</sup>“O tempo não é algo meramente representado, mas um agente que 'trabalha' nas relações, permitindo que sejam reinterpretadas, reescritas, modificadas, no embate entre vários atores pela autoria das histórias nas quais coletividades são criadas ou recriadas” (Das, 1999:37)

meninos sejam literalmente os rappers, mas há um aspecto de metáfora e de memória na música, mesmo que ficcionalmente. *Vida Loka II* narra o contexto do começo dos anos 2000, um momento particular na qual os rappers viviam o auge do reconhecimento do grupo como ícones do rap nacional. Eles, como os rapazes do crime, são de uma geração que conseguiram obter uma posição de destaque e ascender socialmente através do rap e do crime.

No decorrer da música, narram-se os desdobramentos de alguns desses personagens apresentados na introdução “São Paulo, 1983”. Como no caso da trajetória do rapaz do crime vestido com camisa listrada e tênis Allstar branco, que humilhava os meninos (“Desse jeito nem cachorro vai olhar pra vocês”) e que acaba, no decorrer do tempo, se tornando presidiário:

O rapaz com seu corpo franzino e de pele escura, segura o monóculo e leva-o em direção aos seus olhos. De dentro do monóculo se vê a fotografia tirada com os meninos pobres no alto do morro. A fotografia colorida vai perdendo cor, desbotando paulatinamente até somente ele ficar colorido na foto, destacando-o. Num cômodo simples, estreito e com poucas mobílias, apenas alguns pôsteres de mulheres e rabiscos na parede, o rapaz começa a fazer flexões. A cena muda para o mesmo rapaz, só que anos mais tarde, fazendo as suas flexões, contudo mais forte e dentro de uma cela de prisão. O rapaz que se tornou homem está vestido com o uniforme do presídio, calças bege e camisa branca. Recebe nessa mesma cela a visita de uma senhora lendo a Bíblia – sua mãe – e ao seu lado, uma pequena criança – seu filho – que repete o gesto de olhar dentro do monóculo. Uma mão bate na porta da cela, o homem vai se despedir de sua mãe e seu filho, de mãos dadas, vendo-os embora e levanta as mãos na cabeça expressando um sentimento de culpa e desespero<sup>66</sup>.

Essas narrativas que abordam as trajetórias de rapazes adentrando o mundo do crime são algo muito comum no rap. O rap como crônica do cotidiano das periferias seria, também, uma descrição do crime enquanto crônica. O Racionais MC's narram o crime em suas letras desde o início da carreira (Feltran, 2013). Como em 1990, no álbum *Holocausto Urbano*, com a música *Hey Boy*, que narra uma relação de conflito entre os manos e os playboys envolvendo os limites de circulação nas periferias: “Aí,

<sup>66</sup> O desdobramento de vida deste rapaz do crime foi a detenção e o seu respectivo sentimento de culpa de ver a mãe e seu filho indo embora, tal relação é descrita no trecho: “Quanto você paga pra ver sua mãe agora e nunca mais ver seu pivete ir embora”.

boy sai andando, certo? Eu tenho todos os motivos, mas nem por isso vou te roubar, morô? Sai andando. Vai, caminha, mano! Não tem nada aqui pra você não, seu otário! Vai embora, sai fora. E não pisa mais aqui, hein!”. Na música *Tempos Difíceis*, a inserção no mundo crime pelas crianças é culpa do governo e sua falta de investimento: “Menores carentes se tornam delinquentes. E ninguém nada faz pelo futuro dessa gente. A saída é essa vida bandida que levam roubando, matando, morrendo. Entre si se acabando”.

No ano de 1994, com o álbum *Raio-X do Brasil*, há mais músicas que tematizam o universo do “crime”. A música *Fim de semana no parque* descreve as diferentes infâncias experienciadas entre o menino rico e o menino pobre de periferia. O primeiro tem video-game, bicicleta e até mesmo brinca na pista de kart que só é visto na TV. O segundo “ganha” de presente de Natal uma pistola prateada. A música *Mano na porta do bar* descreve a trajetória de um sujeito conhecido no bairro, desde quando ia no bar cercado de amigos com uma vida humilde e sem ambição. Até o momento de transformações no jeito desse “mano”: querer ser mais notado e considerando os amigos como “dinheiro no bolso”. Seu desfecho é como um traficante de drogas que “matou o feinho a sangue frio” e acabou sendo assassinado na “porta do bar”. A música *Homem na estrada* narra a trajetória de um ex-detento após sua saída da prisão que não consegue retirar a marcação do “crime”. Esse estigma é responsável pelo seu assassinato pela polícia, por ser suspeito de cometer um delito nas redondezas do bairro.

Essas músicas do Racionais MC's, dos anos de 1990 até 1994, que narram o crime no cotidiano periférico, possuem a característica de descrevê-lo tangencialmente. Nesse período o crime não é narrado a partir do seu interior, ele é apresentado através de um personagem em terceira pessoa. Ou seja, não há nenhuma música em que o rapper narre o crime por dentro, em 1ª pessoa. As músicas citadas anteriormente expõem justamente a perspectiva de fora do crime: os manos que apenas ameaçam retoricamente os *playboys*, os meninos abandonados que vão para o crime como culpa do governo, a criança pobre que encontra uma pistola carregada, o mano que se transformou no crime e acabou sendo assassinado, e o ex-detento que saiu da prisão para mudar de vida, mas acabou sendo assassinado devido ao estigma que carregava.

Em 1997, começam a surgir as músicas que narram o universo do crime visceralmente, como na música *Tô ouvindo alguém me chamar*, que conta a trajetória de

um ladrão, desde sua entrada no crime durante a adolescência, seus primeiros assaltos, seu primeiro homicídio, até o “ciclo vicioso”<sup>67</sup> se fechar com a sua morte, pelas mãos de dois sujeitos. A música *Capítulo 4, Versículo 3* apresenta o crime como escolha de ganhos econômicos, devido à “tentação” de consumo ocasionado pelo *sistema*. A música *Diário de um detento* narra os desdobramentos do dia anterior e posterior ao Massacre do Carandiru, em 1992. A música *Periferia é periferia* conta o contexto vivenciado pelos trabalhadores da periferia que são assaltados pelos próprios moradores do bairro, motivados pelo vício nas drogas (o “noia” que rouba o trabalhador para sustentar seu vício). A música *Mágico de Oz* descreve a história de vida de um menino de rua, viciado em crack, e que comete crimes para sobreviver. Para esse menino, o ladrão se torna uma referência de vida bem-sucedida mais próxima à sua realidade, alguém que ele pode se espelhar. A música *Fórmula Mágica da Paz* é uma reflexão dos rappers a respeito do cotidiano violento nas periferias, que é de inteira responsabilidade do mundo do crime. A ideia de “fórmula” para “paz” é um clamor para encerrar o ciclo de mortes dos sujeitos periféricos.

O álbum de 2002 é o que mais possui músicas<sup>68</sup> que discorrem a respeito do crime. Além de “falar sobre o crime”, há muitas músicas que retratam o crime a partir do olhar do próprio “ladrão”. A música *Negro Drama* cita o crime como uma das três possibilidades de ascensão social para um jovem negro de periferia: “crime, futebol, música, caralho... não consigo fugir disso aí”. A música *Eu sou 157* (artigo 157 na legislação criminal: roubo e furto) descreve todo o processo, por dentro do crime, de planejamento do assalto especializado, as funções que cada um realizará até o ato do roubo em si. O crime é apresentado também como a forma mais rápida e fácil de sair da “vida sofrida” sem se humilhar. A música *Otus 500* mostra a óptica do crime como uma arma política contra as classes dominantes que, durante aproximadamente 500 anos, mantêm os negros como dominados. O crime, neste caso, não é visto como um mau caminho, mas é a forma de combater os dominantes: “A senzala avisou, mauricinho hoje paga o preço. [...] De desempregado a homem de negócio. Pulou o muro já era, agora é o novo sócio”.

67 Em referência à música *A vida é desafio* (2002). O crime é um ciclo vicioso, pois quanto mais se ganha mais se quer conquistar. E esse trajeto exponencial de assaltos e homicídios, em muitas narrativas, mostra que se não se interromper a jornada no crime, levará o criminoso à morte.

68 A quantidade de músicas sobre o tema se deve também por este ser o único disco duplo do grupo.

A música *Crime vai e vem* descreve a relação diária do crime com a favela, mais especificamente em relação ao tráfico de drogas com o seu mercado, os usuários, os ladrões e a logística das drogas. O refrão da música ilustra essa relação imbricada entre crime e favela: “O crime vai, o crime vem. A quebrada tá normal e eu tô também. O movimento dá dinheiro sem problema. O consumo tá em alta como manda o sistema. [...] Onde há fogo, há fumaça. Onde chega a droga é inevitável, embaça”. A música *Estilo cachorro* narra o acesso e a importância dos diversos artigos de consumo, que na maioria das vezes são adquiridos através do dinheiro do crime: roupa de *shopping*, artigo de grife, cabelo escovinha, moto 900 cilindradas, anel e corrente de ouro, e relógio caro. O acesso a esses bens de consumo leva a outra rede importante, o mercado sexual feminino: “[...] conhece várias gatas tipos diferentes: as pretas, as brancas, as frias, as quente. Loira tingida, preta sensual, índia do Amazonas até flor oriental”.

A discografia do Racionais MC's, com seu vasto acervo temático a respeito do crime, demonstra como o crime nas relações cotidianas nas periferias são relevantes. O grupo, mesmo não sendo parte real do universo do crime, discorreu a cerca de inúmeras facetas do universo criminal com seus pontos positivos (ganho econômico rápido e fácil, posição de destaque, obtenção de poder, acesso a bens de consumo antes inacessíveis e acesso ao universo sexual feminino) e negativos (o conflito iminente e permanente, os inimigos, a detenção por anos e a possibilidade de ser assassinado).

A crônica do crime pelo Racionais MC's é vasta e complexa, com minúcias, porém essas narrativas não existem apenas no campo ficcional. Por exemplo, a trajetória de Pedro descrita por Feltran (2010), que adentrou o mundo do crime aos 13 anos, após o falecimento da mãe e o alcoolismo do pai. Mesmo fazendo alguns bicos, viu no crime uma forma de ganhar dinheiro mais rapidamente:

Arrumei bastante briga com um maluquinho, sem ser do crime, os irmãos dele é que eram. Ele era da minha idade e os outros que eram um pouco mais velhos é que eram do crime, que começaram a roubar, já. [...] Vi aquela cena, os meninos velhos querendo me iludir fácil: “Olha só quanto eu ganhei! Olha o que meu irmão ganhou, ganhou isso e aquilo. Olha o que eu tenho. Meu irmão comprou pra mim uma bicicleta nova; comprou uma roupa pra mim”. “Em casa não tá faltando nada, você precisa de ajuda, Pedro?”. Eu falava: “Não preciso, não”. Para não pegar o dinheiro deles, não é? E tentava me virar com bicos, coisas assim. [...] Daí foi me incomodando muito, porque em casa não tinha nada. Eu acabei um dia... o menino falou para mim: “Eu

tenho uma arma de brinquedo”. Era de plástico. Os moleques mais velhos, que eram mais mandantes, chegaram com um monte de coisas: carro, coisas bonitas, dinheiro, brinquedo de criança, um monte de coisas. Eu olhei aquilo, um monte de dinheiro.

Esta relevância do crime é crescente nas dinâmicas das periferias, como descrita nas letras do Racionais MC's, o autor denomina tal fenômeno como uma “expansão do mundo do crime”. Essa noção de “expansão” não se refere ao aumento das atividades ilegais ou ações criminais, nem à sua dominação autoritária nos territórios periféricos, tampouco significa não existam “trabalhadores” em contraposição a jovens que seriam “todos bandidos”. Significa que o “crime” passa a ser um importante ator social, que tensiona os diversos atores e instâncias legítimas nas periferias urbanas:

Tensiona o mundo do trabalho, porque gera muita renda para os jovens, e simbolicamente é muito mais atrativo para eles do que descarregar caminhão o dia todo, ou entregar panfletos de farol em farol; tensiona a religiosidade, porque é indutor de uma moralidade própria, híbrida, em que códigos de conduta são estritos; tensiona a família, porque não se sabe bem o que fazer com um filho “na droga”, ou com outro que traz R\$500 por semana para casa, obtidos “da droga”; tensiona a escola, porque os meninos “do crime” são malvistas pelos professores, mas muito bem-vistos pelas alunas mais bonitas. (Feltran, 2009:15)

Um dos efeitos gerados por este tensionamento é a construção de relações permanentemente conflitivas. Malvasi (2011) relaciona as tensões e os conflitos existentes no mundo do crime, para uma noção que sintetizaria este sentido: a *vida loka*. A *vida loka* teria o sentido, para o autor, da imprevisibilidade na caminhada de um “ladrão”, porque se movimentaria por inúmeros caminhos de conflitos bélicos: entre ladrões, entre traficante e noia, entre ladrão e polícia. De modo que, essa caminhada sintetizaria o assombro e a dor daqueles que se situam na *vida matável*<sup>69</sup>: “vidas que não merecem ser vividas”. O autor realizou estudo etnográfico articulando a noção de *vida loka* com o “crime” a partir de uma trajetória de

<sup>69</sup> Esta “vida matável”, “vida nua” é definida por Agamben (2007a) como *Homo Sacer*, que se define pelo homicídio que qualquer um pode cometer contra ele, sem punição. A biopolítica – a crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos e nos cálculos do poder estatal – revela a política do ocidente moderno. Assim, no interior de cada sociedade, define-se a vida que cessa de ser politicamente relevante, as “vidas que não merecem ser vividas”.

um adolescente. Esse jovem, Zezinho<sup>70</sup>, fez parte da pesquisa a jovens atendidos em medidas sócio-educativas, protagonizada pelo autor. Sua trajetória é descrita após sua internação da Fundação Casa, com destaque para uma “batida policial” que reforçou o posicionamento de Zezinho no “crime”:

Após a “batida” policial e a situação constrangedora pela qual passou na lanchonete no dia de aniversário de Vila Alvina, Zezinho narrou sua revolta e dor. Ele contou com indignação o que ocorrera. “Eu vou traficar mesmo”, falou com raiva. Naquele momento, pelo vínculo que tenho com ele e seus parentes, procurei dissuadi-lo. Tentei alertá-lo para o fato de que tal escolha só reforçaria a repressão da polícia e o sofrimento dele e de sua família. Ele disse que sua mãe sempre trabalhou como doméstica, do outro lado da cidade, e que nunca teve nada. Que sempre foi explorada e que ele não queria essa vida. “Eu nasci aqui na favela; eles nunca vão me dar um ‘boi’”. Perguntei-lhe: - eles quem? “A sociedade”, respondeu. “Prefiro viver pouco como um rei do que muito como um Zé” [trecho da música *Vida Loka II*, 2002] foi o que consegui interpretar de sua defesa no estilo “bandido”. Este foi o lugar em que ele se posicionou naquele momento de humilhação. (Malvasi, 2011:17)

#### *Rap e crime – trajetórias paralelas, entrelaçadas e divergentes:*

“Crime, futebol, música, caralho... Eu também não consegui fugir disso aí” (*Negro Drama*, 2002). Durante o show do Racionais MC's, em 2006, gravado no DVD *1000 Trutas 1000 Tretas*, no decorrer da apresentação da música *Negro Drama*, aparecem diversas fotografias, dentre elas: Malcolm X, Wilson Simonal, Serginho Chulapa, Tupac, Mike Tyson, Bob Marley, Marvin Gaye e Tim Maia. São personalidades que representam o chamado “negro drama”. Sujeitos negros periféricos que conseguiram uma posição de destaque mesmo imersos numa sociedade racista e economicamente desigual. “Crime”, “futebol” e “música” resumiria esses modos de ascensão social dos sujeitos periféricos, porque o crescimento profissional via educação não é possível devido a uma má infraestrutura para necessidades básicas e os empregos são humilhantes e oferecem pouco ganho. O rap não seria somente uma crônica do

<sup>70</sup> Malvasi realizou sua pesquisa de campo com meninos em medida socioeducativa numa cidade do interior de São Paulo, e outra num bairro da Zona Leste da capital paulistana. O autor ficcionou os nomes do adolescente e dos familiares, tal como o nome da cidade e bairro do interior de São Paulo.

crime, mas seria também um modo de vida. A música *A vida é desafio* (2002), por exemplo, que narra uma forma de sair do “crime”:

Eu sempre fui sonhador é isso que me mantém vivo, quando pivete meu sonho era ser jogador de futebol, vai vendo, mas o sistema limita a nossa vida de tal forma que tive que fazer a minha escolha. Sonhar ou sobreviver. Os anos se passaram e eu fui me esquivando do círculo vicioso, porém o capitalismo me obrigou a ser bem-sucedido, acredito que o sonho de todo pobre é ser rico. Em busca do meu sonho de consumo procurei dar uma solução rápida e fácil pros meus problemas, o crime. Mas é um dinheiro amaldiçoado quanto mais eu ganhava mais eu gastava, logo fui cobrado pela lei da natureza. Vixi... Quatorze anos de reclusão, o barato é louco. [...] O aprendizado foi duro e mesmo diante desse revés não parei de sonhar, fui persistente. Porque o fraco não alcança a meta. Através do rap corri atrás do prejuízo e pude realizar meu sonho. Por isso que eu, Afro-X, nunca deixo de sonhar. (*A vida é desafio*, 2002)

O crime é apresentado como, utilizando um jargão cristão, uma “tentação” do *sistema capitalista*, pelo fato que o “capitalismo obriga a ser bem-sucedido”. Bem-sucedido seria ter acesso aos bens de consumo e o crime seria o caminho mais rápido para isso. Contudo, o dinheiro obtido dessa forma é um “dinheiro amaldiçoado”, quanto mais ganhava mais se gastava, quanto mais se gastava mais se precisava adentrar a criminalidade. Com isso, o resultado foram os quatorze anos de reclusão<sup>71</sup>. Para Afro-X, a noção do rap como modo de vida para “ir atrás do prejuízo” possui uma conotação do rap como modo de “salvação”. Há outras trajetórias semelhantes como a do parceiro de grupo de Afro-X, o rapper Dexter, que ficou preso durante 13 anos, fundando em 1999, dentro da penitenciária do Carandiru, o grupo 509-E<sup>72</sup>. Outro exemplo foi o rapper Sabotage, descoberto por Rappin Hood (PosseMente Zulu) e Helião (RZO). Ele iniciou a carreira após os dois rappers irem até a favela onde ele atuava no tráfico de drogas para convencê-lo a dedicar-se exclusivamente à música. Sabotage foi um dos principais ícones do rap nacional, lançando o álbum *Rap é compromisso* (1999), com o selo do

71 “O hip-hop, pela sua estética, sua origem e seu discurso possui um enorme respaldo entre a população carcerária das mais diversas divisões e unidades, seja nas penitenciárias, delegacias ou febens. Cartas e recados viajavam nos dois sentidos, tanto diretamente quanto intermediadas pelo rádio. E os artistas sempre têm alguém, amigo ou parente, a quem precisam mandar uma mensagem ou visita” (Guasco, 2000:76).

72 Nome é em alusão à numeração da cela de detenção em que estavam.

Racionais MC's (Cosa Nostra). Foi assassinado em 2003, crime motivado por acertos de contas do tráfico.

Porém, sair do “crime” para ir para o rap não seria a garantida de uma vida sossegada. Hirata (2010) apresenta que a noção de *vida loka*, enquanto contexto latente de conflito nas periferias, não é restrito somente ao mundo do crime. O autor inicia sua análise descrevendo um diário de campo realizado num show do Racionais MC's, em 2007, durante a Virada Cultural na cidade de São Paulo. Havia milhares de pessoas na Praça da Sé, quando o grupo começou a cantar *Negro Drama* (2002), que faz uma crítica ao racismo policial e às classes brancas abastadas, no lado esquerdo do palco começou um tumulto entre os policiais e algumas pessoas do público, que chegou a derrubar uma banca de jornais. Para acalmar o público, Mano Brown discursa sobre o palco para “preservar a vida do outro” e que aquilo era um ato de “rebeldia desnecessária”<sup>73</sup>. Mesmo tentando apaziguar a situação, o confronto se desdobrou em policiais lançando bombas de gás lacrimogêneo e disparando balas de borracha contra as pessoas<sup>74</sup>. O pânico foi instaurado, e o corre-corre generalizado.

Assim, vê-se que o conflito não está relacionado exclusivamente à belicosidade do mundo do crime. A *vida loka* além de ser formada pela incerteza, violência e insegurança características do universo criminal, é também movida por paixões, rancores e ódios existentes no cotidiano periférico, como é demonstrado na música *Vida Loka I*, em que Mano Brown é acusado de ter “dado em cima” de uma mulher de outro sujeito. E a ida de dois indivíduos à casa de Brown para tirar satisfação com ele, na tentativa de executá-lo:

- Vagabunda queria atacar do malucão, usou meu nome. O pipoca abraçou foi na porta da minha casa lá. Botou pânico em todo mundo, três horas da tarde e eu nem tava lá. Vai vendo.
- É, mais aí Brown tem uns tipo de mulher, truta, que não dá nem pra comentar.
- Eu nem sei quem é os maluco, isso que é foda.
- Aí vamo atrás desse pipoca aí e já era.
- Ir atrás de quem? Ir aonde? Sei nem quem é, mano. Mano, não devo, não temo e me dá meu copo que já era.”

73 Vídeo do discurso de Mano Brown após o conflito do público com a polícia:

[https://www.youtube.com/watch?v=nad8DL\\_HGD0](https://www.youtube.com/watch?v=nad8DL_HGD0)

74 Reportagem sobre o conflito policial: <https://www.youtube.com/watch?v=8vdJEeW2UEk>

[...] O bico deu mó guela, ó, pique bandidão. Foi em casa na missão, me trombar na Cohab. De camisa larga, vai saber, Deus que sabe. Qual é maldade comigo, inimigo no migué. Tocou a campainha: plim, pra trama meu fim. Dois maluco armado sim, um isqueiro e um estopim. Pronto pra chamar minha preta pra falar que eu comi a mina dele, há, se ela tava lá. Vadia mentirosa nunca vi, deu mó faia. Espírito do mal, cão de buceta e saia. Talarico nunca fui e é o seguinte. Ando certo pelo certo, como 10 e 10 é 20. Já pensou, doido? Se eu tô com meu filho no sofá de vacilo, desarmado era aquilo. Sem culpa e sem chance, nem pra abrir a boca. Ia nessa sem saber, pro cê vê, vida loka! (*Vida Loka I*, 2002)

Esses episódios serviriam para ilustrar os diversos retratos bélicos existentes no cotidiano periférico apresentando-os enquanto constituidores da *vida loka*. Para Hirata (2010), amplia-se a noção de *vida loka*, conhecida comumente como conflitos bélicos do crime, para uma percepção desta *vida* como um estado permanente de guerra:

A vida é uma guerra, não apenas porque ela é difícil de ser vivida, mas não se trata somente das dificuldades que as pessoas têm para conseguir sobreviver e vencer a pobreza. Pensar a vida como guerra é uma maneira de conferir inteligibilidade a todas as relações sociais a partir da ideia do conflito e do enfrentamento. São múltiplos os conflitos que organizam a vida: conflitos entre brancos e pretos, conflitos entre ricos e pobres, conflitos com a polícia, com o Estado, contra a ideia de sistema, mas também conflitos entre homens e mulheres, e, ainda, conflito entre os pobres, com tipos sociais como o Zé Povinho ou o verme, que voltaremos a comentar mais adiante. A guerra cotidiana é uma maneira de compreender o que se passa no interior do corpo social, portanto, guerra entendida como relação social permanente. (Hirata, 2010:319)

Se a noção de *vida loka* é esse estado permanente de guerra entre os sujeitos periféricos – esses sujeitos em conflito, para Rancière (1996), constituiriam em *sujeitos políticos* – faz com que se produza e se torne fundamental a existência das categorias de *aliados e inimigos*<sup>75</sup>. Essa noção estaria mais próxima da ideia de conflito entre dois

75 O “crime” - e a “cadeia”, por efeito – é um “mundo de incertezas”. Um *mundo de imponderáveis*. Uma atmosfera de imprevistos que impõe “ocasiões”, situações que precisam ser enfrentadas, refletidas, aproveitadas. [...] Tampouco se deve presumir que as consequências advindas dos imponderáveis do “crime” são sempre nefastas e lesivas. Deles, repito, advêm “alianças” também. Mais que isso: a morte do “inimigo”

mundos sensíveis<sup>76</sup>, do que um conflito bipolarizado entre dois grupos, que Rancière denomina de *dissenso*:

É isso o que chamo de dissenso: não é um conflito dos pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum sobre o que se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele fala para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados. O dissenso não é a guerra de todos contra todos. [...] É preciso primeiro provar que há algo a argumentar, um objeto, parceiros, um mundo que os contém. E é preciso prová-lo na prática, ou seja, fazendo como se esse mundo já existisse. (1996, p. 374)

A construção de relações de aliança e de inimizades independe se o sujeito é do crime ou não. Na música anteriormente citada, Mano Brown não é do “crime”, mas mesmo assim foi alvo dos *inimigos*. Essa relação de alianças é ilustrada nos refrãos da música *Vida Loka I* (2002), porque trata de uma aliança entre rap (música) e crime, apresentando simultaneamente a fluidez e a porosidade no elo entre “cadeia” e “rua”. O diálogo é em torno de Mano Brown (rapper) que está na rua e Abraão (crime) que está na prisão:

- E aí, bandido mal, como que é, meu parceiro?
- E aí, Abraão, firmão, truta?
- Firmeza total, Brown e a quebrada aí, irmão?
- Tá a pampa, aí fiquei sabendo do seu pai, aí, lamentável, truta, meu sentimento mesmo, mano!
- Vai vendo, Brown, meu pai morreu e nem deixaram eu ir nem no enterro do meu coroa não, irmão.
- Isso é loco, você tava aonde na hora?
- Tava batendo uma bola, meu, fiquei na mó neurose, irmão.
- Aí foram te avisar?

pode ser um reforço à *cadeia* que *liga* “aliados”. A morte do “inimigo”, sem sentimentalismos, incita a rede produtiva do “crime”, expandindo, estendendo, desdobrando, modificando, ajustando, remodelando elos de aliança (Marques, 2009:97)

76 “Em suas obras, o filósofo francês [Jacques Rancière] desenvolve uma teoria em torno da “partilha do sensível”, conceito que descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais. A política, para ele, é essencialmente estética, ou seja, está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística. Por isso, um regime político só pode ser democrático se incentivar a multiplicidade de manifestações dentro da comunidade” (Entrevista com Rancière, Revista Cult, 2009)

– É, vieram me avisar, mas tá firmão, Brown. Eu tô firmão, logo mais tô aí na quebrada com vocês aí.

– É quente, na rua também num tá fácil não, morô, truta? Uns juntando inimigo, outros juntando dinheiro, sempre tem um pra testar sua fé. Mais cê tá ligado, sempre tem um corre a mais pra fazer, aí mano liga, liga nós aí qualquer coisa lado a lado nós até o fim, morô, mano?

– Tô ligado!

[...]

– Aí, Brown, nós tá aqui dentro, mas demorô truta, liga nós, irmão.

– Não, truta, aí jamais vamo leva problema procês aí. Nós resolve na rua rapidinho também. Mais aí nem esquentá, e aí, e aquele jogo lá do final do ano que cê falo?

– Então, truta, demorô, no final do ano nós vamo marcar aquele jogo lá. Eu, você, o Blue, os cara do Racionais, tudo aí, morô, meu? Visita sua aqui é sagrada, safado num atravessa não, morô?

[...]

– E aí, Brown, e os pião, irmão?

– Tô com os mano aí, eu vô, tô indo ali na Zona Leste aí, tipo umas 11 horas eu já to voltando já, morô?

– Tá firmão aí, Brown, aí, mano, eu vô desligar, mais tu manda um salve pros mano da quebrada aí, morô? O Gil, morô, mano? Pro Batatão, pro Pacheco, pro Porquinho, pro Xande, pro Dé, morô, meu? Aí no dia do jogo, morô, os mano do Exaltasamba vão vir. Manda um salve pro Pinha lá, morô? Fica com Deus, irmão.

A belicosidade do crime é explicada pelos conflitos contra os policiais, contra os próprios ladrões, contra a família, contra o Estado, contra o sistema prisional, contra a economia capitalista, entre outros. Contudo, o rap não possui exatamente as mesmas relações que o crime. É por isso que a noção de *vida loka* possui um teor mais amplo; se para Malvasi essa noção tem uma relação estreita com o crime, para Hirata essa noção é relacionada com um contexto permanente de guerra no cotidiano periférico. Por que há esferas que possuem uma relação com a *vida loka* mais intensa do que as outras? O motivo é que tanto o crime quanto o rap são alvos de “inveja”, devido à sua potencialidade de ascensão social dessas esferas, gerando entre os próprios moradores de periferia o ato de “crescer o olho” para os “ladrões”, os “rappers” e os “jogadores de futebol”. Cria-se, assim, uma distinção interna entre aqueles que conseguem, como dito na música *Vida Loka II*, um cordão de ouro, óculos de marca e carro importado

(“Imagina nós de Audi ou Citroen, indo ali só pam de vai e vem”). E a respectiva *inveja* produzida por esses sujeitos periféricos, como apresentada na música *Jesus Chorou* (2002), que ilustra a inveja criada em cima de Mano Brown graças à sua fama no rap por aqueles denominados como “Zé Povinho”:

Ih, o bico se atacou ó, falou uma pá do cê. “Tipo o quê?”. Esse Brown aí é cheio de querer ser. Deixa ele moscar e cantar na quebrada, vamo ver se é isso tudo quando ver as quadrada. Periferia nada, só pensa nele mesmo, montado no dinheiro e cês aí no veneno. [...] Quem tem boca fala o que quer pra ter nome, pra ganhar atenção das muié e outros homens. Amo minha raça, luto pela cor, o que quer que eu faça é por nós, por amor. Num entende o que eu sou, não entende o que eu faço. Não entende a dor e as lágrimas do palhaço. Mundo em decomposição por um triz, transforma um irmão meu num verme infeliz e a minha mãe diz: “Paulo acorda, pensa no futuro que isso é ilusão, os próprio preto não tá nem aí com isso não. Olha o tanto que eu sofri, que eu sou, o que eu fui. A inveja mata um, tem muita gente ruim”. (*Jesus chorou*, 2002)

Quanto mais está em destaque, mais se cobra a postura de *humildade*<sup>77</sup>. Em ambas as músicas, *Vida loka 1* e *Vida loka 2*, os rappers expressam discursos que *performatizariam* essa humildade, como no trecho: “Às vezes eu acho que todo preto como eu. Só quer um terreno no mato, só seu. Sem luxo, descalço, nadar num riacho. Sem fome, pegando as frutas no cacho” (*Vida Loka II*, 2002). E também possuem a postura de desejar o mesmo que conseguiram para os seus pares: “Deixa eu fala pra você. Tudo, tudo, tudo vai, tudo é fase, irmão. Logo mais vamo arrebentar no mundão. De cordão de elite, 18 quilates, põe no pulso, logo brighth. [...] É só questão de tempo, o fim do sofrimento. Um brinde pros guerreiro, Zé povinho eu lamento”. (Idem, *ibidem*). Isso faz com que a *performatividade*<sup>78</sup> da *humildade* seja uma estratégia política, principalmente daqueles que ascenderam socialmente, de não serem alvos de conflitos e inveja de maneira mais radical. A *humildade* para esses que estão em destaque é também uma forma de construção de *aliados*.

77 “Quem ingressa no crime passa a dominar, para além dos códigos cotidianos da sociabilidade da periferia, uma série de códigos simples de conduta, mas estritos, alheios ou mesmo opostos àqueles que situam “o favelado” nos degraus (mais baixos) da hierarquia na sociedade oficial” (Feltran, 2008:157).

78 Esta noção de *performatividade* é uma noção de Butler que utiliza para conceitualizar o gênero como algo que não tem começo nem fim, não é algo que *somos*, mas algo que *fazemos* (Salih, 2012:67). Da mesma forma seria, na ideia de *humildade*, que não há uma essência de *ser humilde*, mas uma *performance* de *se fazer humilde* para estetizar um *ser humilde*.

Para Hirata (2010), além da *vida loka* ser uma percepção da vida como guerra permanente nas periferias, essa noção, com a construção de *aliados* e *inimigos*, seria movimentada e manifestada por lógicas de conduta, porque a música do grupo não é somente um repertório discursivo do hip-hop que tematiza violência, criminalidade, pobreza e religiosidade. Mesmo que não haja um registro de como se cunhou o termo *vida loka*, as duas músicas do Racionais MC's *Vida Loka I* e *Vida Loka II* seriam para o autor uma referência de conduta para os jovens de periferia devido à sua amplitude discursiva para a proteção contra os *inimigos* e a construção de *alianças*.

## Jesus Cristo – a humildade e a inveja na vida loka:

Qual é a fita, a treta, a cena? A gente reza, foge, continua sempre os mesmos problemas. Mulher e dinheiro tá sempre envolvido. Vaidade, ambição, munição pra criar inimigo. Desde o povo antigo foi sempre assim, quem não se lembra que Abel foi morto por Caim. Enfim, quero vencer sem pilantrar com ninguém. Quero dinheiro sem pisar na cabeça de alguém. (*A vida é desafio*, 2002)

As relações da *vida loka* são constituídas por noções de conduta da *inveja* e *humildade*, noções existentes no saber cristão enunciadas nas escrituras bíblicas. Neste trecho da música, o Racionais MC's aciona a narrativa bíblica que conta a história de Abel e Caim, os primeiros descendentes humanos na Terra, ilustrando o conflito original da humanidade gerado pela *inveja*. Apresentado no livro *Gênesis*, os irmãos – filhos de Adão e Eva – apresentaram ofertas para Deus. Caim, como lavrador, ofertou frutos do solo; e Abel, como cuidador de rebanhos, ofertou uma ovelha. Dentre as ofertas, Deus aceitou somente a oferta de Abel, causando assim um sentimento de ira em Caim, que acabou matando o irmão, resultando em maldição divina contra si próprio. Caim foi banido do solo enquanto coletor de frutos para se tornar um errante pelo mundo. Temendo alguma vingança, Deus estabeleceu o “sinal para Caim” que impedia a vingança da morte de Abel, pois aquele que a vingasse seria “castigado sete vezes”. Biblicamente, Caim é o primeiro “homem homicida” e um exemplo de que, mesmo havendo uma relação muito próxima, ainda assim os homens são alvos de “inveja”. Essa referência bíblica nas letras dos rappers denota, na perspectiva do saber cristão, que a genealogia do conflito é oriunda do sentimento da *inveja*, um dos sete pecados capitais<sup>79</sup>.

A resolução desses conflitos da humanidade, gerados pela inveja, está presente nas pregações de Jesus Cristo, que revela que o caminho é por meio da *humildade*: “Bem-aventurados os humildes de espírito, porque deles é o reino dos céus” (Mateus 5:3). A ação humilde pregada por Cristo consiste na própria *humilhação* do sujeito perante a presença da divindade: “Deus resiste aos soberbos, mas dá graça aos

<sup>79</sup> Os sete pecados capitais são a gula, a avareza, a luxúria, a ira, a inveja, a preguiça e a soberba. Para São Tomás de Aquino, a soberba era considerada o maior pecado, e ele tratou de separá-la dos demais para enfatizar sua importância. Essa noção está atrelada à *vaidade* que, como pecado capital, juntamente com a inveja que o complementa, é de suma importância na narrativa do Racionais MC's: “A inveja existe. A cada dez, cinco é na maldade. A mãe dos pecado capital é a vaidade” (*V.L. I*, 2002);

humildes. Sujeitai-vos, portanto, a Deus; mas resiste ao Diabo, e ele fugirá de vós. Humilhai-vos na presença do Senhor, e ele vos exaltará” (Tiago 4:6-10). Há na trajetória de Jesus Cristo e seus discípulos um retrato do ato de sua *humilhação*, que seria Cristo lavando os pés de seus discípulos, atitude compreendida na época como exclusiva dos escravos. Pedro, um dos apóstolos, chega a recusar tal atitude: “Tornou-lhe Pedro: Nunca me lavarás os pés. Replicou-lhe Jesus: Se eu não te lavar, não tens parte comigo” (João 13:8). É através da *humilhação* que possibilita Cristo entrar em comunhão com os apóstolos, tal ensinamento prático era para servir de exemplo para que seus discípulos fizessem também com as pessoas do povo.

Nas letras do Racionais MC's, a noção de *humilhação* é recorrente, contudo não possui a conotação redentora apresentada nos evangelhos. Humilhação estaria essencialmente atrelada à ideia de *sofrimento*:

Lembro que um dia o Guina me falou que não sabia bem o que era amor. Falava quando era criança, uma mistura de ódio, frustração e dor. De como era humilhante ir pra escola, usando a roupa dada de esmola. De ter um pai inútil, digno de dó, mais um bêbado, filho da puta e só. (*Tô ouvindo alguém me chamar*, 1997)

Seu egoísmo, ambição e desprezo serão os argumentos pra matar você mesmo. Então eu digo Hey boy, não fique surpreso. Se o ridículo e odioso, círculo vicioso. Sistema que você faz parte transforma num criminoso e doloroso. Será ser rejeitado humilhado, considerado um marginal. Discriminado, você vai saber. Sentir na pele como dói, então aprenda a lição. Hey Boy... (*Hey Boy*, 1990)

"Mano, que treta, mano! Mó treta, você viu? Roubaram o dinheiro daquele tio!". Que se esforça sol a sol, sem descansar. Nossa Senhora o ilumine, nada vai faltar. É uma pena. Um mês inteiro de salário. Jogado tudo dentro de um cachimbo, caralho. O ódio toma conta de um trabalhador, escravo urbano, um simples nordestino. Comprou uma arma pra se autodefender. Quer encontrar o vagabundo, desta vez não vai ter. (*Periferia é periferia*, 1997)

A *humildade* enunciada pelo Racionais MC's não é a mesma de seu correlato bíblico, que é composto por *humilhação* e *sofrimento*: “Amor é sofredor, é benigno; o amor não é invejoso; o amor não trata com leviandade, não se ensoberbece” (I Coríntios

13:4). A vida humilde anunciada pelo grupo seria uma questão da eliminação da miséria que gera sofrimento e tristeza: “não é questão de luxo, não é questão de cor. É questão de fartura que alegra o sofredor. Não é questão de preza, nego, a ideia é essa. Miséria traz tristeza e vice-versa” (*Vida loka II*, 2002). Entretanto, mesmo desejando tal vida humilde, há vários empecilhos que os impede de alcançá-los: “às vezes eu acho que todo preto como eu. Só quer um terreno no mato só seu. Sem luxo, descalço, nadar num riacho. Sem fome, pegando as frutas no cacho” (Idem). Pois, mesmo desejando um terreno no mato, nadar num riacho, sem luxo, estar descalço, sem fome pegando as frutas no cacho. O que não leva os sujeitos periféricos para essa vida humilde é o modo como se operacionaliza as formas de sobrevivência nas metrópoles. A lógica é do mercado de consumo desenfreado, no qual “deixar de se humilhar” é ter posse de carros, motos, cordões de ouro e roupas de marca, como retratado no início de *Vida Loka II*. E as dinâmicas do existir na metrópole são muito diferentes do que é pregado na doutrina cristã. Se na Bíblia, Cristo enuncia que Deus é amor, e que somente pode-se alcançá-lo através da *humilhação*, nas letras do Racionais MC's Deus é anunciado como retratado pela ideia de consumismo: “mas em São Paulo, Deus é uma nota de 100. Vida loka...”<sup>80</sup>.

Desse modo, a *humildade* apresentada na narrativa do Racionais MC's possui outra conotação, em vez de ter uma noção de *humilhação*, ela se constitui enquanto um modo de conduta ética nas periferias. A humildade não é viver eternamente no sofrimento da miséria, é o seu oposto, é rompê-lo. Esse rompimento não deve ser realizado de qualquer modo, não é simplesmente começar a ter capacidade de consumo, mas é como dito por Edi Rock: “ganhar dinheiro sem pisar na cabeça de alguém”. O problema não são as formas para obter ascensão social, seja pelo crime, pela música ou pelo futebol, mas o modo como se encaminha para a respectiva ascensão, cuja noção de conduta é fundamental.

Uma noção que exprime essa ideia da *humildade* no Racionais MC's é a noção de “proceder”, que denotaria uma concepção de conduta ética nas periferias urbanas de

80 “Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma de separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como na mercadoria a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial, e na qual todo uso se torna duravelmente impossível” (Agamben, 2007b:71)

São Paulo. Marques (2009) apresenta o “proceder” na perspectiva dos detentos dentro da experiência prisional. As práticas relacionais dos detentos, entre elas as manifestadas com os funcionários do presídio, com as visitas, com a polícia, com a “rua”, perpassam por essa noção de conduta. A importância do pedir licença para entrar em determinada cela, o ato de se despedir no dia da concessão de liberdade, o modo de se portar durante os dias de visita, os procedimentos na utilização do banheiro, na higiene das celas, na prática dos esportes, a conduta específica para os evangélicos, a escolha de vestimentas, os acordos econômicos, as trocas materiais, as resoluções de litígios, as diferenciações entre presos a partir dos motivos que os levaram à prisão e a partir de suas histórias antes mesmo do cárcere, enfim, as decisões sobre quem deve ser punido por não cumprir tais regras e como deve ser punido segundo sua falta (p. 14), todas estas regras são compactadas na noção e terminologia nativa de “proceder”. Somado a isso, o autor demonstra minuciosamente que “proceder” não denota uma ação (“ele procede”), mas um atributo uma adjetivação que caracterize um sujeito ou até um substantivo (“ele tem proceder”; “o proceder” ou “um cara de proceder”). Alguns desses exemplos foram dados pelo autor são exemplificados restritamente no contexto prisional, mas o “proceder” é apresentado em outros territórios, como no contexto mais geral da “rua”.

Hirata (2010) apresenta a noção de “proceder” em um contexto de uma economia informal popular, ilícita e ilegal, em um bairro periférico de São Paulo, ou seja, no contexto da “rua”, descrevendo as práticas dos traficantes e suas relações com os policiais; dos perueiros clandestinos com os fiscais; a relação com os partidos políticos; a formação de caixas de campanha e dos grupos ligados aos negócios ilícitos; entre outros. Desse modo, a experiência de enfrentar as dificuldades nas formas de circulação de riquezas não formalizadas na cidade diz respeito à construção de formas de respeito e dignidade relacionada a um jogo de forças que pode conduzir à morte, visto como não previsível e que exige certo proceder de conduta correspondente (p. 18). Para o autor, a noção de “proceder” não seria “[...] códigos morais criminais, pura e simplesmente, mas uma forma de conduta ou contraconduta” (Idem, 2010:219):

[...] o proceder não tem *a priori* prescrições normativas fixas, sendo relacional, contextual e situacional. Em um caso, para organizar a lógica da vingança, impede-se a morte; em outro, é decretada a morte. Em cada caso define-se o problema de acordo com a matéria em questão, em suma, trata-se de uma experimentação moral e ética acerca da morte inscrita no proceder.

Os elementos deste proceder serão discutidos ao longo de todo este capítulo, mas o que me parece importante é definir o proceder como uma busca por respeito, uma tentativa de estabelecer limites, uma reflexão acerca da dignidade. (Idem, ibidem)

O “proceder” é um modelo analítico para a compreensão da noção da “humildade”, somado e equacionado também com a noção de “cabulosidade”. A “cabulosidade”, segundo Marques (2009), denota a possibilidade de um indivíduo em produzir cautela, receio e medo em outro sujeito através das palavras, gestos ou atitudes. Seria a capacidade de “dar um psicológico” no outro em uma relação, é uma arma política que ao mesmo tempo ataca a “mente” do adversário, simultaneamente ocorre a blindagem da “própria mente”. A “humildade” seria, mesmo com o autorreconhecimento enquanto “cabuloso”, não abusar utilizando-se de suas capacidades. Não “explora”, não “exturqui”, não “estupra”, nem faz “mulher”, nem “mata” aqueles que não estão dispostos a se defenderem quando o preço da batalha pode ser a própria vida. E “como se pode ver, isso nada tem de passividade, em absoluto. Trata-se de atividade. Implica numa potência. Ou, ainda, implica não em efetuar uma potência – o que já é uma potência. Habilidade ímpar para estabelecer-se como 'igual' ao mais 'humilde’” (Marques, 2009:64-65).

A apresentação da noção de “proceder” ajuda a ilustrar qual o tipo de *humildade* que está sendo anunciada nas músicas do Racionais MC's. Não é a ideia voltada para a humilhação em prol de um *sofrimento* redentor dos sujeitos periféricos. Não há passividade. A *humildade* enunciada nas letras do grupo implica numa potência ou no modo específico de efetuar essa potência. É uma habilidade de se estabelecer como um igual, por mais que esteja dentro do “crime”, do rap ou do futebol, cujo sujeito ascende socialmente adquire mais poder de consumo que os demais e, mesmo assim, ainda se mantém na conduta como um “igual” aos pares periféricos. O Racionais MC's invoca a figura de Jesus Cristo, apresentada na música *Jesus Chorou* (2002), como modelo de alvo às *invejas* alheias e sua respectiva resistência:

O que é o que é? Clara e salgada, cabe em um olho e pesa uma tonelada. Tem sabor de mar, pode ser discreta inquilina da dor, morada predileta. Na calada ela vem, refém da vingança. Irmã do desespero, rival da esperança. Pode ser causada por vermes e mundanas ou pelo espinho da flor, cruel que você ama. Amante do drama, vem pra

minha cama por querer. Sem me perguntar me fez sofrer e eu que me julguei forte. Eu que me senti serei um fraco quando outras delas vir. Se o barato é louco e o processo é lento, no momento, deixa eu caminhar contra o vento. O que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável. O vento não, ele é suave, mas é frio e implacável. “É quente”. Borrou a letra triste do poeta. “Só”. Correu no rosto pardo do profeta. Verme sai da reta, a lágrima de um homem vai cair. Esse é o seu B.O. pra eternidade. Diz que homem não chora, tá bom, falou, não vai pra grupo irmão ai, Jesus chorou. (*Jesus Chorou*, 2002)

A figura de Jesus Cristo na música encerra a ideia de que a traição pode atingir a qualquer um, já que até ele, o filho de Deus, foi alvo dessa traição por parte de seus pares, em especial pelo apóstolo Judas, que o traiu em troca de 30 moedas. Contexto semelhante ao contemporâneo da *vida loka*, Brown expressa sua decepção com a inveja desse sujeito através do discurso “mundo em decomposição” que “transforma um irmão meu num verme infeliz” (*Jesus Chorou*, 2002). O modo como Jesus Cristo lidou com a inveja e a traição foi através da humildade, mas com a conotação de *humilhação* e *sofrimento*. Mesmo sabendo da traição de Judas, Cristo beijou-lhe a face e sua redenção foi morrer por toda a humanidade. Seu martírio denota sofrimento. No caso da narrativa do Racionais MC's, essa *humildade* é outra, é uma humildade cuja conotação não é passional, mas é potencial. Essa ação potencial seria representada pela noção de *negro drama* que enfatizaria a questão racial como marcador fundamental para o sujeito do *vida loka*. Essa importância da identificação racial na música do Racionais MC's é exemplificada na categorização crítica de Jesus Cristo, comumente apresentado com feições brancas e europeias: “Eu acredito na palavra de um homem de pele escura, de cabelo crespo, que andava entre mendigos e leprosos, pregando a ig-ualdade. Um homem chamado Jesus, só ele sabe a minha hora. Aí ladrão, tô saindo fora. Paz” (*Salve*, 1997).

## AGÊNCIA POLÍTICA DO VIDA LOKA: DO SOFRIMENTO À REDENÇÃO

### **Negro Drama:**

A música *Negro Drama* de 2002 é uma das principais faixas do álbum *Nada como um dia após o outro*. A faixa apresenta *Negro Drama* enquanto categoria, conceito e identidade, não em seu sentido totalizante, mas apresentando a multiplicidade de sua marcação identitária<sup>81</sup>. Em comparação à música *Vida Loka*, *Negro Drama* traz diversas correlações, pois se *vida loka* remete à condição do sujeito num contexto de guerra permanente (“estar na vida loka”), *negro drama* enfoca a constituição do sujeito que está relacionado com esse contexto bélico (“viver o negro drama”). Contudo, a diferença está no fato de que a música *Negro Drama* (2002) enfatiza o aspecto da importância da questão racial dos sujeitos periféricos como uma identidade política (Hall, 2000).

Na introdução do capítulo *Inferno de 1997*, deste trabalho, aproximo-me da leitura feita sobre *negritude* na abertura do show do Racionais MC's, no VMB de 1998, realizado por Pregador Luo. Naquela abertura, o pregador faz uma releitura bíblica do livro *Êxodo* derivando-o para o contexto periférico paulistano. Os hebreus seriam reatualizados como negros de periferia, os egípcios como os playboys e o sistema, e, por fim, Moisés seria o profeta. Contudo, a leitura bíblica acerca da concepção de “povo de Deus” produz uma essencialização em sua identidade enquanto “hebreu” e “negro”. Segundo Hall (2000), o termo *preto* (na tradução de *black* do inglês) ou *negro* (no uso no português), em seu sentido de nomeação racial, é a denominação do colonizador. Em vez de nomear o sujeito a partir de sua respectiva etnia africana, com a nomeação através do fenótipo, ocorre um processo de *invisibilização* do sujeito via apagamento da memória étnica. Enquanto toda a identidade hebraica remete a uma história étnica (na qual a narrativa bíblica está inclusa), a identidade negra não possui essa memória histórica de origem. O autor realiza uma crítica à noção de identidade, através de uma perspectiva desconstrutivista que coloca certos conceitos-chave, como o

<sup>81</sup> O fato do Racionais MC's possuir uma música intitulada *Negro Drama* não significa que eles produzirão o tipo ideal de *negro drama*, na leitura de Scott (1998) o *negro drama* do Racionais seria a demonstração de que: “Sujeitos são constituídos discursivamente, mas há conflitos entre sistemas discursivos, contradições dentro de cada um deles, significados múltiplos possíveis para os conceitos que eles utilizam. Estes sujeitos são, de fato, agentes” (p. 320)

termo “negro”, sob “rasura”: “O conceito de identidade aqui desenvolvido não é, portanto, um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional” (2000:108).

A mudança da noção de identidade essencialista para estratégica e posicional é o que a transforma numa categoria política. A noção de etnia refere-se a uma ideia de “de onde você vem?”, um aspecto que remete à memória. A utilização da noção de “raça” refere-se a uma ideia de “quem é você?”, cujo desdobramento é político, porque visibiliza os traços historicamente apagados. O que anteriormente era um mero essencialismo biologizante e naturalizante, se tornou um “essencialismo estratégico”, em que se utiliza politicamente a identidade. No caso mais específico da “raça negra”, há sua valoração identitária com roupas, cortes de cabelo, expressões culturais, artísticas e musicais. Como apresentado por Gilroy (2001), não é um retorno às raízes, mas uma negociação de suas rotas. É sobre esse tipo de caracterização que trata a temática do *negro drama*; é uma utilização da cultura africana como modo de construção de novos caminhos da raça negra<sup>82</sup>.

A música *Negro Drama* seria uma narrativa sobre a agência política do sujeito negro periférico. A letra da música, composta pela parceria entre Edi Rock e Mano Brown<sup>83</sup>, apresentaria visões pessoais (de ambos) a respeito da categoria *negro drama*, seja revelada por meio da narrativa de sua trajetória individual (*negro drama* enquanto categoria subjetiva personificada), seja no sentido historiográfico do racismo brasileiro, com seus efeitos perversos (*negro drama* enquanto categoria coletiva e histórica); e também como trajetória de ascensão social, exemplificado por diversas personalidades negras periféricas (*negro drama* enquanto posição de destaque) e como sujeito constitutivo e existente no contexto de guerra permanente da *vida loka* (*negro drama* enquanto constitutivo existencialmente pela guerra). São as suturas entre esses diversos retalhos narrativos que poderíamos aproximar da noção de *negro drama* no sentido de identidade, ou melhor, de *identificação*, que remeteria à posicionalidade identitária do

82 Segundo Gilroy (2001), a construção política de uma identidade negra não se dá somente retomando aos valores africanos. Há múltiplas construções identitárias, nas quais uma identidade negra norte-americana – neste caso, a identidade negra brasileira – possa influenciar uma construção positiva do “negro” no continente Africano.

83 “A *Negro Drama* eu fiz o som, fiz a letra e passei a parceria para o Edy Rock. Falei: *Ó irmão, a letra fala negro drama, o nome da letra é negro drama. E a sua maneira de ver, o que é o negro drama?* E ele abriu a música” (Mano Brown no programa *Do lado de cá*).

sujeito através de processos de subjetivações<sup>84</sup>. Para a análise da narrativa da música, separei-a em quatro partes, quatro focos de significação para a categoria de *negro drama* na narrativa da música homônima do Racionais MC's.

A primeira parte é a significação de *negro drama* sob o escopo *conceitual*. Nesta parte, Edi Rock apresenta o *negro drama* citando vários aspectos que o constituem enquanto forma de existência dos sujeitos negros periféricos. Não haveria somente uma explicação ou uma faceta do *negro drama*, sua conceitualização está no engendramento de um emaranhado de significações. Destrincharei cada elemento constitutivo da conceitualização de *negro drama*. Primeiramente o rapper o enuncia como uma condição de vida polarizada entre dois extremos diametrais: o sucesso e a lama (“Negro drama entre o sucesso e a lama. Dinheiro, problemas, inveja, luxo e fama”). É uma situação em que o sujeito tem a possibilidade de viver extremos: a pobreza e a possibilidade de obter bens de consumo. Não somente no sentido econômico, mas em relação aos espaços e redes de circulação<sup>85</sup>.

As consequências desses dois modos de vidas radicalmente opostos resulta em “dinheiro”, “luxo” e “fama” de um lado; “problemas” e “inveja” de outro. Nesse sentido, o *negro drama* se aproxima da noção de *vida loka*, cuja ascensão social – como dito anteriormente – leva esses indivíduos a se tornarem alvos de inveja. Através dessa mudança brusca de uma vivência na extrema pobreza para a ascensão social há o “preço” e a “cobrança” inerentes: “Sente o drama, o preço e a cobrança. No amor, no ódio, a insana vingança”. Tal como apresentado nas músicas do *Vida Loka*, a ascensão social dos rappers por intermédio da música gerou inúmeras cobranças e vinganças como em *Jesus Chorou*, em que Mano Brown é alvo de burburinhos, e em *Vida Loka 1*, em que homens foram tirar satisfação por um suposto assédio às mulheres de outros.

Até então abordei a noção de *drama* enquanto a origem na pobreza, o contexto permanentemente conflitivo de vaidade, inveja, ódio e vingança com a ascensão social, não apenas economicamente, mas também no sentido da posição de destaque atingida. Contudo, outro significado conceitual fundamental na constituição do *drama* é a

84 “Utilizo o termo 'identidade' para significar o ponto de encontro, ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar” (Hall, 2000:111-112)

85 Por exemplo: a figura de Seu Jorge, músico brasileiro, um dos intérpretes da música *Negro drama*, que já foi morador de rua, conseguiu obter sucesso e fama através da música e atualmente consolidou sua carreira realizando turnês no exterior.

questão da *negritude*. É o drama vivenciado por alguns dos jovens negros de periferia somado à infância pobre (agregada ao racismo estrutural), que produz, *a priori*, inúmeras relações desiguais e injustas. Por mais que a ideia de *negro drama* remeta a uma possibilidade de ascensão, a concretização de tal possibilidade é extremamente remota: “Negro drama, tenta ver e não vê nada. A não ser uma estrela, longe meio ofuscada”. Produz-se assim uma relação entre “negritude” e “sofrimento” cuja noção de *drama* pode ser interpretada enquanto o drama do sujeito negro periférico em “sobreviver no inferno”: “Negro drama, cabelo crespo e a pele escura. A ferida, a chaga, a procura da cura”. Enuncia-se a questão da identidade racial, neste caso a negra, marcada por relações de estereotipia (Gusmão, 2004), ou seja, marcas fenotípicas com teor estigmatizante. O cabelo crespo e a pele escura se revelando como ferida e chaga. A marcação racial como denominador de doença, socialmente impregnada devido a uma construção histórica de racismo.

Os efeitos contemporâneos da relação entre *negritude* e *sofrimento* – com a pequena possibilidade de ascensão social – é a escolha de caminhos de dramaticidade. Para o jovem negro de periferia, o mundo do crime se torna uma porta de acesso, mesmo com suas consequências fatalistas: “O drama da cadeia e favela, túmulo, sangue, sirenes, choros e velas”. Cadeia e favela seriam os espaços de circulação do *negro drama*, como resultado do crime; e túmulo, sangue, sirenes, choros e velas refere-se ao homicídio de um *negro drama* e seu respectivo enterro. Por fim, o território no qual circula e vive o *negro drama* é a metrópole (São Paulo), mais especificamente as periferias urbanas: “Passageiro do Brasil, São Paulo. Agonia, que sobrevivem em meio as zorras e covardias. Periferia, viela, cortiço, você deve estar pensando o que você tem a ver com isso?”. Daí a constituição territorial do *negro drama* (não apenas como qualquer negro brasileiro) ser especificamente: negro de metrópole, de periferia e pobre.

A segunda parte é a significação *histórica* do *negro drama*, pois além da sua noção conceitual, essa categorização é também uma forma de sua constituição enquanto sujeito histórico. A construção histórica se dá através da herança escravagista, em que há a opressão do *sistema*, dominado pelas classes abastadas e brancas, cuja política estatal é o embranquecimento através do extermínio da população negra e pobre: “Desde o início por ouro e prata. Veja quem morre, então, veja você quem mata. Recebe o mérito a farda que pratica o mal. Me vê pobre, preso ou morto já é cultural”.

Se a política de extermínio das populações negras no período escravagista no Brasil era a escravização, a tortura e a morte dos negros, a herança opressora do escravagismo substituiu o “senhor de engenho” e seus “capangas” pelos empresários e playboys com os seus policiais militares: a “farda que pratica o mal” só mudou de nome. Por isso, a enunciação de que “me vê pobre, preso e morto, já é cultural”, o rapper aqui se coloca ombreado às populações negras periféricas, vítimas da opressão e da injustiça do Estado; o extermínio dessas populações já está culturalmente estabelecido na jurisdição do estado-nacional brasileiro, ou seja, tal política-estatal de extermínio das populações negras é constituído historicamente (“histórias, registros, escritos”).

O rapper mostra que tais atos opressores não são apenas retóricos ou originários do aspecto ficcional da música: “não é conto, nem fábula, lenda ou mito. Não foi sempre dito que preto não tem vez então, olha o castelo e não foi você quem fez, cuzão”. Isso daria um outro estatuto a essa música, não apenas sobre a narrativa de conflitos em relação à pobreza e à questão racial, mas também um estatuto de narrativa histórica, como uma denúncia pública sobre o racismo estatal que é vigente contra os sujeitos periféricos. Tais conflitos aconteceram e acontecem atualmente; porém, o *negro drama* não seria apenas a narração de um sujeito histórico constituído em meio ao contexto de racismo estatal, ou seja, não é apenas um sujeito construído historicamente vitimado por esse processo histórico racista. O *negro drama* é um sujeito que, a partir de sua própria trajetória de vida, se torna um exemplo de como subverter essa lógica estatal, por isso o trecho: “eu era a carne, agora sou a própria navalha. Tim, tim, um brinde pra mim. Eu sou exemplo de vitórias, trajetos e glórias”. No caso de Edi Rock, sua maneira de combater e subverter esse sistema opressor é através do *rap*. Como apresentado por Fanon (2005): “Ora, no mais profundo de si, o colonizado não reconhece nenhuma instância. É dominado, mas não domesticado. É inferiorizado, mas não convencido da sua inferioridade” (p. 70). Novamente, o rap não se torna apenas um meio de narrar o cotidiano e suas relações na periferia, mas também um instrumento político cujo objetivo é denunciar e romper, através de uma “voz ativa”, com o ciclo de opressões.

O rapper corporifica em sua própria vida esse *negro drama*, que passa por inúmeros conflitos cotidianos, problemas de pobreza na infância, etc, mas que mesmo assim consegue ter uma posição de destaque que elimine esse sofrimento em sua vida: “Eu sou exemplo de vitórias, trajetos e glórias. O dinheiro tira um homem da miséria,

mas não pode arrancar de dentro dele a favela. São poucos que entram em campo pra vencer. A alma guarda o que a mente tenta esquecer”. Além do rap ser uma crônica do cotidiano periférico e uma arma política através da música e da “voz ativa”, é também uma forma do rapper enunciar seu *testemunho*. O *negro drama*, em toda sua constituição enquanto sujeito histórico, nada mais é do que um modo de *testemunhar* aos demais, sua transformação do sofrimento em ascensão social e posição de destaque: “a alma guarda o que a mente tenta esquecer”.

A terceira parte é a significação de cunho *visceral* do *negro drama*, visceral porque nessa parte Mano Brown inicia cantando a trajetória do *negro drama* a partir de sua própria história de vida, desde o início da sua infância, com sua mãe, na cidade de São Paulo. Se Edí Rock iniciou sua parte da música apresentando um *negro drama conceitual*, na parte de Mano Brown o *negro drama* traz um enunciado imanente. Em sua parte “visceral”, Brown faz uma analogia de sua trajetória de vida enquanto *negro drama* com a narrativa cinematográfica: “Forrest Gump é mato. Vou contar uma história real. Vou contar a minha”. Forrest Gump é um filme norte-americano interpretado pelo ator Tom Hanks. A história narra a vida de um sujeito que é um contador de histórias. As várias histórias contadas encerram momentos vividos pelo personagem simultaneamente a acontecimentos importantes na história dos Estados Unidos<sup>86</sup>. Para Mano Brown, as histórias de vida do filme são meras fantasias e, por isso, contará sua própria história também por meio da utilização de elementos cinematográficos: “Daí um filme: uma negra e uma criança nos braços, solitária na floresta de concreto e aço veja! [...] Luz, câmera e ação! Gravando a cena vai, o bastardo, mais um filho pardo sem pai”.

O rapper brinca com os elementos narrativos ficcionais e reais, pois o elemento realístico de sua vida enquanto *negro drama* fortalece o aspecto cinematográfico. A trajetória real de Mano Brown possui tantos elementos dramáticos que ofereceria conteúdo suficiente para um filme verossímil; diferente, portanto, de Forrest Gump, uma história inverossímil, totalmente ficcional. Outro aspecto que ironiza os elementos cinematográficos é quando Mano Brown menciona o tradicional “luz, câmera e ação!”.

<sup>86</sup> Forrest Gump, o protagonista do filme, encontra Elvis Presley, se torna jogador de futebol americano, encontra o presidente John Kennedy na Casa Branca, o presidente Lyndon Johnson, se torna soldado na Guerra do Vietnã, faz um protesto em Washington discursando contra a Guerra do Vietnã, encontra com o presidente Richard Nixon, vai ao mesmo programa de entrevista que John Lennon, salva a Marcha dos Direitos Civis de Martin Luther King Jr e se torna acionista da empresa de tecnologia Apple Inc.

vocativo que marca o momento em que um diretor põe a gravação do filme para rodar, e a ironia está justamente no fato de que as cenas da vida real não possuem ensaios tampouco chances de repetição. A trajetória de vida de Mano Brown exemplifica a dramaticidade constitutiva do *negro drama*. Essa noção de *drama* seria também o aspecto realístico dos dramas desses sujeitos, possível de expressar através do cinema: “Olha outra vez, o rosto na multidão. A multidão é um monstro, sem rosto e coração. Hey, 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”.

A quarta parte é a significação bélica contra os *playboys* e o sistema. Como dito na segunda e terceira partes, a narrativa do *negro drama* é também um modo usado pelos rappers para instrumentalizá-los politicamente, a eles àqueles que o escutam. Nessa parte, torna-se explícito o aspecto crítico e bélico contra o sistema. O desdobramento da narrativa feita por Mano Brown é a descrição sua infância e relação com sua mãe, e o sofrimento na metrópole urbana; depois segue apresentando as diferenças entre os “playboys” e a “favela”; e, por fim, a descrição do *negro drama* enquanto superação e subversão, de modo que os sujeitos periféricos tomam de assalto os espaços simbólicos dos *playboys*, dos ricos, do sistema e dos brancos.

Ao descrever sua infância de *sofrimento*, uma das primeiras diferenças produzidas por Mano Brown é que o *playboy* não suportaria os mesmos sofrimentos vivenciados pelo *negro drama*: “Hey, senhor de engenho, eu sei bem quem é você. Sozinho você não aguenta, sozinho você não aguenta a peste”. Logo após, o rapper apresenta o seu “atraso” perante os *playboys*: “Admito, seu carro é bonito. É... eu não sei fazer, internet, videocassete, os carros louco. Atrasado eu tô um pouco, se tô eu acho, só que tem que seu jogo é sujo e eu não me encaixo. Eu sou problema de montão, de carnaval a carnaval. Eu vim da selva, sou leão, sou demais pro seu quintal”. Estar “atrasado” não significa compreender sua existência enquanto sujeitado aos *playboys*, mas é somente uma constatação de que o indivíduo pobre e o rico já iniciam suas trajetórias de vida estruturalmente desiguais. A constituição dessa estrutura desigual é produzida por um “jogo sujo” dos próprios *playboys*, que tiram vantagens dos demais e não passam pelos *sofrimentos* vivenciados pelo *negro drama* para obter sua posição de destaque e seus bens de consumo.

A subversão realizada pelo *negro drama* é representada através da metáfora do rádio, em que o Racionais MC's “toma de assalto”, via rap, o rádio que o *playboy*

escuta. Além disso, o filho do bacana começa a imitar os rappers no vestuário, nas gírias e colando também o pôster do Tupac, o rapper norte-americano: “Inacreditável, mas seu filho me imita. No meio de vocês, ele é o mais esperto, gíngua e fala gíria, gíria não, dialeto. Esse não é mais seu (hó) subiu. Entrei pelo seu rádio, tomei, você nem viu. Mais é isso ou aquilo, o que você não dizia? Seu filho quer ser preto (há) que ironia. Cola o pôster do Tupac aí que tal, que se diz”. Esses dois exemplos demonstrariam o aspecto bélico do *negro drama*, não há uma espera passiva de melhorias de vida, a guerra e o conflito seriam as armas de combate para a melhoria de vida do povo da periferia:

É nessa massa, é nesse povo das favelas, no seio do lumpemproletariado que a insurreição vai encontrar sua ponta de lança. [...] A tática e a estratégia se confundem. A arte política se transforma simplesmente em arte militar. O militante político é o combatente. Fazer a guerra e fazer política é a mesma coisa. (Fanon, 2005: 151, 154-155)

A narrativa do *negro drama*, exemplificada pela própria trajetória dos rappers, demonstra que eles não precisaram de ajudas externas para ultrapassar a miséria e a pobreza. O *negro drama* se torna sinônimo de agência política individual, com efeitos coletivos nas periferias. Se nos primeiros álbuns do grupo existia o discurso de que a justificativa do problema de infraestrutura das periferias, a pobreza, a violência, as drogas e a criminalidade eram culpa da “ausência” do governo, agora os rappers demonstram, através de si mesmos, que os sujeitos periféricos não são dependentes do assistencialismo (estatal e privado) para ultrapassar o *sofrimento*: “Hey, bacana, quem te fez tão bom assim? O que cê deu, o que se faz, o que se fez por mim? Eu recebi seu tic, quer dizer kit. De esgoto a céu aberto, parede madeirite”. Neste trecho, o rapper demonstra que se for depender de “caridade” e “assistencialismo” das classes dominantes, o máximo que eles conseguiriam obter são tickets de vale-refeição (“tic”) e o kit composto por madeirite para construir suas próprias casas. Tais ações assistenciais, que produzem dependência do governo e auxílio da iniciativa privada, somente fazem ações públicas paliativamente<sup>87</sup>. Esse contexto é similar ao período colonial francês esboçado por Fanon (2005):

87 “O homem colonizado que escreve para o seu povo, quando utilizar o passado, deve fazê-lo com a intenção de abrir o futuro, convidar para ação, fundar a esperança. Mas para garantir a esperança, para lhe dar densidade, é preciso participar da ação, engajar-se de corpo e alma no combate nacional” (Fanon, 2005:267)

O que o colonizado viu no seu solo é que se podia impunemente prendê-lo, espancá-lo, esfomeá-lo; e nunca nenhum professor de moral, nunca nenhum padre veio receber as pancadas em seu lugar nem dividir seu pão com ele. Para o colonizado, ser moralista é, muito concretamente, calar a arrogância do colono, quebrar a sua violência ostensiva, em uma palavra, expulsá-lo simplesmente da paisagem. (Idem:61)

Logo, o *negro drama* seria o arquétipo do protagonismo do sujeito periférico que rompe com todo o *sofrimento* oriundo da miséria e racismo. A trajetória do *negro drama* seria, em si mesma, a subversão contra a estrutura das classes dominantes. De modo que um sujeito com a herança da desigualdade, oriunda do período escravagista, consegue através de seu próprio protagonismo romper com essa estrutura racista desigual. Assim, o *negro drama* seria um modelo para o sujeito periférico de como seguir os caminhos e descaminhos em sua vida rumo a uma posição de destaque. Para isso, há um aspecto de *testemunho* na música *Negro Drama*, como apresentado inicialmente com Edi Rock e Mano Brown, que utiliza das experiências próprias para a explicação do que é “ser negro drama”.

## São Dimas e guerreiro de fé: a morte redentora.

Enquanto Zé Povinho apedrejava a cruz e o canalha, fardado, cuspiu em Jesus. Oh, aos 45 do segundo arrependido. Salvo e perdoado é Dimas o bandido. É louco o bagulho, arrepia na hora. Oh, Dimas, primeiro vida loka da história. Eu digo: glória, glória, sei que Deus tá aqui. E só quem é, só quem é vai sentir. E meus guerreiro de fé, quero ouvir, quero ouvir. E meus guerreiro de fé quero ouvir, irmão: *programado pra morrer nós é. Certo é, certo é crer no que der.* (Vida Loka II, 2002)

Esse é o trecho da música *Vida loka II* que conta a história de Dimas, o santo bandido. O Racionais MC's utiliza-se dessa figura religiosa para compreensão e explicação da existência do sujeito periférico na *vida loka*, a partir da perspectiva de uma reatualização bíblica. O trecho trata da crucificação de Jesus Cristo, realizada por soldados, ao lado de dois ladrões. Os soldados e o ladrão, menos Dimas, começaram a blasfemar de Cristo:

E o povo estava ali a olhar. E as próprias autoridades zombavam dele, dizendo: Aos outros salvou; salve-se a si mesmo, se é o Cristo, o escolhido de Deus. Os soldados também o escarneciam, chegando-se a ele, oferecendo-lhe vinagre, e dizendo: Se tu és o rei dos judeus, salva-te a ti mesmo. [...] Então um dos malfeitores que estavam pendurados, blasfemava dele, dizendo: Não és tu o Cristo? Salva-te a ti mesmo e a nós. (Lucas 23:35-37,39)

“Enquanto Zé Povinho apedrejava a cruz e o canalha fardado cuspiu em Jesus”. Dimas repreendeu a blasfêmia do outro ladrão: “Nem temes a Deus, estando na mesma condenação? E nós, na verdade, com justiça; porque recebemos nossos feitos merecem; mas este nenhum mal fez” (Lucas 23:40-41). Assim, Dimas, diferentemente dos demais, se arrepende perante Cristo (“aos 45 do segundo arrependido, salvo e perdoado é Dimas, o bandido”) e este lhe responde imediatamente: “Em verdade te digo que hoje estarás comigo no paraíso” (Lucas 23:43). É nesse laço entre Dimas e Jesus Cristo que se constituiria numa genealogia do *vida loka*, pois como dito pelo Racionais MC's: “Dimas, o primeiro vida loka da história”.

A genealogia teológica do *vida loka* é composta por um contexto bélico: os soldados e os prisioneiros. Percebe-se que dentre os soldados todos blasfemavam de

Cristo: “o canalha fardado cuspiu em Jesus”. A heterogeneidade se dá entre os prisioneiros: dois ladrões e Jesus Cristo, pelo qual os dois ladrões se distinguiram de maneira radical, porque um tomava a mesma atitude dos demais soldados, enquanto o outro foi o único indivíduo que ficou ao lado do “filho de Deus”, ainda que fosse um “criminoso”. Há uma concepção moral e ética que é apresentada neste trecho bíblico reatualizado pelo Racionais MC's; mesmo que os três fossem iguais perante a “lei dos homens”, sob a luz da “lei de Deus”, os três eram completamente diferentes: um era o Mau Ladrão que blasfemava Cristo, outro era o Bom Ladrão que se arrependeu antes de morrer, e o último o Salvador, que se martirizaria em prol dos pecados de toda a humanidade. Dessa maneira, a “moral dos homens” não coincide com a “moral de Deus”, porque na jurisdição divina, Jesus estava mais próximo dos criminosos do que dos “homens da lei”. E a única diferença que separava Dimas dos demais, que blasfemavam Cristo, foi sua *conduta*. Portanto, Dimas seria a figura teológica do *vida loka*, porque além de ser ladrão, viver em meio à guerra e ser um “detento” que foi penalizado com a crucificação, conseguiu sua redenção perante Jesus Cristo. “São Dimas” é conhecido como o santo daqueles cuja conversão é difícil; é o santo dos ladrões.

A reatualização de Dimas atualmente seria expressa através da figura do *guerreiro de fé*, que seriam os *vida loka*, que obtêm sua redenção em meio a esse contexto de guerra permanente:

Porque o guerreiro de fé nunca gela, não agrada o injusto e não amarela. O Rei dos reis foi traído e sangrou nessa terra, mas morrer como um homem é o prêmio da guerra. Mas óh, conforme for, se precisar, afogar no próprio sangue, assim será. Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue, entre o corte da espada e o perfume da rosa. Sem menção honrosa, sem massagem. A vida é loka, nego, e nela eu tô de passagem. A Dimas o primeiro! Saúde guerreiro! Dimas... Dimas... Dimas...

A noção de “guerra” remete à guerra permanente nas periferias urbanas e à belicosidade oriunda da tradição cristã do conflito entre: Deus e Adão e Eva; Deus e Caim; Deus e os egípcios; Jesus e os apóstolos e Judas. A noção de “fé” dá a categoria *guerreiro de fé* um outro estatuto em seu aspecto político, porque esse estado permanente de guerra não significa somente a política em seu sentido convencional, a

“política dos homens”, ela amplia seu espectro e se insere em meandros de significação que poderia levá-la a ser denominada a “política das almas, dos espíritos, das divindades, dos celestiais, dos sagrados, dos profanos”: [...] uma perspectiva político-religiosa de governo de almas, na qual está implicada, em perspectiva antropológica, tanto a ação de seres humanos e de uma miríade de seres outros, não humanos, em guerra num plano espiritual bastante real, na perspectiva dos atores em questão. (Fromm, 2014:13).

Esse escopo espiritual da guerra é exemplificado pelo trecho da música *A vida é desafio* (2002): “Vi Jesus de calça bege e o Diabo vestido de terno”. “Jesus de calça bege” representaria a figura da fé cristã de um presidiário (calça bege faz parte do uniforme do detento). E “Diabo vestido de terno” representaria profissões elitizadas como advogado e empresário, profissões de poder que nesta perspectiva espiritual seria um “poder diabólico”, um poder causador do “mal”<sup>88</sup>.

“Fé” denotaria também o modo pelo qual o “guerreiro” trilha seu caminho para alcançar sua salvação. Se para o *vida loka* e o *negro drama* a superação significa uma ascensão social e posição de destaque, para o *guerreiro de fé* essa superação significa uma salvação no sentido de *redenção*, cuja noção possui suas diferenças entre os ensinamentos de Cristo e a versão do Racionais MC's. A *redenção cristã* é a de Jesus Cristo que foi crucificado, mesmo não cometendo nenhum delito, voluntariamente se martirizou para pagar os pecados da humanidade. No caso do Racionais MC's, a *redenção do guerreiro de fé* não é uma redenção passiva de “se deixar morrer”<sup>89</sup>, mas é um “morrer em guerra”<sup>90</sup> como dito em um trecho da música *Vida Loka II*: “programado pra morrer nós é”.

Se no álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997) a redenção do sujeito consistia em buscar a presença de Deus nas periferias, devido à sua ausência e transcendência, que produziam uma territorialização nas periferias do *inferno* à custa de uma desterritorialização da “paz”. Na narrativa do álbum *Nada como um dia após o outro*

88 Segundo a mentalidade pentecostal da Igreja Evangélica de Deus, existe uma guerra espiritual, na qual somente com as forças e as armas da fé é possível vencer. Segundo tal mentalidade, o mundo é regido por forças espirituais, no qual a figura do Diabo é determinada como um obstáculo para aqueles que estão destinados a vencer e encontrar o caminho de “Jesus”. (Marques, 2013:99)

89 Como na noção de *biopolítica* de Foucault (1999), que se caracteriza pelo direito de “fazer viver” e “deixar morrer”, ou seja, a morte torna-se a extremidade do poder. O poder não tem mais domínio da morte, mas da mortalidade; a morte torna-se algo privado, com a morte o indivíduo escapa do poder.

90 Marques (2013) realiza uma leitura dos “guerreiros” a partir de Clastres (2003), de sua “arqueologia da violência”. Apresentando que o *status* de guerreiro é alto, mesmo que se morra em “guerra”.

*dia* (2002), a redenção do sujeito consiste ainda em uma situação do contexto infernal, com a diferença que seu ato de salvação consiste em romper com o *sofrimento* adquirindo uma posição de destaque e ascensão social, além de ter a predisposição para “morrer em guerra”; ou seja, a redenção não é apenas manter sua sobrevivência, mas, se preciso for, morrer em combate.

Não há mais a ausência divina, Deus está presente e está do lado dos sujeitos periféricos: “que Deus me guarde, pois eu sei que ele não é neutro. Vigia os ricos, mas ama os que vêm do gueto” (*Negro Drama*, 2002) e “eu digo: glória, glória sei que Deus está aqui. E só quem é, só quem é vai sentir” (*Vida Loka II*, 2002). Deus não é somente parcial em prol da periferia, é ainda o Deus-étnico não universalista do “inferno de 1997”; ou ainda como é apresentado no livro *Êxodo*, como o Deus-hebreu, e reatualizado em Deus-periférico e Deus-negro. Esse Deus do “inferno de 2002” é um Deus-imanente à periferia: “sei que Deus está aqui. Só quem é vai sentir”. Não há mais necessidade de buscá-lo, só é preciso deixar que se manifeste, de forma que só os *guerreiros de fé* podem senti-lo. A ação divina desse Deus seria composta pela noção de *poder pastoral*, de Foucault (2008a):

Não é exclusivamente político, jurídico, nem econômico ou fundado sobre uma única forma de dominação. “Trata-se de um poder que pretende guiar e dirigir os homens ao longo de toda sua vida em cada circunstância dessa vida, um poder que consiste em querer encarregar-se da existência dos homens em seu detalhe e isso para os conduzir a uma forma de se comportar, a empreender sua salvação” (p. 189, citado por Foucault). Ao contrário das formas tradicionais de poder, sua função de garantir o bem sob aquele que se exerce. Exerce sobre uma multiplicidade de indivíduos organizados. Analisa seu comportamento de maneira infinitamente sutil e detalhada. (Foucault, 2008a:189 apud Martins, 2006)

A semelhança entre a redenção de Cristo e do *guerreiro de fé* é o martírio que aproxima ambos de Deus. A diferença é que no caso do *guerreiro de fé*, seu martírio é feito na guerra, em combate contra os inimigos, e não por meio da auto-humilhação, como ocorreu com Cristo: “O rei dos reis foi traído e sangrou nessa terra, mas morrer como homem é o prêmio da guerra. Ó conforme for, se precisar afogar no próprio sangue, assim será. [...] A vida é -loka, nego, e nela só tô de passagem”. O martírio do *guerreiro de fé* é justificado pelo exemplo dado da morte de Jesus. Morrer no estado de

guerra permanente da *vida loka* é um modo de se aproximar de Deus e de Jesus Cristo, é seguir os ensinamentos de Cristo de forma radicalizada, levando-o às últimas consequências. O martírio do *vida loka* não seria um ato sagrado no sentido de algo intocavelmente divino, mas seria um ato profanizador que, através da guerra, permite o acesso dos *vida loka* ao universo sacralizado de Jesus Cristo:

Profanizar – conceito originalmente romano – significa tirar do templo (fanum) onde algo foi posto, ou retirado inicialmente do uso e da propriedade dos seres humanos. Por isso, a profanação pressupõe a existência do sagrado (sacer), o ato de retirar do uso comum. Profanar significa assim, tocar na consagração para libertá-lo (e libertar-se) do sagrado. Contudo, a profanação não permite que o uso antigo possa ser recuperado na íntegra, como se pudéssemos apagar impunemente o tempo durante o qual o objetivo esteve retirado do seu uso comum. O que se pode fazer é apenas um novo uso. (Agamben, 2007b:10)

O *guerreiro de fé* seria a referência de uma *cabulosidade teológica*, porque este sujeito é caracterizado por “não amarelar”, “não agradar o injusto” e “não gelar”. É a *cabulosidade* em prol da justiça e é uma justiça cunhada sob os moldes cristãos: “promotor é só um homem, Deus é o juiz”. Mesmo que haja a “lei dos homens”, a jurisdição que se prevalece na *vida loka* é a “lei de Deus”. A noção jurídica apresentada no *vida loka* não se restringe somente ao universo ético criminal, mas há relações com diversas outras jurisdições: a “lei dos homens”, a “lei da selva”, a “lei do cão”, a “lei do crime” e “lei divina”. Utilizarei aqui a noção de jurisdição, não em seu sentido restrito do “poder legal para interpretar e ministrar a lei” em seu uso estatal, mas é devido ao uso por parte dos rappers do termo “lei”<sup>91</sup> em seu significado nativo de execução e constituição de um poder legitimado nas periferias urbanas.

A “lei dos homens” é caracterizada pela jurisdição estatal: a estrutura do tribunal de justiça, composta pelos advogados, juízes, réus, promotores e também assistentes sociais, centros de direitos humanos (como o CEDECA) e a polícia. A “lei dos homens”, nas letras do Racionais MC's, é sempre apresentada como um conjunto de determinações jurídicas que condenam (basicamente) os sujeitos periféricos: “Justiça.

91 “A lei não nasce da natureza, junto das fontes frequentadas pelos primeiros pastores; a lei nasce das batalhas reais, das vitórias, dos massacres, das conquistas que têm sua data e seus heróis de horror; a lei nasce das cidades incendiadas, das terras devastadas, ela nasce com os famosos inocentes que agonizam no dia que está amanhecendo” (Foucault, 1999:58-59)

Em nome disso eles são pagos, mas a noção que se tem. É limitada e eu sei que a lei é implacável com os oprimidos. Tornam bandidos os que eram pessoas de bem” (*Racistas otários*, 1990); “A Justiça Criminal é implacável. Tiram sua liberdade, família e moral. Mesmo longe do sistema carcerário, te chamarão para sempre de ex-presidiário. Não confio na polícia, raça do caralho” (*Homem na estrada*, 1994); “O meu mundo tinha desabado. Na lei de Deus fui julgado, na lei do homem condenado” (*A vítima*, 2002).

Em contraposição à “lei dos homens”, que é constituída pelo uso da violência estatal, a “lei da selva” e a “lei do cão” é uma jurisdição que se constitui pela violência entre os próprios pares periféricos: “A lei da selva consumir é necessário. Compre mais, compre mais. Supere o seu adversário. O seu status depende da tragédia de alguém [...] A lei da selva é traiçoeira, surpresa. Hoje você é o predador, amanhã é a presa” (*Mano na porta do bar*, 1994); “Na madrugada da favela não existem leis, talvez a lei do silêncio, a lei do cão talvez” (*Homem na estrada*, 1994); “A lei da selva é uma merda e você é o herdeiro...” (*Rapaz comum*, 1997); “A covardia dobra a esquina e mora ali. Lei do Cão, Lei da Selva, hã. Hora de subir” (*Periferia é periferia*, 1997).

A “lei da periferia” se confunde em muitos momentos com a “lei da selva”, e com a “lei do cão”, pois são leis que constituem também o conceito de periferia. Daí o paralelo entre o contexto periférico com a *vida loka* e o seu estado permanente de guerra. “Selva” e “cão” significariam essa jurisdição bélica, que transpassa o cotidiano das periferias urbanas. Essas “leis” possuem ligação estreita com a ideia de “lei do crime”, como percebido nos trechos das músicas que retratam a violência. Na chamada “lei da selva” é necessário que se consuma muita droga para que haja bom movimento no mercado do tráfico. É muito comum o chamado “acerto de contas”, que invariavelmente resulta na execução de indivíduos – principalmente pares periféricos. No trecho abaixo, da música *Fórmula mágica da paz* (1997), há uma reflexão a respeito desse contexto violento de guerra, a “lei da periferia”, vitimando os próprios pares:

No extremo sul da Zona Sul tá tudo errado, aqui vale muito pouco a sua vida, a nossa lei é falha, violenta e suicida. Se diz que, me diz que, não se revela: parágrafo primeiro na lei da favela. Legal, assustador é quando se descobre que tudo dá em nada e que só morre o pobre. A gente vive se matando irmão, por quê? Não me olhe assim, eu sou igual a você. Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho, que no trem da

malandragem, o meu rap é o trilho. Vou dizer: procure a sua paz... (*Fórmula mágica da paz*, 1997)

Essa música seria o ponto de inflexão fundamental na narrativa sobre relações de conflito, pois representaria a mudança da noção de *justiça*, no sentido da regulação (e regulamentação) dos conflitos nas periferias urbanas por meio de uma conduta. Se no álbum de 1997 havia uma relação entre “lei da selva” e “lei do cão” com a “lei do crime”, que seria a jurisdição de um cotidiano extremamente violento entre os pares periféricos, no álbum de 2002 a “lei do crime” se desloca de sua resignificação de “jurisdição da guerra” para uma “jurisdição de paz”. A emergência do mundo do crime faz com que a regulação dos conflitos se torne um ator legítimo<sup>92</sup>, que poderia ser exemplificado com o lema do PCC “paz entre os ladrões e guerra contra a polícia”, cujo partido se tornou hegemônico tanto dentro como fora das prisões (Feltran, 2008; Batista, 2010).

Se na *Fórmula mágica da paz* (1997) as “leis” do cão, da selva, do crime e dos “homens” (justiça estatal) são jurisdições violentas, restava, portanto, apenas uma única saída: a “lei de Deus”. Nas narrativas do álbum de 2002, o “crime”, que era atrelado com a “lei da selva” e “lei do cão”, se deslocou para a “lei de Deus”<sup>93</sup>. A “busca pela paz” de 1997 se desdobrou numa hibridização da moral e ética do crime com o *saber evangélico*<sup>94</sup>, como apresentado na música *Vida Loka I*, em que o Racionais MC's faz menção a noção de jurisdição do PCC (Primeiro Comando da Capital): “Um por um, Deus por nós. Eu tô aqui de passagem. Vida loka, eu não tenho dom pra vítima. Justiça e Liberdade, a causa é legítima”. Porém, não se trata de uma relação de causa e consequência entre as normas do “crime” e as normas de “Deus”, mas se aproximaria de uma noção de “sintonia” entre ambas (Marques, 2012).

“Paz, justiça e liberdade” é o lema do PCC, em que cada um desses termos possui sua conceitualização na teologia cristã: “Aparta-te do mal, e faze o bem: busca a paz e segue-a” (Salmos 34:14); “Pois o Senhor ama a **justiça** e não desampara os seus

92 “O homicídio é, nestes casos, a única resposta passível para repor a soberania do *Partido* e de manter, assim, a sua hegemonia política na condição de instância soberana de mediação e regulação de conflitos, bem como de julgamento e de imposição de medidas punitivas” (Dias, 2011:264)

93 “Desde agora, a coroa da justiça me está guardada, a qual o Senhor, justo juiz, me dará naquele dia; e não somente a mim, mas também a todos os que amarem a sua vinda” (II Timóteo 4:8).

94 Há um paradoxo político de que o crime reivindica a justiça. O “crime” enquanto valor virtuoso. Ver Feltran (2013).

santos. Eles serão preservados para sempre, mas a descendência dos ímpios será exterminada” (Salmos 38:28); “O Espírito do Senhor Deus está sobre mim, porque o Senhor me ungiu para pregar boas novas aos mansos; enviou-me a restaurar os contritos de coração, a proclamar **liberdade** aos cativos e a abertura de prisão aos presos” (Isaías 61:1). Biondi (2008) apresenta uma relação estreita entre o saber bíblico dos evangélicos com as concepções de mundo dos presidiários do PCC:

É comum também a utilização, pelas igrejas evangélicas, de expressões utilizadas entre prisioneiros. A que mais me chamou atenção fora um panfleto que recebi na saída de uma visita ao Centro de Detenção Provisória da Vila Independência, que convocava os familiares de presos a comparecerem a um culto: “Venha orar por Justiça, Paz e Liberdade”. Embora as palavras estivessem em ordem distinta, eram as mesmas que compunham o lema do PCC: Paz, Justiça e Liberdade. São constantes também as leituras de trechos bíblicos que mencionam a experiência prisional de Jesus e alguns de seus apóstolos. A cadeia, nesse sentido, é colocada como uma provação a que o preso está sendo submetido e que deve ser enfrentada com coragem. Pois, dizem, “quem não vai a Deus por amor, vai pela dor”, mas “Deus não gosta de gente fraca, covarde, Ele gosta de gente guerreira. (...) Mesmo preso e torturado pra reconhecer o reinado de César, Jesus continuou dizendo que o Seu rei era o rei dos reis”. Essas sentenças, entre outras, funcionam como estímulo para que o preso conceba sua prisão como uma etapa que deve cumprir sem dobrar-se ao opressor. Esse exemplo de resistência à ordem instituída é muito apreciado entre os presos e oferece subsídios para dissolver a contradição implícita no uso da violência como meio para alcançar a paz. (p. 6-7)

Contudo, esta relação entre a teologia cristã com a jurisdição do “crime”, com a regulação do PCC, não é uma relação de “colagem”, mecânica, mas de “sintonia” entre este saber cristão e os princípios da regulação do PCC. Não é somente o “crime” que possui noções de conduta que se relacionam com a teologia cristã: a religiosidade cristã, mais especificamente a religiosidade pentecostal, principalmente nas periferias urbanas, se tornou um *saber religioso médio*, pois se uma jurisdição da violência pressupõe uma jurisdição da vida e da morte – no limite, a violência mata –, a religião, neste caso pentecostal, está imersa numa *economia geral da vida*.

No *vida loka* a jurisdição da violência que relaciona a “lei do crime” e a “lei de Deus” faz com que a própria constituição da vida no contexto violento seja redentor, como citado no trecho que caracteriza o *vida loka* como não possuidor de “dom para vítima”: “Um por um, Deus por nós, tô aqui de passagem. Vida loka, eu não tenho dom pra vítima”. Essa recusa da submissão leva o sujeito a uma radicalização do uso da violência, que constituiria esse sujeito como um ser “de passagem”. “Estar de passagem” significa que a vida do *vida loka* é apenas uma passagem para obter redenção através da morte, cujos desdobramentos são: “[...] O que será, será, vamo até o final. Liga eu, liga nós onde preciso for no paraíso ou no dia do Juízo, pastor” (*Vida loka II*, 2002). Segundo Agamben (2007b), essa radicalização da redenção do *vida loka*, acessado pelo sujeito periférico, pelo martírio, seria a esfera divina no processo de colapsar na esfera humana:

Acontece assim que, no cristianismo, com a entrada de Deus como vítima do sacrifício e com a forte presença de tendências messiânicas que colocariam em crise a distinção entre o sagrado e o profano, a máquina religiosa parece alcançar um ponto limítrofe ou uma zona de indecidibilidade, em que a esfera divina está sempre prestes a colapsar na esfera humana, e o homem já transpassa sempre para o divino. (p. 70)

A radicalização do martírio na guerra do *vida loka* ultrapassaria o próprio acontecimento da morte como ato profanador, porque existe um contexto pós-morte que representaria esse “ponto limítrofe” entre o sagrado e o profano, cujo “homem que já transpassa sempre para o divino” é contextualizado, teologicamente, pelo *Paraíso* e o *Dia do Juízo Final*, conhecido também como o *Apocalipse*.

Há diversas noções a respeito da ideia de “paraíso”, mas de certa forma todas convergem para a imagem de um local celestial para a pós-vida dos humanos, no qual se alcança a felicidade eterna e a imortalidade da alma. Esse lugar é conhecido também, em algumas tradições religiosas e espirituais, como “céu”, um local que é a morada dos justos, dos anjos e de Deus: “Mandarà o Filho do Homem os seus anjos, e eles ajuntarão do seu reino todos os que servem de tropeço, e os que praticam a iniquidade, e lançá-los-ão na fornalha de fogo; ali haverá choro e ranger de dentes. Então os justos resplandecerão como o sol, no reino de seu Pai”. (Mateus 13:41-43). Há uma outra versão do Paraíso que é pregressa à queda da humanidade após o pecado do fruto

proibido, que expulsou Adão e Eva do Jardim do Éden. Esse jardim, apresentado no livro *Gênesis* da Bíblia, foi criado por Deus para ser a morada dos humanos, um local com muitas árvores e frutos que poderiam ser desfrutados pela humanidade sem esforço algum. Contudo, dentre os caminhos trilhados pelo *guerreiro de fé* após a sua morte, a ida para o paraíso seria o melhor dentre os caminhos.

O outro caminho mencionado na música é do *Dia do Juízo Final*, conhecido como o dia do juízo final e eterno de Deus para todo ser humano. Esse *juízo final* seria o momento pós-morte do homem que, a partir do julgamento de Deus, ditará qual caminho no “mundo espiritual” será trilhado. Tal fato é descrito no livro do *Apocalipse*, o último livro do cânon bíblico, conhecido também como *Apocalipse de João*, visto que uma das hipóteses é que foi o apóstolo João quem transcreveu as palavras ditas por Cristo. Uma das traduções para este livro é de *livro da Revelação*, cujo conteúdo e a revelação de Deus para o seu julgamento final, que dividirá a humanidade entre o “céu eterno” e o “inferno eterno”, composta respectivamente pelos “santos” e pelos “pecadores”. Esse é o mesmo momento da segunda vinda de Jesus Cristo como salvador da humanidade e como “rei dos reis” de uma nova terra e de um novo céu:

E vi um novo céu e uma nova terra. Porque já se foram o primeiro céu e a primeira terra, e o mar já não existe. E vi a santa cidade, a nova Jerusalém, que descia do céu da parte de Deus, adereçada como uma noiva ataviada para o seu noivo. E ouvi uma grande voz, vinda do trono, que dizia: Eis que o tabernáculo de Deus está com os homens, pois com eles habitará, e eles serão o seu povo, e Deus mesmo estará com eles. Ele enxugará de seus olhos toda lágrima; e não haverá mais morte, nem haverá mais pranto, nem lamento, nem dor; porque já as primeiras coisas são passadas. (*Apocalipse* 21:1-4)

É esta hibridização de significados, entre a narrativa periférica do *vida loka* com a narrativa bíblica apocalíptica, que caracterizaria este álbum enquanto um *Evangelho segundo Racionais MC's*. Se no capítulo referente ao *Sobrevivendo no inferno* (1997) foi nomeado como *Evangelho do Racionais MC's*, é porque, propositalmente, queria lhe atribuir um sentido mais fielmente relacionado com os ensinamentos doutrinários bíblicos; nesse álbum a narrativa bíblica é a base para a narrativa periférica. No caso do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002), a resignificação da narrativa bíblica

é heterodoxa<sup>95</sup>; torna-se, portanto, um *Evangelho segundo o Racionais MC's* não pela releitura bíblica, mas porque a base das narrativas deste álbum são as narrativas periféricas que torcem – ou até mesmo distorcem e desconstroem – a narrativa bíblica. Assim, a noção de *evangelho* dá às narrativas do Racionais MC's um estatuto de enunciado com base teológica cristã. Esse estatuto discursivo<sup>96</sup> é nomeado por Foucault (2001), pelo conceito de *autor*:

[...] o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo dele ser no discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve em uma dada cultura, receber um certo status. (2001:13)

Dessa maneira, o *guerreiro de fé* é a reatualização bíblica dos homens que aceitaram a palavra de Deus no contexto das periferias urbanas. Essa aceitação é expressa através da *redenção* do *guerreiro de fé* que consiste em “morrer como um homem é o prêmio da guerra”. Na música *Vida Loka II* (2002) há menções explícitas a essa noção de imortalidade da alma após a morte, tal como as noções bíblicas do *Paraíso* e do *Juízo Final*. Os rappers, enquanto *guerreiros de fé*, possuem a convicção de que eles terão suas almas junto com a “nova terra e céu de Deus” do livro *Apocalipse*:

Porque o guerreiro de fé nunca gela, não agrada o injusto e não amarela. O Rei dos reis foi traído e sangrou nessa terra, mas morrer como um homem é o prêmio da guerra. Mas óh, conforme for, se precisar, afogar no próprio sangue, assim será. Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue, entre o corte da espada e o perfume da rosa. Sem menção honrosa, sem massagem. A vida é loka, nego, e nela eu tô de passagem. A Dimas o primeiro! Saúde guerreiro! Dimas... Dimas... Dimas... (*Vida loka II*, 2002)

95 Da mesma maneira que o livro *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) de José Saramago. O título desta dissertação foi inspirado nesse livro.

96 “O discurso, em nossa cultura, não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo” (Foucault, 2001:14)

A procura da “fórmula mágica da paz” e a sobrevivência no inferno se tornaram, nas narrativas desse álbum de 2002, uma aproximação de Deus via redenção da morte, cujo efeito é a salvação da alma dos guerreiros de fé no Dia do Juízo Final.

## **CONCLUSÕES:**

Jesus morre, morre, e já o vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima da sua cabeça e se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alargar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. (Saramago, J. *In: Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 1991:444-5)

## **Categorias analíticas do rap do Racionais MC's:**

Nesta conclusão realizarei apontamentos analíticos a respeito dos capítulos anteriores. Nos dois capítulos deste trabalho, tive a intenção de apresentar uma leitura das narrativas e das estéticas nas músicas do Racionais MC's via uma *releitura* e *ressignificação* da narrativa bíblica e as suas respectivas formas de compreensão do mundo, dando ênfase às noções éticas, morais, espirituais e políticas concernentes aos ensinamentos cristãos. Como apresentado, a influência religiosa na perspectiva narrativa do grupo possui, como contexto, a emergência das religiões pentecostais nas periferias urbanas nas últimas décadas, tornando-se, assim, uma importante esfera social que dá dinâmica e legitimamente às relações periféricas e, concomitantemente, ao “mundo do crime”.

A escolha analítica para focar as correlações entre as narrativas periféricas e religiosas se deu não por mera exotização do estilo rap, nem com o intuito de rotular esse rap especificamente como narrativa cristã, como sendo um “rap crente”; sua escolha se deu pela peculiaridade engendrada nessas amarrações narrativas. Essa releitura bíblica das músicas do grupo foi estetizada de modo que não fosse um *rap evangélico do Racionais MC's*, nem uma *perspectiva cristã do cotidiano periférico pelo Racionais MC's*; não é uma representação da conversão ao pentecostalismo por parte dos integrantes do grupo; suas músicas não consistem em um *rap gospel*, mas não há dúvida que são constituídas por uma matriz religiosa, já que descrever o cotidiano das periferias urbanas sem sequer enunciar a presença da religião, principalmente do pentecostalismo no contexto dos anos 1990 e 2000, seria retirar uma das importantes vertentes que constituem e dão dinâmica social àquela população.

Essa realidade é ilustrada por outras narrativas de outros rappers: “As coisas vão mudar, só se você não quiser. Não entre no jogo deles, no jogo de Lúcifer. O maior homem do mundo morreu de braços abertos, não cruze o seu, cara, e esteja no jogo certo” (*Livro da vida*, 1997) do grupo Sistema negro; “Peço meu Senhor que ilumine por favor e a todos os irmãos de cor, paz interior” (*Paz interior*, 1999) do grupo RZO; “Não quero seu corpo costurado por legista. Não quero ver seu corpo na blazer da polícia. Descarregue o tambor venha com o anjo da guarda, o seu protetor” (*Anjo da guarda vs Lúcifer*, 1999) do grupo Facção Central; “Injustiça não há nas mãos de Deus. Se apegue a Ele pra que não seja mais um homem pelo contrário mostre ao próprio que é idôneo” (*Se tu lutas, tu conquistas*,

2000) do grupo SNJ; “Sei que Jesus é a luz que na humildade aqui conduz, para que o rap reproduz, o crime...” (*Respeito é pra quem tem*, 1999) do rapper Sabotage; “Aproveitando mandando um recado para os seus inimigos. Na paz e no perigo, Jesus está comigo” (*É tudo no meu nome*, 2001) do rapper Rappin Hood; “O Senhor é a minha luz e a minha salvação. A quem temerei” (*Pra quem servir*, 2002) do grupo 509-E; “Mensageiro de Cristo, louvor espiritual. Um minuto de silêncio pra afastar o mal” (*Deus é mais*, 2003) do Trilha Sonora do Gueto; “Desacreditado do futuro violento, mas Cristo é o pastor aqui está escrito do inferno ao céu” (*2º Mateus*, 2005) do Detentos do rap.

A narrativa do Racionais MC's seria uma composição de imbricações, amarrações, hibridizações, correlações, paralelismos, reatualizações e ressignificações de várias narrativas. O capítulo 1 apresenta a produção de uma narrativa que liga o livro bíblico do *Êxodo* à perspectiva ideológica do movimento negro norte-americano representado por Malcolm X e Martin Luther King, e o contexto periférico violento do final dos anos 1990, sob a óptica do Racionais MC's. Tais perspectivas se misturam, os rappers utilizariam dessas várias referências para produzir uma perspectiva inteiramente original. Figuras como Deus e o Diabo; Moisés e o Faraó; hebreus e egípcios; negros, brancos, colonizadores e colonizados; ricos e pobres; e polícia e crime são misturados de maneira que não encerram uma leitura ortodoxa da Bíblia, nem do movimento negro norte-americano, mas se tornam elementos de transformação social e espiritual por uma ressignificação narrativa dos rappers, que reatualizam essas leituras de modo heterodoxo.

A diferença entre os capítulos 1 e 2 é que no primeiro a narrativa bíblica (com aspectos políticos acerca da política racial norte-americana) é o que estrutura a narrativa periférica. Haveria uma sobreposição da Bíblia sob a leitura periférica. No segundo, o movimento é inverso, a narrativa periférica é o que estrutura a narrativa bíblica. É uma sobreposição da periferia sob a Bíblia. Essas mudanças de movimentos ocorrem porque, no capítulo 1, o discurso enunciado das músicas faz com que os sujeitos periféricos trilhem um caminho ascético cristão rumo à sua redenção. É somente através do afastamento de atos violentos, do crime, das drogas, das bebidas, das mulheres, do Diabo, da tentação, dos prazeres e dos pecados que o sujeito consegue *sobreviver no inferno*. A redenção desse sujeito é sua disciplina pessoal, que se dá por meio de ensinamentos religiosos e políticos. No caso do capítulo 2, o rumo do caminho trilhado muda, não é mais a busca por sobrevivência, mas é o viver de forma digna e honrada, que seria justamente o estar preparado para lutar em “guerra”. Não há mais a necessidade da ascese cristã. Nas músicas

de 2002, há diversas narrativas em prol de uma vida de prazeres e excessos; essa seria a forma de demonstrar o rompimento com o *sufrimento*. A redenção desse sujeito periférico é através do conflito<sup>97</sup> – não somente físico, mas simbólico – que chega no limite da própria morte (“morrer como um homem é o prêmio da guerra”). A *sobrevivência* de certa forma se tornar um modo de viver humilhante e, como maneira de romper com a *humilhação*, é necessário trilhar caminhos que levem a posições de destaque, tal como apresentado na música *Negro Drama* (2002): o crime, o futebol e a carreira musical.

Desse modo, a análise feita no rap do Racionais MC's apresentaria uma narrativa do cotidiano periférico somada a um teor *expressivo*, descrevendo literalmente as dinâmicas dos moradores de periferia; a um teor *político*, enunciando o contexto periférico em seu aspecto mais cru, apresentando as mazelas vividas por seus moradores de forma a ser estetizada como um discurso de crítica e denúncia política; e a um teor *religioso*, dando à descrição e sua respectiva politização do cotidiano periférico, uma compreensão de significação de mundo por um viés espiritual, construindo, assim, um modo de transformação social que se dará pela redenção da *alma*.

Analisarei o rap em três categorias analíticas: a primeira é a *expressividade do rap*, a segunda é a *política do rap* e a terceira é a *alma do rap*. O intuito de apresentar o rap em categorias analíticas é demonstrar as diferentes perspectivas e as respectivas ênfases de significados que cada rap e cada álbum, enquanto obras artísticas, produzem esteticamente; contudo, isso não significa que as categorias são fragmentadas, na verdade elas são componentes particulares no discurso do grupo. A princípio, a escolha e categorização das facetas de “expressividade”, “política” e “religião” podem ser vistas como decisões arbitrárias, porém essas facetas são os aspectos que sobressaem na estetização da produção artística do grupo ao final da pesquisa realizada<sup>98</sup>. É a partir desse destaque estético que desdobrarei analiticamente o rap do Racionais MC's.

*A expressividade do rap:*

97 “[...] a comunicação entre os *ethos* pentecostal e o (suposto) *ethos* de guerra presentes nas favelas é assumido por alguns autores como um fator preponderante para a compreensão do grande número dessas igrejas nessas localidades” (Vital da Cunha, 2008:15)

98 Não pretendo dizer que são essas três categorias analíticas as mais importantes. Há várias. Todavia, para esta dissertação foi dada ênfase para essas três. Não pretendo também lançar um olhar fragmentado e fragmentante às narrativas do rap, até porque essas categorias analíticas utilizadas neste capítulo conclusivo estão misturadas ao olhar analítico dos capítulos anteriores.

A primeira categoria analítica é a *expressividade do rap*, que seria o aspecto descritivo literal da narrativa do rap a respeito do cotidiano das periferias urbanas, somado ao aspecto lúdico da sonoridade através da *musicalidade* do rap. Para aprofundamento desta categoria, dividirei a análise em duas facetas: a) a descrição literal da narrativa do rap, e b) a musicalidade do rap em seu âmbito lúdico. Na primeira faceta, a forma de expressão marcante é a descrição literal sobre o cotidiano das periferias, tanto em seu sentido textual narrativo contido nas letras, quanto em seu sentido literário, produzindo um teor poético. A analogia utilizada pelos próprios rappers acerca de sua literalidade é a noção de *crônica*: “O Racionais é como se fosse um cronista, morô, mano?” (Documentário, *Fim de semana do rap*, 1999). Segundo Cândido (2004), a crônica é um gênero literário que consiste “num pequeno artigo sobre qualquer assunto, em tom coloquial, procurando estabelecer com o leitor uma intimidade afetuosa que o leva a se identificar à matéria exposta” (p.113). No caso da crônica do Racionais MC's, sua característica de intimidade afetuosa seria descrita por uma expressão da *realidade* das periferias urbanas, como é exemplificada na música *Fim de semana no parque* (1994) a descrição realizada pelos rappers das diferentes formas pelas quais o “playboy” e o “mano” passam os seus momentos de lazer nos finais de semana:

Um, dois, três carros na calçada. Feliz e agitada toda playboyzada. As garagens abertas, eles lavam os carros, desperdiçam a água, eles fazem a festa. Vários estilos, vagabundas, motocicletas. Coroa rico, boca aberta, isca predileta. De verde fluorescente queimada sorridente, a mesma vaca loura circulando como sempre.

Milhares de casas amontoadas, ruas de terra esse é o morro. A minha área me espera. Gritaria na feira (vamos chegando!). Pode crer eu gosto disso mais calor humano. Na periferia a alegria é igual, é quase meio dia a euforia é geral. É lá que moram meus irmãos, meus amigos e a maioria por aqui se parece comigo. E eu também sou bam bam bam e o que manda. O pessoal desde as dez da manhã está no samba. Preste atenção no repique atenção no acorde. (Como é que é, Mano Brown?). Pode crer pela ordem. A número, número um de baixa renda da cidade, comunidade Zona Sul é dignidade. Tem um corpo no escadão a tiazinha desce o morro. Polícia a morte, polícia socorro. Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo pra molecada frequentar nenhum incentivo. O investimento no lazer é muito escasso. O centro comunitário é um fracasso, mas aí se quiser se destruir está no lugar certo. Tem bebida e cocaína sempre por perto. A cada esquina 100, 200 metros. Nem sempre é bom ser esperto. Schimth, Taurus, Rossi, Dreyer ou Campari.

Pronúncia agradável estrago inevitável. Nomes estrangeiros que estão no nosso meio pra matar M.E.R.D.A.

Estes dois trechos selecionados ilustram duas realidades distintas, em uma mesma cidade, mas em espaços de circulação diferentes. Realidades que são separadas por uma linha tênue, territorialmente tão próximas, mas que são distantes socialmente. A narração dos fatos ocorre com a observação de um menino de periferia – retratado pelo “pretinho que vê tudo do lado de fora” – que descreve, através dos espaços e das formas de lazer, desigualdades incrustadas dentro da cidade de São Paulo. Enquanto esse menino vê a criança rica brincando com objetos inalcançáveis, como videogame e corrida de kart, existentes em seu mundo somente através da televisão. As suas brincadeiras consistem em jogar bola na rua, descalço, empinar pipa e “ganhar” de Natal um “presente de ferro, com 12 balas no pente” (*Fim de semana no parque*, 1994).

A noção de *crônica*, que exprime um retrato cotidiano e banal para o leitor se identificar e criar afetuosidade. Os rappers utilizam-se dessa noção, retratando algo corriqueiro entre os moradores de periferia, mas através de uma roupagem crítica e denunciativa: o luxo e soberba das classes mais ricas contrastando com a pobreza e a miséria das populações periféricas, a violência urbana, a precariedade na infraestrutura e o excesso de uso e circulação de drogas. O rap seria esse modo de narrar literalmente os fatos cotidianos, estetizando-os em forma de denúncia contra as injustiças sociais.

Quando se diz uma “descrição literal do rap”, isso não significaria estritamente que o rapper somente verbaliza textualmente sua descrição. Há vários elementos que dão expressividade à narrativa dos rappers, a gestualidade utilizada em um *show*, o vestuário selecionado (de modelo de boné até marca de tênis) e a entonação específica utilizada em determinadas rimas e músicas, havendo uma preocupação em amarrar as palavras que rimem uma com as outras, um processo de elaboração das frases que se encaixem de modo a expressarem uma cadência rítmica. O que é dito e como é dito, a forma e o conteúdo são componentes essenciais na expressividade do rap.

A narrativa do rap não é somente uma descrição literal, esses elementos anteriormente citados representam a performance do rap. Na bibliografia referente às periferias urbanas que se utilizam da narrativa do rap como descrição do cotidiano

periférico, é comum a utilização dessa narrativa, de modo literal<sup>99</sup>. O enfoque utilizado dessa bibliografia é sobre o que *diz* o rap e não *como* diz o rap; ou melhor, como *expressa* o rap. Mesmo na bibliografia específica de rap ou naquela que dá um enfoque artístico ao rap, ainda há a utilização majoritária da literalidade, neste caso, da poética do rap. Entretanto, é justificado o comumente uso do rap como narrativa descritiva, porque a forma de expressão acadêmica é *textual*, enquanto o rap é *sonoro*<sup>100</sup>. Inclusive, alguns rappers, em seu processo de criação musical, não utilizavam da escrita como forma de composição das letras, em vários momentos se utilizavam do improviso<sup>101</sup>. Não há uma separação entre a narratividade e a musicalidade, eles são aspectos intrínsecos que constituem o rap, como apresentado por Gessa (2010): “[...] o texto cantado não é simplesmente acompanhado por efeitos sonoros, ao contrário, sons verbais e sons não-verbais fundem-se num evento performático literário que não é dividido” (p. 18)<sup>102</sup>. Não é forma (música) e conteúdo (narração) enquanto componentes distintos que se encaixam mecanicamente, pois mesmo quando o rap é cantado *acapella* (sem elementos musicais como instrumentos e bases) ainda é cantado com o *flow* (o andamento rítmico e melódico do rap), que segue a musicalidade original do rap.

Dessa maneira, é um desafio a incorporação de um elemento não textual, como o rap, para uma expressão textual que é a acadêmica. De modo que a maneira que escolhi para analisar elementos expressivos não textuais, como o som e a música, foi através da descrição das minhas sensações a respeito da musicalidade dos raps. Contudo, não pretendo incorrer no erro de substituir a estetização das músicas e dos videoclipes do Racionais MC's a partir das minhas descrições a respeito de minhas percepções estéticas.

99 Ver em Kehl (1999), Zeni (2004), Caldeira (2006), Pazini (2007), Gimeno (2009), Marques (2009), Hirata (2010), Malvasi (2011), Feltran (2013) e Marques (2013).

100 “De acordo com Wisnik, 'a música encarna uma espécie de infraestrutura rítmica dos fenômenos (de toda ordem). O ritmo está na base de todas as percepções' (1989, p. 29)” (Gimeno, 2009:20).

101 Em documentário “Sabotage Nós” retrata a história de Sabotage, no rap nacional, em relação a criação das rimas, Tejo Damasceno, produtor musical do *Instituto*, comenta: “Nenhuma vez ele repetia a rima. Ele falava 'eu tenho uma música'. A gente gravava o primeiro take e nós: 'Do caralho, vamos continuar gravando Só que tu errou, errou, aqui, aqui e ali. Tu pode gravar de novo? 'Gravo'. Aí ele começava a cantar outra música. Aí eu falava: 'Ou, ou, ou... presta atenção meu. Você vai cantar aquela que tu cantou de primeira'. 'Não, mas aquela eu já esqueci'. Eu: 'como já esqueceu?'. Aí tipo, volta e grava aquilo. Porque de vez em quando, ora era divertido, era engraçado. Ora a gente falava: 'Você cantou uma puta música aqui. Você vai jogar fora, por que tu esqueceu?'. Tudo bem que foi no improviso, mas saiu uma música boa. Então você vai ouvir de novo ela gravada. Era caótico...”. Ver em: [https://www.youtube.com/watch?v=7c\\_r6L1ro5M](https://www.youtube.com/watch?v=7c_r6L1ro5M)

102 Ver Marília Gessa (2010), que em seu trabalho enfatiza justamente o aspecto sonoro do rap, realizando uma crítica à textualização utilizada por pesquisadores que estudam o rap. Ela foi também uma importante interlocutora para esta pesquisa.

Todavia, ao descrevê-las, meu objetivo é induzir o leitor à apreciação da música e do videoclipe, por si só.

Daí está a relevância no estudo do aspecto lúdico da musicalidade na *expressividade do rap*, porque antes do rap ser uma narrativa de situações cotidianas, a sua forma expressiva é através da música, que possui um aspecto lúdico, capaz de entreter e comover as pessoas. O primeiro impacto é a musicalidade, depois a textualidade, o rap produz, antes de leitores, ouvintes. É esse aspecto lúdico que possibilita ao rap uma ampla extensão de comunicação, pois a música possui uma facilidade – principalmente com o advento da internet e aparelhos eletrônicos portáteis – de difusão e consumo através do mercado fonográfico – hegemônico ou independente –, que possibilita uma massificação no seu consumo.

Para ilustrar essa importância *sonora*, tomarei como modelo a música *Voz Ativa*, do álbum *Escolha o seu caminho* (1992). A particularidade dessa música em relação a outros raps do Racionais MC's é que o grupo gravou três versões diferentes dessa mesma música, para usos e ocasiões distintas. A primeira é a para o rádio, cuja versão é mais popularizada, com o tempo de 5'12", adequada às grades das rádios. O tamanho mais enxuto das músicas facilitava sua entrada na rádio, o que possibilitou uma popularização do rap e do Racionais MC's<sup>103</sup>. A segunda é a *versão baile*, com o tempo de 24'15", uma versão estendida, repleta de efeitos de mixagem, para ser tocada em festas, cuja preocupação não é com o tempo, mas com o lazer<sup>104</sup>. Esses bailes se tornaram espaços frequentados pelos jovens rappers, e acabaram se tornando espaços para a expressão de suas rimas: “Cientes do impacto que a música eletrônica, em especial o *rap* tinha entre os frequentadores mais jovens dos bailes, as equipes de baile passaram a promover concursos de *rap*. Foi nesses concursos que os integrantes do Racionais MC's, Rappin Hood, Xis e Sabotage, por

103 Sobre a relação do rádio com o Racionais MC's, Paulo Boy, do Banca Forte Estúdio, comenta: “Os caras vieram pra fortalecer o rap, né, meu? Tem o rap antes do Racionais e depois do Racionais. O rap nasceu, e entrou na radio depois do Racionais. Começou a tocar em várias rádios, depois do Racionais é que o rap entrou na rádio. Morava em Minas Gerais e depois eu tava no Rio e tocava lá. Então, o único rap, grupo de rap que tocava fora de São Paulo, era o Racionais” (Documentário *Fim de semana do rap nacional*, MTV Brasil, 1999).

104 Os *bailes black* eram um importante espaço de lazer e político sobre a compreensão da identidade negra através da música, do vestuário e das danças. Segundo Gimeno (2009), a geração dos rappers que iniciou na década de 1980 e começo de 1990 possuíam forte influência das músicas destes bailes. Além de serem espaços que permitiam a expressão musical destes rappers: “Contudo, os bailes proporcionaram algo mais. Cientes do impacto que a música eletrônica, em especial o *rap* tinha entre os frequentadores mais jovens dos bailes, as equipes de baile passaram a promover concursos de *rap*. Foi nesses concursos que os integrantes do Racionais MC's, Rappin Hood, Xis e Sabotage, por exemplo, apresentaram suas primeiras rimas” (Gimeno 2009:49)

exemplo, apresentaram suas primeiras rimas” (Gimeno, 2009:49). A terceira é a *versão acapella* composta apenas com as vozes dos rappers, essa versão pode ser utilizada para sampleagem em outras músicas como: *Política* (1995) de Athalyba e a Firma, *Otus 500* (2002) de Racionais MC's, *Qual é?* (2003) de Marcelo D2 e *Emícidio* (2010) de Emicida.

O rap seria essa combinação entre a narrativa das vivências do dia a dia dos moradores das periferias, e a expressividade musical que o caracteriza como fenômeno de entretenimento. O “entreter” aqui não se restringe ao significado, que no caso pode soar pejorativo, de “passar o tempo”, como se fosse uma arte de consumo “descartável”. O Racionais MC's, como outros rappers, demonstram que o rap possibilita produzir uma forma de expressão que seja ao mesmo tempo crítica e de entretenimento como citado na música *Fim de semana no parque* (1994): “Você está entrando no mundo da informação, autoconhecimento, denúncia e diversão”. O aspecto subversivo está justamente em um tipo de música, como apresentado com *Voz Ativa* (1992), que possui uma versão para baile – um espaço de diversão –, mas que enuncia uma crítica ao racismo e uma ode à politização e valorização da “identidade negra”.

#### *A política do rap:*

A segunda categoria analítica é da *política do rap*, que seria o aspecto da agência do rap enquanto instrumento político. Essa noção de política seria constitutiva ao rap, tanto no sentido de retratar um fenômeno cotidiano periférico, como um diagnóstico<sup>105</sup> de denúncia contra as injustiças e desigualdades sociais, conforme apresentado anteriormente na música *Fim de semana no parque*; assim como no aspecto de sua musicalidade, pois por detrás de sua sonoridade há elementos políticos através da composição musical, constituída pelo chamado *sampler*.

Na bibliografia referente ao rap, há duas vertentes apresentadas acerca de seu aspecto político: o rap democratizante e o rap de guerra. O “rap democratizante”, segundo Kehl (1999), seria a forma dos “negros de origem pobre, que não possuem oportunidades e são discriminados, serem colocados acima da massa sendo alvos de fascínio e inveja” (p.96). O argumento da autora é a leitura desses sujeitos como desprovidos de oportunidades e discriminados, e que, ao adquirirem uma posição de destaque, como num

105 A utilização do termo diagnóstico é por causa da analogia do Racionais MC's com as suas músicas enquanto um “raio-x” do Brasil.

show de rap onde o “excluído” adquire “voz”, sua posição de subalternidade passa, temporariamente, a inexistir. Tal lógica de “oportunidade” em “dar voz” posiciona essa perspectiva na chave liberal político-econômica, cuja forma de eliminação ou diminuição das desigualdades sociais ocorre com o “aproveitamento da oportunidade” por parte dos “indivíduos excluídos”. Na leitura de Caldeira (2006), o rap serviria para realizar apontamentos críticos da situação precária dos moradores da periferia, de modo a descrever a realidade dos contextos periféricos pela territorialização da miséria e da violência. Seu viés analítico defende o rap como expressão do “desespero” causado pela constante violência; a naturalidade e a proximidade com a morte, álcool, drogas e crime organizado; a frequente perda de amigos; a perversidade policial; a importância do hip-hop no sistema penitenciário e a diferenciação entre o *playboy* e o “mano”<sup>106</sup>.

O “rap de guerra”, diferentemente desse tipo *democratizante*, não seria marcado pelo sentimento de desespero em busca de transformar a realidade violenta em relações não conflituosas. A ideia de constância está atrelada na própria relação conflituosa, de modo que a guerra seria a sua “verdadeira realidade”. Para isso, Hirata (2010) analisa a noção de *vida loka* enquanto situações corriqueiras e marcadas pelo imprevisto, nas quais a linha que separa a vida da morte pode ser cruzada a qualquer momento. Em vez de o sujeito entrar em desespero, constitui sua existência enquanto “sujeito em guerra” onde há: “[...] conflito entre pretos e brancos, conflitos entre ricos e pobres, conflito com a polícia, com o Estado, com a ideia de sistema, mas também conflito entre homens e mulheres, e, ainda, conflito entre os pobres, com os tipos sociais como Zé povinho ou o verme” (p.319). A narrativa do rap apresentada pelo Racionais MC's estaria entre esses dois tipos: o “rap democratizante” e o “rap de guerra”, com a peculiaridade temporal de que, com as mudanças nas dinâmicas das periferias, o tipo de rap se transformaria, concomitantemente, do “democrático” para o de “guerra”.

O Racionais MC's de início de carreira, dos álbuns *Holocausto urbano* (1990), *Escolha o seu caminho* (1992) e *Raio-X do Brasil* (1994), tenderia para o “rap democratizante” com o discurso político no sentido de denúncia contra as injustiças sociais realizadas pelo Estado, que comete injustiças com os “cidadãos” (*Racistas Otários*, 1990) que são os moradores de periferia. Há, portanto, a leitura de uma busca de pertencimento ao Estado democrático de direito, como constitutivo da existência política dos sujeitos

106 “In rap after rap, the Racionais MC's reiterate the elements of this space of despair: the constant violence, the naturalness and proximity of death, drugs, alcohol, organized crime, and feuds among brothers” (Caldeira, 2006:122)

periféricos. É daí que surge a nomeação do rap enquanto *voz ativa*, cuja categorização lhe daria uma noção de agência política dos sujeitos periféricos como forma de expressar a voz de quem não tem voz (KL Jay, em entrevista à MTV Brasil, 1994), pois a política institucional representativa, por mais que possua representantes oriundos das periferias (como Netinho de Paula e Lecy Brandão, ambos músicos), tem uma capacidade de transformação social limitada por diversos fatores burocráticos e de *lobbys* políticos. A música aparece, então, como um espaço com extenso poder de emissão de opiniões e, conseqüentemente, de denúncias, devido à amplitude midiática concedida aos músicos consagrados. O Racionais MC's é um exemplo de grupo de rap reconhecido publicamente, e utilizam – assim como diversos outros rappers – o espaço midiático como local de expressão de críticas e denúncias sociais.

O diagrama do “rap de guerra” se torna presente com os álbuns posteriores do grupo: *Sobrevivendo no inferno* (1997) e *Nada como um dia após o outro dia* (2002), período estudado nesta dissertação. Nessa fase, o enunciado não é mais uma busca por melhorias político-sociais para a periferia através de gestões democráticas. Após uma década, com o estabelecimento de uma política-democrática no Brasil, no final dos anos 1990 e começo dos anos 2000, percebe-se que não se realizou satisfatoriamente o esperado. Assim, a saída para os sujeitos periféricos rumo à busca por melhorias foi entrar em “guerra” contra os dominantes: o *sistema* e os *playboys*. O objetivo não é mais compartilharem do mesmo território político de modo “democrático”, pois assim obtêm somente “migalhas, favores” (*A vida é um desafio*, 2002). A solução foi “tomar de assalto” as riquezas e benefícios concedidos apenas para as classes mais abastadas. Dessa maneira, o rap se torna tanto uma arma política (“se o rap é um jogo, eu sou um jogador nato. Errou, rap é uma guerra e eu sou um gladiador”), quanto uma narrativa sobre essa guerra (“O pobre, o preto, no gueto é sempre assim. O tempo não para, a guerra não tem fim. O crime e a favela é lado a lado. É que nem dois aliados, o isqueiro e o cigarro”).

Os elementos políticos do rap não se restringem apenas ao discurso enunciado através de suas letras, a *voz ativa*. O aspecto musical e sonoro do rap possui também sua agência política a partir da noção de *sample*. Esta noção é fundamental na constituição do rap como um todo, porque o *sample* é o recorte de um trecho de outra música “colado” na base musical do rap, repetindo-o constantemente, conferindo-lhe sustentação rítmica:

Sendo assim, o sampler, muito mais que artefato tecnológico, consiste em um dispositivo político da resistência à expropriação cultural e de subversão das fronteiras que partilham o audível e o inaudível, a música e o ruído, a gramática e o dialeto, o centro e a periferia. A máquina de reapropriação/ressignificação armada entre as pick-ups dos DJ's e o canto declamatório dos MC's recoloniza o universo de signos que circulam pela cidade, restitui, aos sem parte, a parte que aí lhes fora confiscada: reapossamento a um só tempo político e estético do discurso. (Bertelli, 2012:8)

Para ilustrar melhor essa relação entre estética musical e política<sup>107</sup>, utilizarei do exemplo dado pelo autor da música *Homem na estrada* (1994): O *sample* utilizado na música, ou seja, o recorte do trecho musical modificado para se tornar a “base” rítmica dessa música, é da música *Ela Fugiu* (1975) de Tim Maia, uma canção de amor que narra a história de um homem que foi abandonado por sua mulher e se lamenta melancolicamente, durante toda música, por sua partida: “ela partiu, partiu e nunca mais voltou...”. O Racionais utilizam essa música de amor de Tim Maia como base sonora de *Homem na estrada*, que narra a história trágica de um ex-detento que, ao sair da prisão, pelo estigma de presidiário, é morto no bairro em que mora devido a uma acusação feita – injustamente – de que ele estaria envolvido em um crime nas redondezas. O trecho da música “partiu e nunca mais voltou”, que na canção de amor significa a partida e o abandono da mulher amada, e que o Racionais, utiliza cantado pelo próprio Tim Maia, conferindo à música um significado político:

Equilibrado num barranco incômodo, mal acabado e sujo, porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio. Um cheiro horrível de esgoto no quintal, por cima ou por baixo, se chover será fatal. Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou. Até o IBGE passou aqui e **nunca mais voltou**. Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas. Logo depois esqueceram, filho da puta! (*Homem na estrada*, 1994)

107 “Estética e politicamente, do ponto de vista da percepção, esta forma de composição musical tende a obrigar a um alargamento da escuta, no sentido de que os cortes auditivos desferidos pelos versos e *scrashes*, como a incerteza das vielas e dos becos, suspendem constantemente as expectativas perceptivas de um ouvido historicamente configurado pela continuidade linear de uma forma musical centrada na melodia. Neste ponto, além dos outros aspectos apontados, este solavanco no ouvinte, que o arranca do lugar comum confortável da redundância, conferem ao R.A.P. uma virulência e agressividade que configuram-no, por assim dizer, em uma poética que se situa em algum ponto entre o dissenso e a violência” (Bertelli, 2012:227-8)

O “nunca mais voltou” para os rappers representa não o abandono do amor, mas o abandono do Estado em prover condições mínimas de vida para os moradores da periferia. Assim, tanto o *sampler* em seu sentido sonoro com a base musical (com a utilização de sons como disparos de armas, o frear de pneus no asfalto e o ecoar da sirene policial), quanto a utilização de um trecho cantado como “nunca mais voltou...” seria o exemplo de como estetizar politicamente através da sonoridade da música, resignificando uma famosa música de amor em uma denúncia contra o “abandono do governo” e o genocídio estatal de homens de periferia<sup>108</sup>.

A escolha dos trechos, das sonoridades e musicalidades enquanto *sample*, consiste em um ato político, porque nas músicas do Racionais MC's, tal como no rap em geral, há uma influência direta da música negra. Por isso que a noção política no rap não consiste apenas em sua agência discursiva, nem na resignificação de trechos musicais. Essa noção política apreenderia uma *tradição estético-musical* através das músicas do Racionais MC's, relacionando uma cultura negra e uma periférica enquanto marcadores políticos de identidade. É na combinação do discurso crítico acerca das injustiças e desigualdades sociais de forte influência do movimento negro norte-americano, com a estetização musical reatualizada da *black music* e da música negra brasileira, que consistiria numa *tradição estético-musical negra*:

[...] a cultura Hip-Hop não pode ser totalmente entendida apenas com o estudo dela mesma. O rap é só um dos galhos da grande árvore da música negra. É filho do funk, neto do soul, bisneto do spiritual e do blues. Irmão do rock. Primo do reggae, do samba, do maracatu, da embolada. (Pimentel, 1997:24)

Esse argumento é reiterado por Edi Rock, na música *Fio da Navalha* (1994), ao dizer que “a música negra é como uma grande árvore, com vários galhos e tal. O rap é um, o reggae é outro, o samba também”. Esse entrelaçamento musical se utiliza dos estilos da música negra como reggae, samba, funk, soul, disco, entre outros. Nas palavras de Nelson Triunfo, “o rap é filho do soul” (Idem:17), e a origem do contato com essas músicas ocorreu nos chamados *bailes black*<sup>109</sup>, lugares de divertimento para o negro. São nesses

108 A música é interrompida com disparos, e na sequência uma voz de rádio diz: “Homem mulato aparentando 25, 30 anos é encontrado morto na estrada do M' Boi Mirim, sem número. Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais. Segundo a polícia, tinha vasta ficha criminal”.

109 Os bailes surgiram no início da década de 1960, e havia as distinções de espaço e musicalidade entre os bailes de brancos e de negros: “A gente via festinha em casa de família e eu definia muito os bailes da

espaços dos bailes que circulavam a tradição musical negra, que influenciou os Racionais MC's foram durante sua infância e adolescência:

A gente foi criado desde moleque ouvindo. Os mais velho tinha equipe de baile. Equipe de som. E eles faziam baile no quintal, no fundo do quintal, na casa dos amigo. E a gente jogava bola na rua ouvindo funk, ouvindo soul. A cultura nossa foi essa. E samba também. Samba. Ah... acho que Benito de Paula, eu lembro. Eu lembro de AGP. E tinha também a época dos terreiro. Porque a gente morava em terreiro também. Aí já veio Luiz Ayrão, veio Roberto Ribeiro: “todo menino é um rei” [cantando e fazendo ritmo com palmas]. “Eu também já fui rei”. E depois veio Fundo de Quintal. Que foi a febre mesmo do samba. Fundo de Quintal. E a gente veio dessa época. E o funk que era a diversão do pobre era o baile. Baile black. E a gente foi criado nessa onda do baile black, aí. E Chic Show, Zimbabwe, Transanegra. Aí o que acontece? A referência que a gente tem de música, da infância, é música americana. Daí a nossa geração pegou o nascimento do rap. No Brasil, né? O começo do rap no Brasil. Kurtis Blow, Kurtis Blow. É depois veio Grandmaster Flash. [Olha para o lado, Edy Rock confirmando com a cabeça]. Depois veio é Run DMC, que foi quando a gente começou a querer cantar mesmo. Porque até aí a gente só ouvia. E na época nem se falava rap. A gente falava, era o funk falado, se chamava. (Programa Ensaio, TV Cultura, 2003)

A relação da música negra com a identidade do sujeito periférico possui tamanha proximidade, que a nomeação de Pedro Paulo Soares Pereira como Mano Brown foi devido à figura de James Brown, um dos principais ícones de artista negro no mundo:

No começo, Brown veio do fato, eu fazia samba no fundo do ônibus. Tinha um ônibus que saia da Praça da Bandeira e no horário das seis e meia. Isso em 86. Época de função e tal, e a gente levava os instrumentos, eu tocava repique de mão. E sempre no intervalo do samba, tirava umas batidas de funk. De rap, improvisava o rap. “Friends! Tchá, tum tu tum tchá, bum bu bum tchá, [parte da música em inglês], bum bu bum tchá”. Aí os caras: “Aê, James Brown!”. Porque pros cara, qualquer nome americano pros cara era James Brown. Então virou Paulinho Brown. Quando eu comecei a cantar, eu gostei do Brown. Lógico que eu gostei. Brown, James Brown. E aí era Paulinho Brown, eu tirei o Paulinho e ficou Brown.

seguinte forma: o baile do negro e o baile do branco. As músicas que você ouvia. As músicas que você ouvia no baile dos brancos era uma. Você ouvia lá Beatles, Rolling Stones, uma série de bandas dos anos 60... Monks. Bandas que eram referência direta do branco. E quando você via tocando Ray Charles, Sarah Vaughan, Aretha Franklin. Aí você já tinha definição do que era o baile black e também o movimento, o povo. (Tony Hits no DVD *1000 Tretas, 1000 Trutas*, 2006).

No meio da caminhada, um dia me chamaram de Mano Brown. Eu gostei de novo, aí ficou Mano Brown. Até hoje. (*Ensaio*, TV Cultura, 2003)

James Brown é o artista mais sampleado na história da indústria cultural, com *Funky Drummer* de 1969, que inclusive foi sampleada, também, pelo Racionais MC's, com a música *Pânico na Zona Sul*, de 1990. Conhecido como o “pai do funk” (*father of funk*) e o “padrinho do soul” (*godfather of soul*), foi o ícone fundamental na inovação estético-musical da *black music* através da originalidade do funk:

Quando eu vi a transformação da música no mundo. Não foi só no Brasil. Foi a chegada do soul-pista, o soul-dança. Nós tínhamos o soul-alma antes. Que é a mesma coisa: o soul e a alma. Só que era aquele soul clássico. Quando ele veio em forma de pista, de dança. Trazido por um cara chamado James Brown. O cara me mostrou a música e falou pra mim “meu, tem uma música aqui. Que essa música é a música do futuro”. Isso foi 74. [Tony Hits coloca o som de James Brown para tocar]. Eu ouvi isso aí e falei “meu, eu não vou tocar isso no baile, não”. Eu ouvi esse monte de grito, “mas, pô, o que é isso?!”. Três meses depois eu tocava tudo de Brown. (Tony Hits no DVD *1000 Tretas, 1000 Trutas*, 2006)

Somado ao aspecto inovador de uma estética musical negra, James Brown possuiu uma importante participação no impacto político pela valorização da identidade negra, tanto no sentido do conteúdo discursivo de suas letras (como em 1968 realizando uma apresentação na cidade de Boston, um dia após a morte de Martin Luther King Jr, no ano do lançamento do *single* “*Say it loud – I’m black, I’m proud*”): “Diga alto – Sou negro, sou orgulhoso”, quanto no aspecto estético das roupas e cortes de cabelo que valorizavam a *negritude*:

Acho que o movimento funk foi tudo. Porque nós aprendemos a usar o corte de cabelo. Aprendemos a nos vestir. Nós aprendemos a fazer tudo. O funk foi uma cultura para as nossas origens. Geralmente as roupas eram sapatos bico fino. Aquelas calças com um bom vinco, uma boa camisa de seda. Chapéu de vez em quando, virado pro lado direito. A gente se inspirava no James Brown nos Estados Unidos. (Maurício da Black Mad, no DVD *1000 Tretas, 1000 Trutas*, 2006)

O termo funk é originário de *funky*, que significava algo ofensivo e fétido. Um adjetivo pejorativo que remetia aos bairros, costumes e músicas dos negros. O *funky* se resignifica politicamente como funk, que por sua vez valorizava os aspectos estéticos da identidade negra, negando os padrões estéticos hegemônicos (Guasco, 2000). Para Maurício Black Mad “[...] funk pode se dizer que é o som negro mesmo, o som pesadaço”. Contudo, a influência dos rappers não se restringe ao funk e a James Brown. Há várias “citações” nas músicas do grupo através de *samples* de diversos artistas da música negra norte-americana e brasileira como a música *Fio da Navalha* (1994), que é uma música instrumental com Artur da Gaita fazendo um solo em cima da base *Main Them From Trouble Man* (1972)<sup>110</sup> de Marvin Gaye, um dos principais ícones da *soul music*, e a música *Jorge da Capadócia* (1997) é uma interpretação do Racionais MC's, com o *sample Ike's Rap II* (1971) de Isaac Hayes, outro ícone da *black music*, da composição de Jorge bem, cuja versão original lançado no álbum *Solta Pavão* (1975) é no formato de samba-rock.

#### *A alma<sup>111</sup> do rap:*

A terceira categoria analítica é da *alma do rap*, que seria o elemento espiritual que daria significação às concepções de mundo ilustradas nas narrativas do Racionais MC's. Tal elemento espiritual não somente adiciona significações às narrativas do rap, mas de certa forma as amplia, pois possui centralidade nas músicas do grupo. Retirar o aspecto religioso de suas músicas seria o mesmo que “diminuir” as riquezas de suas significações, como apresentarei em alguns exemplos. As concepções valorativas morais e éticas enunciadas nas músicas possuem uma relação – direta e indiretamente – com noções religiosas cristãs. Como a descrição de um sujeito que “foi longe de mais” em sua imersão no mundo do crime, para isso “o Diabo agora guia o meu destino” (*Tô ouvindo alguém me chamar*, 1997), ou o caso do sujeito que não foi adiante no crime devido à proteção divina: “Agradeço a Deus e aos Orixás, parei no meio do caminho e olhei pra trás. Meus outros manos todos foram longe demais, cemitério São Luis, aqui jaz” (*Fórmula mágica da paz*,

110 Esta música e as demais que compunham o álbum foram lançadas para serem trilha sonora de um filme do gênero *blaxploitation* – um gênero de filme cuja produção (atores e diretores) e público-alvo eram todos negros.

111 O termo referente à “alma” remete a sua importância dentro de uma narrativa espiritual de “salvação” e “redenção”, imersa na religião pentecostal. Contudo, há um duplo sentido, pois utilizo “alma” em referência ao termo inglês *soul* referente à *soul music*. Ou seja, a “alma” não é somente aquela que é “salvada”, mas remete a sua musicalidade e racialidade. *Alma* na união dos sentidos: espiritual e artístico.

1997). Assim, as descrições de acontecimentos cotidianos nas periferias urbanas através do rap não teriam somente seu âmbito fenomenal como “entrar no crime e não conseguir voltar atrás”, mas haveria um significado espiritual, como “entrar no crime e não conseguir voltar atrás *pelo fato do Diabo guiar meu destino*”.

Essa característica religiosa da narrativa do Racionais MC's complementa as demais categorias analíticas da *expressividade do rap* e da *política do rap*, porque se a narrativa do rap *expressa* descritivamente o cotidiano das periferias urbanas, também o *politiza*, dando ao seu discurso um caráter denunciativo. Se o rap descreve e denuncia, faltaria apenas o seu papel transformador, que é o que caracteriza essa terceira e última categoria analítica. Poderia o rap ter um poder transformador através de suas críticas e denúncias contra o *sistema*, os *playboys*, o Estado, a polícia, entre outros? Se há mudanças através da *voz ativa*, os efeitos ainda não são visíveis, pois ainda há injustiças e desigualdades cometidas pelas classes dominantes. Assim, o aspecto cuja transformação é realmente significativa é na “salvação” individual pelo rap<sup>112</sup>.

Há uma frase clássica usada pelos rappers: “o rap salvou minha vida”<sup>113</sup>. A noção de “salvar” e “salvado” faz com que a narrativa da música se torne próxima à noção de *testemunho*: um relato de superação através de uma benção divina. A música *Capítulo 4, Versículo 3* (1997), por exemplo, descreve a trajetória de um sujeito que foi cooptado pelo Diabo (materializado nas bebidas, mulheres e *playboys*), tornando-se, posteriormente, um *noia* (usuário de crack e morador de rua), em contraposição ao rapper que conseguiu *sobreviver no inferno*.

A forma *testemunho* é evidente na elaboração do significado desse rap, visto que a música descreve diversas trajetórias, desde os que não deram certo até os que se salvaram, como um *testemunho religioso*, no qual o fiel narra sua história de vida apresentando as dificuldades enfrentadas até sua superação ao entrar em contato com a religião e se converter, adquirindo, assim, uma *salvação* devido à benção divina. Contudo, por mais que os rappers se inspirem numa “forma testemunho”, o “conteúdo testemunho” não seria religioso doutrinário e ortodoxo, pois o rapper não cita nenhuma denominação religiosa ou doutrinas como fonte de salvação, menciona apenas elementos religiosos como a “proteção

112 Em programa da MTV em 1995, no bairro Capão Redondo, com Mano Brown e Ice T (rapper norte-americano) conversando, Brown argumenta sobre a relação política de transformação social do negro com a religião: “Eu acredito que a única maneira da raça negra evoluir é com uma religião, uma doutrina. Enquanto tiver cada um pensando em um lado não vai dar certo”.

113 Ex. Há uma música do rapper Projota que diz: “[...] mas o rap salvou minha vida, pra que eu salve outra vida” (*Pode Pá*, 2010).

de Deus”: “Minha palavra alivia sua dor. Ilumina minha alma, louvado seja o meu Senhor”. Aqui, a “palavra de Deus” e a “palavra do rap” se hibridizam, conferindo, desta forma, o poder de salvação.

Essas explicações religiosas para “salvação” não são apenas discursivas, são formas práticas de viver em um *mundo* que não é composto somente por seres humanos, mas por deuses, santos, anjos, demônios e seres cósmicos, atores políticos que agem produzindo efeitos reais no “mundo humano”, dirigindo de certa forma o plano do intangível, e assim fazendo com que um sujeito tome um caminho do “bem” ou do “mal”, um outro consiga escapar de uma tentativa de homicídio, ou sair (ou entrar) do vício das drogas, etc. Para a narrativa do Racionais MC's, de alguma forma, haverá sempre a presença de personagens religiosos, seja metaforicamente, espiritualmente ou materialmente. Não está em questão a veracidade desses fatos e personagens, se existem ou não, mas uma relevância na vida dos sujeitos que se torna crucial, a ponto de mudar drasticamente a trajetória desses indivíduos<sup>114</sup>.

Na trajetória do grupo, narram-se as mudanças nas dinâmicas das religiões nas periferias urbanas, nas quais havia presença e influência religiosa afro-brasileira, principalmente no começo da carreira do grupo; porém, com o passar do tempo, a religião pentecostal ocupou boa parte das concepções religiosas enunciadas nas músicas. A importância do pentecostalismo no cenário religioso periférico é tamanha que, mesmo os rappers não enunciando abertamente em suas músicas alguma adesão às seitas ou denominações religiosas, há uma forte presença de concepções religiosas em suas narrativas: “Estes raps lembram mais as orações pentecostais do que as rezas católicas. São falas em que se entremeiam relatos da vida real com evocações de Deus. A 'espontaneidade' os aproxima da oração pentecostal” (Novaes, 2003:36).

114 Como exemplificado em uma etnografia realizada por César Teixeira, na qual um sujeito saiu do mundo do crime após ter tido contato com uma revelação divina: “Fui pro baile. Foi uma noite de orgia. Eu nunca tive o pensamento de sair [do tráfico] por conta própria. Porque era muito dinheiro. Por vontade própria eu nunca quis sair. E eu ficava assim imaginando que um dia alguma coisa ia acontecer, ficava esperando sempre o pior: numa troca de tiro, numa overdose, a gente podia perder toda a juventude. Eu pensei assim, jovens da minha idade essa hora estão jantando com a família, se confraternizando, e eu tô aqui, sem pai, sem mãe, veio todo aquele sofrimento do início, e eu comecei a pensar naquilo tudo, disse, poxa, fazer o que, esse é o destino da minha vida, sem pai, sem mãe. Eu tava usando droga. De repente, por trás das minhas costas surgiu uma voz que eu nunca mais esqueço. Disse assim pra mim: Eu sou teu pai e a tua mãe, Eu sou o Deus que tem te guardado até esse momento da tua vida. Mas pra mim eu tava alucinado, ilusão da droga. Não dei conta daquilo que meu irmão falou pra mim: Deus vai lhe provar que ele te ama. Hoje eu tenho isso como uma prova de Deus”. (Alex, março de 2008, em Teixeira, 2009:85)

Essa “proximidade pentecostal” nas narrativas seria denominada *gramática pentecostal*, que não seria necessariamente uma identificação moral com o meio evangélico, mas corresponderia a uma religiosidade evangélica difusa, que produziria um *saber* religioso comum, periférico:

A utilização de uma 'gramática pentecostal' vem se difundindo em meio aos traficantes afetados pelo crescimento pentecostal nas favelas, pela identidade evangélica de vários dos seus familiares e/ou da sua própria. A influência da passagem pelas prisões e o forte contato com missionários evangélicos nessas condições são ainda fator a gerar tal empatia entre os traficantes e o discurso/gramática evangélico. (Vital da Cunha, 2008:42)

É comum ao morador da periferia, mesmo que ele não pertença diretamente a uma igreja, ser coibido pelo universo religioso pentecostal que o circunda (família e amigos). Como é argumentado por Asad (2010): “[...] ter disposições religiosas não necessariamente depende de uma concepção cristalina do arcabouço cósmico por parte do ator religioso” (p. 268). O enraizamento da religiosidade nas dinâmicas periféricas faz com que o saber cristão se torne uma *expertise* popular entre os moradores de periferia:

[Pergunta do entrevistador]. Religião certa não. [Negando com a cabeça]. Já tive e não tenho mais. Não defendo nenhuma. [fala do entrevistador]. A minha infância, a minha mãe foi de candomblé durante muitos anos. Eu cresci vendo muitas festas de São Cosme e Damião, já vi matança, já vi... acompanhei, né? Toda a vida do candomblé e tenho respeito. Muitas pessoas que eu gosto tá envolvido, até hoje, dentro. Mas hoje já não sou mais envolvido. Hoje eu tenho a tendência pelo lado mais evangélico. Acho que a periferia, a periferia toda hoje ela tá. Tem uma tendência pra religião crente. Que nem se fala: os crente. Crente é... tudo mundo é crente, né? Quem crê em alguma coisa. (Mano Brown, no programa *Ensaio, TV Cultura, 2003*)

O trecho acima demonstra a importância da religiosidade no contexto periférico: “tudo mundo é crente, né? Quem crê em alguma coisa”. A utilização das concepções religiosas pelos rappers é através da resignificação dos ensinamentos cristãos sob o escopo do contexto das periferias urbanas contemporâneas, de modo que a releitura realizada acerca da doutrina bíblica é uma leitura heterodoxa. Daí o título da dissertação: *Evangelho segundo Racionais MC's*. O viés heterodoxo é ilustrado por vários exemplos. A

noção de *humildade* cristã e a postura dos rappers são divergentes entre si, um modelo é o da auto-humilhação e o outro da apologia ao conflito. A profecia não é concretizada com a vinda do Messias (no caso cristão com a vinda de Jesus), mas é realizada através do próprio Racionais MC's, na qual Deus e Jesus não são retratados como brancos, louros e de olhos azuis, mas sim de cabelo crespo e a pele escura<sup>115</sup>.

Esse processo de resignificação seria como um processo de *sampleagem* de concepções religiosas por parte do Racionais MC's, que teriam “recortado” noções cristãs e “colado” em uma narrativa religiosa do rap. A reatualização<sup>116</sup> bíblica seria, nada mais nada menos, do que um *sampler* que se tornaria uma “base de significação” à narrativa do Racionais MC's.

Esse *sampler religioso*<sup>117</sup> não se restringiria às concepções cristãs, pois, estético-musicalmente, os elementos religiosos presentes nas músicas lembram a estrutura de um culto evangélico. Na música *Capítulo 4, Versículo 3* (1997) há a presença de alguns recursos estéticos que reforçam a sonoridade de caráter religioso, como a utilização de recursos sonoros de sinos e de órgão – ambos instrumentos musicais presentes no universo cristão, sendo o órgão utilizado para o acompanhamento de orações em missas e cultos, com o objetivo de chegar no clímax da pregação e do “louvor” dos fiéis. Utiliza-se, também, o *sampler* de um cântico de “aleluia” retirado da música *Pearls* (1992), composta pela banda britânica Sade, da vocalista nigeriana Sade Adu. Mesmo esse rap não extraído diretamente da canção o seu sentido literal, a letra da música *Pearls* possui forte relação com a ideia de espiritualidade:

Existe uma mulher na Somália buscando por restos de pérolas na estrada. Há uma força mais forte que a natureza que mantém a vontade dela viva. Esta é a forma como ela está

115 “Eu vejo Deus, acho como a força da natureza. A força da justiça, do certo. Eu posso até ofender os religiosos, se eu falar que eu não vejo Deus com uma barba branca, olhos azuis que nem eles pintam” (*Ensaio TV Cultura*, 2003). “Eu acredito na palavra de um homem de pele escura, de cabelo crespo, que andava entre mendigos e leprosos, pregando a igualdade. Um homem chamado Jesus, só ele sabe a minha hora. Aí, ladrão, tô saindo fora. Paz” (*Salve*, 1997).

116 O *Evangelho segundo Racionais MC's* enquanto *dispositivo*: “Pertencemos a certos dispositivos e nele agimos. A novidade de um dispositivo em relação aos anteriores é o que chamamos sua atualidade, nossa atualidade. O novo é o atual. O atual não é o que somos, mas aquilo que vamos nos tornando, o que chegamos a ser, quer dizer o outro, nossa diferente evolução. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não queremos mais), e aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do atual” (Deleuze, pp. 6-7)

117 Agradeço a Giordano Bertelli por me sugerir a ideia de um *sampler religioso* numa leitura da reatualização bíblica realizada pelo Racionais MC's.

morrendo. Ela morre pra sobreviver. Não sei o que ela faz a respeito. Eu gostaria de ter sua coragem. Ela clama pelos céus. Existe uma pedra no meu coração. Ela vive uma vida que não escolheu e machuca como marca de sapatos novos<sup>118</sup>.

O cântico de “aleluia”, utilizado como *sample* no rap, representa nos cultos evangélicos a afirmação da “glória de Deus”. Dessa maneira, haveria uma analogia entre o culto e a narrativa do rap, a música *gospel* e o rap do Racionais MC's. A música *gospel* possui uma estrutura similar ao culto, pois o início do culto é uma apresentação dos sofrimentos mundanos, passando para o argumento dos modos de resolução desse sofrimento até o ápice que seria a redenção através da glória divina. A música *gospel* inicia a canção – cujo teor é de contemplação de Deus e de Jesus Cristo – mais calmamente, sendo que no decorrer da música o ritmo se acelera, os efeitos vocais ficam mais elaborados até chegar ao ápice em que a banda e o cantor se expressam da maneira mais enérgica possível, enunciando uma letra de música que representaria, também, a glória divina. No caso do Racionais MC's, mesmo que não seja tão performático como um culto, sua narrativa apresenta no final a redenção do sujeito periférico. Contudo, isso não significa que o rap do grupo tenha o mesmo objetivo do culto evangélico. O grupo não pretende converter ninguém para nenhuma denominação e instituição religiosa específica, eles apenas têm como objetivo a “salvação” dos sujeitos periféricos por meio do seu rap.

118 Tradução em: <http://letras.mus.br/sade/34826/traducao.html>.

## Mixagem de significações:

O enfoque desta dissertação foi apresentar a imbricação entre signos políticos e signos religiosos; mostrar o aspecto político da Bíblia, as relações e gramáticas de guerra existentes na narrativa cristã. Deus, Jesus, Moisés, Noé, Abraão, José, Maria, Judas, João, Lúcifer, Diabo, Belzebu, Capeta, Demônio e Exu são personagens políticos de guerra, da mesma forma que se pretende mostrar o aspecto religioso do rap e as relações de alma existente na narrativa das periferias urbanas. Os rappers, os moradores de periferia, os pretos, os pobres, o crime, a polícia, o Estado, o governo, os “noias”, os *playboys*, os ricos e os brancos são personagens religiosos cristãos. Essa hibridização conceitual entre religião e política se insere no debate acerca da construção da categoria religião apresentada por Asad (2010). Segundo o autor, em estudos sobre religião, a *essência da religião* seria distinta e estaria distante da *essência política*; a primeira – no Estado moderno – diz respeito somente ao indivíduo, enquanto a segunda diz respeito ao coletivo<sup>119</sup>. A relação que o autor faz não seria aquela feita com os estudos ocidentais sobre as tradições muçulmanas, na qual os discursos religiosos na arena política são vistos como disfarces para o poder político. Não é esse caminho que Asad quer propor, ele quer implodir essa noção de *essência* religiosa e política que não relacionam, na verdade, não haveria como dizer se há essências distintas:

O meu argumento, devo enfatizar, não é apenas que símbolos religiosos estão intimamente ligados à vida social (e, portanto, mudam com ela), ou que eles frequentemente apoiam o poder político dominante (e, ocasionalmente, se opõem a ele). É que diferentes tipos de prática e discurso são intrínsecos ao campo em que as representações religiosas (como qualquer representação) adquirem sua identidade e sua veracidade. Desta afirmação não se conclui que os significados das práticas e enunciações religiosas devam ser procuradas em fenômenos sociais, mas que sua possibilidade e seu status autoritativo devem ser explicados enquanto produtos de forças e disciplinas historicamente específicas. (Asad, 2010:277-8)

119 “A religião não é um modo arcaico do pensamento científico, nem de qualquer outra empreitada secular que nós valorizamos atualmente; ela é, ao contrário, um espaço distintivo da prática e da crença humanas que não pode ser reduzido a nenhum outro. Disso parece seguir que a essência da religião não deve ser confundida com, digamos, a essência da política – embora em muitas sociedades as duas possam se sobrepor e se entrelaçar” (Asad, 2010:263)

Por mais que a escolha analítica ocorreu entre a temática religiosa e política, a narrativa do Racionais MC's não se restringe a essas duas categorias analíticas (nem à três, somado com a categoria de *expressividade*). A riqueza da narrativa do grupo se justifica justamente pela multiplicidade de eixos temáticos abordados pelo grupo: violência, Estado, polícia, crime, drogas, raça, música, religião, cultura, política, gênero e arte; e esses eixos analíticos não são abordados de modo setorial, separando as músicas em: narrativas do crime, narrativas de raça, narrativas religiosas, narrativas das drogas, narrativas estatais. Essas temáticas estão misturadas, ou mesmo hibridizadas, umas com as outras, fazendo com que cada música em particular aborde uma diversidade de temas. A escolha das “categorias analíticas do rap” serviu justamente para selecionar um modo de apreensão dessas diversas temáticas, a partir de perspectivas que as ressaltassem nas músicas, como, por exemplo, uma música que aborda especificamente a vida de um detento dentro do presídio do Carandiru, e que vivenciou o conhecido massacre. Os temas abordados nessa música não se restringem ao universo criminal e prisional, narra-se também sobre: a família, o Estado, a polícia, a religião, as emoções, os sofrimentos, a cidade de São Paulo e a sociedade paulistana.

Dessa forma, o modo pelo qual o Racionais MC's produz as letras de suas músicas seria, utilizando uma analogia do processo criativo do rap, como se os *samples* fossem as temáticas selecionadas para compor a narrativa do rap. Cada temática abordada nas narrativas das músicas seria um elemento de significação que, amarrado a outro (s), resultaria em um unidade à narrativa do Racionais MC's. Se na composição estético-musical do rap são utilizados os *samples* (trechos sonoros e musicais), que equalizados às sonoridades rítmicas (os graves, os agudos e outros efeitos sonoros) têm como produto final a *mixagem* desses elementos sonoros para compor uma “base” que dá sustentação musical ao rap. No caso do aspecto narrativo, as temáticas seriam *samples de significação* que, *mixados*, dariam unidade narrativa às músicas de rap; ou seja, o processo de mixagem dos *samples* consiste em utilizar elementos musicais ou temáticos que são *ressignificados* conferindo originalidade<sup>120</sup> ao conteúdo musical e narrativo.

O processo de composição do Racionais MC's seria composto, portanto, por *samples musicais* circunscritos por uma tradição estética da música negra, e por *samples de significação* que produzem ressignificações de múltiplas temáticas concernentes ao

120 Foucault recusa a originalidade das enunciações. Considera a “regularidade” das enunciações. A “originalidade” está justamente na regularidade dos samplers: tradição estética negra e narrativa bíblica.

cotidiano dos moradores dos bairros periféricos. Tanto a *mixagem musical* quanto a *mixagem de significação* fazem com que o Racionais MC's, através de suas músicas e álbuns, produzam uma estética singular que exprima modos reatualizados da música e de significações do mundo.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

- 509-E. *MMII DC (2002 depois de Cristo)*. São Paulo: Atração, 2002
- ADORNO, Theodor. *A indústria cultural e a sociedade*. São Paulo: Paz & Terra, 2002
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007b
- ALMEIDA, Kátia Maria Pereira de. *Distinção e transcendência: a estética socio-lógica de Pierre Bourdieu*. *Mana* 3(1), pp. 155-168, 1997
- ALMEIDA, Ronaldo. *Religião na metrópole paulista*. RBCS vol. 19, nº 56/outubro, 2004
- \_\_\_\_\_. *A Igreja Universal e os seus demônios*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2009
- \_\_\_\_\_; MONTEIRO, Paula. *Trânsito religioso no Brasil*. *São Paulo em Perspectiva* 15(3), 2001
- \_\_\_\_\_. D'ANDREA, Tiarajú; DE LUCCA, Daniel. *Situações periféricas: etnografia comparada de pobreza urbanas*. São Paulo: Novos Estudos, novembro, 2008
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989
- APOCALIPSE 16. *2ª Vinda, A Cura*. São Paulo: 7 Taças, 2000
- ASAD, Talal. *A construção da religião como uma categoria antropológica*. São Paulo: *Cadernos de Campo*, n.19, pp. 263-284, 2010
- BATISTA, Liniker Giamarin. *O “mundo crime” e a produção nas periferias: um estudo etnográfico da sociabilidade em torno dos pontos de venda de drogas*. Campinas: Projeto de Mestrado em Antropologia Social, Unicamp-IFCH, 2010
- BERGER, Peter. *O dossel sagrado – elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulus, 1985
- BERTELLI, Giordano. *Errâncias racionais: anotações sobre R.A.P. e política*. In: 36º Encontro Anual da Anpocs, GT 33, 2012
- BIONDI, Karina. *Junto e misturado: uma etnografia do PCC*. São Paulo: Terceiro Nome, 2010a
- \_\_\_\_\_. *Relatos de uma rebelião: a faceta representativa do PCC*. Porto Alegre: VII Reunião de Antropologia do Mercosul, v. 1, 2007
- \_\_\_\_\_. *A ética protestante e o espírito do crime*. Goiânia: 26ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, 2008
- \_\_\_\_\_; MARQUES, Adalton. *Memória e historicidade em dois “comandos” prisionais*. São Paulo: *Lua Nova* 79, pp. 39-70, 2010b

- BIRMAN, Patrícia; MACHADO, Carly. *A violência dos justos: evangélicos, mídia e biopolítica. O caso do Pastor Marcos*. Recife: XXVIII Congresso Internacional da ALAS, GT Sociologia da Religião, 2011
- \_\_\_\_\_. *Cruzadas pela paz: práticas religiosas e projetos seculares relacionados à questão da violência no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Religião e Sociedade, 32 (1), pp. 209-226, 2012
- \_\_\_\_\_. *Feitiçarias, territórios e resistências marginais*. Mana 15 (2), pp. 321-348, 2009
- BRAH, Avtar. *Diferença, diversidade e diferenciação*. Campinas: Cadernos Pagu (26), janeiro-junho, pp. 329-376, 2006
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *"I Came to Sabotage Your Reasoning!" - Violence and Resignifications of Justice in Brasil*. In: COMAROFF, Jean; COMAROFF, John L. *Law and Disorder in the Postcolony*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 102-149, 2006
- \_\_\_\_\_. *Cidade de muros – crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000
- CÂNDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004
- CARMICHAEL, Stokely. *O poder negro*. In: COOPER, David (org). *A dialética da libertação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968
- CARSON, Clayborne. *Martin Luther King Jr. e o Evangelho Social*. Petrópolis: Cultura Vozes, n.3, ano 94, vol. 94, 2000
- CLARCK, Kenneth B. Clark. *O protesto negro: James Baldwin, Malcolm X e Martin Luther King*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1969
- CÔRTEZ, Mariana Magalhães Pinto. *O bandido que virou pregador – A conversão de criminosos ao pentecostalismo e suas carreiras de pregadores*. São Paulo: dissertação de mestrado em Sociologia, USP-FFLCH, 2005
- COSTA, Claudia de Lima. *Feminismo fora do centro: entrevista com Ella Shohat*. Florianópolis: Revista Estudos Feministas, v.9, n.1, 2001
- CRUZ, Evandro. *Entre irmãos: Notas etnográficas sobre a conversão de ex-bandidos a Congregação Cristã do Brasil*. Porto Alegre: XVI Jornadas de Alternativas Religiosas, GT 25, UFRGS, 2013
- DAS, Veena; POOLE, Deborah. *El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas*. Cuadernos de Antropología Social N° 27, pp. 19–52, 2008

- \_\_\_\_\_. *O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade*. Cadernos Pagu (37), pp. 9-41, 2011
- \_\_\_\_\_. *Fronteiras, violência e o trabalho do tempo: alguns temas wittgensteinianos*. RBCS vol, 14, n. 40, 1999
- \_\_\_\_\_. *Life and Words: violence and the descent into the ordinary*. California: University of California Press, 2007
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997
- DETENTOS DO RAP. *Deus do morro*. São Paulo: Sky Blue, 2005
- DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? (mimeo).
- DIAS, Camila Caldeira. *Da pulverização ao monopólio da violência: expansão e consolidação do Primeiro Comando da Capital (PCC) no sistema carcerário paulista*. São Paulo: Tese de Doutorado em Sociologia, USP-FFLCH, 2011
- DURHAM, Eunice. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1973
- DURKHEIM, Emile. *As formas elementares da forma religiosa*. In: *Os pensadores XXXIII*. São Paulo: Abril Cultural, pp. 505-547, 1973
- EMICIDA. *Emicídio (single)*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010
- FACÇÃO CENTRAL. *Versos Sangrentos*. São Paulo: Sky Blue, 1999
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005
- FAUSTINO, Deivison. *Memórias de um MC: lembranças e reflexões sobre o Hip Hop Militante em São Paulo*. São Carlos: Trabalho de conclusão da disciplina Sociologia Urbana, UFSCar, 2012
- FELTRAN, Gabriel. *Fronteiras de tensão: política e violência nas periferias de São Paulo*. São Paulo: Editora Unesp, CEM-CEBRAP, 2011
- \_\_\_\_\_. *Periferias, direito e diferença: notas de uma etnografia urbana*. São Paulo: *Revista de Antropologia*, USP, v. 53, n. 2, 2010a
- \_\_\_\_\_. *Introdução*. São Paulo: Lua Nova Revista de Cultura e Política. v.79, 2010b
- \_\_\_\_\_. *Debates no “mundo do crime”: repertórios da justiça nas periferias de São Paulo*. Caxambú: 32º Encontro anual da ANPOCS, 2008
- \_\_\_\_\_. *Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias*. São Paulo: Rev. Inst. Est. Brasil, n. 56, junho, pp. 43-72, 2013

- \_\_\_\_\_. *Crime e periferia*. In: *Crime, Polícia e Justiça no Brasil*. São Paulo: Contexto Editora, v.1, pp. 299-307, 2014
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade, vol. 1, vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2005
- \_\_\_\_\_. *Segurança, território e população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008a
- \_\_\_\_\_. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008b
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007
- \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* In: *Ditos e escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema, vol. III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- FROMM, Deborah. *Deus e o Diabo na Terra do Crack: uma etnografia da “cosmopolítica” batista*. São Carlos: Monografia de Conclusão de Curso, UFSCar, 2014
- FRÚGOLI Jr., Heitor. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo: Marco Zero, 1995
- GESSA, Marília. *Ritmo e Poesia em Performance: uma análise das interações entre letra e a música no rap dos Racionais MC’s*. In: *I Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís*. Londrina: EDUEL, 2010
- GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001
- GIMENO, Patrícia. *Poética versão – a construção do rap na periferia*. Campinas: Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, IFCH-Unicamp, 2009
- GOG. *Dia a dia da periferia*. Ceilândia: Só Balanço, 1994
- GUASCO, Pedro Paulo Marques. *Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo*. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, USP-FFLCH, 2000
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002
- GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. *Os filhos da África em Portugal: antropologia, multiculturalidade e educação*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004
- HALEY, Alex. *The autobiography of Malcolm X*. New York: Grove Press, 1964
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998

- \_\_\_\_\_. *Quem precisa de identidade?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petropolis: Vozes, pp. 103-133, 2000
- \_\_\_\_\_. *A relevância de Gramsci para o estado da raça e etnicidade*. In: *Da Diáspora*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 294-335, 2003a
- \_\_\_\_\_. *Que “negro” é esse da cultura negra?* In: *Da Diáspora*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 335-353, 2003b
- HIRATA, Daniel. *Sobrevivendo na adversidade: entre o mercado e a vida*. São Paulo: Tese de Doutorado em Sociologia, FFLCH-USP, 2010
- ISAAC HAYES. *Black Moses*. Memphis: Stax Records, 1971
- JAMES BROWN. *Funky Drummer* (single). Cincinnati: King Records, 1969
- \_\_\_\_\_. *Say it loud – I’m black, I’m proud* (single). Cincinnati: King Records, 1968
- JORGE BEN. *Ben*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1972
- \_\_\_\_\_. *Solta Pavão*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1975
- \_\_\_\_\_. *23*. Rio de Janeiro: Warner Music, 1993
- JULLIEN, François. *Fundar a moral: diálogo de Mêncio com um filósofo das luzes*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001
- KING JR, Martin Luther. *Um apelo à consciência: os melhores discursos de Martin Luther King*. In: CARSON, Clayborne; SHEPARD, Kris (org). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006
- KEHL, Maria Rita. *Radicais, Raciais e Racionais – a grande fátoria do rap na periferia de São Paulo*. São Paulo: São Paulo em Perspectiva, pp. 95-106, 1999
- LEITE JR, Jorge. *“Nossos corpos também mudam”: sexo, gênero e a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico*. São Paulo: Tese de Doutorado em Ciências Sociais, PUC-SP, 2008
- MACHADO, Carly. *Morte, perdão e esperança de vida eterna: “ex-bandidos”, policiais, pentecostalismo e criminalidade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Colóquio Trama dos Viventes e Dispositivos Urbanos, 2011
- MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio. *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008
- MAFRA, Clara. *Os evangélicos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001
- MARCELO D2. *A procura da batida perfeita*. Rio de Janeiro: Sony Music, 2003
- MARIANO, Ricardo. *Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil*. São Paulo: Loyola, 1999

- \_\_\_\_\_. *Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal*. Estudos Avançados 18 (52), 2004
- MALVASI, Paulo. *Entre a Frieza, o Cálculo e a “Vida Loka”*: violência e sofrimento no trajeto de um adolescente em cumprimento de medida socioeducativa. São Paulo. Saúde Soc., vol. 20, n.1, pp. 156-170, 2011
- MARQUES, Adalton. *Crime, proceder, convívio-seguro: um experimento antropológico a partir das relações entre ladrões*. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, FFLCH-USP, 2009
- \_\_\_\_\_. “Maior respeito” e “cuidado com as palavras” - considerações de moradores sobre as transformações nas periferias de São Paulo. Águas de Lindóia: 36º Encontro da ANPOCS, GT 33, 2012
- MARQUES, Vagner Aparecido. *O irmão que virou irmão: rupturas e permanências na conversão de membros do PCC ao pentecostalismo na Vila Leste – SP*. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião, PUC-SP, 2013
- MARVIN GAYE. *The Trouble Man*. Detroit: Motown, 1972
- MELLO JORGE, Maria Helena P. *Como morrem nossos jovens*. In: *Jovens acontecendo na trilha das políticas públicas*. Brasília: Comissão Nacional de População e Desenvolvimento, pp. 209-289, 1998
- MISKOLCI, Richard. *Thomas Mann, o artista mestiço*. São Paulo: Annablume, 2003
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude – usos e sentidos*. São Paulo: Editora Ática, 1986
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. “*Literatura marginal*”: os escritores de periferia entram em cena. São Paulo: dissertação de mestrado em Antropologia Social, USP-FFLCH, 2006
- NEGRÃO, Lísias Nogueira. *Pluralismo e multiplicidades religiosas no Brasil contemporâneo*. Brasília: Sociedade e Estado, v. 23, n. 2, pp. 261-279, 2008
- \_\_\_\_\_. *Entre a cruz e encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 1996
- NOVAES, Regina. *Juventude, Religião e Espaço Público: exemplos “bons para pensar” tempos e sinais*. Rio de Janeiro: Religião e Sociedade 32 (1), pp. 184-208, 2012
- \_\_\_\_\_. “*Errantes do novo milênio: salmos e versículos bíblicos no espaço público*”. In: BIRMAN, Patrícia; LEITE, Márcia (orgs.). *Religião e espaço público*. São Paulo: Attar, 2003
- ONE WAY. *Pull Fancy Dancer Pull – part 1*. Nashville: MCA Records, 1981

- ORO, Ari Pedro. *A política da Igreja Universal e seus reflexos nos campos religioso e político brasileiros*. RBCS, v. 18, n. 53, 2003
- PASINI, Leandro. *Mano Brown: poesia e lugar social – leitura dos seus raps no horizonte da poesia brasileira*. In: *Cultura e pensamento*, n. 3, 2007
- PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume Editora, 2008
- PEREIRA, Alexandre. *As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo*. São Paulo: Lua Nova, v. 79, pp. 143-162, 2010
- PERLONGHER, Nestor. *O negócio do michê: a prostituição viril*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987
- PIMENTEL, Spensy. *O livro vermelho do hip-hop*. São Paulo: Monografia de Conclusão de Curso, FFLCH-USP, 1997
- PINHO, Osmundo; FIGUEIREDO, Ângela. *As ideias fora do lugar e o lugar do negro nas Ciências Sociais*. Estudos Afro-asiáticos, ano 24, 2002
- PRANDI, Reginaldo. *O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso*. Estudos avançados 18 (52), 2004
- \_\_\_\_\_. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1991
- PROJOTA. *Projeção*. São Paulo: (Independente), 2010
- RACIONAIS MC'S. *Holocausto Urbano*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1990
- \_\_\_\_\_. *Escolha o seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1992
- \_\_\_\_\_. *Raio-X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1994
- \_\_\_\_\_. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997
- \_\_\_\_\_. *Ao vivo*. São Paulo: Cosa Nostra, 2001
- \_\_\_\_\_. *Nada como um dia após o outro*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002
- \_\_\_\_\_. *1000 trutas 1000 tretas*. São Paulo: Cosa Nostra, 2006
- \_\_\_\_\_. *Tá na Chuva*. São Paulo: álbum não oficial, 2009
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009
- \_\_\_\_\_. *O dissenso*. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- \_\_\_\_\_. *O que significa “estética”*. Trad. R. P. Cabral, Projecto YMAGO, 2011
- \_\_\_\_\_. *Associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière*. São Paulo: Revista Cult, edição 139, 2009
- RAPPIN HOOD. *Sujeito Homem*. São Paulo: Trama, 2001

- RZO. *Todos são manos*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999
- SABOTAGE. *Rap é compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999
- SADE. *Love Deluxe*. New York: Epic Records, 1992
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012
- SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991
- \_\_\_\_\_. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008
- SCOTT, Joan. *A invisibilidade da experiência*. São Paulo: Projeto História, PUC, 1998
- SILVA, Ana Claudia Cruz da. *Antropologia da Cultura e da Política em grupos afro-culturais*. Apresentação de GT, RAM, 2011
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. MANA 11(2):577-591, 2005
- \_\_\_\_\_. *O estrangeiro*. In: MORAES FILHO, Evaristo de (org.). *Simmel – Sociologia*. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 34. p.182-188. 1983
- SISTEMA NEGRO. *A jogada final*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1997
- SLENES, Robert. *A importância da África nas Ciências Humanas*. História Social, n. 19, 2010
- SNJ. *Se tu lutas tu conquistaste*. (mimeo), 2000
- SOUZA, Beatriz Muniz de. *A experiência da salvação: pentecostais em São Paulo*. São Paulo: Duas Cidades, 1969
- TAKAHASHI, Henrique Yagui. “Capítulo 4, Versículo 3” - *uma teologia dos Racionais MC's*. São Carlos: Monografia de Conclusão de Curso, UFSCar, 2012
- \_\_\_\_\_. *Deslocamentos no rap e nas periferias urbanas: percurso do Racionais MC's*. São Carlos: iniciação científica CNPq, UFSCar, 2011
- TEIXEIRA, Cesar Pinheiro. *A construção social do “ex-bandido” – um estudo sobre sujeição criminal e pentecostalismo*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado, IFCS-UFRJ, 2009
- TELLES, Vera da Silva. *Sociedade civil e a construção de espaços públicos*. In: DAGNINO, Evelina (org). *Anos 90: Política e Sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994

- \_\_\_\_\_; HIRATA, Daniel Veloso. *Cidades e práticas urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito*. São Paulo: Estudos Avançados, Dossiê Crime Organizado, n. 61, 2007
- THAIDE & DJ HUM. *Preste atenção*. São Paulo: Eldorado, 1996
- THE BAR-KAYS. *Attitudes (single)*. Chicado: Mercury Records, 1978
- TIM MAIA. *Tim Maia racional vol. 1*. Rio de Janeiro: Seroma, 1975
- \_\_\_\_\_. *O descobridor dos sete mares*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1983
- TRILHA SONORA DO GUETO. *Us Fracu num Tem Veiz*. São Paulo: Vida Loka Produções, 2003
- TUPAC; SNOOP DOGG. *2 Of Amerikaz Most Wanted*. Los Angeles: Death Row Records, 1996
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997
- VITAL DA CUNHA, Christina. *Traficantes evangélicos: novas formas de experimentação do sagrado*. São Paulo: PLURAL, v. 15, pp. 23-46, 2008
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- WHYTE, Willian Foote. *Sociedade de Esquina: estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1943] 2005
- ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985
- ZECA PAGODINHO. *À Vera*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2005
- \_\_\_\_\_. *Uma prova de amor*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2008
- ZENI, Bruno. *O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva*. Estudos Avançados 18 (50), 2004

## ENTREVISTAS:

Documentário *Fim de semana do rap nacional*. MTV Brasil, 1999. In: <https://www.youtube.com/watch?v=6oVcEmt56Hw>

Entrevista com Mano Brown. Revista TRIP, 1999. In: <http://revistatrip.uol.com.br/72/brown/entre.htm>

Entrevista com Mano Brown por Spensy Pimentel. Fundação Perseu Abramo, 2001. In: <http://www.cefetsp.br/edu/eso/lourdes/entrevistabrown.html>

Entrevista Racionais MC's programa *Ensaio*. TV Cultura, 2003. In: <https://www.youtube.com/watch?v=L67hQ7AOruc>

“Sobrevivendo no inferno 10 anos”. Show Livre, 2007. In: <https://www.youtube.com/watch?v=sxhjPDXowP0>

“Eminência Parda” por André Camarante. Entrevista com Mano Brown. Revista Rolling Stone Brasil, 2009. In: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/39/mano-brown-eminencia-parda>