



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

POR UMA POÉTICA DE SOBREVIVÊNCIA
Política e engajamento no disco *Sobrevivendo no Inferno* dos Racionais MC's

DERYK DE ALMEIDA VIANA

Monografia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de graduação no curso de Licenciatura em Letras Português/Literaturas de Língua Portuguesa, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio.

Rio de Janeiro

2022

*Em memória de meu avô, Jorge Paulo.
Aos meus futuros filhos, o conhecimento.
Negro Drama.*

Agradecimentos

Seguindo a mística dos Racionais MC's: agradeço a Deus e aos Orixás.

A todos aqueles *negros dramas* que vieram antes de mim (e peço licença).

À minha família, pela disciplina, pelo proceder de sempre e pelo *teto* que até aqui me foi dado.

Um agradecimento especial a Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, pela orientação e mentoria, pelos ensinamentos, pela paciência, pela generosidade e, sobretudo, pela parceria e pelas trocas. Muito obrigado por me ouvir e por falar. Que permaneçamos juntos no futuro, à frente e adiante. Te admiro e te conheço como tudo.

À FAPERJ, pela bolsa concedida.

À Faculdade de Letras, pelo espaço concedido para a expressão desse conhecimento que vem de muito antes e de outros cantos que ultrapassam os muros simbólicos da Universidade.

Aos alunos e professores da Escola Municipal São Tomás de Aquino, em especial à professora Walewska Braga.

Aos meus amigos e colegas exploratórios da Prática Exploratória da PUC-Rio por serem apaixonados pela educação e por confirmarem em mim essa paixão

Aos meus amigos de vida, de fé e de afetos. Obrigado pelo acolhimento e pela compreensão. Na minha tese de doutorado, nomearei cada um de vocês.

Um agradecimento especial ao Deryk do futuro, pela influência, e ao Deryk do presente, por sobreviver, existir e persistir.

Ao menino Deryk, por sonhar e por cuidar tão bem de si mesmo. Seguirei te levando para onde eu for. Serei eu o seu cavaleiro de armaduras. Você será feliz.

Agradeço, enfim, a Pedro Paulo, Edivaldo, Paulo Eduardo e Kleber, pelos ensinamentos, pelo letramento racial e pela irmandade. Foram vocês que me permitiram esse conhecimento do meu *sujeito*, e é através dele que assumo meu lugar de *oboró Negro Drama*.

Resumo

A presente monografia tem como objetivo analisar a construção de uma *poética de sobrevivência* no disco *Sobrevivendo no Inferno*, do grupo Racionais MC's, enquanto um discurso que incide no processo de subjetivação e afirmação da identidade de sujeitos da periferia, podendo ser caracterizado como uma forma enunciativa que busca a obliteração das dinâmicas sistêmicas operadas pelo racismo que planificam estratégias de marginalização e genocídio. Dessa forma, busca-se analisar o álbum citado a partir de um método de *close reading* com o desejo de localizar a presença desta poética de sobrevivência e evidenciar as estratégias discursivas adotadas pelo grupo para promover a identidade de sujeitos da periferia, diante de contextos marcados essencialmente pelos processos sistêmicos de violência necropolítica contra a população negra brasileira.

Palavras-chave: Racionais MC's, rap, sobrevivência, cultura, sujeito negro.

Abstract

This paper aims to analyzing the construction of a poetics of survival in the album *Sobrevivendo no Inferno*, by Racionais MC's, analyzing a discourse that focuses on the process of subjectivation and writing of the identity of subjects from the slums, the discourse being characterized as an enunciative form that seeks to obliterate the systemic dynamics operated by racism that plan the strategies of marginalization and genocide. In this way, analyze the albums with an attentive reading from a search method based on the location of the presence of the politics of survival and disclosure as discursive strategies adopted by the group to promote the identity of the slum/hood, in contexts marked essentially by systemic processes of necropolitical violence against the black Brazilian population.

Keywords: Racionais MC's, rap, survival, culture, Black subject

Sumário

Abrindo os caminhos.....	1
1. Ritmo e poesia: a enunciação oral de um discurso.....	6
2. Sobrevivendo naquilo que sobrou do Brasil.....	16
2.1. Indefinição, silenciamento e uma democracia racial mitológica.....	16
2.2. O genocídio do negro periférico sob a agência de um necropoder.....	23
3. O sujeito periférico e a construção de uma consciência negra coletiva.....	35
À guisa de conclusão.....	49

Abrindo os caminhos

Ogunhê!

Racionais MC's & Jorge Ben Jor, "Jorge da Capadócia" (1997)

Ritmo e poesia. Essa é a interpretação mais convencional sobre a origem da palavra *rap*, consagrada ao longo das décadas não somente por estudiosos, intelectuais e acadêmicos – a gente de fora, ocupada em realizar o exame desse fenômeno como paradigma cultural na contemporaneidade – mas, sobretudo, pelos produtores, atuantes e praticantes da cultura hip hop ao redor do mundo. A junção desses dois elementos composicionais do rap já nos situa numa atmosfera de entrelaçamento de duas formas pertencentes a diferentes meios artísticos: de um lado, a poesia; de outro, o ritmo. Formas literária e musical convergem a um polo que delas se aproveita para expressar toda a sua potencialidade cultural e comunicativa que já tem sido estabelecida há mais de cinquenta anos no tempo afro-diaspórico.

De antemão, é preciso salientar que nosso objetivo não é se ocupar da construção e da reprodução de noções sobre a história do rap, muito menos adotar um método enciclopédico para traçar linhas sobre a criação desse gênero musical e seu estabelecimento enquanto forma melódico-entoativa no cenário musical a partir do século XX. A prioridade aqui é entender o rap enquanto paradigma cultural que potencializa a construção de enunciados heterogêneos e solidifica as subjetividades diversos de sujeitos marginalizados – sobretudo por uma lógica étnico-racial. Em conexão com outros gêneros musicais criados por negros no contexto espaço-temporal da diáspora africana, um de seus elementos primordiais é o conhecimento¹. Esses gêneros compõem a trilha sonora da experiência do Atlântico Negro², tal como transmitem através da música os sentidos criados e traduzidos por pessoas negras em seus respectivos campos empíricos. Segundo o célebre autor afro-britânico Paul Gilroy, esses gêneros (incluindo o rap) compreendem

¹ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015. pp. 27-30.

² GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

[...] um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares – mas de modo algum idênticas – de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas sonoras dessa irradiação cultural africano-americana alimentaram uma nova metafísica da negritude elaborada e instituída na Europa e em outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música (GILROY, 2001, p. 175)

O rap se estabelece enquanto elemento central da cultura hip hop, sendo edificado por uma poética altamente comprometida com a realidade, pois, como podemos observar na proposta de Gilroy, é dela que são extraídos os fragmentos que compõem o conteúdo dos enunciados por ele construídos. Seu discurso poético e estético nasce da demanda de dizer o mundo, de pincelar as experiências reais dos sujeitos que com ele criam interlocuções e avançam em dinâmicas de identificação e reconhecimento epistemológico. Todo esse percurso consiste, acima de tudo, no entrecruzamento de perspectivas que ensejam a consciência de uma história do sujeito negro no mundo³.

No Brasil, a cultura hip hop se estabelece a partir da década de 1980, num contexto de produção e valorização da cultura *black* – já presente nas cenas culturais das metrópoles do Rio de Janeiro e de São Paulo por meio dos bailes e das equipes de som organizadoras dos eventos. Inicialmente, sua chegada em solo brasileiro se resumia em grande parte à presença de elementos da dança e da moda que enchiam os olhos dos jovens periféricos (em sua maioria, negros). Em São Paulo, alguns MCs se arriscavam em festas e demais eventos a fim de conseguirem um espaço para apresentar suas letras. Mas foi em 1988 que o primeiro disco de rap chegou à cena musical brasileira. Organizada e lançada pela gravadora Eldorado, a coletânea *Hip hop cultura de rua* contava com nomes como Thaíde e DJ Hum, e chegou a ser comercializada em trinta mil cópias. Poucos meses depois, a gravadora Zimbabwe lançou a coletânea *Consciência black vol. 1*. Entre as canções nela presentes, “Pânico na Zona Sul” de Mano Brown e Ice Blue, e “Tempos Difíceis”, de Edi Rock e KL Jay. Esses quatro rapazes paulistanos, de periferias da Zona Sul e da Zona Norte de um dos maiores centros urbanos do

³ INÁCIO, Emerson da Cruz. “RAP/REP: Ritmo, Atuação/Expressão, Poesia”. In: FARIA, Alexandre. Penna, João Camillo. PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Modos da Margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. pp. 532-563.

mundo, viriam a formar aquilo que, um dia, se firmou como o maior grupo de rap do Brasil e um dos principais expoentes do gênero no Atlântico Negro.

Formado em 1988 por Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown), Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock), Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue) e Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay), por meio da mediação do produtor cultural e ativista Milton Sales, os Racionais MC's se firmaram rapidamente na cena hip hop paulistana e, seguidamente, na cena brasileira. O disco *Holocausto Urbano* (1990), primeiro trabalho do grupo, tornara-se conhecido em todas as periferias paulistanas. Após *extend player Escolha Seu Caminho* (1992), o grupo lançou *Raio-X do Brasil* (1993), um dos principais e mais radicais discos da história do rap brasileiro. Canções como “Homem na Estrada” e “Fim de Semana no Parque” tornaram-se conhecidas nas comunidades periféricas metropolitanas do país, e já anunciavam a prerrogativa de rompimento com a cordialidade disseminada pela cultura brasileira popular e pautada no ideal de “Brasil mestiço”.

Entretanto, é o disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997) que ocupa posição central no cenário cultural brasileiro da década de 1990. Comercializando cerca de 1,5 milhões de cópias e atingindo, grosso modo, todos os estratos sociais – do Capão Redondo ao Jardins, de Vigário Geral a Ipanema, da Fazenda Grande do Retiro a Alphaville –, o disco se tornou um grande sucesso e deu aos Racionais MC's uma projeção nacional colossal. É importante ressaltar que havia uma recusa do grupo em dialogar com os grandes veículos de mídia da época, pois suas prerrogativas radicais (e raciais) se estabeleciam, na divergência com esses espaços hegemônicos, racistas e, no limite, epistemicidas; e também evidenciavam um conflito latente à sociedade quando explicitavam o modo como a grande mídia se comportava em relação às produções artísticas e culturais de autoria negra e periférica.

Composto por doze faixas, o disco pode ser inserido na categoria de *álbum conceitual*. Sua composição constrói uma narrativa que é a reunião de narrativas enunciadas por sujeitos discursivos que partem de um lugar comum, sob um contexto comum: a periferia vitimada por uma necropolítica produzida pelo Estado-sistema brasileiro, pautada sob um critério de raça e classe – elementos que, na realidade brasileira, são majoritariamente indissociáveis. Diante disso, torna-se imprescindível a viabilização de instrumentos efetivamente engajados com a periferia que tornem possível a sobrevivência dos sujeitos. É sobre as dinâmicas envolvidas no ato de *sobreviver e tornar-se* que iremos nos debruçar.

O presente trabalho tem como objetivo evidenciar as estratégias discursivas adotadas pelo Racionais MC's na produção do que nomeamos como *poética de sobrevivência*: um discurso que incide no processo de subjetivação e afirmação da identidade de sujeitos da periferia. Essa poética pode ser caracterizada como uma forma enunciativa que busca a obliteração das dinâmicas sistêmicas operadas pelo racismo, que planificam estratégias de marginalização e genocídio. Para bem trabalhar esse conceito, lançaremos mão de um aporte crítico-teórico fundamentado nos estudos de Cultura e Relações Étnico-Raciais, propondo uma leitura contemporânea e, no limite, mais *decolonial* sobre a produção cultural dos “quatro pretos mais perigosos do Brasil”.

O primeiro capítulo deste trabalho irá tratar sobre os aspectos enunciativos do discurso do rap, tal como suas implicações e sua localização no espaço-tempo afro-diaspórico. Para isso, nos debruçamos, principalmente, sobre as propostas de Jorge Nascimento (2016 e 2020) acerca da fundamentação do rap em formas enunciativas africanas e afro-diaspóricas.

O segundo capítulo, o mais extenso desse trabalho, se ocupará de um exame da realidade racial brasileira, sobretudo a partir dos contextos de indefinição, silenciamento e valorização da mestiçagem forjada em uma democracia racial mitológica. Para isso, será necessário contextualizar-se a partir da proposta enciclopédica e precursora de Abdias Nascimento (2020). Acauam Silvério de Oliveira (2015) servirá como fundamentação teórica principal para traçarmos considerações sobre um panorama mais geral da realidade racial brasileira, principalmente sobre a valorização da mestiçagem e sobre o mito da democracia racial com o qual o rap dos Racionais MC's entra em conflito, tal como as dinâmicas de violência e exclusão a ele atreladas. Sobre necropoder e necropolítica, conceitos fundamentais para entendermos o modo como é operado o genocídio da população negra periférica no Brasil, Achille Mbembe (2016) nos servirá com sua importante proposta. Indispensavelmente, Frantz Fanon (1968 e 2020) iluminará nossos caminhos na elucidação dos processos coloniais que atingem os corpos negros e as subjetividades desses sujeitos.

O terceiro e último capítulo abordará a esfera do sujeito periférico e os aportes oferecidos pelo rap dos Racionais MC's para a construção de uma consciência negra coletiva. Sobre a construção da ideia de *sujeito* e *Outridade*, lançaremos mão da proposta reveladora de Grada Kilomba (2019) a partir de um contexto em que se solidificam os resquícios coloniais em nosso tempo. O trabalho de Tiaraju Pablo D'andrea (2013) nos servirá como

suporte para um entendimento mais amplo sobre o que é o sujeito periférico. Para o sentido de *negritude*, nos pautamos em Kabengele Munanga (2019).

Nosso foco são as formas discursivas lançadas pelos Racionais MC's em *Sobrevivendo no Inferno*, que serão utilizadas como veículo de denúncia de um cotidiano marcado pela violência, pela desigualdade e pela marginalização social e cultural, que produzirão uma série de armadilhas para os sujeitos que vivem nos territórios da periferia. O papel do rapper não é somente denunciar, mas igualmente oferecer-se enquanto caminho, enquanto verdade e enquanto “parceiro”. E será através de seu discurso repleto de códigos e referências religiosas que os rappers irão se colocar à frente dos sujeitos para orientá-los, difundindo uma doutrina de autoafirmação e preservação do corpo negro.

Ser sobrevivente nesse universo é o intento e, para isso, é necessário estar vestido com as armas e as roupas de Jorge. Para que os *nossos* inimigos tenham pés e mãos, mas não *nos* toquem, nem *nos* alcancem.

1. Ritmo e poesia: a enunciação oral de um discurso

*Aí, rapper de fato grita e diz
O rap é compromisso, não é viagem
Se pá fica esquisito, aqui, Sabotage*

Sabotage, “O Rap é Compromisso” (2000)

A cultura hip hop se estabeleceu no pantheon dos paradigmas culturais da pós-modernidade, em constante contato e mediação com as classes raciais e sociais na contemporaneidade, e incide na produção de discursos plurais sobre a realidade de uma determinada população, sob o prisma de uma certa condição de sujeito e posição de protagonismo. Situando-se enquanto o elemento primordial e definidor dessa cultura, o *rap* é composto por uma linguagem metacomunicativa, na qual localizam-se elementos não apenas da música, mas também de outros modos de linguagem e expressão.

Discurso estético que nasce da necessidade de dizer o mundo, o rap se constrói a partir dos múltiplos processos enunciativos que despontam da oralidade para o domínio cultural e comunicativo. De maneira geral, é profundamente influenciado pela tradição oral das diferentes culturas africanas, visto que seu principal fundamento é, de acordo com Christian Béthune, a elaboração oral do pensamento⁴, sendo essa uma característica das sociedades onde a escrita não se estabelece enquanto absoluto valor referencial. Assim, podemos afirmar que o rap finca seus alicerces por meio da oralidade, e também por outros aspectos mais ligados à esfera da corporeidade dos sujeitos os quais ele atravessa. Nesse sentido, é importante considerar a influência de África como chave de construção desse gênero musical, a partir de um intenso trânsito cultural na diáspora africana:

Segundo o sociólogo senegalês Abdoulaye Niang, a maior parte dos elementos fundantes do rap vieram de África: de um lado, a corporalidade expressa nas danças de rua derivaria de danças e rituais africanos que teriam aportado nas Américas. Por outro lado, a utilização da palavra como recurso central da mensagem derivaria de figuras da tradição oral africana, como o *griot* e o *toastes*,

⁴ BETHUNÉ, Christian. *Le Rap. Une esthétique hors la loi*. Paris: Authement, 2003.

encarregados de transmitir a cultura de uma comunidade bem como seus valores e conhecimentos (D'ANDREA, 2013, p. 62).

O rap dos Racionais MC's segue esse paradigma enunciativo afrodiaspórico, pois, conforme indica Jorge Nascimento⁵, conserva internamente a ele um sistema de polifonia que permite a interação de discursos díspares em processos dialógicos enriquecedores, amplificadores de visões de mundo distintas. Os rappers preservam o caráter *griot*⁶ na enunciação da realidade expressa pelas letras.

Conforme propõe KL Jay⁷, cada disco do grupo também pode ser visto como um livro: título, capa, autoria, história, um material visual. A narrativa arquitetada por meio da forma poética-cancional possui uma estrutura bem estabelecida: introdução, início, meio e fim. Entretanto, o conteúdo não é enunciado puramente pelo campo da escrita. Aqui, a fala se torna ponto central dessa transmissão e comunicação. Teríamos, assim, uma espécie de livro *sui generis*, construído por meio da transcrição das palavras cantadas, ou melhor: um livro oral⁸. A escuta – e a reprodução oral do conteúdo transmitido – tomam o lugar que, comumente, é preenchido pela leitura. Nesse caso, o discurso é plenamente construído e disseminado através da oralidade. É como se o disco dos Racionais MC's fosse uma história composta por crônicas cotidianas coordenadas entre si, mas subordinadas a uma *experiência* comum, sendo alocadas fisicamente em um livro que seria “lido” por aqueles que têm o direito à leitura negado, num processo ritualístico de absoluto engajamento com a palavra. Será possível, deste modo, interagir com uma narrativa através da música.

O enunciado, todo ele tecido por meio da oralidade, é potencializado pela boca, órgão que simboliza a fala e a própria enunciação. Concomitantemente a essa dinâmica, a boca será atingida por um dos fragmentos operativos do colonialismo: o silenciamento. Nesse sentido, ela simboliza aquilo que deve ser controlado, silenciado e censurado⁹. No processo de construção enunciativa do rap, ao momento em que as palavras são recitadas, a boca viabiliza

⁵ NASCIMENTO, Jorge. *Ancestralidades Contemporâneas: considerações a partir do rap dos Racionais MC's*. UFES, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/flibav/article/view/28935/20559>. Acesso em: 03 jun. 2021.

⁶ *Griot* (em português: griô) é o indivíduo responsável pela preservação da memória, da história, das tradições e da identidade coletiva de uma comunidade através do ato de narrar, originalmente pertencente às sociedades da África Ocidental.

⁷ *O disco do Racionais MC's é como um livro: tem capa, introdução, meio e fim e isso demora para ser concluído*. (Um dia após o outro com Racionais MC's - entrevista a Filipe Quintans - 24/07/2002. Disponível em <https://cliquemusic.uol.com.br>)

⁸ NASCIMENTO, 2020, p. 2.

⁹ KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

o estabelecimento de uma métrica que, além de ser utilizada no modo como o discurso se dá, também facilita a memorização daquilo que é dito. E tudo segue um dado ritmo, que funciona como dispositivo de inserção, envolvimento e engajamento tanto de quem canta, quanto de quem ouve.

Trata-se de práticas discursivas que remetem à tradição da oralidade e evidenciam aquilo que Nascimento irá chamar de *ancestralidade da fala*, a partir de uma notável enunciação de saberes, experiências e memórias, que valoriza a justaposição de vozes, num contexto temporal-espacial afrodiaspórico. Essa prática discursiva evidencia ainda uma *metacomunicação negra* como forma de resistência originária das diversas manifestações culturais africanas na diáspora, que envolvem a corporeidade dos sujeitos aos quais elas estão diretamente relacionadas:

[...] quando nos referimos às falas, às letras, devemos pensar em vozes performáticas que vão demarcar a proveniência de sua fala. E quando cito a fala, no caso, expande-se o conceito: aqui quem fala é o ritmo, é o corpo. A fala é ritualística, performática. É o canto que fala, é o corpo que diz e desdiz. É a fala, a bala, a ginga e a gíria. (NASCIMENTO, 2020, p. 6)

Nesse sentido, no campo dessa metacomunicação efetivada nas práticas discursivas do rap, as informações fluem simultaneamente ao processo comunicativo, sendo aí estabelecida uma dinâmica entre interlocutores que pode ser elucidada a partir de uma performance que envolve toda a corporeidade desses sujeitos: rapper e ouvinte dentro de um mesmo domínio de marginalidade.

Nascimento ainda propõe que há, nas mensagens do rap dos Racionais MC's, a união do caráter subversivo ao discurso pedagógico moralizante na apresentação das pluralidades temáticas próprias desse discurso performático¹⁰. Esse processo consiste na transformação de uma experiência coletiva (ou individual) em linguagem remetente a práticas tradicionais e potentes de transmissão de saberes, valores, conhecimentos e memória — itens essenciais para a sobrevivência dos sujeitos aos quais o som dos “quatro negros mais perigosos do Brasil” se direciona.

¹⁰ NASCIMENTO, Jorge. *O Titanic afundou: poesia e cultura, RAP e sociedade*. Revista Contexto (UFES), Vitória, vol. 19, pp. 213-245, 2011. p. 242.

...

Como um perceptível exemplo sobre o que podemos compreender enquanto discurso emancipatório, está a canção “Capítulo 4, Versículo 3”, terceira faixa de *Sobrevivendo no Inferno*, que, por ser o quarto álbum do grupo, torna verossímil a associação do disco com o capítulo de número quatro de um livro da Bíblia, e também da própria canção enquanto um terceiro versículo deste livro — o *livro* mencionado anteriormente que KL Jay nos propõe. Aqui, o contexto da lírica é o tempo-espaço do genocídio, o estado de violências sistêmicas, estruturais, simbólicas e físicas contra os corpos pretos periféricos. O objetivo é um: a sobrevivência.

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial
A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras
Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros
A cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um **sobrevivente**

Acompanhada de notas secas em fá sustentado no piano, e sob o *sample* de “Slippin’ into darkness” (*All Day Music*, 1971), do grupo War, a voz de Primo Preto¹¹ apresenta as estatísticas do então contexto brasileiro da década de noventa, no que tange a operação de um genocídio do sujeito negro no país. Apenas nesse trecho, já são elucidados alguns dos elementos desse fenômeno: violência policial (“60% dos jovens de perifeira sem antecedentes criminais já sofreram violência policial / A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras”), racismo institucionalizado pelas instituições de ensino superior (“Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros”) e violência sistêmica na agência de uma política de extermínio (“A cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo”). Essa introdução nos transporta para uma atmosfera densa, diante de tensões e conflitos à beira de um país que não fora efetivamente brindado por um projeto de nação anteriormente construído, porém não concretizado.

Numa notável habilidade de construção da narrativa aqui apresentada, a canção nos disponibiliza armas para aquilo que entendemos enquanto sobrevivência, expõe cenários de luta e resistência às estratégias de genocídio do sistema brasileiro e evidencia uma *mística* de guerra seguida pelos sujeitos enunciativos e interlocutores da narrativa. Também, a canção e,

¹¹ É de total importância apresentar Primo Preto enquanto uma das vozes presentes na narrativa polifônica da canção e, acima de tudo, como (mais) um sobrevivente — respeitando sua própria colocação.

sobretudo seus enunciadores, elegem os adversários e inimigos que operam o genocídio da população negro-brasileira, ao mesmo tempo em que convocam os “irmãos” e companheiros da periferia para o “caminho da sobrevivência”.

Sob o embalo gingado da junção da bateria de “Sneakin’ in the Back” (*Sneakin’ in the Back*, 1974), de Tom Scott and The L.A. Express, com o baixo da canção “Pride and Vanity” (*Pleasure*, 1974), de Marshall “Rock” Jones (do célebre grupo Ohio Players), Mano Brown sucede a agência de Primo Preto e aparece como enunciator em primeiro plano na canção:

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
O **preto** aqui não tem dó, é 100% veneno
A primeira faz bum, a segunda faz tá,
Eu tenho uma **missão** e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha **palavra** vale um tiro, eu tenho muita **munição**

Ao se lançar sobre o espaço da narrativa para a prática da enunciação, em sua posição enquanto homem preto, Brown estabelece uma postura intencionalmente combativa. O narrador demarca a posição de conflito, lançando mão das armas necessárias para atirar contra o sistema que o ameaça. A missão é sobreviver e criar estratégias de sobrevivência para seus companheiros de guerra — a guerra contra o genocídio, contra as violências sistêmicas do colonialismo. A arma principal será a palavra, materialização da potência enunciativa dessas formas afrodiaspóricas de dizer o mundo através do discurso oral tão potente quanto uma munição — e mais potente do que a munição da arma dos agentes moduladores do biopoder que exterminam corpos negro-brasileiros na periferia.

Nos quatro primeiros versos da canção (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 / O preto aqui não tem dó, é 100% veneno), os pares de rimas internas “ruim” e afim, e “pior” e “dó”, criam um efeito de síncope, sendo essa uma marca fundamental do canto falado do rap.

Bem mais à frente, os versos:

Vim pra sabotar seu raciocínio

Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo

[...] Número um, guia, **terrorista da periferia**

[...] E a **profecia** se fez como previsto

Um, nove, nove, sete, depois de **Cristo**

A fúria negra ressuscita outra vez

Racionais, capítulo quatro, versículo três

Aqui, o enunciador se ocupa com o processo de *sabotagem* do raciocínio de seu interlocutor, imergindo no domínio de uma violência simbólica da palavra, afirmando-se enquanto um “terrorista da periferia”. Os vocábulos “profecia” e “Cristo” aparecem como símbolos religiosos¹², explorados constantemente em *Sobrevivendo no Inferno*. A reação supostamente violenta ao cotidiano pode ser lida, a “fúria negra” pode ser lida como uma representação da busca pela emancipação e pela sobrevivência dos sujeitos engajados com a palavra do rap. A partir do momento em que ocorre o engajamento, essa “fúria negra” ressuscita.

Outra referência religiosa é o clássico “Aleluia!”, que aparece no *sample* de “Pearls” (*Love Deluxe*, 1992), da cantora Sade, nos momentos de pausa das vozes dos rappers. Por conta do tema principal da canção “Pearls” ser a crônica da vida de uma mãe na Somália, Arthur Dantas Rocha sugere que a presença desse *sample* em “Capítulo 4, Versículo 3”, representa um “canto de resistência, um brado da persona que sobrevive ao trauma, que encerra o ciclo de morte necropolítico”¹³. Um *sample* do clássico do rap paulistano, “Eles não sabem nada” (*Só se não quisser*, 1994), do grupo MRN, também aparece sequencialmente — nesse caso, para a inclusão dos “50 mil manos” que coexistem no mesmo momento cultural do que os Racionais MC’s¹⁴.

Ice Blue aparece como um enunciador dotado do caráter malandro, partindo da rua, ocupando um espaço de representação do povo, daqueles que estão em constante interlocução com a poética dos Racionais MC’s. Nesta passagem, o rap é referido como “o som que emana do Opala marrom”, sendo a sonoridade das ruas, dos núcleos urbanos.

Faz frio em São Paulo, pra mim tá sempre bom

Eu tô na rua de bombeta e moletom

¹² Símbolos esses que possuem um significado extremamente importante para o desenvolvimento da narrativa central do disco, sobre os quais discutiremos melhor mais à frente neste trabalho.

¹³ ROCHA, Arthur Dantas. *O livro do disco: Sobrevivendo no Inferno*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

¹⁴ *Ibidem*, p. 112.

Dim-dim-dom, **rap é o som que emana do Opala marrom**

Na sequência, Brown e Blue irão estabelecer um diálogo na faixa. O primeiro segue incorporando a persona ao rés do chão, enquanto o segundo representará os aspectos comuns do sujeito periférico na criação de sentidos maniqueístas sobre a realidade em que se vive:

[Mano Brown]

Colou dois mano, 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 o pó, pele e osso
No fundo do poço, uma pá de flagrante no bolso

[Mano Brown]

Veja bem, **ninguém é mais que ninguém**
Veja bem, veja bem, e **eles são nossos irmãos também**

[Ice Blue]

Mas de cocaína e crack, uísque e conhaque
Os mano morre rapidinho, sem lugar de destaque

[Mano Brown]

Mas **quem sou eu** pra falar de quem cheira e quem fuma?
Nem dá, nunca te dei porra nenhuma

Nesse caso, a perspectiva de Ice Blue é a defesa da exclusão e da inferiorização daqueles que se “perderam” e se desviaram do “proceder” criado pela poética de sobrevivência dentro do enunciado do rap. Mano Brown, por sua vez, adota um tom de humildade com os *manos*, reconhecendo nesses sujeitos os efeitos colaterais negativos de um sistema que os marginaliza e, então, os extermina. Manter-se humilde é uma das estratégias do enunciatador para então tratar dessa realidade.

E, no que tange o tratamento dessa realidade, há, sobretudo, o reconhecimento dela. Nesse sentido, a figura enunciativa de Brown faz um reconhecimento da estrutura e do contexto, e cria noções sobre a agência do sistema formalizada através das estratégias de domínio do sujeito negro periférico:

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 **nequinho**

Aqui, o sistema está sendo incorporado na imagem do “demônio” (outro símbolo religioso na canção para prestarmos atenção). Esse sistema dominador contamina o caráter, “rouba a alma”, e transforma aquele sujeito fortificado (“preto tipo A”) em um mero *objeto* dominado. Esse processo, em resumo, se localiza no oposto extremo da emancipação.

Edi Rock adentra a canção no lugar de enunciador, na qualidade de uma voz que apresenta uma visão analítica e ponderada da realidade da população negra periférica. Em seus versos, ele apresenta uma gama de protótipos sociais, partindo todos da imagem do “monstro que nasceu em algum lugar do Brasil (que representa um certo “perigo” para a harmonia da nação):

Quatro minutos se passaram e ninguém viu
O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil
Talvez o mano que trampa debaixo do carro sujo de óleo
Que enquadra o carro forte na febre com o 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 o que procura vida nova na condicional
Alguém no quarto de madeira, lendo à luz de vela
Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela
Ou o da família real de negro, como eu sou
O príncipe guerreiro que defende o gol

Mais à frente, os últimos versos são emblemáticos:

Permaneço vivo, prossigo a mística

Vinte e sete ano **contrariando a estatística**

[...] Eu sou apenas um rapaz latino-americano

Apoiado por mais de cinquenta mil manos

Efeito colateral que o seu sistema fez

Racionais, capítulo quatro, versículo três

Nessa passagem, há uma boa elucidação da proposta do disco: permanecer vivo, *sobreviver ao inferno*, prosseguir uma *mística* estabelecida pela palavra sagrada do rap dos Racionais MC's (regida por Ogum e São Jorge), contrariar as estatísticas trágicas sobre a situação da população periférica e, sobretudo, negra, no Brasil. Uma luta constante. O apoio dos “cinquenta mil manos” aqui é essencial, e o efeito colateral do “sistema” é o próprio sujeito — já desperto, furioso, irado, em busca de uma emancipação individual para si mesmo e também uma emancipação coletiva para o seu povo.

Pode-se concluir, então, que “Capítulo 4, Versículo 3” é uma canção polifônica, com uma multiplicidade de vozes enunciativas diversas, justapostas umas às outras para a produção de sentidos que conversem com os diferentes sujeitos interlocutores da palavra enunciada e o induzam ao engajamento direto por meio da adesão ao discurso. A canção faz jus ao modo como o discurso emancipatório do rap, de raízes notavelmente africanas, se constrói, se materializa e se dissemina aos milhares de *manos* que com o gênero musical interagem.

Nesse caminho de uma construção discursiva fundamentada por pilares afro-diaspóricos, o rap se funda enquanto manifestação artística popular produzida exclusivamente por sujeitos que ocupam o espaço-território das margens de um macrocentro, como por exemplo as ruas, as periferias, os guetos, o sistema carcerário, entre outros polos de existência. É um movimento de forças antagônicas que busca, entre outras inúmeras disposições, delinear os lugares da contemporaneidade a partir de um discurso que traduza a vida-sobrevida dos sujeitos que o enunciam — e também que, com ele, estabelecem dinâmicas de interlocução. Nesse sentido, surgirá aqui uma forma de agenciamento comunitário e de resistência coletiva, baseada não somente na questão de classe mas, sobretudo, na questão de raça.

A construção desse paradigma estará repleta de símbolos religiosos, como observamos na canção analisada nesse capítulo e em outras de *Sobrevivendo no Inferno*. “Capítulo 4, Versículo 3”, por fim, termina e finda-se ao soar de um sino. Temos aqui outro símbolo religioso, mas que, dessa vez, rompe um encanto. Por que? Já é possível para o ouvinte do disco a imersão numa outra atmosfera, pouco a pouco, num efeito de *fade in* que prenuncia a virada de jogo da crônica avassaladora que virá na próxima faixa. É como um som em volume baixo que cresce dentro de um Opala marrom sob uma noite gelada qualquer do Capão Redondo em 1997.

A virada de jogo acontecerá — e vai sobreviver quem errar menos. A próxima canção do disco, que se localiza entre a densa narrativa de bases bíblicas sob a mística do Santo Guerreiro (que acabamos de acompanhar) e entre a pesada “Rapaz Comum”, que terá seu enunciado construído por Edie Rock, irá nos transportar para outra atmosfera, antes que possamos enfim chegar à conclusão de um primeiro testamento dentro do disco (que é dividido em duas partes). Contudo, vamos avançar mais um pouco e deixar “Tô Ouvindo Alguém Me Chamar” para depois. A sublime “Diário de um Detento” está próxima. É nela que iremos observar as dinâmicas e códigos necropolíticos dos quais nos ocuparemos a seguir.

2. Sobrevivendo naquilo que sobrou do Brasil

*Eu tenho uma Bíblia velha,
uma pistola automática e um sentimento de revolta
E tô tentando sobreviver no inferno*

Mano Brown, “Genesis” (1997)

Tendo construído uma efetiva compreensão sobre o rap enquanto discurso rítmico e poético que tem como prelúdio os modos de enunciação legitimamente afro-diaspóricos que envolvem não somente a voz mas também a toda a corporeidade dos sujeitos a eles engajados, devemos agora nos ocupar com o entendimento pleno dos contextos sociais na qual essa cultura se afirma. Quando falamos sobre *rap*, estamos adentrando o domínio étnico-racial – esse determinante de valor tão denso e de caráter tão sintomático para as realidades existentes no mundo contemporâneo, e que, no Brasil, se revela como um campo minado.

Os principais questionamentos são: no que consiste a realidade racial brasileira e quem são os agentes dominadores dos corpos negros em nosso país?

2.1. Indefinição, silenciamento e uma democracia racial mitológica

Deve-se, primeiramente, compreender a realidade racial no nosso país a partir dos padrões de indefinição e silenciamento. Isso porque, durante boa parte da história nacional, houve uma tentativa de apagamento da memória, da contribuição e da existência dos sujeitos afro-brasileiros; viabilizando, assim, peculiares estratégias de epistemicídio e, sobretudo, de genocídio da população negra. Nesse contexto, a discussão racial passou a receber, simbolicamente, o rótulo de “proibida”.

A primeira edição do livro *O Genocídio do Negro Brasileiro*¹⁵ foi publicada na segunda metade da década de 1970. Num contexto de insurgência do Movimento Negro

¹⁵ NASCIMENTO, Abdias do. *O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

Unificado (MNU) – por quem a ideia de mestiçagem será encarada como fator de desmobilização social dos negros brasileiros –, o texto passou a servir como enciclopédia das relações raciais no Brasil, apresentando dados e estabelecendo diálogos diretos de grande urgência com a realidade do sujeito afro-brasileiro no país. Abdias do Nascimento, a partir de um discurso didático e revelador, nos apresenta um trágico (e sádico) Brasil que, infelizmente, ainda conhecemos – e do qual os Racionais MC’s farão questão de não permitir que esqueçamos. Não se deve esquecer desse Brasil pois ele ainda está de pé.

Em uma nação, o contexto de indefinição racial é estabelecido a partir de ações ideológicas que visam a privação de informações sobre a condição dos sujeitos racializados. No caso do Brasil, o principal alvo desse apagamento epistemológico será o negro. Isso porque as informações que os negros poderiam utilizar em busca de dignidade, justiça e, principalmente, no processo de construção e reafirmação de uma identidade legitimamente afro-brasileira, lhes são inviabilizados pelos detentores do poder¹⁶; isto é, pela branquitude que comanda o Estado-nação brasileiro desde o período colonial. Esse processo, segundo Nascimento, tem sua justificativa numa suposta “justiça social”, a medida em que aos cidadãos não é reservado o direito de se identificar racialmente, em detrimento de uma nacionalidade: todos são brasileiros e apenas isso. Nesse contexto, de indefinição racial, o objetivo é sobrepor a nacionalidade à raça – quase como se, num tempo precedente ao nosso, determinados indivíduos tivessem sido escravizados por serem congolezes, angolanos, nigerianos, beninenses, moçambicanos, quenianos, e também brasileiros, mas não por serem alocados sistematicamente dentro do significante-categoria “negro”.

O autor prossegue:

[...] a camada dominante simplesmente considera qualquer movimento de conscientização afro-brasileira como ameaça ou agressão retaliativa. E até mesmo se menciona que nessas ocasiões os negros estão tratando de impor ao país uma suposta superioridade racial negra... Qualquer esforço por parte do afro-brasileiro esbarra nesse obstáculo. A ele não se permite esclarecer-se e compreender a própria situação no contexto do país; isso significa, para as forças no poder, ameaça à segurança nacional, tentativa de desintegração da sociedade brasileira e da unidade nacional (NASCIMENTO, 2016, p. 94).

¹⁶ NASCIMENTO, 2016, p. 93.

As atividades e atitudes raciais seriam, nesse sentido, vistas a partir de uma posição subversiva, ameaçadora a ordem da suposta harmonia racial brasileira. Vale ressaltar que a o processo de negar ao negro a possibilidade de autoidentificação é uma forma sistemática de silenciamento do seu poder de enunciar e também de neutralização dos seus modos de produzir e disseminar cultura, pois o enunciado e a cultura, nesse contexto, partem justamente da posição que se ocupa enquanto sujeito negro. Com isso, há a impossibilidade de definição de si mesmo, e a esse sujeito será reservado o campo do *não-ser*.

Esse silenciamento é um instrumento usado convenientemente aos interesses de uma estrutura de poder. Silenciar torna-se fundamental para a sustentação de uma *democracia racial*¹⁷ que não permitirá ao negro as reivindicações de seus supostos direitos, menos ainda a possibilidade de autodefesa das estratégias de genocídio contra ele.

Sob a luz do que propõe Abdias do Nascimento, é importante para nós compreendermos essa enganosa democracia racial como uma

[...] metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo nos Estados Unidos e nem tão legalizado qual o *apartheid* da África do Sul, mas institucionalizado de forma eficaz nos níveis oficiais de governo, assim como difuso e profundamente penetrante no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. Da classificação grosseira dos negros como selvagens e inferiores, ao enaltecimento de virtudes de mistura de sangue como tentativa de erradicação da “mancha negra” [...], a história não oficial do Brasil registra o longo e antigo genocídio que se vem perpetrando contra o afro-brasileiro (NASCIMENTO, 2016, p. 111).

Nesse sentido, teríamos, assim, uma espécie de *ambivalência* predominante no contexto brasileiro; e, a partir disso, se estrutura uma democracia racial nada democrática: a valorização de uma mestiçagem em prol da construção de uma identidade essencialmente nacional, contudo, simultânea às inúmeras dinâmicas de genocídio da população negra no

¹⁷ “[...] tal expressão supostamente refletiria determinada relação concreta na dinâmica da sociedade brasileira: que pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas. A existência dessa pretendida igualdade racial constitui mesmo, nas palavras do professor Thales de Azevedo, ‘o maior motivo de orgulho nacional’ [...] e ‘a mais sensível nota do ideário moral no Brasil, cultivada com insistência e intransigência’ (AZEVEDO, Thales de. *Democracia Racial: Ideologia e Realidade*. Vozes: Petrópolis.)” (NASCIMENTO, 2016, p. 48).

Brasil. Essa mestiçagem, enquanto desmobilizadora social, funcionará como mecanismo ideológico ocultante do abismo social causado pelo racismo no país.

Vale ressaltar aqui que o basilar objetivo das correntes epistemológicas que fundamentam uma crítica direta à mestiçagem não consiste na imposição de uma ontologia racial dualista, um regime baseado na dualidade “preto x branco” – a experiência brasileira, por si só, já problematiza essa questão. O que deve ser compreendido é a análise das dinâmicas que colocam a mestiçagem como primária na consolidação dos paradigmas culturais brasileiros, assim como na construção de uma identidade nacional, ao mesmo tempo em que descartam a contribuição efetiva dos sujeitos africanos em diáspora no Brasil¹⁸. Essa mesma mestiçagem servirá como pilar central para a afirmação enganadora da suposta existência de uma democracia racial conciliatória. É indispensável que aqueles que dão conta de pensar a identidade coletiva do povo brasileiro salientem que esse povo é, sobretudo, composto por uma população afro-brasileira fortemente marcada pela leitura racial, sob as vistas dos agentes dominantes do Estado-nação.

•••

Deve-se considerar que a sociedade brasileira não é, de modo efetivo, etnicamente demarcada, pois aos sujeitos racializados foram negados os direitos ao autorreconhecimento e à auto-afirmação a partir de suas respectivas condições étnico-raciais. Mesmo que esses corpos estejam expostos ao racismo, isso não quer dizer que os sujeitos vitimados por esse sistema de dominação automaticamente venham a se racializar e, assim, venham a criar uma consciência racial a partir da violência que sofrem. Mas como uma sociedade com essas características de indefinição pode servir de base ideológica para o racismo?

Acauam Silvério de Oliveira propõe que, nessa discussão, “interessa compreender de que maneira em um contexto racialmente indefinido, o resultado final do racismo seja a exclusão do corpo negro”¹⁹. A partir dessa proposta, torna-se importante entender as dinâmicas atreladas ao racismo enquanto sistema de dominação, produtor de violências

¹⁸ Em resumo, não se trata de reduzir o contexto racial brasileiro a uma lógica étnico-racial binária (como a estadunidense, por exemplo). Trata-se de trazer às discussões a questão racial definida (desprendida da indefinição mestiça) como potencial modo de afirmação, reconhecimento e identificação do negro. Já é considerado, há muito tempo, que a realidade racial em todos os territórios afro-diaspóricos é heterogênea. A questão racial no Brasil não se resolve de maneira simplista.

¹⁹ OLIVEIRA, 2015, p. 167.

objetivas e simbólicas aos corpos negros e, sobretudo, compreender de que maneira ele se constrói, de onde ele parte e como se instaura dessa maneira tão cruel ao ponto de tornar vulnerável e exposta às políticas de morte a maior parte da população brasileira.

Afinal, é a raça a mãe do racismo ou o racismo o pai da raça? Oliveira sugere que deve-se “compreender a raça não como causa, mas como um efeito prático do racismo”²⁰. Com isso, não é inviável a existência de racismo em um contexto afetado pelas dinâmicas de indefinição racial, onde os sujeitos não criam comunidades étnicas. Não existirá, pois, “uma inviabilidade estrutural que impeça a existência do racismo em um contexto marcado por identidades transétnicas, dado a relativa arbitrariedade de sua cadeia de significantes ideológicos”.²¹

É corretamente possível que haja racismo em contextos nos quais a negritude não é etnicamente demarcada, pois estamos falando de contextos sociais, culturais e espaciais – nesse caso, o Brasil – em que o regime colonialista atua de maneira tão profunda ao ponto de moldar os modos possíveis de afirmação. Não importa o que os brasileiros comuns acreditam a respeito da pluralidade racial e cultural da nação; o racismo irá estabelecer categorias hierarquizantes na sociedade e definirá quais os papéis sociais cada sujeito deverá cumprir em função de sua raça e de sua etnicidade.

Tendo em vista que o racismo é composto, entre outros itens, por violentas dinâmicas de exclusão, não se trata apenas de criar aquelas tais concepções de superioridade racial, sob o uso e a aplicação de critérios hierarquizantes. Em resumo, não é sobre determinar qual grupo étnico-racial estará acima dos outros, mas sim de hierarquizar certos grupos e alocá-los abaixo de apenas um (o que estará acima e que também comandará essa pirâmide).

O racismo possui interesses distintos a partir do contexto em que ele está agindo, a partir dos corpos que ele está dominando, pois para que seus objetivos sejam concluídos, é preciso que exista certos corpos a serem excluído da estrutura social e, por fim, exterminados. Não se trata apenas do que estabelece o conceito de “raça” enquanto um dos significantes movimentados pelo racismo como dispositivo ideológico, pois ele sequer é único e insubstituível²². A verdade desse conceito é simbólica e irá variar, como tem sido salientado, de acordo com cada contexto sobre o qual o racismo irá operar. “Raça” não nomeia sujeitos a partir de suas respectivas características biológicas, cientificamente comprovadas; ela nomeia

²⁰ Ibidem, p. 168.

²¹ Ibidem, p. 169.

²² NASCIMENTO, 2016, p. 171.

as situações específicas em que esses sujeitos, que possuem certas características fenotípicas e socioculturais, são exterminados. Assim, não se trata de ser negro, mas de *tornar-se negro* em um dado contexto de operação do racismo, pois os sujeitos não são exterminados simplesmente por serem negros, mas se tornam negros por serem exterminados.²³

Em *Sobrevivendo no Inferno* observaremos o *tornar-se negro* se estabelecer enquanto dinâmica determinante, pela qual passará o desenvolvimento da narrativa e de seus enunciados. Nesse sentido, haverá um reconhecimento comum, uma identificação e um senso de comunidade criado entre os “manos” que interagem com a poética (de sobrevivência) dos Racionais MC’s, a partir do momento em que eles tornam-se negros. Esse ato de “tornar-se” pode se dar por dois meios: 1) através da violência e da dinâmicas cotidianas de extermínio que atingem seus corpos, as quais levam o sujeito ouvinte-interlocutor a se identificar com o que é dito pela palavra do rapper; 2) por meio da autoidentificação e de seu processo (individual ou coletivo) de construção de sujeito.

No contexto de indefinição racial e cordialidade mestiça, o racismo lembrará aos sujeitos racializados que suas identidades étnicas não lhe pertencem. A dominação cordial se fortalece, também, a partir do não-pertencimento. Contudo, cabe aos mecanismos ideológicos e aos agentes ativos do sistema de dominação – polícia, Estado, mídia – o papel de definir quem serão os indivíduos excluídos da ordem social e política na condição de negros. Desse modo, podemos notar que a mestiçagem atribui aquilo que poderemos definir como uma espécie de caráter arbitrário à agência do racismo no Brasil: ele discrimina, exclui e extermina corpos negros sem nomear a si e às suas dinâmicas.

Nesse sentido, a cordialidade mestiça se apoia na violência racial para manter a potência de sua ideologia como fomentadora de uma identidade legitimamente nacional. Mesmo que ela venha a salientar uma suposta fluidez nas relações raciais em nosso país, existirão lugares onde tanto a negritude, quanto a branquitude, estarão certificadas. A fluidez da identidade mestiça só se torna possível a partir da demarcação de um lugar inferior do negro na estrutura social e, essa demarcação faz com que o sujeito “torne-se” aquilo que deve ser exterminado (o alvo do genocídio) mesmo sob uma sociedade supostamente imperada pela mestiçagem.

O ato de “tornar-se negro”, sendo ele involuntário (através da ação dos agentes do Estado) ou voluntário (através da autoafirmação, que, em grande parte, só ocorre após uma

²³ Ibidem, p. 172.

ação efetiva de um agente modulador da vida), representa um “perigo”²⁴ para a “harmonia mestiça”. No momento em que isso ocorre, o sujeito negro deve ser, então, exterminado para que haja a manutenção dessa suposta “mestiçagem harmoniosa”²⁵. Para melhor elucidar essa questão e avançar na discussão, um brilhante excerto de Oliveira:

Para o senso comum da brasilidade, [...] somos todos iguais. [...] Um só povo e uma só raça, fruto da mistura de todas as outras. Todos cumprem normalmente suas funções de brasilidade até que a polícia resolve indicar, com um tiro na nuca, os tipos negros suspeitos habituais. De repente, aqueles que se portavam como pacatos mestiços brasileiros revelam-se enquanto marginais negros aterradores. Também nesse caso, aquilo que é imposto ao sujeito de fora aparece enquanto “mal” interno cujo objetivo é exterminar a raça mestiça. Uma vez que o sujeito foi tornado negro, por exemplo, pela violência policial, confirma-se que ele já era negro desde o início. [...] *O pardo pobre é aquele que contém em si a negritude monstruosa que pode eclodir a qualquer momento para destruir o país. Deve, portanto, ser exterminado* [...] (OLIVEIRA, 2015, p. 175, grifos nossos).

Em resumo, faz parte do racismo brasileiro a realização de si mesmo em um âmbito sociocultural demarcado pela indefinição racial (“racismo sem raça”), do mesmo modo que faz parte da cordialidade mestiça o posicionamento de mediação dos conflitos que surgem com essa dinâmicas. Diante disso tudo, um dos objetivos principais do rap é viabilizar a construção de identidades negras periféricas e fazer com que cada sujeito, que com o gênero estabelece relações múltiplas de sentido e interlocução, tome para si sua própria identidade. É por esse caminho, através de uma poética que revele as artificiosas camadas do racismo brasileiro como sistema de dominação e indefinição, que uma consciência negra coletiva será edificada e fortalecida.

Desfazer-se da mestiçagem e derrubar a ideia de uma enganosa democracia racial não é apropriar-se de uma lógica racial binária estadunidense que não condiz com a realidade brasileira. É, em primeira instância, garantir meios de sobrevivência para os sujeitos negros periféricos a partir do estabelecimento de uma identidade essencialmente negra, lançando

²⁴ Iremos imergir um pouco mais nessa ideia de “perigo” (ou “fúria negra”, como enuncia Mano Brown na canção “Capítulo 4, Versículo 3”) quando formos dissertar sobre a construção de uma subjetividade negra a partir da poética de sobrevivência (ver o capítulo 3 deste trabalho).

²⁵ Os conflitos presentes na realidade racial do Brasil já explicitam que essa harmonia mestiça não existe, pois é impossível que haja harmonia quando há conflito.

mão de uma linguagem da periferia que não visa mediação com outras classes sociais e outros grupos étnico-raciais. É o fim da cordialidade, da “bonança negra” e da mansidão. É a recusa à domesticação do negro brasileiro. A negritude dos Racionais MC’s afirma-se a partir desse lugar de rompimento, em uma análise cuidadosa da realidade na qual se vive. Essa negritude pode também ser examinada como inscrita “sob o signo da morte eminente” – que é o que veremos a seguir.

2.2. O genocídio do negro periférico sob a agência de um necropoder

Para elucidar o modo como o genocídio do sujeito negro é operado em diversos contextos e em diferentes territórios (sobretudo nas periferias e nos presídios), lançaremos mão das noções foucaultianas de biopoder e biopolítica e, sobretudo, dos conceitos mbembianos sobre necropoder e necropolítica.

Michel Foucault entende como biopoder o domínio da vida sobre o qual o poder toma controle²⁶. Trata-se de um poder que utiliza a máxima de “fazer viver” e “deixar morrer”. Nesse campo, a biopolítica designa estratégias específicas de controle dos processos de natalidade, mortalidade, mobilidade e longevidade²⁷.

De acordo com Peter Pál Pelbart, que segue uma lógica foucaultiana para perceber a sobrevivência, o biopoder contemporâneo reduz a existência ao seu mínimo biológico e nos transforma em meros sobreviventes²⁸. Dentro de uma lógica de poder imanente e produtivo, a existência humana e suas respectivas esferas empíricas passam a ser violadas, colonizadas, expropriadas por esse “poder sobre a vida”, o qual é composto de mecanismos de modelação dessa existência – e, certamente, elimina as possibilidades de agência humana, extrapolando a exterioridade e adentrando as fronteiras da esfera interna para interferir nas construções de subjetividade e individualidade dos sujeitos. Nesse sentido, as relações de poder que marcam a organização social se sustentam pela violência com certos grupos sociais, os quais moldam sua vida com intuito de resistir e se inserem na categoria de sobreviventes, uma vez que surge

²⁶ FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermaltina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 285-289.

²⁷ Ibidem, p. 290.

²⁸ PELBART, Peter Pál. *Vida nua, vida besta, uma vida*. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/06/22/vida-nua-vida-besta-uma-vida-peter-pelbart/>. Acesso em: 08. dez. 2021.

nessas dinâmicas “a perversão de um poder que não elimina o corpo, mas o mantém numa zona intermediária entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano: o sobrevivente”²⁹. Assim, um indivíduo apenas sobrevive, tendo configuradas as suas percepções de mundo, o reconhecimento de si mesmo enquanto sujeito e, também, a sua corporeidade. E com isso, o biopoder produz sobrevida, subordinando a existência humana às coerções moduladoras contemporâneas do capital, do Estado, da mídia, entre outros agentes.

Achille Mbembe, em *Necropolítica*, questiona a suficiência da noção foucaultiana de biopoder para a contabilização das formas em que o político, por meio da guerra, da resistência ou da luta, faz do assassinato do inimigo seu objetivo primeiro e absoluto³⁰. Para o autor, o necropoder consiste exclusivamente na agência sobre uma população estabelecendo uma política de morte. Não se trata de aumentar deliberadamente o risco de morte para que as populações vivas sejam deixadas morrer. Em vez disso, trata-se de circunscrever uma política de produção de morte e produção de territórios em que o livre direito ao assassinato massivo esteja assegurado aos agentes moduladores da vida – nesse caso, o Estado e a polícia, em primeira instância. Em adição, as formas de soberania desses agentes sobre os corpos marginalizados, sobretudo racializados, terão a capacidade de definir quem morre, e terão também como projeto central “a instrumentalização generalizada da existência humana e destruição material de corpos humanos e populações”³¹.

Resumidamente, o biopoder foucaultiano se limita à criação e modulação da vida e à exposição dessa vida ao alento da morte, enquanto o biopoder contemporâneo consiste na produção de uma sobrevida. O necropoder, por sua vez, se funda na produção de morte, seguindo a máxima do “fazer morrer”. Mesmo que os objetos de Foucault e de Mbembe incidam sobre o mesmo objeto – a população –, nosso foco estará numa concepção mbembiana de análise do genocídio, visto que o necropoder e a necropolítica constituem efetivamente dinâmicas do colonialismo.

É importante observar sobre o que se trata o projeto colonial, uma vez que a realidade brasileira na qual os Racionais MC’s circulam com o seu instrumento ideológico-enunciativo não somente foi estabelecida sob o domínio do colonialismo, como ainda preserva objetos coloniais de dominação (sendo um deles, o racismo, em suas diversas camadas e modos de agência). O projeto colonial cumpre sua missão quando se faz valer do racismo como

²⁹ Idem. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo, N-1 edições, 2013.

³⁰ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Arte & Ensaios: revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Trad. Renata Santini. Rio de Janeiro, vol. 32, p. 123-151, 2016.

³¹ Ibidem, p. 125.

condição estruturante do Estado moderno, uma vez que ele o difunde para manutenção de uma primazia europeia e colonizadora, no que tange a preservação do poder soberano do colonizador sobre o colonizado. Tudo consiste em um bem elaborado e praticado projeto político de dominação. O sujeito negro foi colonizado, alocado no interior de um assombroso sistema penal que o condena antes mesmo de seu nascimento³² – a partir de sua origem africana ancestral, de sua condição fenotípica, social, cultural e espacial.

Ao examinar a operação do necropoder, tal como o uso de uma necropolítica por parte das dinâmicas do colonialismo, Mbembe dialoga com Frantz Fanon acerca da ocupação colonial, que irá impor divisões do espaço, definir limites e traçar fronteiras internas a partir da agência da polícia e das demais forças militares. Em *Os Condenados da Terra*, o filósofo martinicano define a “cidade do colonizado” como

[...] um lugar mal afamado, povoado por homens mal afamados. Ai, se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta [...]. A cidade do colonizado é uma cidade acorçada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada. É uma cidade de negros [...] (FANON, 1968, p. 29).

Nesse sentido, para uma melhor e mais direta adequação de contextos, pode-se entender a periferia brasileira como uma espécie de “cidade do colonizado”, um território invadido sistematicamente e violentamente pela polícia e pelo Estado enquanto agentes moduladores da morte. A periferia é o lugar em que o livre direito ao assassinato (fazer morrer) é instituído. Ela é, sobretudo, um território de negros subalternos ao domínio colonial. Esses negros não estão dentro da categoria humana, pois não são lidos enquanto humanos. Sua não-inclusão na categoria dos “humanos” se dará à medida em que esses não serão reconhecidos por outros sujeitos como tal. Acerca disso, em *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon disserta:

O homem só é humano na medida em que ele quer se impor a um outro homem, a fim de ser reconhecido. Enquanto ele não é efetivamente

³² FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Trad. José Laurênio Mello. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

reconhecido pelo outro, é este outro que permanece o tema de sua ação. É deste outro, do reconhecimento por este outro que dependem seu valor e sua realidade humana. É neste outro que se condensa o sentido de sua vida (FANON, 2020, p. 227).

Desse modo, a ausência de reconhecimento aloca o sujeito numa posição de anonimato. Num contexto de consolidação do necropoder e de operação da necropolítica, quando há anonimato, não há humanidade; e o não-reconhecimento implica na morte deliberada, autorizada, produzida sob o império do colonialismo. A população negra brasileira não está no radar do reconhecimento, e toda população desconhecida e inominável pode ser alvo de violência. Sob um regime de implantação da necropolítica, à essas populações será reservado o papel de “mortos-vivos”³³ pois elas estarão subordinadas ao poder da morte iminente.

•••

Sob essa ótica, a canção “Diário de um detento” é um ótimo meio para a lúcida compreensão da agência desses elementos sob corpos negros marginalizados. Representando um marco cultural absoluto nos últimos trinta anos, a canção não apenas se inscreve enquanto revolucionária no cenário musical do país, mas também destrincha aquilo que *sobrou* de um Brasil que ainda preserva resquícios coloniais. Com letra composta por uma parceira entre Mano Brown e Jocenir (detento sobrevivente do massacre), apresenta os códigos de marginalização e extermínio que serão revelados no contexto do *cárcere*.

No disco, “Diário de um detento” se localiza após uma *interlude*³⁴ intitulada “...”, da autoria de Edi Rock, que marca uma interrupção do que está sendo transmitido através da palavra do rapper dentro da narrativa do disco. Evidentemente, a faixa é responsável por dividir o álbum em duas partes: o velho testamento e o novo testamento do evangelho marginal segundo os Racionais MC’s³⁵. Sobretudo, deve ser destacado seu caráter de ruptura

³³ MBEMBE, 2016, p. 146.

³⁴ Em um disco, uma *interlude* funciona geralmente como uma faixa de transição entre uma canção e outra.

³⁵ O velho testamento compreende em “Jorge da Capadócia”, “Gênesis (Intro)”, “Capítulo 4, Versículo 3” (que será analisada no capítulo 2 deste trabalho), “Tô Ouvindo Alguém Me Chamar” (capítulo 3 deste trabalho) e “Rapaz Comum”. O novo testamento é composto pelas canções “Diário de um Detento”, “Periferia é Periferia”, “Qual Mentira Vou Acreditar?”, “Mágico de Oz”, “Formula Mágica da Paz” (também no capítulo 3 deste trabalho) e o encerramento “Salve”.

e suspensão com o discurso que havia sido apresentado até então (que veremos exemplificado em “Capítulo 4, Versículo 3” no próximo capítulo desse trabalho). “...” funciona como uma passagem, uma encruzilhada entre os testamentos de *Sobrevivendo no Inferno*, dentre essas duas esferas de um mesmo cosmos. Os samples de soul e funk presentes na primeira parte do disco dão lugar a uma atmosfera *jazzy* levemente psicodélica, regida pela canção “What’s the Use” (*What’s the Use*, 1976), do trompetista nova-iorquino Jimmy Owens. A faixa se encerra com o soar de disparos em arma de fogo, os tiros de suspensão, que dão lugar à prevalência de um silêncio avassalador. É nesse silêncio que ouviremos uma voz de timbre grave anunciar o tempo-espaço para o qual nos transportaremos:

São Paulo, **dia primeiro de outubro**

De **mil novecentos e noventa e dois**

Oito horas da manhã

O massacre do Carandiru ocorreu em 2 de outubro de 1992, por meio de uma intervenção policial da Polícia Militar do Estado de São Paulo, sob o comando do coronel Ubiratan Guimarães e a autorização de Luiz Antônio Fleury Filho, então governador do estado. O resultado foi de 111 mortes registradas, todas as vítimas sendo detentos. Nenhum policial.

Datar os momentos enunciados é um recurso possível para fundamentar a ideia de um diário: relatar ou documentar o que é experienciado a partir de uma perspectiva estritamente subjetiva – mesmo que a objetividade também seja um potente recurso utilizado por Mano Brown e Jocenir para narrar os acontecimentos na canção. A opção por datar um dia anterior ao massacre, não se concentrando objetivamente nesse evento, pode ser observada enquanto uma estratégia de apresentar o episódio como “o desdobramento lógico inevitável de um sistema articulado demoniacamente para o extermínio dos presos, não sendo um caso marcado pela excepcionalidade”³⁶. Desse modo, a vida de um detento e, sobretudo, de um sujeito negro no Brasil, estão expostas a massacres em potencial, sob a agência de uma necropolítica operada e autorizada pelo Estado *necropotente* (nesse caso, por “Fleury e sua gangue”).

A ausência de um acompanhamento musical evidencia a seriedade do discurso de Mano Brown, que, em voz pura, nos situa de imediato no que virá a seguir. Sob um ponto de

³⁶ OLIVEIRA, 2015, p. 209.

vista épico, ele comunicará experiências coletivas que terão seus sentidos construídos a partir da interação e da interlocução dos sujeitos ouvintes dessa narrativa.

Em seguida, o acompanhamento musical de KL Jay entra no plano da canção e o efeito sobre a voz será imediato. Agora, voz e instrumental estarão intimamente ligados. O narrador entra em cena para demarcar a dimensão temporal desse sistema sob o embalo da sample de “Easin’ In”, do artista Edwin Starr (*Hell Up in Harlem*, 1973):

Aqui estou mais um dia

Sob o **olhar sanguinário do vigia**

Você não sabe como é caminhar

Com a cabeça na mira de uma HK

Metralhadora alemã ou de Israel

Estraçalha ladrão que nem papel

O complemento circunstancial “aqui” determina o lugar da narrativa que se inicia; nesse caso, o espaço circunscrito do Carandiru. O verbo “estou” (verbo “estar” na primeira pessoa do singular) demarca a localização e solicita, mesmo que implicitamente, a presença de um *eu*. Será esse “eu” o narrador principal, o enunciador do diário, o detento-experenciador do cárcere: o sujeito vitimado pela necropolítica do massacre, mesmo que, no final, ele seja um sobrevivente – e será, pois é esse o objetivo da poética de sobrevivência. A locução “mais um dia” designa o tempo contínuo, porém lento e quase sem movimento. Toda a experiência desse sujeito enunciador é dependente desse tempo.

Nessa passagem, é o “olhar sanguinário do vigia” que nos desperta maior atenção, pois ele representará os aspectos violentos de um sistema portador do necropoder. Esse “olhar sanguinário” é a metáfora do *outro*, a contraposição do sujeito *eu* que está *aqui, mais um dia*. O sujeito caminha numa condição interrompível de alvo desse “vigia” – do sistema. O “você”, por sua vez, será a representação semanticamente indeterminada do sujeito interlocutor bem específico, aquele que interage diretamente com a palavra dita pelo sujeito enunciador e que possui predisposição ao entendimento dessa situação a partir de um lugar empírico comum. Nesse sentido, trata-se de um “ouvinte que está potencialmente do lado de cá do muro, sem, no entanto, ter o mesmo destino do detento”³⁷. É esse *você* que deve ouvir o que é enunciado para que, assim, sobreviva, pois é potencialmente um alvo³⁸ – e o mesmo

³⁷ OLIVEIRA, 2015, p. 213.

³⁸ Resumidamente, trata-se do sujeito periférico, interlocutor principal da narrativa dos Racionais MC’s, para quem é endereçada a poética de sobrevivência. A posição desse sujeito já evidencia a impossibilidade de que ele

sistema que atravessa o *eu*, atravessa o *você*. O rapper oferecerá, através da palavra do rap (seu instrumento), dispositivos para a sobrevivência do *você* e para que ele não se torne um *objeto* (um detento) do *olhar sanguinário do vigia*.³⁹

Em seguida, KL Jay lança a batida, que a partir deste momento irá acompanhar a voz de Mano Brown e auxiliar na cadência e no ritmo da música:

Na **muralha** em pé, **mais um cidadão José**
Servindo um Estado, um **PM bom**
Passa fome, metido a Charles Bronson
Ele **sabe** o que eu desejo, **sabe** o que eu penso
O dia tá chuvoso, o clima tá tenso

A “muralha” é o que separa aqueles que estão do lado de dentro, condicionados às possibilidades cotidianas de morte a partir do massacre, daqueles que estão do lado de fora, “seguros” e protegidos por um poder que não os mata – exceto o *você* dos primeiros versos, pois esse ocupa uma posição de hibridismo pode estar tanto do lado de dentro, quanto do lado de fora, mas sempre ameaçado pelo necropoder. O “cidadão José”, sendo apenas “mais um” é a representação do sujeito subserviente ao “Estado” que também o oprime, mesmo que ele o sirva, mesmo que seja um “PM bom”. O *cidadão José* sabe aquilo que o detento deseja e pensa pois ambos estão aquém de um sistema que os domina e reserva a cada um diferentes funções na estrutura social. Entretanto, somente um deles é portador de uma “compensação narcísica de ficar por cima”⁴⁰ enquanto carrega esse poder de morte, de agir em prol de uma necropolítica sobre os corpos dos detentos e dos sujeitos periféricos.

Será que **Deus** ouviu minha **oração**?
Será que o juiz aceitou minha **apelação**?
Manda um **recado** lá pro **meu irmão**:
Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão

Nessa passagem, “Deus” aparece enquanto figura divina que deveria prover alguma espécie de esperança ou proteção ao detento e aos sujeitos periféricos. Deus é convocado a

seja neutro. Em “Diário de um Detento” e em todo *Sobrevivendo no Inferno* está vedado qualquer indício de neutralidade tanto por parte de quem canta, quanto por parte de quem ouve.

³⁹ Ibidem, p. 215.

⁴⁰ OLIVEIRA, 2015, p. 234.

realizar uma intervenção concreta. O “irmão”, é aquele que ocupa a posição do *você* que deve aprender a sobreviver através do *recado* enviado pelo detento (e, sobretudo, pelo rapper).

Avançando a outra passagem da canção, há versos que devem ser destacados:

Homem é homem, mulher é mulher
Estuprador é diferente, né?
Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés
E sangra até morrer na rua dez
[...] Lamentos no corredor, na cela, no pátio
Ao redor do campo, em todos os cantos
Mas eu conheço o sistema, meu irmão
Aqui não tem santo
Ratatatá, preciso evitar
Que um safado faça minha mãe chorar
Minha palavra de honra me protege
Pra viver no país das calças bege

Esses versos nos apresentam dinâmicas internas do cárcere, que revelam regras necessárias para a sobrevivência dos detentos. A conduta dos sujeitos está, em grande parte, associada a essas leis e regras que, inclusive, são semelhantes às leis da periferia. Periferia e sistema carcerário se compõem como espaços físicos e sociais predominantemente negros, marginalizados e nos quais a violência sistêmica do Estado opera a partir de uma lógica de necropoder. Essas leis se fazem presentes em basicamente todas as canções do disco, tornando-o uma bíblia composta por provérbios e salmos que elucidam o *proceder* a ser seguido. A apresentação de conflitos internos ocorrentes *do lado de dentro do muro* funciona como estratégia dos Racionais MC's para descrever uma realidade que, mesmo violenta, ainda está localizada no interior de uma estrutura maior.

Ratatatá, mais um metrô vai passar
Com **gente de bem**, apressada, **católica**
Lendo jornal, **satisfeita, hipócrita**,
Com **raiva por dentro**, a caminho do Centro
Olhando pra cá, **curiosos**, é lógico
Não, não é, não, não é um **zoológico**
Minha vida não tem tanto valor
Quanto seu celular, seu computador

A “gente de bem” dentro do metrô, “católica” é a representação de uma cidade-sociedade a partir de sua própria percepção acerca não somente da utilidade e da função do sistema prisional, mas sobretudo dos sujeitos encarcerados. A hipocrisia e a satisfação dessa sociedade é a resignação a um sistema dominador de vivências que otimiza a experiência humana. Mesmo que, inicialmente, essa sociedade possa ser alocada no âmbito da neutralidade, logo ela não poderá mais, visto que, seguindo o que propõe as letras dos Racionais MC’s, não há posição neutra possível: ou se está do lado de dentro do muro, junto do marginalizado, ou se está do lado de fora, junto de quem marginaliza. Essa “gente de bem” poderá adotar o *olhar sanguinário do vigia* no alto da *muralha*.

Esses versos apresentam uma visão coletiva de mundo pois essa visão se pauta num juízo criado sobre determinados corpos e suas supostas “utilidades”. Caso esses corpos expostos no “zoológico” – daí a premissa de animalização e exclusão do sujeito da categoria humana – não tenham qualquer utilidade para a sociedade, eles podem ser exterminados através do massacre autorizado por um Estado que reflete apenas aquilo que a sociedade a qual ele, a priori, serve, esboça através de suas culturas de marginalização e exclusão social – parte delas, sustentadas através de uma lógica racista. O narrador de “Diário de um Detento” lança mão de atributos discursivos que o senso comum atribuiria, de uma forma ou de outra, aos próprios sujeitos encarcerados.

Mais à frente, nos momentos mais impactantes da canção, os três minutos finais irão mostrar ao ouvinte-interlocutor como a agência necropolítica de um Estado, por meio do massacre, anula os códigos previstos que constroem o “proceder” do espaço. Nesse sentido, será o Estado e seu necropoder que irão ditar as regras a partir da violência contra os corpos dos detentos – e, do lado de fora dos muro (não tão fora), contra os corpos negros periféricos.

Fumaça na janela, tem fogo na cela
Fudeu, foi além, se pã, tem refém
A maioria deixou se envolver
Por uns cinco ou seis que não têm nada a perder
Dois ladrões considerados passaram a discutir
Mas não imaginavam o que estaria por vir
Traficantes, homicidas, estelionatários
Uma maioria de moleque primário
Era a brecha que o sistema queria

Avise o **IML**, **chegou o grande dia**
Depende do sim ou não de **um só homem**
Que prefere ser neutro pelo telefone
Ratatá, caviar e champanhe
Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo
Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio

Os primeiros versos dessa passagem relatam os momentos de tensão que precedem a ação do massacre. A “brecha que o sistema queria” era a rebelião dos detentos. O Instituto Médico Legal é recebe destaque na letra da canção pois o resultado dessa *ação* será um número de vítimas letais na casa das centenas. O fatídico dia do massacre do Carandiru chegou, e ele dependerá exclusivamente da autorização de um homem, Fleury, o então governador do estado de São Paulo. A autoridade de Fleury, um homem branco, independe das famílias dos detentos, do impacto que um massacre em uma penitenciária causa na periferia e, ainda, da integridade física dos que estão do lado de dentro do muro. Sua “neutralidade” também mata pois não é, sob hipótese alguma, uma posição realmente neutra. Sobre massacres, Mbembe articula:

No caso particular dos massacres, corpos sem vida são rapidamente reduzidos à condição de simples esqueletos. Sua morfologia doravante os inscreve no registo de generalidade indiferenciada: simples relíquias de uma dor inexorável, *corporeidades vazias*, sem sentido, formas estranhas mergulhadas em estupor cruel.⁴¹

O episódio no Carandiru evidenciará as estratégias de genocídio do Estado *necropotente* a partir da execução em massa de corpos marginalizados, em sua maioria negros, na condição de encarcerados. Será essa uma ação necropolítica, *modus operandi* do Estado brasileiro e de seu racismo, concretização dos resquícios coloniais ainda preservados. A polícia entra em cena a partir da “autorização neutra” do Estado. É aqui que o horror se instaura e o estado da barbárie se torna mais possível de ser experienciado.

O ser **humano** é **descartável** no Brasil
Como *modess usado* ou **Bombril**
Cadeia guarda o que o sistema não quis

⁴¹ MBEMBE, 2016, p. 142 (grifos nossos).

Esconde o que a novela não diz

Observamos aqui não somente a descrição do episódio de violência em si, mas sim a criação de juízos interpretativos que incidem na crítica direta à condição descartável da vida humana no Carandiru e no Brasil e à neutralidade culposa da cultura de massas. Oliveira propõe ainda que o termo “Bombрил” funciona como referência a “cabelo crespo” e “*modess* usado” como referência a sangue. Desse modo, a imagem dos homens negros chacinados e empilhados no pátio interno do presídio evidencia um olhar colonial profundamente enraizado do racismo brasileiro – esse racismo cujo resultado final é o corpo negro (de preferência exterminado)⁴².

Ratatatá, **sangue** jorra como água

Do ouvido, da boca e nariz

O Senhor é meu pastor, perdoe o que o seu filho fez

Morreu de bruços no **Salmo 23**

Sem padre, sem **repórter**

Sem **arma**, sem socorro

Vai pegar HIV na boca do **cachorro**

Cadáveres no poço, no pátio interno

Adolf Hitler sorri no **inferno**

O Robocop do governo é frio, não sente pena

Só **ódio**, e ri como a hiena

Ratatatá, **Fleury e sua gangue**

Vão nadar numa **piscina de sangue**

Esses versos são os mais detalhados no que tange os próprios acontecimentos do massacre. Por sua vez, o que recebemos do narrador sobre a violência da ação criminosa do Estado e da polícia no Carandiru são imagens sem um desenvolvimento mais específico: sangue, água, repórter, arma, cachorro, cadáveres. Essas são as imagens de um Carandiru ao meio do processo de extermínio da população encarcerada. A esfera imagética é utilizada como recurso para um eficaz detalhamento sem que haja a necessidade de uma narração mais elaborada que venha a quebrar a cadência da narrativa. Os acontecimentos não são efetivamente narrados, mas sofridos, e as imagens são disponibilizadas como chave de

⁴² OLIVEIRA, 2015, p. 265.

interpretação do horror do massacre. Existe uma dimensão negativa contida nos versos e imagens finais, fazendo com que essa narrativa seja traumática⁴³.

Mas quem vai acreditar no meu depoimento?

Dia **três de outubro**, diário de um detento

O questionamento final do narrador exemplifica o modo como narrativas testemunhais, principalmente aquelas constituídas pelo trauma, são constantemente recusadas pelo *outro*. Ainda, a própria sobrevivência implica a possibilidade de recusa da legitimidade do que está sendo contado.

Acreditar efetivamente no depoimento implica em reconhecer tanto seu caráter de urgência quanto tomar para si alguns de seus valores fundamentais, por conta de uma atitude de constante vigilância. [...] O poder estético do “Diário de um detento”, uma das mais perfeitas canções brasileiras do final da década de 1990, decorre diretamente da dimensão heroica daqueles que sobreviveram ao massacre, cujo valor se deve não a sua excepcionalidade, mas à consciência de seu caráter coletivo, que abriga a potência de um novo sujeito.⁴⁴

Nesse sentido, o testemunho do sobrevivente ao massacre viabiliza a formação de subjetividades em contextos nos quais o autorreconhecimento dos sujeitos é perpassado pelas dinâmicas de negação e pela impossibilidade diante de um contexto de indefinição racial. Em locais onde são operadas as diversas formas de genocídio e epistemicídio, as narrativas e testemunhos dos “irmãos” são formas efetivas para a construção de uma consciência coletiva. No caso dos Racionais MC’s, a prioridade é uma consciência coletiva efetivamente negra e periférica que funcione como estratégia de sobrevivência. Serão essas propriedades de subjetivação o nosso foco de concentração no capítulo seguinte.

⁴³ OLIVEIRA, 2015, p. 263.

⁴⁴ OLIVEIRA, 2015, p. 272.

3. O sujeito periférico e a construção de uma consciência negra coletiva

*Tudo muda quando o negro vai à luta
É tudo responsa, e sei que um proceder ajuda
Malandragem maior do mundo é viver
Por isso que eu
Eu corro atrás, nunca é demais, assim que se faz
Vai que vai, seja de paz, malandragem,*

RZO, “Paz Interior” (1999)

Quando o negro, objeto dominado pelo colonialismo, reconhece sua humanidade, toma posse de sua consciência e, por fim, emerge à posição de sujeito, a ordem normativa sociocultural da nação é perturbada e ameaçada.

Já temos considerado que uma das forças primárias de *Sobrevivendo no Inferno* é o seu caráter inegociável a partir da ratificação dos conflitos existentes em um sistema racista, visto que o corpo negro é a evidencia mais notória de que o Brasil é um Estado-nação constituído sobre uma estrutura colonial. E diante de um contexto em que se regula a negação ao negro brasileiro de governar e assegurar seu próprio corpo, sua identidade e sua subjetividade, a negritude dos Racionais MC’s se pauta em uma identidade essencialmente negra e periférica, e tanto o rapper quanto o ouvinte-interlocutor do enunciado do rap passa a entender o racismo enquanto uma experiência visceral.

Como dissertado no capítulo anterior, há no disco marcas enunciativas que elucidam a dor do racismo e o trauma do colonialismo. Diante desse contexto, a poética dos Racionais MC’s propõe o estabelecimento do sujeito periférico a partir da construção de sua subjetividade, de sua humanidade e também de seu protagonismo no processo de criação e disseminação da cultura – sobretudo quando esse indivíduo é negro. O procedimento se dará, sobretudo, através de um autorreconhecimento e uma auto-identificação⁴⁵ do sujeito negro periférico, rejeitando assim a alienação de si mesmo, a aculturação e a *Outridade*.

Para compreendermos melhor essas noções, precisamos, antes de mais nada, nos ocupar de um entendimento acerca da própria concepção de *sujeito* atrelada à ideia de

⁴⁵ “Aceitando-se, o negro afirma-se cultural, moral, física e psiquicamente”. MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 4. ed. Autêntica: Belo Horizonte, 2019.

*negritude*⁴⁶. Em um entendimento mais sólido e propositivo, o ato de *tornar-se* sujeito parte de um *assujeitamento* racial, isto é, de contextos sobre os quais a estrutura colonial e o racismo sistematizam a condição marginalizada e subalterna de determinados corpos em detrimento daquilo que se define como raça. Não se trata de um lugar puramente ontológico, pois ele é também mediado em um determinado contexto. Seguindo a lógica fanoniana, o sujeito negro teria de se situar diante de dois sistemas de referência: sua própria metafísica e, não obstante, às instâncias coloniais⁴⁷. Sobre essas instâncias coloniais, podemos tomar como exemplo as instituições utilizadas no capítulo anterior – polícia, Estado, mídia –, no qual discorreremos acerca do processo de “tornar-se” negro a partir de uma demarcação executada pelo sistema necropolítico em um contexto de extermínio.

Grada Kilomba propõe a construção do *sujeito* como oposta à do *objeto*, sendo esse segundo a representação daquilo que não possui subjetividade e, mais a fundo, humanidade. Dentro dessa acepção, o sujeito será o *Eu*, estabelecimento sociopolítico contrário ao lugar ocupado pelo *outro* em condição de *outridade*. A negritude é instalada pelo sujeito branco como *Outra*, ao modo em que, numa composição colonial, o sujeito negro estará sempre em posição de antagonismo ao *Eu* branco, tornando-se “tela de proteção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo”⁴⁸. Nesse sentido, a *Outridade* se constrói a partir do momento em que é depositado no sujeito negro todas as agências de violência e ameaça à ordem social – ou como discorreremos anteriormente, uma ameaça à “ordem mestiça”.

Porém, antes de tudo, no campo da própria metafísica do sujeito negro, o ato de *tornar-se* é potencializado pela utilização dos instrumentos de enunciação da própria subjetividade; que, nesse caso, seriam instrumentos do domínio linguístico como a fala – o rap, por exemplo – e a escrita de si, veiculados como meios de autoafirmação. Assim sendo, a construção de enunciados se aparece como um ato político, uma vez que o sujeito inscreve-se como narrador e enunciador de sua própria existência.⁴⁹ É isso o que marca a passagem de objeto a sujeito como um ato político – ser não o Outro do sujeito branco, mas sim o Eu de si mesmo.

⁴⁶ Em primeira instância, Kabengele Munanga entende *negritude* a partir de seu lugar enquanto movimento político. Em seu texto, o autor congolês-brasileiro *menciona* o que o ilustre Aimè Cesaire propõe ao tomar a negritude como “o simples reconhecimento do fato de ser negro, a aceitação de seu destino, de sua história, de sua cultura”. No caso dos Racionais MC’s, o destino do sujeito é marcado pela sobrevivência, pois trata-se de permanecer vivo enquanto reconhece sua história, seus antecedentes e o local de sua cultura periférica.

⁴⁷ FANON, 2020, p. 125.

⁴⁸ KILOMBA, 2019, p. 36.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 27-31.

Portanto, mesmo sob a duplicidade do processo de *tornar-se* do sujeito negro, não se trata apenas de adotar um posicionamento contra-hegemônico que tem como objetivo a disputa direta pela centralidade de dos domínios socioculturais (ser o antagonista, o *outro* do sujeito branco dominante). Trata-se, pois, de um ato político derivado do autorreconhecimento a partir de sua negritude, incluindo uma autonomia para consigo mesmo e para com seus pares, seus “manos”, sua *gente*, seu *povo*. Assim, o sujeito negro não deve existir a mercê da incumbência de uma reação constante à branquitude, muito menos como imagem alienante de si mesmo criada em oposição ao sujeito branco:

Em termos de consciência, a consciência negra se apresenta como densidade absoluta, repleta de si mesma, como etapa preexistente a qualquer cisão, a qualquer abolição de si próprio pelo desejo. [...] Sempre em termos de consciência, a consciência negra é imanente em si mesma. Não sou uma potencialidade de alguma outra coisa, sou plenamente aquilo que sou. [...] Minha consciência negra não se revela como carência. Ela é. Ela é adepta de si mesma (FANON, 2020, p. 148).

Em *Sobrevivendo no Inferno* essas dinâmicas ocorrem no contexto brasileiro de indefinição racial, de extermínio sistemático da população periférica – sobretudo, da população negra nos territórios das periferias do país. Estamos falando de territórios configurados pelo regime de violência sistêmica, pobreza, marginalização em degradação; mas que, a partir da agência do rap como paradigma cultural transformador e emancipatório, terão seus sentidos ressignificados, não estando mais diretamente associados aos signos a pouco mencionados:

Se, em primeiro momento, “periferia” é definido pela existência dos elementos “pobreza” e “violência”, em um segundo momento o termo passa a ser definido pelos elementos “pobreza”, “violência”, “cultura” e “potência” (D’ANDREA, 2013, p. 132).

Desse modo, os Racionais MC’s irão apresentar uma criticidade do termo “periferia”⁵⁰. Quando o rapper afirmar que “periferia é periferia em qualquer lugar”, ele estará incidindo um discurso de afirmação de uma experiência compartilhada fundamentalmente

⁵⁰ D’ANDREA, 2013, p. 134.

urbana – mesmo que essa experiência venha a ser configurada por certas nuances e especificidades mais subjetivas do cada contexto sócio-espacial de cada cidade ou metrópole do Brasil⁵¹. Assim, quando se faz uma convocação aos “manos”, cria-se um senso afetivo de comunidade, unidade e irmandade, mesmo que se reconheça a heterogeneidade das experiências comuns e dos contextos sócio-espaciais onde elas ocorrem. Talvez seja pelo exame dessa coletividade (negra, em grande parte) que a obra do grupo – e de outros artistas brasileiros de rap – seja capaz de proporcionar atravessamentos arrebatadores.

No que tange a expressão de uma negritude legitimamente periférica, as terminologias “irmão” e “irmã” podem se configurar enquanto formas de tratamento capazes de trabalhar o trauma colonial da separação, a fim de juntar os fragmentos e partes destroçadas de uma experiência distorcida e afetada pelo colonialismo⁵², a fim de reparar a historicidade individual e coletiva da comunidade negra brasileira. Trata-se de uma tarefa política a fim da construção de uma consciência negra criada pelos Racionais MC’s e veiculada também por outros polos da cultura hip hop no Brasil.

Tiaraju Pablo D’andrea propõe quatro possíveis definições de sujeito⁵³. A primeira delas é o sujeito como *pessoa*, o mais básico dos níveis por ele apresentados, e está na ordem do estado, sempre necessitando de uma adjetivação para demarcar sua não-neutralidade. O segundo se trata do sujeito como instância composta por *subjetividade*. Nesse sentido, trata-se de uma construção que se baseia exclusivamente na existência, não somente na potência ontológica mas também nas composições possíveis a partir da experientiação desse sujeito. A terceira já está na esfera da condição subjugada, pois compreende o sujeito como elemento *assujeitado*: alguém sujeito a alguma condição determinada pelo meio em que se existe; a experiência, nesse caso, ocupando um papel central. A última, por fim, trata-se de uma noção de agência direta, pois o sujeito aqui é o *fazedor* no âmbito da ação. É importante reforçar que há harmonia entre essas quatro formulações de D’andrea, e que elas coexistem dentro aquilo que chamamos de *sujeito periférico*:

Sujeito periférico é o morador da periferia com uma ação prática baseada em uma subjetividade. Os elementos principais que conformam essa subjetividade são: o reconhecimento de ser morador da periferia; o orgulho de ser portador dessa condição; o pertencimento a uma coletividade que

⁵¹ Ibidem, pp. 138-139.

⁵² KILOMBA, 2019, p. 211.

⁵³ D’ANDREA, 2013, pp. 171-173.

compartilha códigos, normas e formas de ver o mundo; o senso crítico com relação à forma como a sociedade é estruturada; a ação coletiva para a superação das atuais condições. Esta subjetividade se formou. No entanto, ela é mais ou menos ativada dependendo do contexto social de negociação ou embate em que seus portadores estão envolvidos. Ainda que ela embase uma forma de ver e pensar, é mais ou menos ativada conforme contextos e situações. Quando o uso é recorrente e essa subjetividade se coloca no primeiro plano de ações coletivas, transformando-se em ação política, pode-se afirmar que essas coletividades atuam por meio de sujeitos periféricos. A subjetividade expressa no sentir-se periférico é condição básica, mas é a ação política a partir dessa subjetividade que define o sujeito periférico (D'ANDREA, 2013, pp. 275-276).

Assim, a formação do sujeito periférico consiste efetivamente no reconhecimento e na afirmação da condição de periférico, no orgulho e na ação política a partir dessa condição. Nesse sentido, ser um sujeito periférico parte de uma organização conceptual e política que se baseia na própria experiencição periférica, lançando mão do reconhecimento das condições sociais às quais se está exposto e do exame das potencialidades que a periferia compreende. Esse conjunto de ações muda os sentidos sobre o próprio território. E com isso, o sujeito estabelece seu lugar no mundo. Os Racionais MC's estão inscritos nesse sistema de valorização da periferia e utilizam a poética de sobrevivência como meio de explorar os atributos dos sujeitos periféricos, propondo o exercício de construção de uma consciência negra coletiva.

Nos primeiros trabalhos do grupo – *Holocausto Urbano* (1990) e *Escolha o seu Caminho* (1992) – o tom é professoral, simbolicamente afastado do lugar ocupado pelos “discípulos”, na imposição de um discurso catedrático cujo objetivo é assumir certa posição de autoridade ao restante da comunidade⁵⁴. E devemos lembrar que em contextos nos quais são adotados discursos de caráter autoritário, certas dinâmicas de silenciamento fazem-se potencialmente presentes. A virada começa a acontecer no emblemático *Raio-X do Brasil* (1993), justamente o disco que alcança massas mais plurais nas metrópoles, sobretudo em São Paulo. Nesse trabalho, observamos uma multiplicidade de vozes na construção do enunciado e uma abordagem que almeja muito mais uma coletividade negra periférica do que

⁵⁴ OLIVEIRA, Acauam Silvério de. “O Evangelho Marginal dos Racionais MC's”. In: Racionais MC's. *Sobrevivendo no Inferno*. 1. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2018, p. 28.

se materializar artisticamente como um emaranhado de provérbios imperiais. Nesse contexto, experiências particulares serão narradas com o objetivo de gerar um sentido de coletividade⁵⁵.

Mas é, enfim, em *Sobrevivendo no Inferno* que esses sentidos são efetivamente ampliados e o rap do grupo passa a viabilizar de maneira mais direta a afirmação de uma consciência negra coletiva através da poética de sobrevivência. Nesse trajeto, verificamos aspectos marcantes de uma suposta religiosidade dos agentes da periferia, dado o contexto de expansão e crescimento da corrente neopentecostal durante a década de 1990, concomitantemente à disseminação das prerrogativas políticas e do domínio do Primeiro Comando da Capital, e também às atividades dos coletivos culturais periféricos. Em 1997, os Racionais MC's estabelecem, então, um diálogo profundo com esses agentes já consolidados na sociocultura da periferia – sobretudo, a periferia paulistana – e irão explorar as contradições latentes entre os modelos éticos do rap, da igreja neopentecostal e das facções criminosas.

A figura de Deus será constantemente interpelada (direta ou indiretamente) pelo rapper, a fim preencher o espaço vazio deixado pelo Estado⁵⁶, que não protege os sujeitos negros periféricos, mas os extermina. Será a partir desses signos religiosos que observamos a presença daquilo que Acauam Silvério de Oliveira define como *pastor-marginal*, aquele que almeja “conseguir a paz de forma violenta”, e “acolhe e guia seus irmãos pelo vale das sombras a partir da palavra divina, construída coletivamente por toda a comunidade”⁵⁷. O responsável por cumprir com esse papel será justamente o rapper, perpassando um caminho de emancipação que acolhe, assiste e atende a todos os “manos”, a todos aqueles que estão em seus respectivos processos de tornar-se sujeito. Uma *teologia da sobrevivência*⁵⁸ irá ser utilizada como veículo de salvação dos sujeitos periféricos, como arma de sobrevivência dos corpos e das subjetividades negras diante de um contexto necropolítico de extermínio.

Nesse caminho, Oliveira propõe que, no disco, há certa aproximação do discurso grupo a uma linguagem e normatividade do protestantismo neopentecostal, pois, visto que

⁵⁵ A memorável canção “Homem na Estrada” narra a experiência de um homem em conflito direto contra a polícia, à beira de uma ação necropolítica.

⁵⁶ “Deus é lembrado como referência que “não deixa o mano aqui desandar”, já que todas as outras referências (rádio, jornal, revista e outdoor) testão aí para “transformar um preto tipo A um neguinho. [...] sugiro que o Senhor que aparece em alguns desses raps (junto com os Orixás) [...], além de simbolizar a Lei, tem a função de conferir valor à vida”. KEHL, Maria Rita. *Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo*. São Paulo, 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/7DjwY79M59dvqDbxssRGvVR/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 mar. 2022.

⁵⁷ OLIVEIRA, 2018, p. 31.

⁵⁸ “uma palavra de salvação que não mais se dirige ao Estado ou a qualquer outra instância externa à própria comunidade” (Ibidem, p. 32).

essa vertente religiosa apresentava um índice crescente e um notável atilamento na sociocultura periférica, o rapper lançou mão de suas estratégias enunciativas a fim de alcançar os sujeitos da mesma maneira que as igrejas alcançavam⁵⁹. Perspicazmente, o autor interpreta a estrutura orgânica do disco como uma espécie de “culto marginal”, que seria composto por:

[...] cântico de louvor e proteção direcionado ao Santo Guerreiro (“Jorge da Capadócia”); leitura do evangelho marginal (“Gênesis”); entrada em cena do pregador do proceder, explicando (ou confundindo, a depender da necessidade) os sentidos da palavra divina (“Capítulo 4, Versículo 3”); o momento dos testemunhos das almas que se perderam para o Diabo (“Tô Ouvindo Alguém Me Chamar” e “Rapaz Comum”); *intermezzo* musical para velar aquelas mortes, interrompido por tiros que fazem recomeçar o ciclo; a pregação ou mensagem central (massacre do Carandiru) que liga o destino daqueles sujeitos ao de toda a comunidade (“Diário de um Detento”), chave de compreensão do destino de todos e descrição do próprio inferno; exemplos do modo de atuação do diabo no interior da comunidade (“Periferia É Periferia”); exemplos do modo de atuação do diabo no exterior da comunidade (“Qual Mentira Vou Acreditar?”). Ao final, um momento de autorreflexão sobre os limites da própria palavra enunciada (“Mágico de Oz” e “Fórmula Mágica da Paz”) e os agradecimentos finais a todos os presentes, verdadeiros portadores da centelha divina (“Salve”) (OLIVEIRA, 2018, p. 34).

Contudo, deve-se observar o sincretismo presente na construção dessa estrutura: logo no início do disco, na faixa “Jorge da Capadócia”, a evocação é a São Jorge, o Santo Guerreiro exaltado pelo catolicismo. A primeira frase do disco é uma evocação a Ogum (“*Ogunhê!*”), orixá guerreiro das religiões de matriz africana, fortemente presente na construção e na solidificação da cultura afro-brasileira. Na maioria dos territórios brasileiros, Ogum é sincretizado em São Jorge. A presença desse sincretismo nos disponibiliza a leitura de marcas legitimamente pertencentes a uma construção de afro-brasilidade.

•••

⁵⁹ OLIVEIRA, 2015, p. 326.

A canção “Tô Ouvindo Alguém Me Chamar” é uma espécie de testemunho feito por um *anti-herói* a partir do desencadeamento de suas memórias de ascensão ao mundo do crime até a ruína em vida. Nesta quarta faixa de *Sobrevivendo no Inferno*, o pastor-marginal (sendo representado pelo rapper enquanto enunciador) ocupa a posição do narrador-protagonista, a fim de estabelecer um diálogo com o ouvinte-interlocutor da mensagem, elencando as experiências desse sujeito a fim de disseminar o “proceder” de maneira efetiva, engajado na poética de sobrevivência.

Ao ouvir o disco, é perceptível a mudança de atmosfera na passagem de “Capítulo 4, Versículo 3” para essa faixa. Crônica-canção de natureza obscura, é um *thriller* sonoro de bases extraídas das grandes patentes da árvore genealógica do soul: o rhythm & blues e o jazz – assim como a base musical de todo o disco. A tonalidade da música é fá sustenido (em cifra: F#), a mesma de “Diário de um Detento”. A introdução que nos imerge na atmosfera tensa e suspensiva, através do recurso de *fade in*⁶⁰ é a sample de um dos refrãos da canção “Do It To Me Now” (*On the Floor*, 1982), do grupo de rhythm & blues Fatback Band. Logo na sequência, em efeito crescente, o piano marcante de “Poor Abbey Walsh” (*Trouble Man*, 1972) do príncipe da Motown Records e um dos maiores artistas da história da música mundial, Marvin Gaye. Aqui, ela surge como efeito sonoro da frase “*Aí, mano, o Guina mandou isso aqui pra você!*”, acompanhada de tiros.

A sample principal da música, que planifica toda a sonoridade da história, é extraída de “Charisma” (*Yours Truly*, 1981), do trompetista de jazz Tom Browne. É em seu estouro que nosso narrador-protagonista aparecerá com seu testemunho:

Tô ouvindo alguém gritar meu nome
Parece um mano meu, é voz de homem
Eu não consigo ver quem me chama
É tipo a voz do **Guina**
Não, não, não, o Guina tá em cana
[...] Doido ponta firme
Meu professor no crime
Também... mó sangue-frio, não dava boi pra ninguém
Putá, **aquele mano era foda**
Só moto nervosa

⁶⁰ *Fade in* é um efeito no qual, geralmente, o som aparece gradativamente em volume crescente.

Só mina da hora
Só roupa da moda

Nessa passagem inicial da narrativa, somos introduzidos à figura emblemática e ambígua de Guina, mentor e parceiro do narrador em sua trajetória no universo do crime. Esse personagem secundário tão fascinante também pode ser interpretado como motivo central da narrativa em seu primeiro momento, pois é a partir de uma suposta ação dele – a de “mandar” algo para o nosso narrador por meio de terceiros – que a história se desenrola. Guina exercerá a função de co-protagonista da narrativa pois nela ocupa um eixo central.

Mas **sem essa se sermão**, mano, eu também quero ser assim

Vida de ladrão não é tão ruim

Pensei, entrei, no outro assalto eu coleí, pronto

Aí o Guina deu mó ponto

Nesse trecho, observa-se o distanciamento da “fé marginal” do sujeito, do proceder disseminado pela teologia da sobrevivência e pelo pastor-marginal. A ambição do protagonista o leva ao ingresso na vida do crime, em um contexto que o dinheiro impera uma espécie de régua valorativa na vida e no destino dos sujeitos subalternos a esse sistema.

Após uma extensa passagem que narra momentos particulares atrelados a sua agência no crime, o narrador nos disponibiliza uma visão mais íntima de Guina:

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

[...] Longe dos cadernos, bem depois

A primeira mulher e o vinte e dois

Prestou vestibular no assalto do busão

Numa agência bancária **se formou** ladrão

Não, **não se sente mais inferior**

Aí, neguinho, **agora eu tenho o meu valor**

[...] Ele tinha um certo **dom** pra comandar

Tipo linha de frente em qualquer lugar

Tipo condição de ocupar um cargo bom e tal

Talvez em uma multinacional
É foda
Pensando bem, que desperdício
Aqui na área acontece muito disso
Inteligência e personalidade
Mofando atrás da porra de uma grade

Guina representa aqueles que têm como justificativa do ingresso no crime as condições de exclusão e marginalização. Dado que o desejado reconhecimento social vem com a criminalidade, o sujeito se torna “criminoso” num processo de reação às humilhações sofridas ao longo da vida. Henrique Marques Samyn irá propor uma aproximação de Guina e o narrador-protagonista da canção com um modelo de herói épico. Segundo ele, os dois personagens de “Tô Ouvindo Alguém Me Chamar” se veem como responsáveis por realizar uma tarefa que diz respeito a todos os seus “manos”, pois suas motivações estão ligadas aos interesses compartilhados por alguns sujeitos periféricos, que enxergam no crime a possibilidade e inserção e ascensão social⁶¹. As dificuldades impostas pelo “sistema”, nesse caso, são análogas aos obstáculos impostos pela natureza aos heróis nas epopeias clássicas. Entretanto, por se tratar, na canção, de sujeitos que adotam condutas não prescritas pelos parâmetros valorativos e éticos que regem a sociedade e, ainda, parte da ética periférica, o que temos aqui são anti-heróis.

Mas no fundo, mano, **eu sabia**
Que essa porra ia zoar a minha vida um dia
[...] Não, não, não, eu tô afim de parar
Mudar de vida, ir pra outro lugar

Aqui, observamos uma certa percepção de finitude, de rompimento da trajetória e de fim iminente da vida. Isso leva a reconhecer a necessidade de mudança.

Tem uns maluco atrás de mim
Qual é? Eu nem sei
Diz que o Guina tá em cana e eu que caguei

⁶¹ SAMYN, Henrique Marques. Figurações do (anti-)herói épico em “Tô Ouvindo Alguém Me Chamar”, dos Racionais MC’s, e “Isso aqui é uma guerra”, do Facção Central. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 55. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/P83B6Vn3bjkGzhr5OC4MPrp/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 22 dez. 2021.

Logo quem, logon eu, olha só, ó
Que sempre segurei os B.O.
[...] **Vivi sete anos em vão**
Tudo que eu acreditava não tem mais razão
Não...

O conflito com Guina é evidenciado, e será isso que definirá o destino de nosso narrador-protagonista e o desfecho dessa história. Nessa passagem, o sujeito passa a questionar a si mesmo e também às suas convicções.

Dez minuto atrás, foi como uma premonição
Dois moleque caminharam em minha direção
Não vou correr, eu sei do que se trata
Se é isso que eles querem
Então vem, me mata
Disse algum barato pra mim que eu não escutei
Eu conheço aquela arma, é do Guina, eu sei
Uma três-oito-zero prateada... que eu mesmo dei
Um moleque novato com a cara assustada
“Aí, mano, o Guina mandou isso aqui pra você!”
Mas depois de quatro tiro eu não vi mais nada
Sinto a roupa grudada no corpo
Eu quero viver, não posso estar morto
Mas se eu sair daqui **eu vou mudar**
Eu tô ouvindo alguém me chamar

O desfecho da história de nosso anti-herói é trágico: a morte é determinada, arbitrariamente decretada, servindo como consequente a ao desvio da conduta preconizada pela poética de sobrevivência. O “moleque novato com a cara assustada” pode funcionar muito bem como uma representação espelhada do próprio narrador-protagonista no início de sua vida no mundo do crime – e, certamente, está fadado ao mesmo destino trágico. Os sujeitos relacionados na narrativa traduzem a realização de um ciclo. Nesse sentido, a canção pode ser usada de exemplo pelo pastor-marginal para expor um caminho que se estende contra aquilo que a poética de sobrevivência prega, visto que o ponto final é justamente aquilo que se evita a todo momento, mas que o sistema necropolítico produz: a morte.

Uma outra canção muito importante em *Sobrevivendo no Inferno* é “Fórmula Mágica da Paz”. Um dos momentos finais do disco (antes do “Salve!” a todos os manos de todas as

periferias do Brasil), a faixa não funciona mais como um apelo da mesma maneira que as anteriores procedem. Trata-se de uma palavra reflexiva acerca do próprio proceder marginal, de questionamentos sobre a efetividade de emancipação do rap e, sobretudo, das possibilidades de sobrevivência na periferia. *É possível mesmo sobreviver ao inferno?*

A canção é traz a sample da positiva e transcendental “Be Alright” (Zapp, 1980), do grupo de funk Zapp, produzida por Bootsy Collins e Roger Troutman. Mas é a envolvente “Attitudes”⁶² (*Flying High on Your Love*, 1977), do The Bar-Kays, que embala integralmente o desenrolar da narrativa enunciada por Mano Brown. O que veremos nessa canção será uma imergência subjetiva na experiencição da periferia por meio dos aspectos contraditórios e das dificuldades encontradas pelo sujeito ao longo da narrativa.

Essa porra é um **campo minado**

Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui?

Mas, aí, **minha área é tudo o que eu tenho**

A **minha vida é aqui** e eu não consigo sair

É muito fácil fugir, mas eu não vou

Não vou trair quem eu fui, quem eu sou

Eu gosto de onde eu tô e **de onde eu vim**

O **ensinamento de favela** foi muito bom pra mim

Os dois impulsos iniciais estão evidenciando a vontade do rapper-narrador de sair da periferia, de abandonar o seu lugar de origem e as pessoas que nele vivem (e que fazem parte da sua trajetória). Logo após a expressão desse desejo agônico, o retorno: sair da periferia não pode ser um meio de sobrevivência eficaz, pois é ali onde está tudo aquilo que representa o sujeito e que compõe sua subjetividade – dentre isso, a consciência negra coletiva adquirida ao longo da trajetória do disco, os ensinamentos da favela.

Eu vou procurar, sei que **vou encontrar**

Eu vou procurar, eu vou procurar

Você não bota uma **fé**, mas **eu vou atrás**

Da **minha fórmula mágica da paz**

⁶² O primeiro verso da canção, “Your attitude is what describes you” (em português: “Sua atitude é o que descreve você”), nos transmite o sentimento recorrentemente expresso em *Sobrevivendo no Inferno*. A sobrevivência só se torna viável a partir da agência do próprio sujeito, e por isso é tão importante que ele se estabeleça enquanto tal. Para isso, a palavra do rap servirá como instrumento.

O refrão da canção surge entre as longas passagens enunciadas por Mano Brown como uma espécie de lembrança daquilo que se busca desde o início do disco: a sobrevivência através da “fórmula mágica da paz”. A agência do sujeito é resumida nas orações “eu vou procurar”, “eu vou encontrar” e “eu vou atrás”, expressando o verdadeiro desejo pela sobrevivência e, mais ainda, a forte crença na sua sobrevivência (a fé). Referir-se a “fórmula mágica da paz” com o pronome possessivo “minha” pode funcionar como uma espécie de tomada de posse daquilo que se procura.

Uma passagem densa deve ser destacada:

Eu **percebi quem eu sou** realmente
Quando eu ouvi o meu subconsciente
**“E aí, Mano Brown, cuzão, cadê você?
Seu mano tá morrendo, o que cê vai fazer?”**
Pode crê, eu me senti **inútil**
Eu me senti **pequeno**
Mais um cuzão vingativo
Putá **desespero**, não dá pra acreditar
Que pesadelo, eu quero acordar
Não dá, não deu, não daria de jeito nenhum
O Derley era só mais um **rapaz comum**
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 tá Jesus?
Mais uma vez o emissário
Não incluiu o Capão Redondo em seu itinerário
Porra, eu **tô confuso**, preciso pensar
Me dá um tempo pra eu raciocinar
Eu já **não sei distinguir** quem tá errado, sei lá
Minha ideologia enfraqueceu
Preto, branco, polícia, ladrão ou eu?
Quem é mais filha da puta, eu não sei

Nessa passagem, a subjetividade do rapper é dilacerada pela morte de um amigo, Derley, um “rapaz comum” (como enunciado por Edi Rock na canção “Rapaz Comum”, testemunho que sucede “Tô Ouvindo Alguém Me Chamar” e encerra a primeira parte do disco). O sujeito aqui se questiona mais passionalmente sobre sua consciência e também

sobre o que fora aprendido por ele e por outros “manos” que seguem a palavra do pastor-marginal. Esse momento se constitui enquanto fragmento traumático e provoca uma cisão em sua subjetividade⁶³. Tudo aquilo no que se acredita, assim como a efetividade do discurso consciente adquirido até aqui, é posto à prova. Quando sua ideologia enfraquece, a ideia de uma comunidade periférica parece desmoronar.

A passagem final da canção, por sua vez, expressa uma certa retomada de consciência periférica:

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
Entre no trem da malandragem, meu rap é o trilho

Aqui, o rapper se posiciona diante de um sujeito *outro*, atribuindo-lhe uma disposição do exame de sua realidade e das formas de violência sistêmicas às quais ambos estão expostos. Esse é um dos caminhos para a construção de uma consciência negra coletiva, e o rap será investido como uma forma enunciativa potentemente engajada com a realidade dos sujeitos, compreendendo um instrumento de alcance e conquista da “fórmula mágica da paz”. O rap, então, se apresentará como um verdadeiro ato de fé⁶⁴ vindo daqueles que devem estar sempre alertas para a preservação e para a garantia de sua sobrevivência. E pela sobrevivência que tem sido desfrutada até aqui, os sujeitos negros periféricos agradecerão a “Deus e aos orixás”.

Mesmo com a disposição de fragmentos questionadores da eficácia do rap enquanto elemento incidente na emancipação dos sujeitos negros periféricos, a canção funciona como um material que expressa a fé e a esperança para a superação do trauma do racismo e de classe – que, no Brasil, são esferas indissociáveis. Trata-se de interromper o ciclo violento e vicioso do genocídio da população negra e periférica, orquestrado pelo sistema colonialista, a fim de buscar na palavra disseminada pelo rap as estratégias necessárias para *sobreviver no inferno*. É a partir dessas ações que uma consciência negra periférica é finalmente estabelecida, concomitante a um sólido senso de comunidade.

⁶³ OLIVEIRA, 2015, p. 338.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 340.

À guisa de conclusão

*Eu vou mandar um salve pra comunidade do outro lado do muro
As grades nunca vão prender nosso pensamento, mano*

Racionais MC's, "Salve" (1997)

Nos capítulos anteriores tentamos apresentar os principais elementos composicionais daquilo que nomeamos como poética de sobrevivência. Arelado a tudo isso, foi necessário fazer um breve exame dos contextos no quais essa poética é construída, disseminada e firmada.

No início do texto, o objetivo principal foi propor uma compreensão do rap enquanto forma artística altamente relevante na construção de um paradigma cultural afrodiaspórico. Dessa perspectiva, podemos observar os processos estéticos e éticos que fazem o gênero se tornar objeto vivo fundamental para a legitimação da história do sujeito negro no espaço-tempo da diáspora africana, bem como para a preservação de sua memória – e, no caso dos Racionais MC's, a história do sujeito afro-brasileiro.

As concepções de sujeito aqui expostas seguem caminhos que entrecruzam-se a partir do ato político de “tornar-se”. No segundo capítulo, vimos que o “tornar-se negro” podia estar emulado à ordem do “fazer”, mais associado às modulações dos agentes do necropoder e das determinações de demais instâncias coloniais. O terceiro capítulo, por sua vez, apresentava o ato de “tornar-se negro” como tocado não somente à ordem do “fazer”, mas também da ordem do “ser”, sendo essa posterior à primeira. O mais importante era propor que, sob a poética de sobrevivência dos Racionais MC's, o ato de *tornar-se sujeito negro* é também a demonstração do fracasso do projeto colonial, estando ele projetado no genocídio da população negra e do epistemicídio de suas respectivas culturas e também das heterogêneas formas de expressar o pensamento crítico e a natureza subjetiva. Nesse sentido, a construção de uma subjetividade negra periférica a partir das estratégias criadas pelos rappers na enunciação de suas canções incide na acentuação de conflitos diretos contra a ordem colonial – dado que sujeitos marginalizados não são incluídos, grosso modo, na categoria de vítimas passivas ou voluntárias da dominação colonialista. Em resumo, devir como sujeito parte do entendimento e do exame da própria marginalidade. É sobre falar

contra o silêncio e a marginalização operada pelo racismo e acima de tudo criar novos papéis fora do campo colonial.

Radicalmente engajado, o *rap* dos Racionais MC's surge como força motriz de um processo emancipatório no qual muitos daqueles que antes eram silenciados por um sistema epistemicida, às sombras de um falso ideal de “democracia racial”, encontram diferentes possibilidades de desenvolvimento e endosso das suas próprias condições de sujeito. Com isso, conseguimos elucidar algumas funções do rapper enquanto sujeito-enunciador de uma palavra a ser disseminada em uma dada comunidade.

A poética de sobrevivência, então, evidencia de ética e esteticamente a negação dos principais pilares organizacionais e formadores do país. Serve como conteúdo intercultural nas canções de *Sobrevivendo no Inferno*: um disco estruturado de maneira brilhante em uma musicalidade que carrega os traços de uma linha evolutiva musical sustentada nas árvores do *soul* e do *batuque* – obviamente, com seus devidos rompimentos. Ela compõe um enunciado tão potente ao modo em que torna-se objeto vivo de alto grau de periculosidade, produzindo aos múltiplos sujeitos da periferia a possibilidade de sobreviver e existir.

O último objetivo é aproveitar os resultados até então obtidos nessa pesquisa para construir um projeto de mestrado que, a princípio, abordará a instituição Racionais MC's e sua discografia enquanto paradigma cultural viabilizador do letramento racial de sujeitos negros no Brasil. Considerando que a obra do grupo funciona perfeitamente como catalisadora de enunciados raciais na contemporaneidade, pretende-se criar um diálogo ainda maior e mais amplo com o campo dos Estudos Culturais, apoiando-se nas propostas de Homi K. Bhabha (1998) e, sobretudo, de Stuart Hall (2020), a partir de uma perspectiva que pense o estabelecimento dos paradigmas culturais num contexto afro-diaspórico e pós-colonial. Também nos servirá como suporte teórico a proposta de Paul Gilroy (2001).

Que nossa geração não esqueça que *o rap é compromisso* e que valorize o serviço altamente engajado que os Racionais MC's prestam à comunidade negra brasileira através das práticas de letramento racial e da construção de nossa consciência coletiva. Não podemos ignorar em tempo algum o legado daqueles que vieram antes de nós e pavimentaram os caminhos para que pudéssemos permanecer vivos hoje. De muitos desses *negros dramas*, quatro deles: Brown, Rock, Blue e KL Jay - nossos irmãos, nossos professores.

Às. A paz dos Racionais

Bibliografia

- AZEVEDO, Thales de. *Democracia Racial: Ideologia e Realidade*. Vozes: Petrópolis, 1975.
- BETHUNÉ, Christian. *Le Rap. Une esthétique hors la loi*. Paris: Authement, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CAMARGOS, Roberto. *Rap e Política: percepções da vida social brasileira*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.
- D'ALVA, Roberta E. *Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-mc*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- D'ANDREA, Tiaraju Pablo. *A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Trad. José Laurênio Mello. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020.
- FARIA, Alexandre. et al. *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermaltina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 285-289.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende. 2. ed. — Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- KEHL, Maria Rita. *Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo*. São Paulo, 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/7DjwY79M59dvqDbxssRGvVR/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 mar. 2022.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Arte & Ensaios: revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Trad. Renata Santini. Rio de Janeiro, vol. 32, pp. 123-151, 2016.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 4. ed. Autêntica: Belo Horizonte, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Jorge. *O Titanic afundou: poesia e cultura, RAP e sociedade*. Revista Contexto (UFES), Vitória, vol. 19, pp. 213-245, 2011.

_____. *Ancestralidades Contemporâneas: considerações a partir do rap dos Racionais Mc's*. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/flibav/article/view/28935/20559>. Acesso em: 03 jun. 2021.

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

_____. “O Evangelho Marginal dos Racionais MC's”. **In:** Racionais MC's. *Sobrevivendo no Inferno*. 1. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2018, p. 28.

PELBART, Peter P. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo, N-1 edições, 2013.

_____. *Vida nua, vida besta, uma vida*. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/06/22/vida-nua-vida-besta-uma-vida-peter-pelbart/>. Acesso em: 08. dez. 2021.

PEZZODIPANE, Rosane V. (2013). *Pós-colonial: a ruptura com a história única*. Simbiótica. Revista Eletrônica, 1(3). Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/index.php/simbiotica/article/view/5494>

RACIONAIS MC's. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

- RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ROCHA, Arthur Dantas. *O livro do disco: Sobrevivendo no Inferno*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- SANTOS, Milton. *As cidadanias mutiladas*. **In:** *O Preconceito*. 1 ed. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 1996/1997.
- SAMYN, Henrique Marques. Figurações do (anti-)herói épico em “Tô Ouvindo Alguém Me Chamar”, dos Racionais MC’s, e “Isso aqui é uma guerra”, do Facção Central. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 55. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/P83B6Vn3bjkGzhr5QC4MPrp/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 22 dez. 2021.
- TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015.