



Travessias  
ISSN: 1982-5935  
revista.travessias@unioeste.br  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Brasil

Oliveira, Mateus Fernando de  
“Apenas um rapaz Latino Americano apoiado por mais de  
50 mil manos”: ficções, vozes e lições em Racionais MC’s  
Travessias, vol. 16, núm. 3, e30004, 2022, Septiembre-Diciembre  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Cascavel, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.48075/rt.v16i3.30004>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=702073888002>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto



## “APENAS UM RAPAZ LATINO AMERICANO APOIADO POR MAIS DE 50 MIL MANOS”: FICÇÕES, VOZES E LIÇÕES EM RACIONAIS MC’S<sup>1</sup>

Mateus Fernando de Oliveira – mateusoliveira.lettras@uel.br

Universidade Estadual de Londrina, UEL, Londrina, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-7967-6008>

**RESUMO:** Embora a referência do título deste artigo seja à canção “Cap. 4, Vers. 3”, do livro-disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997/2018), é a faixa *Jesus Chorou*, do álbum *Nada Como Um Dia Após O Outro Dia* (2002), canção do grupo Racionais Mc’s, o objeto central das reflexões deste trabalho. No Brasil, o *rap* surge como manifestação popular da periferia, vinculado indiretamente ao movimento negro, bem como o *Hip Hop*, carregou por muito tempo um estigma social racista, sendo rotulada como “música de bandido”. Ainda que seja alvo de preconceitos, tanto o *rap*, quanto o grupo Racionais Mc’s conquistaram reconhecimento e ostentam um pódio de representatividade e força. Nesse sentido, o intuito deste trabalho é oferecer um estudo voltado à letra da canção junto aos seus aspectos sonoros e performáticos, a fim de verificar os significados que a canção expressa considerando: elementos ficcionais na letra, as vozes, a performance e o contexto social. Firma-se este trabalho nos estudos de Zumthor (1993), Fernandes (2012), Finnegan (2008) e Wisnik (2019), além das considerações sobre masculinidades marginalizadas, a partir de Emicida (2020), JJ Bola (2020) e Oliveira (2018), de modo a discutir as problemáticas em torno das expressões de masculinidades inerentes à violência e a resistência retratadas na letra da canção, o resultado é o desdobramento da entoação da voz na literatura contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Letra de Canção; Literatura brasileira contemporânea; Periferia; Masculinidades.

### 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho parte de um estudo, a princípio, direcionado às masculinidades e à literatura brasileira contemporânea, voltado à obra do grupo Racionais Mc’s que, em 2018 teve a obra *Sobrevivendo no Inferno* (1997) editada como livro, e em 2022, o grupo protagoniza um documentário na Netflix a respeito da história do grupo de *rap* brasileiro. No entanto, o enfoque deste trabalho se dá na performance discursiva da canção *Jesus Chorou*, presente no álbum *Nada Como Um Dia Após o Outro* (2002), e visa discutir aspectos caros à literatura presentes na letra desta canção, tais como: periferia brasileira, exclusão social, masculinidades e performances de voz.

O grupo, formado em 1988, é composto por Mano Brown, KL Jay, Edi Rock e Ice Blue, sendo um dos grupos de *rap* mais populares e respeitados. Inicialmente, uma das questões que minha pesquisa procura averiguar é a da expressão da violência no discurso masculino, considerando o recente

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

apontamento do *rapper* e ativista Emicida (2020): “a violência não somente como um ato, mas como uma linguagem”, presente no prefácio de *Seja Homem* (2020), de JJ Bola.

A violência enquanto linguagem sem dúvida, é um dos pontos que chama a atenção para esta investigação, principalmente pelo estereótipo equivocado e mal intencionado de afirmar que “rap é música de bandido”, pelo contrário, ainda que a violência perdurasse enquanto discurso social desde a época do lançamento das canções clássicas do grupo, a mensagem presente na produção do grupo é outra, oposta à violência, a hipótese é de que essa violência não é negada, por isso, traz como discurso o oposto, no entanto, ao longo dos estudos da disciplina Oralidade e Literatura, ministrada pelo Prof. Dr. Frederico Garcia Fernandes (UEL) pude compreender aspectos até então negligenciados nas minhas investigações, principalmente as expressões de voz e sons presentes nas performances registradas em estúdio.

Ao trazer a obra de Racionais Mc’s para os estudos literários, torna-se essencial enfatizar a relevância do grupo para a atualização do sentido de periferia, conforme D’Andrea (2020) destaca: “não se pode discorrer sobre novos significados para o termo periferia sem discorrer sobre a narrativa escrita pelo grupo Racionais Mc’s” (p. 4). O delineamento do conceito de periferia foi aprimorado por meio da arte do grupo, o que nos permite, hoje, compreender, segundo D’Andrea (2020) a periferia enquanto classe social e posicionamento político-territorial, que atualmente compõe coletivos organizados de arte e cultura política, de forma a sistematizar a própria história.

Para tanto, seguindo um rumo ensaístico, propõe-se um estudo analítico da canção *Jesus Chorou* (2002), de forma a refletir acerca das expressões de masculinidades na obra, lições que, Bell hooks (2022) chamaria de um caminho para a libertação.

As verdadeiras agência e potência da luta de libertação negra foram sentidas quando os líderes negros se atreveram a abandonar os modelos primitivos de violência e guerra patriarcal e se moveram em direção a uma política de transformação cultural enraizada no amor (HOOKS, 2022, p. 133).

A escolha desta canção como objeto para este estudo se dá em razão da representatividade desse *hit* em termos de masculinidades e outros debates sociais que podem ser suscitados, é claro que há diversas canções, e mesmo álbuns do grupo que poderiam ser encarregados dessa mesma incubência, mas parte da experiência pessoal deste pesquisador o fato de que ao lado de canções como “Negro Drama”, “Diário de um Detento” e “Vida Loka, parte 1” e “Vida Loka, parte2”; “Jesus Chorou” é visto um hino dos desafortunados que serviu e serve até hoje de orientação para indivíduos de camadas sociais desprivilegiadas, comumente, moradores de regiões periféricas, ou como eu, simplesmente, de origem

pobre, do interior de São Paulo, o que não restringe o alcance dos sucessos do grupo a uma determinada classe social.

As canções citadas ecoaram ao longo do final da década de 1990 e início dos anos 2000 como símbolo de força e resistência para tantos jovens que levaram tais canções como trilha sonora de sua juventude, sobretudo, é válido recordar que ao mesmo tempo em que todo o sucesso e alcance do grupo se espalhava por todos os cantos do Brasil, para muito além das periferias, incomodava as classes dominantes, que rotulavam as canções como “música de bandido”, simplesmente, um estereótipo vazio atribuído ao *rap* brasileiro.

Historicamente, esse problema pode ser compreendido como a marginalização da música produzida nas periferias, em razão do racismo e da exclusão social, como outrora vimos com o samba e hoje, podemos ver acontecer também no “*funk* carioca”. A inferiorização da arte produzida na periferia ainda confere discussões acaloradas, o que não é nosso foco aqui, visto que nos é mais produtivo o debate acerca da interpretação de “Jesus Chorou”, o que nos leva além da letra da canção e nos aproxima da compreensão de instâncias presentes na voz, tais como: poesia, identidade, relações de poder, ritmo e entoação, além das propriedades do som: vocalidade, sonoridade, harmonia, elementos de composição e arranjos.

## 2 EXPLORANDO A CIÊNCIA DA VOZ

Explorar a ciência da voz, significa que neste trabalho, pretende-se analisar a canção para além de suas marcações textuais, importa-nos saber não apenas o que cantam, mas também como cantam, o que se expressam ao entoar a voz. Verifica-se, juntamente à letra da canção, os elementos de voz e som, enquanto materialidade. Importa conduzir a análise da canção para além do texto por conta das expressões que essa manifestação artística pode trazer: obviamente, o discurso, mas também: som/ruído, tonalidade, timbre, ritmo, performance, etc., expressões que, de alguma forma, podem vir a oferecer significações distintas, ou ainda, mais aprofundadas, de todo modo, o que implica neste estudo não são questões de estética musical, mas de significações, e ainda, de representatividade social, em relação à experiência do ouvinte.

Paul Zumthor (1993) afirma que a voz é anterior à escrita, pois, esta a precede. O estudioso destaca as múltiplas oralidades a partir de estudos acerca das canções de gesta, em 1955, ao qual perpassa as epopeias e conduz à redescoberta da presença da voz na literatura medieval, identificando a ação do recitador nas canções de gesta: as distribuições das seções e a inserção na vida social. Ainda segundo Zumthor, em 1957, um método de dissimular a oralidade foi construído, tanto que, entre os anos de 1953 e 1977 surgem as publicações sobre a oralidade da epopeia medieval anglo-saxônica e alemã. A evolução

desses estudos além de tantas contribuições, possibilitou a compreensão das distinções entre a tradição oral e a transmissão oral, a primeira; diz respeito à duração, enquanto a seguinte; sobre o presente da performance, a ação da voz, que ecoa, inspira e ressoa.

Nesse sentido, trago o que poderia ser uma síntese zumthoriana necessária para a compreensão da coexistência de voz e texto na literatura por meio da performance: “o fenômeno da voz humana, dimensão do texto poético, determinada ao mesmo tempo no plano físico, psíquico e sociocultural” (Zumthor, 1993, p. 18). Já não se trata de incorporar a oralidade aos estudos da canção ou mesmo do texto literário, mas saber como identificar a oralidade por meio de vozes e sons, deste modo cabe-nos apresentar uma elucidação breve sobre oralidade e poesia, conforme Frederico Fernandes (2012) esclarece:

O olhar sensível às analogias entre oralidade e poesia remonta à Poética, de Aristóteles. Entretanto, foi nos séculos XIX e XX que a oralidade protagonizou com a teoria literária alguns estudos, ora sob a égide da *littérature orale*, termo cunhado em 1881 por Paul Sébillot (1843-1918), ora pela pesquisa desestabilizadora sobre as fórmulas orais em *Iliada* e *Odisséia*, conduzida por Milman Parry (1902-1935) no final da década de 1920, ora pela definição de gênero literário levado em conta por seu radical de apresentação, pensada por Northrop Frye (1912-1991) na década de 1950, isso para citar alguns exemplos. A relação entre a oralidade e os estudos literários não se encontra demarcada em um período ou por uma corrente crítica (FERNANDES, 2012, p. 138).

Verifica-se que os atributos da voz não se restringem ao campo literário, ou mesmo à crítica, mas sobretudo da constante presença da voz inserida nos textos, ou ainda nas performances. Em “Os Atributos da Voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica” Fernandes (2012) oferece ainda uma apreensão do texto poético oral, propondo a compreensão da “poesia em seu *aqui agora*” (2012, p. 154). Em outros termos, diria que vejo o estudo da performance como sendo uma busca pela captura do infinito.

## 2.1 AUSCULTANDO VOZES

A fim de que possamos de fato, auscultar as vozes da canção, ainda em relação à letra, recorre-se à metodologia zumthoriana que nos conduz a perseguir os índices de oralidade. Segundo Paul Zumthor (2001) os índices de oralidade dizem respeito a tudo aquilo que, no interior do texto, de alguma maneira nos informa sobre a intervenção da voz humana. Considerando as canções do grupo Racionais é pertinente inclusive que possamos destacar o peso da mutação do texto, nas produções do grupo, é comum verificar essa alteração do texto de um estado inicial (letra) para um estado atualizado (canção/*rap*), ordem que não se traz como regra, apenas como exemplo. Zumthor destaca de modo geral,

a “mutação pelo qual um texto passou, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos” (p. 35).

Esta observação me leva a recordar uma experiência pessoal com os Racionais Mc's, visto que só fui conhecer a versão original de Jesus Chorou muito tempo depois de já ter ouvido a letra recitada/cantada por adolescentes e jovens fãs de rap, talvez fosse uma das poucas coisas em comum entre os jovens de periferias: não me refiro ao gosto musical, mas ao respeito com que tais versos ecoavam de boca-em-boca, de quebrada-em-quebrada.

A pergunta a ser respondida neste momento é: afinal, como podemos auscultar um texto? É necessário que possamos identificar/fazer ressoar o não-dito. Importa identificar a ação da voz no texto, o que Zumthor destaca como sendo o que confere poder ao poeta: “quando um poeta ou seu poeta intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz por si só lhe confere autoridade” (2001, p. 19).

Quando o índice de oralidade depende de algo intrínseco ao texto, de caráter próprio, criam-se empecilhos para a reconstituição, “Jesus Chorou” está registrada em duas versões oficiais: nos álbuns: Nada como um dia após o outro (2002) e no clássico ao vivo 1000 Trutas 1000 Tretas (2006), o que facilita a análise da interpretação e da reconstituição de cada performance, já que ainda se enquadra entre registros fonográficos recentes. A respeito da interpretação, compreende-se que ela opera sobre o particular; enquanto a reconstituição se volta às tendências gerais e/ou esquemas abstratos. Nesse sentido, em Jesus Chorou, voltamo-nos à interpretação da versão registrada em Nada como um dia após o outro (2002), conforme será apresentada na análise da canção.

## 2.2 VOZES ENTOADAS: A CANÇÃO E A ARTE DA PALAVRA

Palavra cantada? Poesia oral? Canção? Interrogações que emergem até mesmo diante do leitor mais voraz. Para tanto, Ruth Finnegan (2008) postula: “A palavra cantada recobre toda a música vocal e se confunde com a poesia, principalmente o que se chamou de ‘poesia oral’” (2008, p. 15). Por outro lado, José Miguel Wisnik (2019) oferece uma definição pertinente para esse entrave de definições, o professor trata da Arte da palavra, como correspondente à poesia e à canção (letra de música), e explica que “tradicionalmente, o suporte dessa arte da palavra é a voz” (2019).

A voz, seja ela entoada, cantada ou ritmada. A problematização da definição mais precisa não é a questão aqui, tanto que nos cabe verificar a canção pelo que ela reproduz em termos de significados e expressões, para além do que se consta no texto da letra, pois, ainda conforme Wisnik (2019), a “palavra migra/escapa”, essa fuga talvez possa ser o que nos interessa na performance.

Para melhor compreensão, evoca-se as dimensões da canção, da qual segundo Finnegann (2008) são: texto, música e performance, e por performance compreende-se o efeito da junção entre voz e poesia, “o par abençoado de sereias”, conforme o poema de John Milton destacado pela autora em: “O que vem primeiro o Texto, a Música ou a Performance?” (2008). Por conta de tudo isso, a análise empreendida neste trabalho traz como definição geral a canção, embora seja um *rap*, ritmo e poesia, elementos destas vertentes estarão incluídos na análise, visto que: “a canção termina por existir na experiência de todos” (p. 15), sendo um fenômeno difundido por culturas das mais diversas, em épocas distintas e com características singulares, permitindo assim, uma devida interpretação, compreendendo a palavra cantada como sendo performatizada.

### 2.3 UM CAMINHO PARA A CURA: JESUS CHOROU, E QUEM NÃO?

Embora seja lembrada como uma das canções mais longas do grupo, Jesus Chorou, possui como extensão apenas sete minutos e cinquenta e um segundos, deixando o posto de canção de maior duração para a faixa “Tô ouvindo alguém me chamar”, do álbum de 1997. O que traz essa sensação é possivelmente pela letra extensa, distribuída em cento e cinquenta versos ser entoada de forma compassada.

Em relação ao texto, a linguagem é coloquial, com frequente uso de gírias e metáforas, com expressões de baixo calão, representando de fato a linguagem em situações informais, como diálogos ao telefone ou conversas aleatórias. Ao passo que também oferece reflexões profundas, com trechos líricos e rimados.

No plano de fundo, enquanto contexto histórico-social, trata-se de uma canção que representa inúmeros moradores da periferia do final da década de 1990 e início dos anos 2000, e ainda expressa relações de poder principalmente em relação ao gênero masculino, no que diz respeito ao uso da violência como expressão comum, em contrapartida, o discurso é de consciência social: um discurso que orienta pretos e pobres e não seguirem os caminhos da violência e do crime, porém sem julgar as escolhas de outros, dessa forma, temos Racionais Mc’s enquanto o grupo de *rap* mais importante do Brasil, em termos de representatividade e popularidade, ao lado de nomes como Sabotage e RZO, à época de Nada como um dia após o outro (2006) trazia alguns dos *hits* que perpetuariam o nome do grupo para ainda mais longe, entretanto, o álbum marcava um longo hiato de produções inéditas.

Em relação aos aspectos musicais, creio que há de se fazer um esforço ainda maior para analisar a canção Jesus Chorou desconsiderando os elementos como música e performance, pois tais elementos são essenciais. Trata-se de um *rap*, o que já sugere a prevalência do uso de voz, a melodia é um arranjo extremamente harmonioso composto pelo DJ KL Jay a partir do *sampler* de Free At Last, do cantor gospel

Al Green, a canção original transita por entre as batidas do *blues* e o *soul*, o que harmonicamente se encaixa nas vozes cadenciadas no *flow* de Mano Brown ao longo da canção, vozes, no plural, porque a performance do vocalista traz imitações de vozes, significando outros personagens, o que sugere que a canção em si, é a narração de uma série de episódios vividos por um indivíduo passando por diversos conflitos emocionais, como explica Finnegan (2008): “o som e a artesanaria da voz são essenciais e todos os gêneros da arte verbal performatizada” (p. 28).

Jesus Chorou se inicia com Mano Brown entoando em um tom de voz grave, a emissão de voz é falada, de forma serena, a intensidade do volume é ajustável, mas prevalece a fala ritmada, na introdução em formato de adivinha, uma estrutura fixa, em tom lúdico, embora a canção trate de temas sérios como tristeza e angústia:

O que é, o que é? Clara e salgada,  
Cabe em um olho e pesa uma tonelada  
Tem sabor de mar,  
Pode ser discreta  
Inquilina da dor,  
Morada predileta  
Na calada ela vem,  
Refém da vingança,  
Irmã do desespero,  
Rival da esperança  
Pode ser causada por vermes e mundanas  
E o espinho da flor,  
Cruel que você ama  
Amante do drama,  
Vem pra minha cama,  
Por querer, sem me perguntar me fez sofrer  
E eu que me julguei forte,  
E eu que me senti,  
Serei um fraco quando outras delas vir  
Se o barato é louco e o processo é lento,  
No momento,  
Deixa eu caminhar contra o vento  
Do que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável?  
O vento não, ele é suave, mas é frio e implacável  
(E quente) Borrou a letra triste do poeta  
(Só) Correu no rosto pardo do profeta  
Verme sai da reta,  
A lágrima de um homem vai cair,  
esse é o seu B.O. pra eternidade! (2002)

Destaca-se a performance com que é entoada essa intro. A voz, em posição de fala entoa a adivinha acompanhada por ruídos de tempestade, reproduzindo um clima de tensão, demonstra um homem em conflito com a própria dor, diante da dificuldade de expressar seus sentimentos o “eu-lírico” questiona o turbilhão de emoções que o invade, “a lágrima de um homem”, se descontextualizada certamente seria ignorada a ‘revolução’ gerada por essa canção, pouco se discute a respeito, mas esses

seriam os primeiros passos rumo à disseminação de consciência social nas periferias brasileiras, no início dos anos 2000, JJ Bola (2020) pode contribuir com o entendimento de um ponto-chave nessa questão: “em qualquer conjunto habitacional, comunidade, quebrada, gueto, beco, favela, seja lá qual termo se queira usar -, o respeito tem a ver com o quão forte você é, pelo menos com o quão forte os outros imaginam que você seja” (p. 15).

No trecho: “E eu que me julguei forte,/ E eu que me senti, /Serei um fraco quando outras delas vir” expõe a vulnerabilidade masculina: o medo de chorar e se demonstrar fraco, menor, insuficiente, impotente: não-masculino, pois na cultura heteronormativa o discurso de virilidade se sobrepõe aos das emoções, segundo Emicida (2020): “Admiração, afeto e reconhecimento são entendidos como sinais de fraqueza, ao passo que agredir, silenciar, constranger e assediar são entendidos como força, quando são violações” (p. 9). Conforme, outrora pude elucidar a questão: “a noção de masculinidade hegemônica [...] não prevê demonstrações de afeto ou/de fraqueza, deste modo, o homem não chora, ou melhor, não se permite, pois aprende desde menino a anular suas experiências interiores e/ou afetivas (OLIVEIRA, 2018, p. 215).

A sequência da letra, traz a passagem do tempo, a falta de confiança em um dia bom faz com que o interlocutor perca o sono e sua preocupação com problemas se intensifique, segue no *flow* de Mano Brown: uma fala irregular, figurativizante, pois imita outras vozes, simulando diálogos com comentários e respostas entre os personagens: “porra, vagabundo, oh, vou te falar, tô chapando, eita mundo bom de acabar. O que fazer quando a fortaleza tremeu e quase tudo ao seu redor, melhor, se corrompeu?” (2002), a simulação do diálogo traz alguém que busca alívio e alguma resposta para sua angústia, a resposta, que na performance ao vivo vem na voz do cantor Ice Blue, na versão de estúdio é executada por Mano Brown em tom performático: “Epa, pera lá, muita calma, ladrão! Cadê o espírito imortal do Capão? Lave o rosto nas águas sagradas da pia, nada como um dia após o outro dia [...] tá abalado, por que veio? Nego, é desse jeito” (2002), o conforto oferecido pela capacidade de se resignificar um dia após o outro, é seguida pela cobrança: “Tá abalado? Por que veio?”, pois, na situação em que se encontram de perigo iminente não há espaço para medo ou arrependimentos, na perspectiva de ambos.

As batidas cadenciadas seguem o mesmo padrão da introdução, a diferença é que o tom de voz distorcido, marca um diálogo pelo telefone, a conversa serve para atualizar o eu-lírico dos acontecimentos mais recentes. Enquanto trabalhava no tráfico nos prédios, parando, fumando, chegou alguém pedindo para fumar com os presentes: “um que chegou, pediu pra dar um dois [...] fumaça vai, fumaça vem ele chapou o coco, se abriu que nem uma flor, ficou louco”, o desabafo do personagem que chega de repente, direciona uma série de críticas ao Mano Brown, no sentido de cobrar dele mais humildade, de modo que fizesse mais por aqueles que como ele tem origem periférica, ainda assim, ninguém disse nada a respeito, como resposta, Mano Brown se justifica: “quem tem boca fala o que quer pra ter nome, pra ganhar

atenção das muié e outros homens, amo minha raça, luto pela cor, o que quer que eu faça é por nós, por amor” (2002). A resposta do interlocutor mostra a consciência que ele tem sobre a necessidade do dinheiro, ele, assim como tantos moradores da periferia buscam sair da miséria e ter algum conforto, o que não o torna ganancioso apenas por ter conseguido reconhecimento do seu trabalho.

O ambiente de disputa criado nos círculos de relações interpessoais masculinas nunca favorece a compreensão e a empatia, pelo contrário, como a letra diz: “não entende o que eu sou, não entende o que eu faço, não entende a dor e as lágrimas do palhaço, mundo em decomposição por um triz, transforma um irmão meu num verme infeliz” (2002). A voz que consola e oferece algum conforto é performatizada como sendo a mãe que aconselha, representando a voz de Dona Ana: “Paulo, acorda, pensa no futuro, isso é ilusão, os próprio preto não tá nem aí com isso não, olha o tanto que eu sofri, que eu sou, o que eu fui, a inveja mata um, tem muita gente ruim” (2002), a voz da mãe serve de alerta sobre os invejosos e difamadores, mas sem desprestigiar a favela e seus valores: “dinheiro é bom e eu quero sim, se essa é a pergunta, mas Dona Ana fez de mim um homem e não uma puta!” – embora o trecho possa ser interpretado como sendo misógino ou machista em razão da menção à puta, como sendo quem vende a si mesmo por dinheiro, o que se destaca é a consciência de que querer ganhar dinheiro, mas sem ser refém da ambição.

A sequência da canção traz uma série de reflexões acerca daqueles que se deixam corromper, indivíduos geralmente seduzidos pelo crime, o que é demonstrado na figura de Judas e da traição com Jesus: “Judas incolor, perseguido eu já nasci, demorou! Apenas por 30 moedas o irmão corrompeu, atire a primeira pedra quem tem um rastro meu. Cadê meu sorriso? Onde tá? Quem é que roubou? Humanidade é má e até Jesus chorou” (2002). A sensação de insegurança diante da violência e da maldade dos homens são sintetizadas na frase principal da canção: Jesus chorou, demonstrando que ninguém está ileso de desabar e chorar.

Emicida (2020) traz uma reflexão pertinente a este momento da análise: “crescemos em bairros onde a menor troca de olhares pode iniciar uma violentíssima troca de socos, afinal de contas – Quanto destruída uma pessoa precisa estar para se sentir agredido por um par de olhos?” (p. 8). Essa colocação é tão pontual que não nos cabe tratar apenas da insatisfação pessoal do interlocutor na canção, mas de toda uma camada social que viveu aflita e sem dignidade por longos períodos, famílias que ainda sofrem com o descaso do poder público, a falta de dignidade sempre fez com que moradores de áreas excluídas socialmente nutrissem algum sentimento de vergonha ou culpa pela própria condição, sem tempo para refletir ou se lamentar suas angústias: “chuva cai lá fora e aumenta o ritmo, sozinho eu sou agora o meu inimigo íntimo. Lembranças más vem, pensamentos bons vai, me ajude, sozinho eu penso merda pra caralho”. O ritmo da canção permanece o mesmo, a batida permanece a mesma cadência do *boom bap*,

com breves pausas que cessam gradualmente, a fim de destacar os momentos de constatação da solidão do interlocutor.

A solidão tenta ser amenizada por meio da menção de seus ídolos, referências de luta e resistência, nomes como Malcom X, Marvin Gave, 2Pac, Bob Marley e outros. Uma reverência aos que perseveraram outrora, mas logo traz a consciência da própria condição de ser um indivíduo solitário: “Cristo morreu por milhões, mas só andou com apenas doze e um fraquejou. Periferia: Corpos vazios e sem ética, lotam os pagodes rumo à cadeira elétrica. Eu sei, você sabe o que é frustração: máquina de fazer vilão” (2002).

Ao final da canção, surge o personagem Piolho, alguém que com um olhar simplório analisa as condições do interlocutor e oferece uma solução: ignorar tudo ao redor, fazer bom proveito da fama para usufruir de sexo casual com modelos, além de aproveitar da pose de durão para exercer algum domínio sobre os demais, com o uso de violência, o que pode ser compreendido pela noção que Emicida traz sobre o que é ser homem e a importância do debate acerca das masculinidades: “toda essa ordenação tem uma repercussão significativa na maneira como a masculinidade é vista dentro da sociedade, e como os homens e as mulheres interagem entre si” (2020, p. 17).

A resposta do interlocutor sobre o uso da violência é direta: “só de pensar em matar, já matou”, preferindo seguir os dizeres que ouvira do pastor sobre nunca invejar o homem violento, pois “lágrimas molham a medalha de um vencedor, chora agora e ri depois, aí Jesus Chorou”. O final da canção é marcado pela batida simultânea à voz que repete “lágrimas”, ecoando até o findar gradativo da canção.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jesus Chorou é sem dúvida uma canção fundamental para se compreender a performance do grupo Racionais Mc's, pois, de modo geral, embora a voz entoada seja combativa, o discurso que se sobrepõe é o de consciência social, no sentido de direcionar o ouvinte a refletir sobre suas próprias dificuldades e buscar alternativas para se superar, embora falando dessa forma soe como se fosse um discurso motivacional, mas não se reduz a isso, trata-se de um discurso sóbrio e sem juízo de valor, a consciência de que há escolhas prevalece, sem ignorar a existência do crime e de toda violência estrutural presente na periferia, como racismo e a desigualdade social, violências constantes ao qual o morador da periferia é exposto, a canção não tem o poder de mudar a vida das pessoas, mas é um caminho de cura, já que oferece ao ouvinte uma identidade, ou melhor, um sentido de pertencimento, de comunidade, e que de alguma forma não se está sozinho.

#### 4 REFERÊNCIAS

BOLA, JJ. *Seja homem: a masculinidade desmascarada*. Trad. Rafael Spuldar. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

D’ANDREA, Tiaraju. *Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos*. Novos Estudos. Cebrap, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 19-36, jan./abr. 2020.

FINNEGANN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, C. N. et al. (org.). *A Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FERNANDES, Frederico Garcia. O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica. *Revista da Anpoll*, [S. l.], v. 1, n. 33, 2012.

HOOKS, Bell. *A gente é da hora: homens negros e masculinidade*. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

OLIVEIRA, M. F. *Sobre choros e esconderijos: as masculinidades e os afetos no conto Joãozinho da Babilônia, de João Antônio*. *REVELL*, [S. l.], v. 3, n. 19, maio/ago. 2018.

RACIONAIS Mcs. *Nada como um dia após o outro*. Produzido por Racionais Mc’s, DJ Zegon. São Paulo: Cosa Nostra, disco duplo (110 min), 21 canções, 2002.

RACIONAIS Mcs. *Sobrevivendo no Inferno*. Produzido por Racionais Mc’s, DJ Zegon. São Paulo: Cosa Nostra, 1h 13 min, 12 canções, 1997.

WISNIK, José Miguel. *Letra de música é poesia?* Super libras, SESC TV, 29 min., 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=W0LJWGe37i4&ab\\_channel=SescTV](https://www.youtube.com/watch?v=W0LJWGe37i4&ab_channel=SescTV). Acesso em: 02 dez. 2020.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

***Title***

“Just one Latin American guy supported by over 50,000 dudes”: fictions, voices and lessons in Racionais MC’s.

***Abstract***

Although the title reference of this article is to the song “Cap. 4, Vers. 3”, from the album-disc *Sobrevivendo no Inferno* (1997/2018), the track from the album *Nada Como Um Dia Além O Outros Dia* (2002): *Jesus Chorou*, a song by the group Racionais Mc's, becomes the central object of the reflections of this paper. In Brazil, rap appears as a popular manifestation of the periphery, indirectly linked to the black movement, as well as Hip Hop, carried a racist social stigma for a long time, being labeled as “thug music”. However it is the target of prejudice, both rap and the group Racionais Mc's have gained recognition and boast a podium of representation and strength. In this sense, the purpose of this work is to offer a study focused on the lyrics of the song together with its sound and performance aspects, in order to verify the meanings that the song expresses considering: fictional elements in the lyrics, the voices, the performance and the social context. This paper is based on studies by Zumthor (1993), Fernandes (2012), Finnegan (2008) and Wisnik (2019), in addition to considerations on marginalized masculinities, from Emicida (2020), JJ Bola (2020) and Oliveira (2018), in order to discuss the issues surrounding the expressions of masculinity inherent to violence and resistance portrayed in the lyrics of the song, the result is the unfolding of the intonation of the voice in contemporary literature.

***Keywords***

Song Lyrics; Contemporary Brazilian Literature; Periphery; Masculinities.

---

Recebido em: 21/10/2022

Aceito em: 28/11/2022