



Revista do Instituto de Estudos
Brasileiros

ISSN: 0020-3874

revistaieb@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

de Oliveira, Leandro Silva; Segreto, Marcelo; Simões Caetano Cabral, Nara Lya
Vozes periféricas expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's
Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, núm. 56, junho, 2013, pp. 101-125
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=405641278005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Vozes periféricas

expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's

Leandro Silva de Oliveira¹

Marcelo Segreto²

Nara Lya Simões Caetano Cabral³

Resumo

O artigo apresenta uma reflexão sobre a obra do grupo de *rap* paulistano Racionais MC's, ressaltando momentos de interlocução entre seus dois últimos álbuns de estúdio: *Sobrevivendo no inferno*, de 1997, e *Nada como um dia após o outro*, de 2002. Verificamos nesse percurso discursivo a presença de vozes que se entrelaçam e apontam para um discurso coletivizado, buscando a identificação da periferia com a retórica do grupo, mas que apontam também para uma imersão na subjetividade, para a problematização do próprio discurso, atuando como uma forma de depuração da experiência social na favela. Propomos, ainda, que *Sobrevivendo no inferno* compreende um momento de inflexão no pensamento do quarteto. Desse modo, temas e perspectivas presentes, ainda que embrionariamente, no primeiro álbum analisado, apontam para os dramas que ganham corpo no segundo.

Palavras-chave

Rap, periferia, diálogo, coletivização, discurso.

Recebido em 6 de novembro de 2012

Aprovado em 23 de abril de 2013

OLIVEIRA, Leandro Silva de; SEGRETO, Marcelo; CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n.56, p. 101-126, jun. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i56p101-126>

¹ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp, Araraquara, SP, Brasil).

² Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

³ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Peripheral Voices

Expansion, Immersion and Dialogue in the Racionais MC's Work

Leandro Silva de Oliveira

Marcelo Segreto

Nara Lya Simões Caetano Cabral

Abstract

This paper presents a reflection on the work of the rap group from São Paulo Racionais MC's, highlighting points of dialogue between his last two studio albums: *Sobrevivendo no inferno*, 1997, and *Nada como um dia após o outro*, 2002. We found, in this discursive course, the presence of voices which intertwine and indicate a collectivized speech, seeking the identification between the slums and the group's rhetoric, but they also point out to an immersion into the subjectivity, to the problematization of the discourse itself, acting as a form of debugging of the social experience in the favela. We argue further that *Sobrevivendo no inferno* represents a turning point in the thinking of the quartet. Thus, themes and perspectives present, although embryonically, in the first focused album, point to dramas that take shape in the second one.

Keywords

Rap, slum, dialogue, collectivization, discourse.



uscamos, neste artigo, traçar reflexões sobre a obra do grupo de *rap* paulistano Racionais MC's, ressaltando pontos de contato entre seus dois últimos álbuns de estúdio: *Sobrevivendo no inferno*, de 1997, e *Nada como um dia após o outro*, de 2002. Partimos da ideia de que temas e perspectivas presentes, ainda que embrionariamente, no primeiro apontam para os dramas que ganham corpo no segundo. A temática religiosa e a relação conflituosa dos Racionais com o apelo ao consumo, por exemplo, presentes em faixas de *Sobrevivendo no inferno*, emergem com força na constituição discursiva das investidas densas e polêmicas do disco subsequente.

Intentamos, com esse enfoque, destacar pontos nodais do discurso engajado que permeia toda a obra do grupo. Em nossa abordagem de *Sobrevivendo no inferno*, privilegiamos a relação entre as vozes que extravasam os limites do grupo, coletivizando-se, mas também imergem na subjetividade do morador da periferia, com particular ênfase para a terceira e a décima primeira faixas: “Capítulo 4, versículo 3” e “Fórmula mágica da paz”, em que essas perspectivas mostram-se exemplarmente patentes.

Propomos uma abordagem dialógica, na qual, ao mesmo tempo em que as letras apontam para um discurso coletivizado, de estabelecimento de vínculos, de convergências e representatividade, buscando a identificação da periferia com a retórica profética do grupo, apontam também para uma imersão na subjetividade, vinda à tona por meio de diálogos profundos e significativos, conduzidos, sobretudo, pelas hábeis digressões de Mano Brown e atuando como uma forma de depuração da experiência social na favela.

Esse diálogo entre o coletivo e o subjetivo, que perpassa a visão de mundo apresentada na obra do grupo e ganha forma na poética das letras, deságua em vozes e sonoridades que emergem em *Nada como um dia após o outro*. A análise, nesse caso, terá como foco a faixa “Negro drama”, espécie de mote central do disco.

De modo correlato, buscamos mostrar que *Sobrevivendo no inferno*, o quarto disco na carreira dos Racionais, compreende um momento de inflexão no pensamento do quarteto⁴. Como veremos, é em “Fórmula mágica da paz” que fica evidente, de maneira acintosa, a mudança em curso no discurso do grupo. Não se trata, contudo, de um rompimento com o discurso pregresso, mas de um aprofundamento dialógico que se revelará fundamental, posteriormente, como elemento constitutivo da narrativa de “Negro drama”.

A busca por um discurso coletivizado

Edy Rock, integrante dos Racionais MC’s, afirma em entrevista à revista *Raça* que o CD *Sobrevivendo no inferno*, lançado em 1997, “é a foto da periferia, da favela, do dia a dia nosso e de muita gente que a gente conhece”⁵. As palavras do *rapper* remetem-nos à proposta de construir um “retrato” da periferia, realidade compartilhada por uma comunidade da qual fazem parte os próprios integrantes dos Racionais.

Nesse sentido, o CD apresenta-se permeado por uma abordagem crítica acerca da sociedade e sua relação com os habitantes da periferia, com especial atenção para a posição do negro. A representação que se constrói da vida na favela é a de um “campo minado”, em que imperam a desumanização e a violência generalizada.

Como nota Walter Garcia, o tema da violência é de importância fundamental à obra dos Racionais. Mas o que temos é a violência que transcende seu sentido mais óbvio, mais “espetacularizado”: o que se observa é a violência social, imposta de alto a baixo, como efeito das profundas discrepâncias na sociedade, marcando e submetendo as relações humanas⁶.

4 A hipótese de que este disco compreende um momento de inflexão no pensamento do quarteto, com particular ênfase para a faixa onze, “Fórmula mágica da paz”, foi apresentada em trabalho publicado no VIII Enecult: OLIVEIRA, L. S. A fórmula do drama. In: *Anais do VIII Enecult*. Salvador: UFBA, 2012.

5 Cf. GARCIA, Walter. Diário de um detento: uma interpretação. In: NESTROVSKY, Arthur (Org.). *Lendo música, dez ensaios sobre dez canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 179.

6 Cf. GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC’s. In: *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: DLCV – FFLCH/ Editora 34, 2003, p. 171.

Com letra de Mano Brown, a faixa “Capítulo 4, versículo 3” apresenta ao ouvinte elementos de tal conjuntura⁷, que será abordada ao longo de todo o álbum *Sobrevivendo no inferno*. Pontuamos três aspectos do disco introduzidos pelo *rap* em questão: a afirmação de um *éthos*, a presença de relações interdiscursivas e – talvez o mais importante a esta análise – a busca por um discurso coletivizado.

O uso de drogas é tematizado na primeira situação concreta da vida na periferia narrada em *Sobrevivendo no inferno*. Durante um encontro entre amigos, representado por um diálogo interpretado por Mano Brown e Ice Blue, aparecem dois “manos” viciados em *crack*, vistos na noite anterior “tragando a morte, soprando a vida pro alto”. Em seguida, Mano Brown relata a trajetória de um jovem – outrora um “preto tipo A”, admirado pelos outros “manos”, que buscava sua “preta no portão da escola” – que passa a se relacionar com os “branquinhos do *shopping*” e com “putas de butique”. Viciado em drogas, miserável, mendicante, o personagem passa a ser referido como um “neguinho”.

As duas situações apresentadas no *rap* reforçam o poder destrutivo das drogas. É interessante notar a aproximação proposta no *rap* entre os “manos” viciados em *crack* e o rapaz que busca a conciliação com as classes dominantes. Pela ilusão de ascensão econômica ou pelo assédio da vida bandida, os jovens da periferia enfrentam “tentações” que corrompem valores enaltecidos pelo *rap*, a saber, aqueles relacionados ao *éthos* do “preto tipo A”.

Esse *éthos* se articula com a necessidade de sobrevivência – é preciso sobreviver na favela, longe das drogas que levam à morte – e com a ideia de resistência a valores associados ao consumo na sociedade capitalista. O crime não compensa porque põe a vida do jovem em perigo, mas também porque representa o acesso enviezado ao padrão de consumo negado ao habitante da periferia. A afirmação desses valores assume caráter normativo em algumas passagens do *rap*, como no verso: “Mas que nenhum filho da puta ignore a minha lei”.

A subjetividade afirmada pelo *rap* está ligada aos valores do “preto tipo A”. Trata-se da valorização do sujeito que reconhece e afirma sua origem, que valoriza sua comunidade étnica e social e que assume uma postura combativa por meio da recusa à conciliação com a classe média

7 É importante notar que, embora seja a terceira faixa do CD, “Capítulo 4, versículo 3” pode ser considerado o primeiro *rap* do álbum. Na verdade, as duas faixas que a precedem, “Jorge da Capadócia” e “Gênesis”, diferem das demais faixas porque não constituem *raps* típicos, funcionando como espécies de “preâmbulos” ou “introduções” para o disco.

e as elites e pela denúncia crítica das injustiças sociais. Reconhecer-se nesse *éthos* é a observância da “lei” proposta pelo *rapper*.

Quanto ao estabelecimento de relações interdiscursivas, conquanto um importante recurso de construção de sentidos e do efeito crítico proposto no *rap* analisado, observamos a apropriação e o deslocamento principalmente de dois discursos que circulam na sociedade⁸: o discurso do consumo e o discurso religioso. No primeiro caso, temos referências aos imperativos do consumismo e aos valores a eles associados.

Como exemplo, citemos a referência ao universo dos “branquinhos do *shopping*”: “Só mina de elite, balada, vários *drink*”. Tais valores são, imediatamente, relativizados e desconstruídos no *rap*, por meio da expressão irônica “puta de butique” e dos versos: “Toda aquela porra/ Sexo sem limite/ Sodoma e Gomorra”. Assim, o sentido que o *rap* procura afirmar é a assunção de uma postura crítica em relação ao “gozo obrigatório” apregoadado no discurso do consumo.

A isso, associa-se também o papel desempenhado pelas mídias e pela publicidade: “Foda é assistir a propaganda e ver/ Não dá pra ter aquilo pra você”. O consumo, por meio da propaganda, exerce um poder de sedução sobre o jovem da periferia, impondo um desafio para aquele que busca se manter como “um preto tipo A”.

Tal concepção dos valores do consumo como “tentações” para o morador da periferia remete às relações estabelecidas no *rap* com o discurso religioso. *Sobrevivendo no inferno* é um disco com letras permeadas pelo vocabulário do universo cristão, apontando para uma dimensão profética no discurso do quarteto, a começar pela palavra “inferno” em seu título e incluindo nomes e conteúdos de canções como “Jorge da Capadócia”, “Gênesis” e “Capítulo 4, versículo 3”⁹. Diante de um sistema opressor, identificado como demoníaco, o discurso do grupo se reveste da rica simbologia do vocabulário religioso para abordar o drama da periferia. Vejamos os seguintes versos:

Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor/ pelo rádio, jornal, revista e *outdoor*./ Te oferece dinheiro, conversa com calma/ contamina

8 A referência que fazemos a discurso, neste ponto de análise, tem por base o conceito de discurso circulante de Patrick Charaudeau, ou seja, “uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados”. CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 118.

9 O título “Capítulo 4, versículo 3” alude, também, à própria história dos Racionais, já que esse *rap* corresponde à terceira faixa (“versículo 3”) do quarto trabalho (“capítulo 4”) do grupo.

seu caráter, rouba sua alma/ depois te joga na merda sozinho,/ transforma um preto tipo A num neguinho./ Minha palavra alivia sua dor,/ ilumina minha alma, louvado seja o meu Senhor/ que não deixa o mano aqui desandar,/ ah, nem sentar o dedo em nenhum pilantra./ Mas que nenhum filho da puta ignore a minha lei (“Capítulo 4, versículo 3”).

As referências à religião na obra dos Racionais operam segundo a lógica de combatividade assumida pelo grupo, evidenciando um deslocamento dos discursos incorporados: a religião e a fé tornam-se mais uma arma de combate e denúncia frente às desigualdades sociais. Em outra faixa de *Sobrevivendo no inferno*, por exemplo, são postos lado a lado a Bíblia, a pistola e o sentimento de revolta¹⁰.

Toda a combatividade afirmada pelos Racionais está relacionada à recusa em mascarar a injustiça social e ao papel do *rap* no que diz respeito à reflexão política. A palavra é a arma que se empunha e a perspectiva de luta deve ser coletiva: “Eu sou apenas mais um rapaz latino-americano/ Apoiado por mais de 50 mil manos”.

Nesse ponto, chegamos ao terceiro aspecto de “Capítulo 4, versículo 3” que constitui característica marcante de todo o disco *Sobrevivendo no inferno*: a busca por um discurso coletivizado. Temos, no *rap* em questão, diversas vozes que conduzem narrativas, integradas ao todo da obra por uma voz principal. Há uma intercalação das vozes que falam, dada pela alternância entre os personagens que se expressam. Em outras palavras, há diversas vozes na obra, todas alinhadas pelo pertencimento ao mesmo universo social da periferia, produzindo o efeito, sonoramente, de uma “fala coletivizada”.

Ao mesmo tempo, o empenho em construir um discurso coletivizado, compartilhado por uma comunidade social, traduz-se no emprego de recursos de linguagem relacionados a um lugar de enunciação coletivo ou compartilhado.

É o que ocorre a partir do emprego de máximas e de frases que se aproximam da sabedoria proverbial (ou que, pelo menos, procuram reproduzir sua estrutura). No caso das máximas – frases de efeito que contêm idéias completas e, em geral, centrais na letra do *rap* –, verifica-se o potencial de “destacamento” de seu contexto original. As máximas são construções predispostas a adquirirem vida própria, a

10 Na faixa “Gênesis”, a segunda do disco em foco, Mano Brown afirma: “Eu? Eu tenho uma Bíblia velha, uma pistola automática e um sentimento de revolta./ Eu to tentando sobreviver no inferno”.

serem empregadas em diferentes situações, integrando formas de saber compartilhado¹¹.

Em “Capítulo 4, versículo 3”, encontramos exemplos de versos que mimetizam a estrutura de expressões proverbiais. Podemos citar, por exemplo, as frases “Veja bem, ninguém é mais que ninguém/ Veja bem, veja bem, eles são nossos irmãos também”, que se constroem com base em ditos da sabedoria popular que afirmam o valor da humildade. Similar é o caso do verso “Cada um, cada um: você se sente só”, que remete à necessidade de zelar, individualmente, pela própria sobrevivência e escolhas – aproximando-se dos ditados “cada um por si, Deus por todos” e “cada cabeça, uma sentença”.

Com efeito, temos um discurso que propõe a identificação entre indivíduos excluídos, unidos pelo pertencimento a uma coletividade e pelo compartilhamento de um mesmo sistema de valores frente à realidade social. Pela inscrição do sujeito nesse discurso coletivizado é que se podem produzir transformações subjetivas, como aponta Maria Rita Kehl¹².

O termo “mano”, aliás, é peça fundamental na obra porque guarda “uma intenção de igualdade, um sentimento de fratria, um campo de identificações horizontais”¹³. Trata-se de unir e incluir, em um mesmo discurso compartilhado e coletivizado, aqueles indivíduos sistematicamente calados sob o estigma, historicamente arraigado, da exclusão social.

O empenho em construir um discurso coletivizado em *Sobre-vivendo no inferno* está na base da afirmação de uma subjetividade baseada na assunção de uma postura combativa e de identificação com outros iguais. O que está no cerne dessa questão, como em todo processo de identificação, é a relação do “eu” com os “outros”.

Propomos, não obstante, que o álbum em foco representa, com o *rap* “Fórmula mágica da paz”, um ponto de inflexão na obra dos Racionais, realizando um movimento de problematização da própria subjetividade afirmada. Como veremos, isso se dá por meio da tomada de

11 Temos por base, neste caso, o conceito de destacabilidade (e o de aforização, seu correlato), ainda pouco explorado no campo dos estudos de análise do discurso e desenvolvido por Dominique Maingueneau no texto “Citação e destacabilidade”. (*Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008, p. 75-92).

12 Cf. KEHL, Maria Rita. A fratria órfã: o esforço civilizatório do *rap* na periferia de São Paulo. In: _____ (Org). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 209-244.

13 A reflexão em torno da palavra “mano” é proposta por Maria Rita Kehl (Idem, *Ibidem*, p. 212).

consciência do drama que envolve a própria condição identitária de si e de seus “iguais”, remetendo à complexidade do evento dialógico.

Dialogismo e inflexão: mergulho na subjetividade

O que observamos em *Sobrevivendo no inferno* não é um rompimento ou uma guinada radical no discurso do grupo; pelo contrário, o disco mantém-se fiel aos temas tratados desde o primeiro álbum: a condição do negro pobre no cotidiano violento da periferia, a luta contra o racismo, contra a repressão policial e o alerta para o permanente assédio das drogas e do tráfico. Em lugar de uma ruptura, verificamos uma problematização do próprio discurso, pretensamente inequívoco até então, para a incorporação *dialógica* de outras vozes, antes vetadas como discordantes.

Em outras palavras, verificamos no álbum em questão um deslocamento do caráter dogmático e próximo do que Mikhail Bakhtin definiu como monológico¹⁴, até então predominante nas composições do grupo. Não é propósito deste artigo aprofundar a discussão acerca das nuances da distinção entre dialogismo e monologismo. Anuímos, contudo, de acordo com Marília Amorim, a concepção de discurso monológico como aquele de uma só voz, discurso dogmático no qual se verifica a tendência de fazer-se ouvir nele apenas uma voz, isto é, a do enunciador¹⁵. “A palavra mais monológica não é senão o grau mais baixo de alusão à palavra do outro”¹⁶.

Sublinhamos brevemente, ainda, que o dialogismo, conceito que perpassa a ampla obra de Mikhail Bakhtin, pode ser compreendido como o movimento dialógico da enunciação onde locutor e interlocutor, histórico e socialmente situados, mobilizam-se mutuamente num fluxo de

14 Mikhail Bakhtin afirma que “toda réplica é, por si só, monológica (monólogo reduzido ao extremo) e que todo monólogo é réplica de um grande diálogo (da comunicação verbal) dentro de uma dada esfera”. O monólogo, nesses termos, é concebido como “discurso que não se dirige a ninguém e não pressupõe resposta”. Além disso, como ressalta o autor, são possíveis diversos graus de monologismo. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 345.

15 Cf. AMORIM, Marília. Vozes e silêncio no texto de pesquisa em ciências humanas. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo: Fundação Carlos Chagas, n. 116. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So100-15742002000200001&lng=en&nrm=iso. Acesso em: abr. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/So100-1574200200200001>.

16 Cf. PONZIO, Augusto. *Procurando uma palavra outra*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, p. 38.

reações ativas à pluralidade de vozes e contextos que interpenetram o diálogo.

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.¹⁷

Quando tratamos da mudança no discurso, referimo-nos, em última análise, à mudança no sujeito do discurso, sujeito este que na teoria bakhtiniana se constitui na relação com a alteridade. “O eu necessita da colaboração de outros para poder definir-se e poder ser ‘autor’ de si mesmo”¹⁸. A palavra do outro me altera e, ao fazê-lo, (re)constitui-me. Mais que isso, em minha própria palavra está contida a palavra do outro: para Bakhtin, todo enunciado é um diálogo, uma atitude responsiva que, situada histórica e socialmente, me atualiza ante meus interlocutores¹⁹.

Como vimos na análise de “Capítulo 4, versículo 3”, o disco *Sobre-vivendo no inferno* aponta para relações entre vozes que indicam uma dimensão ampla, de irmandade, de agrupamento e identidade coletiva. Mas o álbum é também perpassado por vozes que apontam para a imersão na subjetividade do morador da periferia, do diálogo com o inconsciente, do diálogo com a realidade social que se enuncia em suas letras. A própria “verdade” do discurso, bem como a subjetividade que ele pretende firmar, é problematizada. Como veremos, esse processo fica patente na faixa “Fórmula mágica da paz”.

Por essa razão, *Sobrevivendo no inferno* representa uma significativa complexificação se comparado aos discos anteriores. Na verdade, desde o primeiro álbum, o discurso do grupo foi adquirindo paulatinamente maior complexidade no trato dos temas sociais que caracterizam suas letras, com abordagens mais sofisticadas, narrativas e personagens mais elaborados.

No primeiro disco do quarteto (*Holocausto urbano*, lançado em 1990), por exemplo, prevalecem letras pouco elaboradas, nas quais o

17 Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 1992, p. 125.

18 Cf. STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992. p. 17.

19 Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João, 2010.

grupo ainda buscava definir o próprio estilo. O inimigo, um “sistema” difuso que vai de governantes corruptos ao perigo nuclear, recebe tratamento maniqueísta em “Racistas otários” e “Hey boy”. A polícia aparece mais como omissa que criminosa e a abordagem de inclinação misógina em “Mulheres vulgares” anunciava o tom da relação do grupo com a figura feminina, retratada quase sempre de forma depreciativa ao longo da carreira.

O segundo disco, *Escolha seu caminho*, lançado em 1992 – e que, na verdade, reúne apenas duas faixas: “Voz ativa” e “Negro limitado” –, é uma espécie de continuidade orgânica em relação ao trabalho anterior. Inclusive o refrão da primeira faixa, “quem gosta de nós somos nós mesmos”, já estava presente em *Holocausto urbano*.

Já em *Raio X do Brasil*, de 1993, as narrativas apresentadas se tornam mais densas. Os “antagonistas” da periferia são especificados com maior clareza: um aparato social organizado e elitista, de convicções racistas, vivendo da exploração da pobreza, associado a uma polícia corrupta e discriminadora. A droga, uma espécie de inimigo interno, mantém a “*playboyzada* muito louca até os ossos” – como se afirma em verso do *rap* “Homem na estrada” –, expressão das elites que se beneficiam com o comércio ilegal de entorpecentes e, por outro lado, uma armadilha para os jovens da favela, aliciados no tráfico ou convertidos em usuários degradados.

“Fim de semana no parque”, primeira faixa do disco, tematiza a desigualdade social no país contrapondo o fim de semana nos clubes frequentados pela elite e classe média à realidade violenta e precária dos moradores da periferia. Nesse quadro, o *rap* chama atenção para o presente desolado e o futuro pouco promissor da infância nas favelas, sob a ótica do “pretinho” que “vê tudo do lado de fora”.

Em todo o álbum, é explícita a aversão à ação policial na periferia. Em “Homem na estrada”, por exemplo, temos os seguintes versos: “Não confio na polícia, raça do caralho./ Se eles me acham baleado na calçada,/ chutam minha cara e cospem em mim./ É, eu sangraria até a morte./ Já era, um abraço!/ Por isso, a minha segurança, eu mesmo faço”. Na mesma música, o *rapper* descreve o final trágico do protagonista: “Vão invadir o seu barraco, é a polícia!/ Vieram pra arregaçar, cheios de ódio e malícia./ Filhos da puta, comedores de carniça!”. A afirmação da identidade negra também ganha, nesse trabalho, contornos mais ofensivos, demarcando claramente a distinção entre negros e brancos. Referindo-se aos *playboys*, Mano Brown canta: “Seu carro e sua grana já não me seduz/ e nem a sua puta de olhos azuis”.

O discurso coeso e a crítica incisiva deram ao grupo notória autoridade como voz da periferia e os Racionais começaram a chamar a atenção de intelectuais e militantes políticos. Seus membros apareceram em reportagens jornalísticas e seu trabalho ganhou repercussão nacional. “Somos os pretos mais perigosos do país e vamos mudar muita coisa por aqui. Há pouco ainda não tínhamos consciência disso”²⁰.

Na esteira dessas repercussões, veio a público, quatro anos depois, *Sobrevivendo no inferno*. Se na faixa “Capítulo 4, versículo 3” apreendemos uma abordagem de inclinações coletivizadas, de estabelecimento de vínculos, de convergências e representatividade, buscando a identificação da periferia com o discurso profético do grupo, em “Fórmula mágica da paz” destacamos a imersão na própria subjetividade, com sua problematização por meio de diálogos profundos e significativos que atuam como forma de depuração da experiência social na favela.

Por imersão na subjetividade, referimo-nos ao aprofundamento do campo de experiência do sujeito, entendido como em permanente movimento, resultante das conjunturas históricas e sociais. Como apontam Prado Filho e Martins,

Numa perspectiva mais contemporânea, a subjetividade tomada como objeto construído pelo conhecimento e também como campo de experiências do sujeito não implica naturalmente nem necessariamente interioridade, substância ou permanência. Tradicionalmente as concepções psicológicas apontam para um núcleo, um centro da “consciência”, da “personalidade”, da “identidade”, que pressupõe certa regularidade, previsibilidade e permanência – quando não, “essência” e interioridade – o que permite distinguir os indivíduos uns dos outros. Descentrar a análise da subjetividade deste eixo habitual do desenvolvimento da personalidade e da identidade, tomando-a como resultado da dispersão de forças sociais, implica tratá-la como figura histórica que não tem centro, permanência, inerência ou substância, nem qualquer sentido naturalizante, biológico, genético ou determinista, e pensá-la em movimento, como virtualidade, efeito holográfico que existe concretamente ali onde não há nada de palpável. Vista desta perspectiva tem menos a ver

20 Cf. KL, Jay apud KHEL, Maria Rita. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do *rap* na periferia de São Paulo. *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo: Fundação Seade, vol. 13, n. 3, 1999, p. 96. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=Soi02-88391999000300013&lng=en&nrm=iso. Acesso em: nov. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/Soi02-88391999000300013>.

com uma suposta natureza humana do que com o instável jogo de forças dos enunciados e dispositivos.²¹

Nas letras dos Racionais MC's, verifica-se um permanente diálogo com a realidade social sobre a qual discorre. Novas vozes e perspectivas aparecem conforme se complexificam tanto o ambiente no qual e com o qual as letras dialogam, quanto a consciência social e existencial dos integrantes e da percepção que têm de seus interlocutores. Não obstante, é em “Fórmula mágica da paz” que podemos identificar, mais nitidamente, a tomada de consciência do drama que envolve a condição identitária do sujeito e de seus “iguais”, remetendo à complexidade do evento dialógico.

O drama vivido pelo grupo é apresentado como o drama experimentado pelo cidadão típico da periferia e que se cristaliza na palavra, no discurso. “Não existe comportamento e não existe pensamento, nem tampouco sensação, sentimento, humor, desejo e imaginação que não sejam feitos dessa ‘matéria’, a matéria palavra”²².

Em “Fórmula mágica da paz”, o ouvinte acompanha uma espécie de incursão pelos questionamentos que o *rapper* faz a si mesmo. Embora a temática do cotidiano problemático da favela seja constante no trabalho do quarteto, é aqui que ocorre pela primeira vez a confissão de um desejo de deixá-la. “Essa porra é um campo minado,/ quantas vezes eu pensei em me jogar daqui” é a frase que dá início ao *rap*. O tema retornaria de modo acintoso em “Negro drama”, sucesso do CD posterior, na voz de Edy Rock: “O dinheiro tira um homem da miséria,/ mas não pode arrancar de dentro dele a favela”.

Utilizando-se de linguagem coloquial, próxima da fala cotidiana e repleta de gírias, palavrões e falas entrecortadas, marca característica do grupo, “Fórmula mágica da paz” é um convite para a imersão na subjetividade de alguém que fala não *sobre* a favela, mas de *dentro* dela. O *rapper* descreve as angústias dos moradores da periferia que se misturam com as suas próprias, de jovens sem emprego e sem perspectivas, mergulhados em um cotidiano de privações, prisões iminentes e desapontamentos constantes:

21 Cf. PRADO FILHO, Kleber; MARTINS, Simone. A subjetividade como objeto da(s) psicologia(s). *Psicologia & Sociedade*, Porto Alegre: Associação Brasileira de Psicologia Social, 2007, v. 19, n. 3. p. 16. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=Soi02-71822007000300003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: abr. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/Soi02-71822007000300003>.

22 Cf. PONZIO, Augusto. *Procurando uma palavra outra*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, p. 15.

Eu tento adivinhar o que você mais precisa/ Levantar sua “goma”
ou comprar uns “pano”/ Um advogado pra tirar seu mano/ No
dia da visita você diz/ Que eu vou mandar cigarro pros maluco
lá no “x”/ Então, como eu tava dizendo, sangue bom/ Isso não é
sermão, ouve aí, tem o dom?/ Eu sei como é que é, é foda parceiro/
A maldade na cabeça o dia inteiro/ Nada de roupa, nada de carro/
Sem emprego, não tem ibope/ Não tem rolê, sem dinheiro/ Sendo
assim, sem chance, sem mulher/ Você sabe muito bem o que ela
quer/ Encontre uma de caráter se você puder/ É embaçado ou não
é?/ Ninguém é mais que ninguém, absolutamente/ Aqui quem fala
é mais um sobrevivente.

A primeira estrofe combina digressões sobre a infância despreocupada, a tomada de consciência ao ver que nada melhorou desde então e a percepção do fim violento que tiveram os amigos daquela época, com a iminência da morte sempre à espreita. Na terceira e última estrofe do *rap*, vem à tona a impossibilidade de fugir da violência que impregna a realidade e a mente do habitante da periferia. Mais do que estar na favela, a favela está em seus habitantes. O *rapper* narra como, em pleno feriado, dia das crianças, dava entrada no pronto socorro um rapaz com quatro tiros do pescoço para cima. O sinal da cruz na parede do hospital era uma ironia insuportável: “onde está Jesus?”, pergunta-se o eu lírico de Mano Brown. Mas, a vítima era “só mais um rapaz comum”, resigna-se o *rapper*. Dali a poucos minutos, “mais uma dona Maria de luto”, conclui.

Desiludido com o caráter elitista, consumista e individualista da sociedade, descrita em detalhes ao longo das faixas do disco, o *rapper* se dá conta de que os amigos de infância estavam no cemitério – o que, aliás, poderia ter sido também seu destino – e nem mesmo a divindade parece se importar com a favela. Afinal, de quem é a culpa? Dos brancos, da polícia, das drogas, de Deus?

A voz diante da qual Mano Brown se vê acuado nesse momento não é a do inimigo externo minuciosamente descrito em suas letras; ou melhor, estas vozes estão presentes, uma vez que o diálogo, tal qual concebido por Bakhtin, demanda a incorporação das vozes com as quais cada voz dialoga e, inclusive, o contexto extraverbal²³. Mas o conflito aqui se expressa como voz interna, a voz do outro de si: “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 você vai fazer?”. E a

23 Cf. VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevich; BAKHTIN, Mikhail. (1926). *Discurso na vida, discurso na arte*. (mimeo).

resposta: “Pode crê, eu me senti inútil,/ eu me senti pequeno,/ mais um cuzão vingativo”.

O *rapper* se vê exigindo respostas que ele mesmo não tem. Seu discurso cambaleia, suas convicções estremecem. Estavam instaladas as dúvidas que abalariam as estruturas de seu edifício ideológico.

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!/ Aí fodeu, fodeu, decepção essas hora/ A depressão quer me pegar vou sair fora (“Fórmula mágica da paz”).

O *rapper* percebe que “tudo deu em nada e que só morre pobre” no extremo sul da Zona Sul de São Paulo, onde a vida vale muito pouco. Mas a pior constatação é que, diferente do que indicavam suas críticas até então, havia um inimigo difícil de admitir, os “iguais”: “A gente vive se matando irmão, por quê?/ não me olhe assim, eu sou igual a você”. Em certo sentido, a imersão na subjetividade coloca em xeque o difícil empreendimento da construção de um discurso coletivo. A relativização de quem são os “nossos” e quem são os “outros” é a resultante de um delicado processo de depuração do próprio discurso.

Com “Fórmula mágica da paz”, inaugura-se não apenas a problematização do próprio discurso como elemento constituinte da letra, mas também composições em tom de confissão, de mergulho na própria subjetividade, em uma perspectiva que, na literatura, chamaríamos de “autodiegética”: aquela em que o narrador da história a relata como sendo seu protagonista. “O outro não é somente o outro eu, mas é o outro de mim, o outro de cada um. Podes encontrá-lo no momento em que saís do papel, do gênero, da identidade, em que saís das armadilhas mortais da oposição e dos conflitos”²⁴. Estava definido o estilo de “Negro drama”, *rap* no qual Mano Brown parte de sua biografia para contar o drama da periferia: “Eu não li, eu não assisti,/ eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama”.

Se em “Hey boy”, música do primeiro álbum do grupo, um jovem da classe média entrando na favela é o pretexto para os *rappers* dirigirem-se ao então improvável interlocutor das classes abastadas, na faixa “Fim de semana no parque”, do disco de três anos depois, é o morador da favela

24 Cf. PONZIO, Augusto. *Procurando uma palavra outra*, op. cit., p. 23.

que olha do lado de fora o cotidiano privilegiado da *playboyzada*, desejando ter um pai “tipo atleta” e pertencer a um clube de lazer.

Já em “Negro drama”, quinta faixa do disco de 2002, *Nada como um dia após o outro*, percebemos uma reviravolta e a situação se inverte. O *boy* da classe média, antes visitante indesejado da favela, é quem agora imita os *rappers*: “Inacreditável, mas seu filho me imita/ No meio de vocês ele é o mais esperto/ Ginga e fala gíria, gíria não, dialeto/ Esse não é mais seu, ó, subiu/ Entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu/ Nós é isso ou aquilo, o quê? Cê não dizia/ Seu filho quer ser preto? Rá, que ironia!”.

Se o sucesso trouxe outras perspectivas para o grupo, enriqueceu sua visão social e fez com que fossem admirados pelos filhos de uma classe média reacionária, evidenciou também o drama da ascensão pelo *rap* e da possibilidade de sair da favela – o que, aliás, já estava na primeira frase de “Fórmula mágica da paz”: “essa porra é um campo minado, quantas vezes eu pensei em me jogar daqui”.

O “negro drama” é, pois, uma alusão à encruzilhada vivenciada pelo morador da favela que se vê em condições de deixá-la. Se ele fica, é um perdedor; se sai, um oportunista: “Aê, na época dos barracos de pau lá na pedreira,/ onde vocês estavam?/ O que vocês deram por mim?/ O que vocês fizeram por mim?/ Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho?/ Agora tá de olho no carro que eu dirijo?/ Demorou, eu quero é mais,/ eu quero até sua alma”.

Vozes e sonoridades

A partir do diálogo entre coletividade e subjetividade, presente no disco *Sobrevivendo no inferno*, emergem vozes e sonoridades que compõem o álbum *Nada como um dia após o outro*, como evidencia a análise de seu mote central, “Negro drama”. De fato, essa tensão entre coletivo e subjetivo aparece como fator importante para a própria construção formal do *rap* em questão. A obra se divide em duas partes: a primeira cantada por Edy Rock e a segunda, por Mano Brown. Abrindo e fechando o canto de Brown temos trechos falados pelo próprio *rapper*. Essa divisão em duas partes, como elemento que estrutura a forma da obra, tem papel fundamental na articulação de seus sentidos.

Com efeito, algo que nos chama a atenção desde a primeira escuta é a diferença entre as interpretações dos dois *rappers*. Ambas são fortemente expressivas, mas a partir de proposições interpretativas diversas – o que se relaciona à especificidade da letra de cada uma das partes. A voz

de Edy Rock é mais grave. Apesar de incisiva, sua dicção é mais calma. Suas frases são mais pausadas. Percebemos uma raiva acumulada.

Já com Brown, o ouvinte pode sentir essa raiva transbordando. Sua voz é mais aguda, tensa e intensa. O envolvimento com a letra o faz chegar ao limite da voz. Observamos diversos momentos em que a sua emissão resulta em um timbre distorcido: mistura de dor, raiva e orgulho, que torna sua interpretação extremamente expressiva e convincente. Nos trechos seguintes, as palavras destacadas são cantadas com voz distorcida. Podemos notar a presença desses três sentimentos que se alternam ou misturam para impulsionar cada verso.

[3'18"] Solitária na floresta de **concreto e aço**
[3'30"] A **garoa rasga a carne** é a Torre de Babel
[3'33"] Família brasileira, **dois** contra o mundo
[3'42"] O **bastardo**, mais um filho **pardo**, sem pai
[4'25"] Gíngia e fala gíria – **gíria, não**, dialeto
[4'40"] **Cola** o pôster do **Tupac** aí, que tal, que cê diz?
[4'43"] Sente o negro drama, **vai**, tenta ser feliz
[5'11"] Aquele que você **odeia amar** nesse instante
Pele **parda**, e ouço o funk, vim de onde **vem os diamante**?
[5'17"] Da lama. Valeu, **mãe**, negro drama
("Negro drama")

Dentre esses versos, sublinhamos dois. Em "A garoa rasga a carne", por exemplo, o som vocal distorcido se une perfeitamente à imagem poética surpreendente da carne sendo ferida pela garoa. Em "Família brasileira, dois contra o mundo", sentimos, por meio da deformação que incide sobre a palavra "dois", toda a violência e covardia da situação narrada: como se o *rapper* precisasse dar a essa palavra (e às duas personagens, por conseguinte) uma força sobre-humana capaz de torná-la apta a enfrentar o mundo.

Na interpretação de Edy Rock, observamos apenas um momento em que sua voz parece distorcer. Presenciamos igualmente um esforço que se relaciona diretamente com o sentido do verso: um gesto brusco na última sílaba da palavra "arrancar", para sugerir o efeito de algo sendo tirado à força. "[1'37"] O dinheiro tira um homem da miséria/ Mas não pode **arrancar** de dentro dele a favela" ("Negro drama").

Outro aspecto interpretativo relevante à compreensão das diferenças entre as dicções de Edy Rock e Mano Brown no *rap* em foco diz respeito à maneira como cada um utiliza a respiração no canto. A parte cantada por Edy Rock é mais entrecortada. Notamos a presença de frases

mais curtas e de um maior número de espaços para retomar o ar. No geral, o *rapper* canta um verso por respiração. Observamos apenas dois momentos em que ele executa períodos mais distendidos²⁵: “[1’38”] O dinheiro tira um homem da miséria/ Mas não pode arrancar de dentro dele a favela/ [1’50”] Olho pra trás, vejo a estrada que eu trilhei, mó cota/ Quem teve lado a lado e quem (“Negro drama”).

Já na parte interpretada por Mano Brown, temos um número bem mais elevado de frases longas cantadas em uma mesma respiração. Encontramos ao todo oito ocorrências. Interessante notar que praticamente os três primeiros trechos cantados pelo *rapper* (descontando as palavras “rosto e coração”²⁶) são realizados cada um com um só fôlego, evidenciando assim o alto grau de tensão com que se inicia a sua interpretação.

[3’15”] Uma negra e uma criança nos braços
Solitária na floresta de concreto e aço
Veja
[3’21”] [...] olha outra vez o rosto na multidão
A multidão é um monstro sem [...]
[3’27”] Ei, São Paulo, terra de arranha-céu
A garoa rasga a carne, é a Torre de Babel
[4’07”] Seu jogo é sujo e eu não me encaixo
Eu sou problema de montão, de carnaval a carnaval
Eu vim da selva, sou leão [...]
[4’46”] Ei, bacana, quem te fez tão bom assim
O que cê deu, o que cê faz, o que cê fez por mim?
[4’55”] [...] *kit*
De esgoto a céu aberto e parede madeirite
De vergonha eu não morri [...]
[5’01”] [...] eis-me aqui
Você? Não, cê não passa quando o mar Vermelho abrir
Eu sou o Mano, homem duro do gueto, o Brown [...]
[5’11”] Aquele que você odeia amar nesse instante
Pele parda, e ouço o *funk* [...]
 (“Negro drama”)

25 Nestes exemplos que seguem os versos são cantados com uma única respiração.

26 A impressão que fica para o ouvinte é que a raiva com que o *rapper* canta é tão grande que ele mal consegue parar para respirar. Como uma pessoa enfurecida que desabafa tudo de uma só vez. Nesse sentido, realizar esta pausa para retomar o ar antes de “rosto e coração” é como que uma necessidade do corpo para que o discurso inflamado possa prosseguir.

Em “O que cê deu, o que cê faz, o que cê fez por mim?”, notamos um evento sonoro significativo. A última palavra é alongada e emitida com uma espécie de glissando. Este, em parte causado pelo término do ar (o que impossibilitou a sustentação da altura), também nos indica certo esgotamento do sujeito (e de sua comunidade), tendo em vista o descaso da elite em relação à sua realidade precária. Nesse pequeno gesto entoativo, observamos a expressão de um sofrimento acumulado.

Desse modo, apesar de o *rap* representar um lado extremo do processo de figurativização da canção popular, há espaço para uma possível passionalização dentro desta figurativização predominante²⁷. A distorção e as frases longas (realizadas em um só fôlego) do canto de Mano Brown podem ser indícios de tal teor passional. Pois sua voz, além da fala agressiva, também exprime o sofrimento do sujeito²⁸.

Observamos igualmente certo teor passionalizante ao final do canto de Edy Rock (2’50” a 3’15”) e de Mano Brown (5’24” a 6’51”). Nesses trechos temos a presença de um sample de uma voz feminina sobreposta às duas falas do *rapper*. Por estar na região aguda da tessitura e apresentar durações mais alongadas, a voz ganha um sentido evidente de passionalização, sugerindo sofrimento em seu canto chorado. Essa voz atua sobre o trecho falado por Mano Brown como uma espécie de reverberação passional do que foi cantado antes, como reflexo do sofrimento presente ao longo de toda a letra.

Como vemos nesses exemplos, a interpretação de Mano Brown é visivelmente mais tensa e inflamada do que o canto de Edy Rock, ainda que ambos sejam explicitamente agressivos. Entendemos que o próprio conteúdo do texto poético de cada parte está relacionado à presença dessas diferentes dicções. Primeiramente, devemos lembrar que Brown começa sua parte cantando o que seria a sua própria história a partir da infância. Esse “eu” que se coloca de forma mais presente na letra do *rap*

27 Essa terminologia se refere à teoria de Luiz Tatit sobre a relação entre a melodia e a letra da canção popular. Figurativização é a presença de elementos entoativos (gestos de fala) na construção melódica. Passionalização, ao contrário, é um recurso musical através do qual a melodia é construída com alongamento das durações e ampliação da tessitura de frequência (Cf. TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002).

28 De qualquer forma, como destacou Walter Garcia ao analisar “Diário de um detento”, o lirismo se faz presente mesmo que de forma discreta, pois as experiências de um sujeito devastado estão colocadas na letra: “uma obra em que a lírica mal se equilibra frente a uma épica bem acentuada, de tal forma que o lirismo aí permanece, sobretudo por conta da intensidade das vivências cantadas pela voz principal” (Cf. GARCIA, Walter. *Diário de um detento: uma interpretação*. Op. cit. p. 180).

é um elemento que pode nos indicar o envolvimento diferenciado com o que está sendo cantado²⁹.

Por outro lado (e pensamos que esta é a razão principal da diferença interpretativa apontada), a interlocução com a figura do senhor de engenho é claramente mais pronunciada na segunda parte do *rap*. Mano Brown se dirige a ele com maior frequência e de forma mais contundente. Ao todo (sem contar o trecho final falado), destacamos dezenove versos³⁰ em que o *rapper* interpela agressivamente a elite brasileira:

Ei, senhor de engenho, eu sei bem quem você é
Sozinho cê num guenta, sozinho cê num entra a pé
Cê disse que era bom e a favela ouviu
[...]
Admito, seus carro é bonito, é, e eu não sei fazer
[...]
Seu jogo é sujo e eu não me encaixo
[...]
Eu vim da selva, sou leão, sou demais pro seu quintal
[...]
Inacreditável, mas seu filho me imita
No meio de vocês, ele é o mais esperto
[...]
Esse não é mais seu, ó [assovio], subiu
Entre pelo seu rádio, tomei, cê nem viu
Nós é isso, aquilo, o quê, cê não dizia?
Seu filho quer ser preto, há, que ironia
Cola o pôster do Tupac aí, que tal, que cê diz?
Sente o negro drama, vai, tenta ser feliz
Ei, bacana, quem te fez tão bom assim
O que cê deu, o que cê faz, o que cê fez por mim?
Eu recebi seu *ticket*, quer dizer, *kit*
[...]
Você? Não, cê num passa quando o mar Vermelho abrir
[...]
Aquele que você odeia amar nesse instante
("Negro drama")

29 Naturalmente, o envolvimento de Edy Rock com a matéria que está sendo cantada é o mesmo. Entretanto, o fato de Mano Brown cantar sua história pessoal (fazendo inclusive referência à sua mãe) é uma questão importante para analisarmos o seu canto nitidamente mais enraivecido.

30 Dezenove versos de um total de 44 versos da parte cantada por Mano Brown. Temos aqui um dado significativo.

Edy Rock, por sua vez, dirige-se diretamente ao senhor de engenho apenas três vezes: “Você deve tá pensando o que você tem a ver com isso/ [...] Olha quem morre, então, veja você quem mata/ [...] Olha o castelo e não foi você quem fez? Cuzão!”

Tendo em vista, pois, essa maior interlocução na parte cantada por Mano Brown, pode-se compreender o maior grau de agressividade em sua interpretação. Estamos no terreno do embate. Na primeira parte, mais do que se dirigir diretamente ao senhor de engenho (apesar da mensagem geral ser a ele endereçada), Edy Rock estabelece um diálogo com a própria comunidade. Observamos a presença de nove versos em que o *rapper* parece falar aos próprios manos:

Nego drama, eu sei quem trama e quem tá comigo
[...]
Eu sou irmão dos meus trutas de batalha
[...]
Quem teve lado a lado e quem só ficou na bota
[...]
Do quem é quem, dos manos e das minas fracas
(Hum) Negro Drama de estilo
Pra ser, se for, tem que ser, se temer é milho
[...]
Falo pro mano que não morra e também não mate
O tique-taque não espera, veja o ponteiro
Essa estrada é venenosa e cheia de moiteiro

Em sua parte cantada, o único momento em que Mano Brown se dirige diretamente a indivíduos de sua comunidade é ao final, quando faz um agradecimento à sua mãe (o que, obviamente, é correlato ao universo pessoal do sujeito). É necessário destacar, no entanto, que essa característica (a conversa com os manos), que está mais presente no trecho cantado por Edy Rock, faz parte da luta pela superação das desigualdades sociais. Trata-se de elemento integrante do que Maria Rita Kehl denomina de “o esforço civilizatório”³¹ dos Racionais MC’s. Estamos diante, mais uma vez,

31 A força dos grupos de *rap* não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades (Cf. KEHL, Maria Rita. *Afratria órfã*: o esforço civilizatório do *rap* na periferia de São Paulo, op. cit., p. 212).

do engajamento na construção de um discurso coletivizado, conforme já discutimos.

Nesse sentido, parece haver um maior teor de “engajamento” na primeira parte de “Negro drama”, conquanto expressão de uma tendência ao discurso coletivo, e um teor maior de “passionalização” na segunda parte, como expressão de um discurso em que a subjetividade se faz mais presente. Obviamente, estas duas esferas dialogam na voz do *rapper*.

Além disso, em *Nada como um dia após o outro*, a temática religiosa e o apelo ao consumo, presentes no álbum anterior, retornam com força. Quando Mano Brown se dirige ao senhor de engenho, essas perspectivas emergem nas referências à mitologia judaico-cristã – “Você não, cê não passa quando o mar Vermelho abrir”, diz-se em “Negro drama” – e na descrição da relação conflituosa entre o dinheiro e o sentimento de pertencimento à favela que configura o “negro drama”.

Chamamos atenção, ainda, para a força de tais elementos em duas outras faixas de *Nada como um dia após o outro*, nas quais esses temas aparecem. Em “Jesus chorou”, Mano Brown faz alusão a uma ligação telefônica na qual se vê confrontado com o problema para o qual já apontava “Fórmula mágica da paz”: a potencial inimizade dos “iguais”. Enquanto relembra a ligação que o abalou, recebida na noite anterior, conversa com seu “lado direito”, eufemismo para a voz do inconsciente que o repreende: “Tá abalado, por que veio? Nego, é desse jeito!”.

A certa altura, a censura aparece na voz de sua própria mãe, revelando críticas dentro do ambiente familiar. Dirigindo-se a ele pelo seu nome de registro, a voz materna alerta para a fragilidade do empreendimento rumo à coletividade: “Paulo, acorda, pensa no futuro que isso é ilusão,/ Os próprio preto não tá nem aí com isso não,/ Olha o tanto que eu sofri, o que eu sou, o que eu fui,/ A inveja mata um, tem muita gente ruim”. A narrativa gira em torno da ascensão socioeconômica de Brown e o interlocutor, do outro lado da linha, alerta sobre o que dizem dele: “Periferia nada, só pensa nele mesmo,/ Montado no dinheiro e cês aí no veneno”. O *rapper* admite sua fragilidade e reconhece-se perpassado por discursos antagônicos: “Chuva cai lá fora e aumenta o ritmo,/ Sozinho eu sou agora o meu inimigo íntimo”.

Em “Vida loka parte II”, Brown contrapõe os valores consumistas, descrevendo objetos de desejo para os moradores da favela, ao anseio por uma realidade bucólica, idealizada, um “lugar, gramado e limpo, assim, verde como o mar,/cercas brancas, uma seringueira com balança./ Desbicando pipa, cercado de criança”. Mas a voz interior, presença cada vez mais constante desde a inflexão do álbum anterior, desperta-o para

a realidade fria da metrópole: “Acorda sangue bom,/ Aqui é Capão Redondo, tru,/ Não Pokémon”.

A figura do senhor de engenho como antagonista aponta para uma abordagem cada vez mais politizada, avalizada e situada historicamente. O inimigo, antes genericamente representado pela figura do branco e do policial, ganha contextualização histórica. Essa figura, o senhor de engenho, remete à colonização, à escravidão, aos processos de estruturação social da desigualdade. O dilema que se coloca para o negro, o “drama” a que alude o mote da obra, sintetiza-se na seguinte sentença, que é também uma pergunta: “Quer parar, que cê qué?/ Viver pouco como um rei,/ ou muito, como um Zé?”.

A desilusão com um cenário pacífico que nunca vem e a relação conflituosa com a temática religiosa ressurgem fulminantes: “em São Paulo,/ deus é uma nota de cem”. As entranhas labirínticas do processo sócio-histórico revelam-se mais complexas que a questão étnico-racial ou um desejo fetichista pelo luxo; remonta às privações da infância, ao peso da desqualificação social, a um emaranhado de relações traumáticas do estar no mundo:

Não é questão de luxo,/ Não é questão de cor,/ É questão que fartura,/ Alegria o sofrimento./ Não é questão de preza, nêgo/ A idéia é essa,/ Miséria, traz tristeza, e vice-versa,/ Inconscientemente, vem na minha mente, inteira,/ a loja de tênis, o olhar do parceiro feliz,/ De poder comprar, O azul, o vermelho,/ O balcão, o espelho,/ O estoque, a modelo./ Não importa,/ Dinheiro é puta,/ E abre as portas,/ monte o castelo de areia quem quiser./ Preto e dinheiro são palavras rivais,/ É, então mostra pra esses cu,/ Como é que faz. (“Vida loka parte II”)

Ao final de *Negro drama*, na parte falada por Brown, a última expressão proferida pelo artista (“Vagabundo nato!”) ilustra a dissolução de fronteiras entre a esfera do sujeito e a coletividade por meio da ligação de algo pertencente à história pessoal do *rapper* com uma atitude ligada à vida na periferia. Na letra de “Negro drama”, a palavra “vagabundo” aparece apenas duas vezes. Além do trecho citado acima, temos sua presença no início da segunda parte, no seguinte verso: “Mãe solteira de um promissor vagabundo”. Nesse primeiro momento, a expressão “promissor vagabundo” (que se refere ao próprio *rapper* quando criança) é cantada com raiva para revelar uma situação dramática: a falta de perspectivas que uma criança negra tem em nosso país. Depois, ao cantar “Vagabundo nato”, Mano Brown o faz, mas com agressividade e orgulho, como um

elogio à vagabundagem que demonstra um entendimento profundo da dinâmica social e a opção consciente de se contrapor aos indicadores hegemônicos de sucesso.

Há aqui uma conscientização e uma postura de luta que serve de exemplo para a sua comunidade: “guerreiro de fé”. O bebê, que prometia virar um vagabundo, virou. A palavra “nato” retoma claramente o contexto em que aparece pela primeira vez o termo “vagabundo”: quando ainda era uma criança nos braços de sua mãe, momento temporalmente próximo de seu nascimento. Mas a expressão é entoada com dignidade e altivez. Mano Brown se apropria do termo pejorativo que visa desqualificar o favelado, convertendo-o em motivo de orgulho. Postura de um sujeito que não aceita mais a miséria que lhe é imposta e devolve a violência na mesma medida.

Considerações finais

A abordagem dialógica das vozes que surgem nas narrativas dos Racionais MC's permite identificar um discurso cada vez menos monológico, com ampla alusão às diversas vozes que perpassam suas alocuções. Permite, ainda, notar uma percepção cada vez mais acurada da complexidade dos fenômenos com os quais dialogam nessas mais de duas décadas de carreira. Dialógico – no sentido de duas lógicas constitutivas de um mesmo fenômeno – é também o discurso do grupo: se em alguns momentos ele se coletiviza, em outros tantos convida ao mergulho na subjetividade como depuração do drama vivido na periferia.

Não faltam, em *Nada como um dia após o outro*, a mais recente e madura obra do quarteto, exemplos da convivência dialógica entre tendências divergentes, com evidentes consequências para a própria estabilidade discursiva do grupo. A título de exemplo, destacamos algumas frases sintomáticas de Mano Brown nessa direção. O *rapper* admite que “aos parceiros tenho a oferecer minha presença,/ Talvez até confusa, mas leal e intensa” (“Vida loka parte I”) e, em outro *rap*, pede: “me ajude, sozinho penso merda pra caralho” (“Jesus chorou”). Por fim, admite certo grau de frustração: “Periferia: corpos vazios e sem ética,/ Lotam os pagodes rumo à cadeia elétrica./ Eu sei, você sabe o que é frustração,/ Máquina de fazer vilão” (“Jesus chorou”).

No que diz respeito à problematização do próprio discurso, o disco *Sobrevivendo no inferno* constitui um momento marcante na trajetória dos Racionais, apresentando articulações discursivas que aparecem também no álbum subsequente, como a análise de “Negro

drama” buscou demonstrar. A identificação proposta é direcionada ao mesmo tempo a todos os “manos” – enquanto coletividade engajada, a “fúria negra” – e a cada um deles, na vivência subjetiva do drama social. O sujeito desse discurso é histórico, voz de um lugar social; mas é também sujeito cindido, atravessado por diferentes discursos e em conflito com a própria consciência.

Em suas mais de duas décadas de atuação, os Racionais influenciaram uma geração de artistas da periferia e fora dela. Hoje, o *rap* vive um momento ímpar no cenário musical brasileiro, com *rappers* como Emicida e Crioulo, premiados em festivais, entrevistados em programas televisivos e que fazem questão de pagar o tributo aos Racionais sempre que perguntados sobre suas influências. Em permanente diálogo com aliados e alienados, os Racionais seguem incorporando e sendo incorporados.

Sobre os autores

Leandro Silva de Oliveira

Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp, Araraquara, SP, Brasil). Bolsista de Mestrado da Fapesp.

E-mail: jazzleandro@yahoo.com.br

Marcelo Segreto

Mestrando em Linguística pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil). Bolsista de Mestrado do CNPq.

E-mail: marcelosegreto@yahoo.com.br

Nara Lya Simões Caetano Cabral

Mestranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil). Bolsista de Mestrado do CNPq.

E-mail: naralyacabral@yahoo.com.br

