



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

MATEUS FERNANDO DE OLIVEIRA

**SOBREVIVENDO NO INFERNO:**

INTERSECÇÕES ENTRE VOZES, LITERATURA E MASCULINIDADES  
INSURGENTES A PARTIR DO LIVRO-DISCO DE RACIONAIS MC'S

---

Londrina/PR  
2023

MATEUS FERNANDO DE OLIVEIRA

**SOBREVIVENDO NO INFERNO:**

INTERSECÇÕES ENTRE VOZES, LITERATURA E MASCULINIDADES  
INSURGENTES A PARTIR DO LIVRO-DISCO DE RACIONAIS MC'S

Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Luiz Carlos Santos Simon

Londrina/PR  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

M425s Oliveira, Mateus Fernando de.

Sobrevivendo no Inferno: Intersecções entre vozes, literatura e masculinidades insurgentes a partir do livro-disco de Racionais MC's / Mateus Fernando de Oliveira. - Londrina, 2023.  
177 f. : il.

Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.  
Inclui bibliografia.

1. Rap - Tese. 2. Literatura brasileira contemporânea - Tese. 3. Masculinidades - Tese. 4. Racionais MC's - Tese. I. Simon, Luiz Carlos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

MATEUS FERNANDO DE OLIVEIRA

**SOBREVIVENDO NO INFERNO:**

INTERSECÇÕES ENTRE VOZES, LITERATURA E MASCULINIDADES  
INSURGENTES A PARTIR DO LIVRO-DISCO DE RACIONAIS MC'S

Tese apresentada à Universidade Estadual  
de Londrina - UEL, como requisito parcial  
para a obtenção do título de Doutor em  
Letras.

Orientador  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Idemburgo P. Frazão Félix  
Universidade UNIGRANRIO

---

Dra. Bárbara Marques  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Dr. Nelson Eliezer Ferreira Junior  
Universidade Federal da Campina Grande –  
UFCG

Dr. Frederico Garcia Fernandes  
Universidade Estadual de Londrina– UEL

---

Londrina, 29 de novembro de 2023.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), pela oportunidade de integrar o programa de doutorado desta instituição que tanto admiro e respeito. Estendo meus agradecimentos a CAPES pelo tempo de concessão de bolsa, que tornou este trabalho possível.

Agradeço ao Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon, meu orientador e companheiro desta jornada, obrigado pelo apoio, pelos ensinamentos e por contribuir com a minha formação profissional.

Aos professores Dr. Idemburgo Frazão Félix e Dra. Bárbara Marques, obrigado principalmente pelas primeiras contribuições que tornaram este trabalho qualificado. Agradeço ao Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Junior e ao Prof. Dr. Frederico Garcia Fernandes, por toda inspiração e pelas referências, e ainda, gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Gustavo Ramos de Souza e a Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Carolina Godoy pela disposição em contribuir como suplentes da banca.

Thamiris Pelizzari, minha grande amiga e fortaleza, obrigado por tanto! Desde a ajuda mútua que partilhamos em todos esses anos e mais ainda, pela amizade que me fortaleceu quando eu mais precisei.

Agradeço aos meus amigos Wellington Augusto, Fernando Cavalcante e João Guilherme Saraiva, pelas tantas vezes em que me ajudaram com o trabalho, um dia espero retribuir na mesma prontidão! Ao professor e fotógrafo Carlos Augusto Pires Schoeder, vulgo Professor Guto, as fotos da entrevista ficaram incríveis.

Obrigado, Júlio César Batista Felis, ex-diretor do Colégio Positivo Londrina, saiba que o seu incentivo foi primordial para o desenvolvimento deste trabalho. Estendo estes agradecimentos à toda equipe do Colégio Positivo Londrina, agradeço pela parceria dos colegas e amigos que construí nesse lugar de afeto que me acolheu.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Bruna Fary, obrigado pela amizade e pelo incentivo sempre, sua jornada é uma inspiração para mim. Prof. Ma. Danielle Estevão, muito obrigado por tanto, vocês não fazem ideia do quanto o nosso trio inusitado me fortaleceu nesse percurso, bem como, agradeço ao meu amigo Marcos Vinicius de Jesus, que contribuiu até na defesa, gratidão a cada um de vocês pela parceria.

Um agradecimento especial ao Dr. Kl Jay pela entrevista concedida para este trabalho, além de estender os agradecimentos aos demais membros do grupo Racionais MC's, os doutores: Mano Brown, Ice Blue e Edi Rock, agradeço a estes professores e a toda família Racionais!

Mariana Pirez, obrigado por segurar minhas mãos no período de reta final deste trabalho, sua contribuição vai além destas páginas, obrigado por compartilhar a vida comigo, você é a razão pela qual eu acredito no amor.

Agradeço ao meu avô Moacir Batista de Oliveira (*in memoriam*), afinal, se hoje eu me atrevo a escrever sobre masculinidades, é porque compreendi através do seu exemplo o que significa ser homem, sem qualquer academicismo, apenas a tua luz, obrigado por ser um dos poucos a acreditar em mim.

*Família brasileira: dois contra o mundo.*

Dona Wilma, a senhora é uma rainha, sem palavras.

Este trabalho é dedicado integralmente a Wilma de Fátima de Oliveira.

**Na Fundação Casa...**

– *Quem gosta de poesia?*

– *Ninguém, senhor.*

*Aí recitei “Negro drama” dos Racionais.*

– *Senhor, isso é poesia?*

– *É.*

– *Então “nóis” gosta.*

*É isso. Todo mundo gosta de poesia.*

*Só não sabe que gosta.*

**Sérgio Vaz**, *“Flores de alvenaria”*, 2016.

Sem farol no deserto das trevas perdidas  
Eu fui orgia, ébrio, louco, mas hoje ando sóbrio,  
guardo o revólver enquanto você me fala em ódio.

A vida é desafio, 2002, **Racionais MC's**.

## RESUMO

OLIVEIRA, Mateus Fernando de. **Sobrevivendo no Inferno: Intersecções entre vozes, literatura e masculinidades insurgentes a partir do livro-disco de Racionais MC's**. 2023. 177 folhas. Tese (doutoramento em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas - CLCH, Universidade Estadual de Londrina - UEL, Londrina, 2023.

*Sobrevivendo no Inferno* (1997/2018), do grupo Racionais MC's, é um clássico da história do *rap* nacional e marca uma nova era dos estudos do *Hip Hop* na literatura brasileira. Neste trabalho, as letras do disco de *rap* são objetos de análises acerca das construções e processos identitários fundadas nas distinções de gênero, mais precisamente voltado às representações literárias das masculinidades e seus marcadores sociais de diferença, além disso, no campo dos estudos literários, o estudo aprofundado do disco de *rap* contribui para a atualização da lista de encontros entre vozes, ritmo e poesia na cultura literária brasileira, por isso, estimula a verificação da presença da música popular e das vozes na história social das literaturas de língua portuguesa. Nesse sentido, a partir das intersecções entre música e literatura, o direcionamento crítico do trabalho aponta a ficção e a poesia diante do contexto de produção da obra enfatizando a violência enquanto linguagem e comportamento naturalizados, os sujeitos em situação de pobreza diante dos vícios e da criminalidade na década de 1990, além da frustração dos homens e a falta de perspectivas enquanto “máquinas de fazer ladrão”. A investigação é elucidada a partir das relações entre a literatura e a palavra cantada do *rap*, além de refletir sobre as intermedialidades e as novas formas artísticas da literatura contemporânea, de modo a focar a presença da canção popular brasileira na trajetória da literatura, e ainda, da produção de poéticas orais no contexto periférico, enfatizando as interpretações de vozes, ritmo e poesia, a partir de considerações de Zumthor, Finnegan, Fernandes; além de trazer reflexões acerca das produções literárias insurgentes no Brasil contemporâneo, a partir de Dalcastagnè, Candido, Pellegrini, Cevasco, entre outros, verificando assim a construção discursiva das representações literárias das masculinidades na cultura periférica brasileira, as reflexões tecidas foram amparadas nas considerações de sociólogos, antropólogos e críticos literários, tais como: D'Andrea, Rosa, Vieira, Santos, Fonseca, Acauam Oliveira, Schollhammer, Simon e Llosa, a pesquisa se nutre também de entrevistas e depoimentos dos autores da obra, além de considerações de outros artistas e estudiosos. Por fim, o estudo das masculinidades na representação literária da obra confirma o entrelaçamento do livro-disco com a ficção moralizante voltada aos homens periféricos daquele contexto, a sensibilização aos homens ocorre por meio das poéticas orais que buscam fortalecer e nortear o sujeito periférico frente às formas de violências que os indivíduos lidam na vida social, a ficção cantada do disco entoa a coletividade e celebra a união entre as quebradas, na tentativa de selar a paz entre os homens.

**Palavras-chave:** Rap; Hip Hop; Masculinidades; Racionais MC's.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Mateus Fernando de. *Sobrevivendo no Inferno: Intersections between voices, literature and insurgent masculinities in Racionais MC's*. 2023. 177 p. Thesis (PhD in Literature Studies) – CLCH, State University of Londrina - UEL, Londrina, 2023.

*Sobrevivendo no Inferno* (1997/2018), by the group Racionais MC's, is a classic in the history of national rap and marks a new era of Hip Hop studies in Brazilian literature. In this work, the lyrics of the rap album are objects of analysis regarding identity constructions and processes based on gender distinctions, more precisely focused on literary representations of masculinities and their social markers of difference, in addition, in the field of literary studies, the An in-depth study of the rap record contributes to updating the list of encounters between voices, rhythm and poetry in Brazilian literary culture, therefore, it encourages verification of the presence of popular music and voices in the social history of Portuguese-language literature. In this sense, based on the intersections between music and literature, the critical direction of the work points to fiction and poetry in the context of the work's production, emphasizing violence as a naturalized language and behavior, subjects in situations of poverty in the face of vices and crime in the 1990s, in addition to men's frustration and lack of prospects as "thieving machines". The investigation is elucidated based on the relationships between literature and the sung word of rap, in addition to reflecting on intermediarities and new artistic forms in contemporary literature, in order to focus on the presence of Brazilian popular song in the trajectory of literature, and also , the production of oral poetics in the peripheral context, emphasizing the interpretations of voices, rhythm and poetry, based on considerations by Zumthor, Finnegan, Fernandes; In addition to bringing reflections on insurgent literary productions in contemporary Brazil, from Dalcastagnè, Candido, Pellegrini, Cevalco, among others, thus verifying the discursive construction of literary representations of masculinities in Brazilian peripheral culture, the reflections made were supported by considerations of sociologists, anthropologists and literary critics, such as: D'Andrea, Rosa, Vieira, Santos, Fonseca, Acauam Oliveira, Schollhammer, Simon and Llosa, the research is also nourished by interviews and testimonies from the authors of the work, in addition to considerations from others artists and scholars. Finally, the study of masculinities in the literary representation of the work confirms the intertwining of the book-record with the moralizing fiction aimed at peripheral men in that context, sensitization to men occurs through oral poetics that seek to strengthen and guide the peripheral subject in the face of forms of violence that individuals deal with in social life, the sung fiction of the album intones the collective and celebrates the union between the broken, in an attempt to seal peace between men.

Keywords: Brazilian literature; Hip Hop; Masculinities; Racionais MC's.

## RÉSUMÉ

OLIVEIRA, Mateus Fernando de. **Sobrevivendo no Inferno: voix, littérature et masculinités insurgées du livre-disque de Racionais MC'S**. 2023. 177 p. Thèse de doctorat en littérature brésilienne – UEL, Londrina, 2023.

*Sobrevivendo no Inferno* (1997/2018), du groupe Racionais MC's, est un classique de l'histoire du rap national et marque une nouvelle ère des études hip-hop dans la littérature brésilienne. Dans cet ouvrage, les paroles de l'album de rap sont des objets d'analyse concernant les constructions et processus identitaires basés sur les distinctions de genre, plus précisément axés sur les représentations littéraires des masculinités et leurs marqueurs sociaux de différence, de plus, dans le domaine des études littéraires, le Une étude approfondie du disque du rap contribue à actualiser la liste des rencontres entre voix, rythme et poésie dans la culture littéraire brésilienne, encourageant ainsi la vérification de la présence de la musique et des voix populaires dans l'histoire sociale de la littérature de langue portugaise. En ce sens, basée sur les intersections entre musique et littérature, l'orientation critique de l'œuvre pointe vers la fiction et la poésie dans le contexte de la production de l'œuvre, mettant l'accent sur la violence comme langage et comportement naturalisés, sujets en situation de pauvreté face à les vices et la criminalité dans les années 1990, en plus de la frustration des hommes et du manque de perspectives d'avenir en tant que « machines à voler ». L'enquête est élucidée à partir des relations entre la littérature et la parole chantée du rap, en plus de réfléchir sur les intermédialités et les nouvelles formes artistiques dans la littérature contemporaine, pour se concentrer sur la présence de la chanson populaire brésilienne dans la trajectoire de la littérature, ainsi que , la production d'une poétique orale dans le contexte périphérique, mettant l'accent sur les interprétations des voix, du rythme et de la poésie, à partir des considérations de Zumthor, Finnegan, Fernandes ; En plus d'apporter des réflexions sur les productions littéraires insurgées du Brésil contemporain, de Dalcastagnè, Candido, Pellegrini, Cevasco, entre autres, vérifiant ainsi la construction discursive des représentations littéraires des masculinités dans la culture périphérique brésilienne, les réflexions menées ont été soutenues par des considérations de sociologues, anthropologues et critiques littéraires, tels que : D'Andrea, Rosa, Vieira, Santos, Fonseca, Acauam Oliveira, Schollhammer, Simon et Llosa, la recherche est également nourrie d'entretiens et de témoignages des auteurs de l'ouvrage, en plus des considérations de d'autres artistes et érudits. Enfin, l'étude des masculinités dans la représentation littéraire de l'œuvre confirme l'imbrication du livre-disque avec la fiction moralisatrice destinée aux hommes périphériques. Dans ce contexte, la sensibilisation aux hommes se fait à travers une poétique orale qui cherche à renforcer et à guider le sujet périphérique dans Face aux formes de violence auxquelles les individus sont confrontés dans la vie sociale, la fiction chantée de l'album entonne le collectif et célèbre l'union entre les brisés, pour tenter de sceller la paix entre les hommes.

Mots clés: Hip Hop; Littérature brésilienne; Masculinités; Racionais MC's.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Entrevista com Kleber Simões, Kl Jay (Racionais MC's), participação de Janaina Ávila (UEL Sonora) e Portal *Rap* Londrina, em 19 de agosto de 2022, Hotel Bourbon/Londrina/PR .....68
- Figura 2** – Entrevista com Kleber Simões, Kl Jay (Racionais MC's), participação de Janaina Ávila (UEL Sonora) e Portal *Rap* Londrina, em 19 de agosto de 2022, Hotel Bourbon/Londrina/PR.....69
- Figura 3** – Capa e contracapa do disco *Sobrevivendo no Inferno*, de Racionais MC's (1997) .....77

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1 Ritmo e Poesia: diálogos entre canção popular brasileira e literatura .....	22
1.1 Letra de música é poesia? Problematizações sobre literatura e canção ....	25
1.2 Palavra cantada: um breve percurso histórico da canção na literatura brasileira .....	29
1.3 Poetas e Compositores, vozes em conjunto .....	33
1.4 Novos encontros entre letra de música e poesia: um roteiro lírico-sentimental da canção no século XX .....	43
1.5 Rap e literatura: letras periféricas, canções insurgentes.....	61
2 AUSCULTANDO O PRESENTE: EXPRESSÕES INSURGENTES NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA .....	69
2.1 Os estudos culturais e a literatura contemporânea brasileira .....	75
2.2 O Neonaturalismo da literatura periférica enquanto tendência da literatura brasileira contemporânea, diálogos entre <i>rap</i> e literatura.....	78
2.3 Representações literárias por marcadores sociais de diferença: masculinidades e literatura .....	88
2.4 Masculinidades insurgentes: saberes coletivos aos homens periféricos ....	93
3 UMA BÍBLIA VELHA, UMA PISTOLA AUTOMÁTICA E UM SENTIMENTO DE REVOLTA: LIÇÕES AOS HOMENS PERIFÉRICOS EM SOBREVIVENDO NO INFERNO, DE RACIONAIS MC'S.....	102
3.1 Um capítulo literário na história de Racionais MC's .....	107
3.2 Uma bíblia velha: as lições do Pastor-Marginal em “Jorge da Capadócia”, “Gênesis”, “Cap. 4, Vers. 3”, “Tô ouvindo alguém me chamar”, “Diário de um detento” e “Mágico de Oz” .....	117
3.3 Uma pistola automática e um sentimento de revolta: “Rapaz comum”, “Periferia é periferia”, “Qual mentira vou acreditar” e “Fórmula mágica da paz” ..	149
4 “CAPÍTULO 4, VERSÍCULO 3”: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS .....	169

## INTRODUÇÃO

*Sobrevivendo no Inferno* (1997), de Racionais MC's, é considerado um dos maiores discos da história da canção popular brasileira, além de ser um clássico absoluto do *Hip Hop* mundial. Em 2018, o álbum foi adaptado como livro pela editora Companhia das Letras e, em 2020, passou a figurar na lista de leituras obrigatórias do vestibular da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, estes, são alguns dos méritos que dão conta de antecipar a relevância do livro-disco enquanto objeto deste estudo literário apresentado em 2023. Neste trabalho, evidencia-se a construção discursiva das masculinidades a partir das representações literárias do disco de *rap*, bem como, reflete-se acerca da literatura brasileira contemporânea do diálogo com outras formas artísticas.

A composição deste trabalho vai além dos estudos de crítica e teoria literária, pois contempla também a análise de álbuns de *rap*, comentários de artistas, críticos musicais e ainda contou com a entrevista com o Dj KL Jay, membro original e atuante do grupo, concedida para elaboração deste trabalho. A gravação ocorreu no Hotel Bourbon, na cidade de Londrina/PR, na noite de 19 de agosto de 2022, em parceria com a página/canal Portal *Rap* Londrina e com a jornalista Janaína Ávila, produtora e apresentadora do programa de rádio e *podcast* UEL Sonora, ambos programas que estavam em atividade na época.

Em relação ao processo de elaboração deste trabalho, destaco o meu envolvimento pessoal com o objeto deste estudo. Analisar o livro-disco do Racionais MC's foi, antes de tudo, recobrar partes de uma memória profunda, principalmente sobre como eu me via diante do mundo na adolescência, ainda no início dos anos 2000. Naquela época, ouvir o disco e refletir as letras era parte da rotina com os colegas do bairro, nós nos reuníamos para ouvir discos de *rap*. Esporadicamente, reuníamos amigos e conhecidos para ouvir Racionais MC's, Sabotage, Black Alien, RZO, Ndee Naldinho, SNJ, Realidade Cruel, Xis, Gabriel O Pensador, Consciência Humana, Expressão Ativa, GOG, MV Bill, DMN, Thaíde, Trilha Sonora do Gueto, Pavilhão 9, Marcelo D2, Dexter, Consciência X-Atual, Ao Cubo, Facção Central e todos os volumes da coletânea *Espaço Rap*. Confesso que naquela época, eu construí as minhas primeiras noções do que era o *rap*. Posteriormente, parte desses discos e letras, tornaram-se referenciais do proceder masculino, por isso, posso dizer que o *rap* constituiu parte da minha trajetória e de tantos outros brasileiros.

O *rap* foi fundamental para que eu compreendesse minha origem e as perspectivas que me restavam naquele contexto. De origem pobre, nascido e criado em Piraju, cidade do interior do estado de São Paulo; filho de mãe solteira, empregada doméstica, uma mãe maravilhosa por sinal. Ainda assim, marcado por ausências e pela necessidade de amadurecimento precoce, comum às crianças vítimas do abandono paterno. Na adolescência, sentia-me desajustado e agia de modo recluso, tímido e introvertido, buscava referências que pudessem me nutrir para enfrentar as dificuldades que viriam. Foi assim que encontrei nas letras de canções e nos livros o conhecimento que amparou e iluminou minhas escolhas. Digo que os livros e as músicas foram meus fósforos clareando a escuridão, afinal, como eternizou o escritor norte-americano William Faulkner: a literatura é como um fósforo clareando a escuridão, ela não ilumina todo o caminho, mas permite ver quanta escuridão há em volta<sup>1</sup>.

Após ter me tornado um ávido leitor na adolescência, fiz das letras o meu destino. Graduei-me em Letras Português Inglês na Universidade Estadual do Norte do Paraná- UENP, *campus* de Jacarezinho/PR. Em 2016, vim para Londrina/PR cursar o mestrado em Letras, na Universidade Estadual de Londrina -UEL, iniciando meus estudos literários sobre masculinidades junto ao meu orientador Dr. Luiz Carlos Santos Simon.

Embora, no mestrado, o objeto da minha pesquisa fosse estritamente literário, por assim dizer, os contos de João Antônio foram os meus objetos centrais dos estudos daquele período, e já me sugeriam a potência e a reverberação da música na criação literária, tanto que o meu maior contato com o samba foi a partir das citações de letras de canções na abertura das narrativas do escritor, como: “Com que roupa?”, de Noel Rosa (1930), e “O meu pecado”, de Paulinho da Viola (1967), no conto “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, da obra *Dedo-duro* (1982) ou ainda, “Copacabana”, de Alberto Ribeiro e João de Barro (Braguinha), samba-canção da segunda metade da década de 1940 que integra a abertura de *Ô Copacabana* (1978).

Além das canções, ao analisar os contos de *Leão de Chácara* (1975),

---

<sup>1</sup> “O que a literatura faz é o mesmo que acender um fósforo no campo no meio da noite. Um fósforo não ilumina quase nada, mas nos permite ver quanta escuridão existe ao redor”, frase atribuída a William Faulkner, conforme publicação do Jornal Rascunho em 30 de abril de 2020, disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/rascunho-20-anos/>

de João Antônio, pude delinear as representações das masculinidades periféricas categorizadas como desgraçados e mal-amados, colocando em questão a violência enquanto expressão de poder, e do fardo que o modelo hegemônico de masculinidade transfere aos homens, estimulando-nos a reprimir nossas emoções a fim de não demonstrar fraqueza ou vulnerabilidade, equívocos comportamentais que transformam meninos em monstros. Afinal, em ambos os contos, “Paulinho Perna Torta” e “Joãozinho da Babilônia”, fica evidente que, mesmo seguindo estritamente os preceitos da masculinidade hegemônica, em razão da origem pobre, do preconceito racial e da falta de dinheiro e *status* social, os personagens periféricos ficam em disfunção com o modelo hegemônico de masculinidade perpetuado no século XX, por isso, revelam-se frustrados, distantes de se reconhecerem nesse modelo e de se afirmar dentro desse espectro de “homens de verdade”.

Durante o doutoramento, busquei identificar na literatura brasileira do século XX as mais diversas expressões de masculinidades, principalmente a fim de investigar as razões das representações das masculinidades atrelarem a violência como norteador, além da expressão de poder e domínio. Assim, pude identificar na ficção produzida no final da década de 1990, obras literárias que exprimiam a violência urbana com apuro, sucessores de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, obras como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins ou *O Matador*, de Patrícia Melo.

Ao pesquisar por obras literárias na contemporaneidade que suscitasse reflexões mais assertivas sobre masculinidades, não foi difícil chegar a *Sobrevivendo no Inferno* (1997), de Racionais MCs, o disco está entre as obras literárias que mais contribuíram para minha formação intelectual, cultural e até mesmo pessoal, além disso, a canção me chamava a atenção enquanto forma literária, a partir do livro-disco pude então conciliar o estudo desses dois campos dentro da literatura.

*Sobrevivendo no Inferno* clarificou algumas das minhas escolhas, como de tantos outros jovens, conforme o *rapper* Fábio Brazza (2020): “Racionais é nosso estudo bem antes de entrar pro vestibular da Unicamp”, trecho de “Vislumbre”. De certa forma, o álbum me ajudou a entender quem eu era e qual seria o meu lugar no mundo, e ainda, sobre como ser justo e atento às circunstâncias. Minha vontade de menino era desbravar livros e tocar a minha música por aí, embora naquela época, a minha música só soasse pelos dedilhados dos hinos religiosos, enquanto ouvia *Raio X do Brasil* (1993), *Nada Como Um Dia Após O Outro Dia* (2002) e *Sobrevivendo no Inferno* (1997) dos Racionais MC's, compartilhando os fones do *discman* com meu

primo Rogério Cunha, quem me apresentou as canções do grupo, além de tantos outros grupos de rap que costumávamos ouvir.

Ainda que não seja o álbum mais musical dos Racionais, por assim dizer, *Sobrevivendo no Inferno* (1997) foi o álbum que mais chamou a minha atenção. Primeiro, em razão do projeto gráfico, semelhante a uma Bíblia, que na adolescência, lembro que me deixou assustado e curioso com aquela cruz dourada em evidência, também por conta da estética das canções que, ao mesmo tempo, transmitiam uma atmosfera sinistra e combativa, como se aqueles *raps* fossem feitos para serem cantados em um campo de batalha. Além disso, a impressionante força entoativa das rimas, junto à performance de vozes, a soma de tudo aquilo fazia com que eu pudesse equipar o trabalho das vozes ao apuro técnico de um guitarrista, tamanho a sofisticação do empenho vocal e lírico.

Já na pesquisa, antes da imersão no disco, minhas primeiras impressões sobre masculinidades em Racionais MC's partiram do álbum *Nada Como Um Dia Após O Outro Dia*, mais especificamente em “Jesus Chorou”, principalmente após entender a intertextualidade com a canção “Inquilino da Dor” (2020), de Fábio Brazza: “Lembro da frase que o Brown falou: ‘Jesus chorou’,/ Hoje a inquilina da dor me visitou”, a expressão metafórica “inquilina da dor” me impressiona até hoje, pois sintetiza a lágrima, metaforizada e dramatizada na letra da canção a fim de comunicar a dor de um homem.

“Jesus Chorou” é uma metáfora do sofrimento de um homem, afinal, conforme o trecho: “Cadê meu sorriso? Onde tá? É, quem roubou?/ Humanidade é má, e até Jesus Chorou”, por meio da linguagem poética e do jogo de vozes, a canção expõe o diálogo entre o personagem de Mano Brown e outro indivíduo, ambos, interpretados pelo rapper Mano Brown, o qual distingue os personagens por timbres e entoações variadas discorrendo sobre a dor de um homem, o desabafo em forma de lágrima e da dificuldade de chorar e de expressar os sentimentos que um homem pode vir a ter, versos que poetizam e sintetizam a lágrima como a “inquilina da dor”.

Quanto ao enfoque nas vozes, aprendi a auscultar as vozes literárias durante a disciplina Oralidade e Literatura, ministrada pelo Professor Dr. Frederico Garcia Fernandes. A disciplina abordou estudos da literatura oral e seu sistema literário, discutindo suas formas de produção, manifestação, armazenamento e circulação, o que me possibilitou estudar a oralidade e a sonoridade da canção “Jesus Chorou”. Tempos depois, obtive o aceite da publicação do artigo: “Apenas um rapaz

latino americano apoiado por mais de 50 mil manos: ficções, vozes, e lições em Racionais MC's”, na revista *Travessias* (v. 16, n. 3 - Unioeste), o artigo foi a minha primeira publicação sobre Racionais MC's nos estudos literários, e desde então, venho direcionando mais atenção aos elementos literários que não se restringem à forma escrita e buscando reconhecer os índices de oralidade, assim, verifica-se a letra como um componente elementar da canção, afinal, a melodia é a onda sonora que conduz o sentimento transmitido pela música, já a letra é a parte visível e pronunciável do sentimento: “do que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável?” (2002).

A partir disso, gostaria de mostrar como a canção “Jesus Chorou” evoca o debate sobre masculinidades, tanto que a letra me chama a atenção em momentos diferentes. Primeiro, na introdução recitada quando a lágrima é sintetizada na metáfora do choro de um homem: inquilina da dor, de modo a fornecer indícios da dificuldade masculina de se permitir a expressão dos sentimentos e frustrações. Depois, quando o eu-lírico admite não estar bem emocionalmente, todavia, encontra amparo e resignação na própria origem: “Epa, pera lá, muita calma, ladrão/ Cadê o espírito imortal do Capão? Lava o rosto nas águas sagradas da pia, nada como um dia após o outro dia” (2002), verifica-se que a insurgência é marcada sobretudo na resignação. Por último, quando o personagem de Mano Brown soube das difamações e críticas que faziam contra ele e admite a mágoa que isso gerou nele a ponto de pedir ajuda: “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 penso merda pra carai” (2002).

Além dessa solidão partilhada por tantos homens, a citação de dona Ana, mãe do *rapper* Pedro Paulo Pereira evoca o retrato da mãe solo preta e periférica do Brasil: “Paulo, acorda, pensa no futuro que isso é ilusão/ Os próprio preto não tá nem aí com isso não/ Olha o tanto que eu sofri, que eu sou, o que eu fui/ A inveja mata um, tem muita gente ruim”, a polifonia<sup>2</sup> desse trecho representa a voz de milhares de mães brasileiras, as considerações de dona Ana, na forma de um conselho de mãe, é de quem sentiu na pele o peso do que profere, as reflexões de

---

<sup>2</sup> Bakhtin, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

Pires, V. L., & Tamanini-Adames, F. A. (2010). Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. **Estudos Semióticos**, 6(2), 66-76. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2010.49272>

dona Ana me remetem a alguns trechos de Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus, especialmente, quando a escritora diz: “Sei dominar meus impulsos. Tenho apenas dois anos de grupo escolar, mas procurei formar o meu caráter. A única coisa que não existe na favela é solidariedade”. (JESUS, 2016, p. 16). Dessa forma, dona Ana e Carolina nos ensinam que não podemos esperar muita coisa dos outros, não se pode querer transformar o mundo sem antes conhecê-lo e sem saber o que há de pior nele, em ambas as produções a favela é o retrato disso, afinal, é fruto do descaso e da exclusão social. Se em “Jesus Chorou” eu conheci o “Jesus da quebrada”, em *Sobrevivendo no Inferno* eu conheci a bíblia dos sobreviventes.

Em relação à pertinência da obra no campo dos estudos literários, a linguagem literária do disco e, mesmo do grupo, conforme Ramos (2023), evidencia dois aspectos: “as letras deixam de ser um componente da canção para tocar em duas esferas da produção simbólica da vida social: elas são ao mesmo tempo uma análise social e um ato político”. (RAMOS, p. 187). O *rapper* Emicida (2018), em entrevista para o canal Racionais TV, destacou a importância da obra enquanto livro literário ao dizer que o livro-disco: “aproxima a perspectiva do mundo literário de um Brasil, que às vezes, os dois ficam em extremos opostos, embora muita gente trabalhe em aproximá-los, ainda existe um ambiente que não alcança essa perspectiva, sacou?”. Na mesma série de entrevistas, o escritor e sociólogo Mário Medeiros (2018) afirmou: “Essa é uma obra de memória, ela tem diferentes momentos de uma memória coletiva, negra, periférica”. (RACIONAIS TV, 2018). São considerações que validam, não somente a linguagem literária do livro-disco por meio do registro da poética da oralidade e da linguagem popular da periferia, como também, em essência, criou representações ficcionais e discursivas de uma coletividade simbólica.

Além disso, em relação à recepção do público, o disco de 1997 já vendeu mais de 1,5 milhão de cópias, espalhando o nome do grupo por todo o Brasil. Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown), Doutor *Honoris Causa* em 2023, pela Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB e *host* do Podcast *Mano a Mano* na plataforma *Spotify*; Kleber Geraldo Leis Simões (KL Jay), mencionado por Mano Brown como referência de honestidade e retidão; Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue), o parceiro e quem mais acreditou no potencial do grupo e Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock), “a melhor voz do *rap* nacional”, conforme o discurso de posse do título concedido a Mano Brown em 1º de novembro de 2023, que reconhece o amor e a união do grupo como a maior herança do Racionais MC’s. O conjunto da obra do

grupo de *rap* projetou a produção do conjunto para além da periferia, o que acarretou em um feito inédito para quatro jovens moradores do extremo sul de São Paulo, reverberando a história do grupo para além dos holofotes dos grandes centros urbanos.

O grupo Racionais MC's, no ano de 2022, estreou no palco do festival *Rock In Rio*. Ao som da canção "Negro Drama", o grupo de *rap* homenageou pessoas negras que foram assassinadas, a reivindicação autêntica na apresentação do palco *Sunset* registrou o novo momento do *rap* nacional. Afinal, conforme matéria do *Splash UOL*, o grupo poderia ter figurado entre os *headliners* do festival, mas por alguma razão, os organizadores do festival ainda não perceberam esse potencial na apresentação do grupo, conforme a matéria: "uma prova que os Racionais poderiam ter se apresentado no Palco Mundo foi a resposta do público. A área do palco *Sunset* é relativamente menor que a destinada ao palco mundo, e ficou bastante cheia" (2022). Além das turnês internacionais, em 2023, o grupo estreou o documentário produzido no ano anterior: *Racionais MC's: Das Ruas de São Paulo Pro Mundo*, na plataforma de *streaming Netflix*. Em 28 de novembro de 2023 o Conselho Universitário da UNICAMP aprovou a concessão do título Doutor Honoris Causa aos quatro membros do grupo Racionais MC's pela contribuição com a formação do pensamento social brasileiro, conforme o Professor Mário Medeiros (2023)<sup>3</sup>:

Esses são intelectuais públicos que somente existem em seu conjunto e, a partir dele, os quatro enunciam poéticas, projetos estéticos e projetos políticos desde 1988 a respeito do Brasil. Dialogam e lutam com o pensamento social brasileiro, confrontam o racismo e as violências sociais que nos constituem enquanto sociedade, incitando a atitudes antirracistas e solidárias de negros e não negros, periféricos e não periféricos, visando a mudanças sociais profundas. Destarte, o título só fará sentido se concedido ao conjunto.

Nesse sentido, confirma-se a contribuição da obra de Racionais MC's na Sociologia e na Antropologia, principalmente, para que possamos agora direcionar a produção do grupo sob a ótica dos estudos literários, leva-se em consideração as particularidades da obra de 1997. O livro-disco é composto por uma estética singular, tal como um livro religioso, semelhante à Bíblia, porém, de caráter sincretizado<sup>4</sup>. Essa

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2023/11/28/conselho-universitario-aprova-titulo-de-doutor-honoris-causa-para-rationais-mcs>

<sup>4</sup> Sincretizado: integrado, síntese de diferentes elementos, neste caso, reúne expressões e tradições de diferentes visões religiosas, fundindo elementos do catolicismo, das religiões evangélicas e de religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda.

estética de um livro religioso, celebra um culto que determina a linearidade da obra. As narrativas são concentradas na perspectiva do bandido, do sujeito periférico, ainda que na voz dos *rappers* Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KJ Jay. Narrativas do cotidiano de homens periféricos, masculinidades insurgentes que buscam enfrentar com resistência as situações hostis e degradantes; do cárcere à vida dura nas favelas paulistanas. As letras dão conta de demonstrar as relações de poder entre as masculinidades periféricas, seja no cárcere, no crime, ou na vulnerabilidade causada pela pobreza, somadas às situações de racismo e preconceitos frequentes, por conta disso, impulsiona reflexões a respeito das condições emocionais dos indivíduos.

As ficções rimadas do livro-disco expõem as vísceras da violência urbana no Brasil, relatos rimados e/ou cantados que revelam a violência como forma de gerenciamento da miséria e/ou como alternativa de sobrevivência. Conforme Mano Brown (2018), na coletiva *Tragédias e Perseguições – Red Bull Station*: “Esse disco era muito pesado, até para cantar. Viver aquilo é diferente de cantar aquilo, era um clima hostil (...) Periferia era aquilo: igreja crente de um lado, bar do outro. É o disco”.

Há episódios da história brasileira que marcaram a juventude periférica da década de 1990, e que serviram de base para a ficção de *Sobrevivendo no Inferno*: o Massacre do Carandiru, ocorrido em 1992, a Chacina da Candelária, em 1993 e a Chacina do Vigário Geral, no mesmo ano. Oficialmente, esses acontecimentos registraram a morte de mais de cento e oitenta jovens. Não é à toa, a “narrativa dos sobreviventes” é conduzida por um pastor-marginal, conforme o professor e pesquisador Acauam Silvério de Oliveira (2018) sintetiza sobre o álbum: “É uma palavra de salvação que não mais se dirige ao Estado ou a qualquer outra instância externa à própria comunidade. Ela é caminho de salvação desde que aquele que a escute compreenda e aceite os caminhos do proceder periférico” (p. 32).

Ao inserir a obra no campo dos estudos literários, para além dos componentes narrativos, líricos e textuais do álbum, evoca-se o diálogo entre a canção popular brasileira e a literatura. Para tanto, o primeiro capítulo desta tese, intitulado: “Ritmo e Poesia: presenças da voz e da música popular na literatura brasileira”, procura recuperar informações da história da literatura brasileira, a fim de apontar a presença da música popular na história da literatura, por meio de parcerias entre poetas e compositores, nas serenatas, nos improvisos e, posteriormente, nas rimas e canções. O capítulo tece considerações dos primórdios da história da literatura nacional até a contemporaneidade, partindo dos estudos de TINHORÃO (2000),

TINHORÃO (2002), SILVA JUNIOR (2008), WISNIK (2011), TATIT (2012), COSTA & RECAMAN (2021), NERY (2021), entre outros.

O segundo capítulo: “Auscultando o presente: expressões insurgentes na literatura brasileira contemporânea”, caracteriza a busca pelos elementos sonoros na literatura do final do século XX, até chegar em *Sobrevivendo no Inferno* (1997), considerando a obra enquanto marco de um novo momento da história da cultura brasileira de modo geral, principalmente da literatura, visto que, além da estética narrativa e da lírica singular, é notável o alcance da obra. É nesse aspecto que a produção contribuiu para que emergisse das periferias brasileiras, não somente o debate sobre representatividade, mas também, a visibilidade e o protagonismo da periferia, que na mídia, sempre fora assunto corriqueiro para retrato do descaso social do Estado para com a população pobre.

A obra de 1997 repercutiu pouco tempo depois, circulando pelas periferias brasileiras através da pirataria: o vilão das gravadoras da época, mas que, em contrapartida, contribuiu para a difusão de tantas produções musicais. Esse alcance, provavelmente contribuiu para que a cultura nas favelas pudesse se resignificar, de forma a fornecer atualizações musicais, além do desenvolvimento cultural e artístico, como no *rap*, bem como, os saraus, a poesia *slam* e as batalhas de rima, posteriormente.

Assim, na contemporaneidade, passa-se a vigorar uma nova literatura de resistência na periferia, da qual funde-se a literatura e a vida social, por meio da representação literária dos sujeitos sociais, além de incorporar a voz e música à escrita. Para as reflexões em torno de periferia e literatura contemporânea, destaca-se a perspectiva dos estudos culturais neste trabalho, afinal: “Toda forma de interpretar manifestações culturais encerra opções teóricas e práticas. Essas opções são tingidas pelo momento histórico em que se dão e configuram respostas às exigências e determinações dos tempos”. (CEVASCO, 2019, p. 319).

As ideias compartilhadas neste trabalho contemplam uma visão de literatura dessacralizada, ou ao menos, deslocada do cânone, ainda assim, voltada a refletir sobre o momento histórico atual, neste caso, a crítica pós-pandêmica que investiga as articulações literárias do *rap* produzido no final do século XX no Brasil. Deste modo, o estudo desenvolvido contempla além das referências bibliográficas e consultadas, destacam-se as considerações dos próprios artistas, de outros *rappers* e literatos dos mais diversos, dentre os quais, os estudos das expressões de literatura

contemporânea por Beatriz Resende (2008), Karl Schollhammer (2009) e sobretudo, Dalcastagné (2012) e outros, e das polifonias marginais, de Ingrid Hapke, Lucía Tennina, Mário Medeiros e Érica Peçanha (2015), considerando ainda, as definições de sujeitas e sujeitos periféricos, de Tiaraju Pablo D' Andrea (2020), entre outras contribuições da crítica literária, da sociologia, da antropologia e da história.

Por último, o terceiro capítulo: “Uma bíblia velha, uma pistola automática e um sentimento de revolta: lições aos homens periféricos em *Sobrevivendo no Inferno*, de Racionais MC's”, traz a análise dos elementos literários da obra, aspectos líricos e ficcionais, performáticos e sonoros, além de trazer como tema as expressões das masculinidades periféricas na obra, visto que as narrativas da obra versam sobre relações de poder, opressão e violência, sobretudo, entre os homens periféricos, considerando as masculinidades a partir de visões da sociologia e da antropologia JJ Bola (2020), Connell (2005) e Rosa (2023), as masculinidades nos estudos literários: Simon (2016), Fonseca (2023), Oliveira (2017), entre outros, de forma a delinear as perspectivas críticas em torno das masculinidades periféricas na obra.

O estudo crítico da obra *Sobrevivendo no Inferno*, de Racionais Mc's, divide-se em duas partes. Primeiro, *Uma bíblia velha, lições do Pastor-Marginal* e, depois, *Uma pistola automática e um sentimento de revolta*. Deste modo, a primeira parte trata de canções figurativizantes, que se aproximam da conversa, imitam a fala, conforme Wisnik (2019). Por este aspecto, narram histórias mais extensas, em que se destacam as lições aos sujeitos periféricos. Já a segunda parte da análise, as canções tematizantes, ou seja, canções que criam objetos sonoros e se fixam neles, reverberando um apelo somático, ou seja, a letra se fixa e se constrói a partir do ritmo, por isso, são letras mais voltadas a atender as batidas.

A partir das relações entre a canção popular e a literatura que se estabelecem ao inserir *Sobrevivendo no Inferno* (1997/2018) no campo das Letras, este trabalho pretende afirmar a obra como sendo capaz de (re)inserir e atualizar a entoação de vozes na literatura brasileira, além do mais, destacam-se as expressões literárias e performáticas, o que, conseqüentemente, permite reconhecer o livro-disco como um lugar de passagem entre discursos artísticos, sendo um marco na história da literatura e da canção popular brasileira.

Ainda que na maioria das vezes, sejam produções de baixo custo, com poucos recursos financeiros disponibilizados, a criação literária e musical revela

a engenhosidade e diversidade cultural da periferia, diria Emicida (2022) sobre a produção cultural da periferia: “a fina-flor da cultura no Brasil”, em entrevista ao podcast *Mano a Mano*: “a cultura no Brasil, é o melhor exemplo da sofisticação que a gente pode produzir. Em todos os ambientes nos quais a gente conseguiu criar, com todos os componentes raciais envolvidos, de alguma maneira a gente venceu”. Tanto em termos de propagação de conteúdo lírico de consciência social, de forma a contribuir com as escolhas do sujeito periférico, de caráter moralizante, por meio de narrativas que partilham lições para a superação daquelas situações difíceis.

Ao recuperar traços historiográficos da canção popular e da literatura, a fim de compor a análise da obra e de seu contexto histórico-social, é possível verificar que não importa apenas trazer à tona esses modos de fazer literatura na periferia, a fim de anexá-los a uma historicidade oficial e, tampouco, subtematizar a história da literatura brasileira, mas, sim, compreender a “trajetória literária” da periferia através da obra, como uma oportunidade de enfatizar os movimentos culturais e a criação literária na contemporaneidade.

## 1 RITMO E POESIA: DIÁLOGOS ENTRE CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA E LITERATURA

“Antes de tudo, a música”  
Paul Valéry.

Assim como a citação do trecho de Paul Valéry supõe, antes de trazer o estudo literário voltado diretamente à obra de Racionais MC's, pretende-se destacar a presença da canção na literatura, de forma a buscar elucidar as relações entre a música popular e a literatura brasileira. Dessa forma, faz-se necessário retomar o percurso histórico da canção, a fim de, posteriormente mostrar como a obra de Racionais MC's se insere na tradição oral da literatura, de forma a atualizar o debate sobre as formas literárias, sobretudo, construindo uma ponte que sustente o abismo teórico entre poesia e canção, o qual limita a amplitude do campo literário e alui o diálogo entre literatura e outras mídias.

A literatura não pode ser limitada aos procedimentos escritos, principalmente, porque, a performance funde voz e texto, conforme será discutido adiante. Primeiramente, nesse aspecto, a relação entre voz e texto se apresenta com mais expressividade no Brasil a partir do século XIX por conta da canção, por isso, este capítulo retoma parte deste percurso até a segunda metade da década do século XX, a fim de evidenciar a relação entre letra e voz na cultura literária brasileira, visto que o *rap*, explora elementos sonoros e vocálicos para fins de dramatização e performance, o que revela uma literatura com força evocativa maior, responsável por chamar a atenção pelas letras e pelo ritmo, muitas vezes, cantado. Nesse sentido, esclarece Octavio Paz: “em muitos casos, cores e sons possuem maior capacidade evocativa do que a fala”. (PAZ, 1973, p. 22). Por fim, a fusão de elementos musicais e literários, tais como ritmos e sons junto aos cantos das letras, reforçam hibridismo da canção enquanto um gênero literário expressivo.

Neste primeiro capítulo, pretende-se chamar a atenção para a presença da palavra cantada na cultura literária brasileira. É possível dizer que a presença da música na literatura brasileira se perpetua desde o século XVI, tempos em que Gregório de Matos Guerra, o “Boca do Inferno”, declamava poemas ao som de violas, rimava e cantava glosas e cantigas, até chegarmos ao final do século XX, quando a palavra cantada/canção passa ser aporte ao *modus operandi* da música popular brasileira, substancialmente, o *rap*.

Conforme os estudos que serão explorados adiante demonstram, compreende-se que a presença da canção popular na história da literatura é bem antiga. A seguir, serão destacadas passagens históricas comentadas por críticos e pesquisadores sobre esse percurso, com ênfase na presença da música popular na literatura por meio de letras de canções, entoações e declamações de poesias, até mesmo das menções aos ritmos e do uso de instrumentos envolvidos no proceder literário. Nesse sentido, afirma o historiador José Ramos Tinhorão (2000): “as referências à música popular brasileira coincidem com o aparecimento da própria ficção no país ainda colônia de Portugal, na primeira metade do século XVIII”. (p.15).

Entretanto, antes de adentrar nesse percurso histórico, é válido ampliar a compreensão a respeito da letra de canção em relação à poesia. O poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1973) afirma que nada impede que a obra musical seja considerada poema, desde que possa voltar à forma de origem, sem dever à utilidade, convertendo-se em uma forma particular de comunicação “sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão de sentido – o poema é algo que está além da linguagem”. (p. 27). Essa elaboração artística da linguagem dá sentido à poesia e a tudo o que ela expressa, conforme Paz (1973):

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo, cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração (...) (PAZ, 1973, p.15).

A análise da obra poética permite ao leitor ou ouvinte, compreender o que é a poesia, a interpretação que se formula no contato com a experiência, na conexão estabelecida entre o poema e o leitor, a singular experiência da leitura literária: “cada poema é único. Em cada obra lateja, com maior ou menor intensidade, toda a poesia”. (PAZ, 1973, p. 28). Nesse aspecto, leva-se em consideração o exame da intensidade poética como um dos pontos elementares deste estudo. Afinal, ao conceber a canção como repertório literário, compreendo as dimensões da canção enquanto letra e melodia em sintonia.

Em *Metafísica do Som* (1999), o artista e professor José Miguel Wisnik destaca distinções entre poesia e letra de canção, afinal, essa diferenciação é relevante para a compreensão da amplitude dessa discussão. Assim, Wisnik (1999)

define a poesia como sendo “a arte da palavra” e destaca: “desde os primórdios a poesia se apresentava à sociedade como canção, seja enquanto palavra cantada/entoadada ou enquanto ritmo e poesia (*rap= rythim and poetry*)”. O autor recorda a definição de letra de canção dada por Luiz Tatit, ao qual afirma como sendo: “a arte da palavra surfando em determinada melodia”. (TATIT *apud* WISNIK, 1999). Wisnik enfatiza a importância da entoação, tanto para a poesia, quanto para a canção ao definir a entoação como: “desenhos melódicos provocados pela fala intuitivamente, podendo identificar curvas melódicas que se encaixam em diferentes ritmos e gêneros musicais diversos”. (2019)<sup>5</sup>.

Assim, a canção, enquanto palavra poética em movimento, abriga a poesia, de forma híbrida, ou até multifacetada, em versos, rimas, metáforas e/ou imagens poéticas, apresentando inclusive relatos e narrações nas letras, a fim de serem entoados/cantados. Afinal, conforme orienta o escritor e crítico Lawrence Ferlinghetti (2007): “se você quer ser poeta, experimente todas as formas poéticas, gramáticas eróticas transgressoras, religiões extáticas, efusões pagãs glossolálicas, falas públicas bombásticas, sensações surrealistas, fluxos de consciência (...)” (2007, p. 18). Ou seja, a criação poética utiliza dos mais diversos aparatos e estratégias para existir, nesse sentido, a entoação se funde à canção ou à poesia, dessa fusão é que surge a performance. Em relação ao tom utilizado para entoação das palavras, é válido recordar que Alfredo Bosi (2000) enfatiza o tom como um veículo de expressão autêntica, afinal, por meio da voz é possível captar a essência de sentimentos não identificados no registro escrito:

A entoação desvela os movimentos da alma que estão trabalhando a frase à procura de palavras. Pode haver, portanto, maior ou menor justeza na fixação conceitual: toda escolha é um risco. Mas o tom é sempre o único verdadeiro para quem o experimenta em si mesmo. É um universal afetivo-volitivo que precede e rege os termos da proposição. Na música, o tom condiciona o sistema de intervalos e, portanto, o quadro de produção da melodia. O latim tonus diz originariamente da força com que vibram as cordas vocálicas. Totiare: soltar a voz como o troar do trovão: luppiter tonat. O tónus representa o grau de tensão significativa a que se acham sujeitos os músculos, a voz e os instrumentos musicais. O tom é a maneira com que se porta o sopro (pneuma: ar: espírito), manifestação autêntica da vontade. As palavras podem enganar, o tom não. (BOSI, 2000, p. 88).

Além da entoação, o tema é relevante para estruturar o *corpus* da

---

<sup>5</sup> SESC TV: José Miguel Wisnik. Episódio Completo Letra de música é poesia? Super Libris, 10 de outubro de 2019, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WOLJWGe37i4&t=988s>

canção. Nesse quesito, em 2017, o músico e pesquisador Luiz Tatit concedeu uma entrevista ao Canal USP sobre a arte de compor. Na ocasião, Tatit destacou o tema da canção como um dos pontos essenciais da letra, quando no caso, a melodia sugere um clima ou tema para compor: “o tema vai surgindo de acordo com as frases que vão sendo criadas, a melodia vai indicando a natureza do texto mais do que um tema prévio”. (2017).

Todavia, há outras formas de compor, como, partindo da letra para depois a melodia: “quando você faz a letra o caminho é o inverso, você tem que descobrir quais são as entoações que estão por trás daquela letra, é mais difícil”, confessa. Compreender esses pontos de partida para a elaboração da canção torna mais claro o entendimento sobre as letras de canção como aporte literário.

Nesse aspecto, Paul Zumthor (1993) afirma que a voz é anterior à escrita, pois, a voz a precede. O estudioso medievalista destaca as múltiplas oralidades a partir de estudos acerca das canções de gesta, em 1955, a 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.

Deste modo, as contribuições de Zumthor possibilitam 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). Assim, este capítulo procura resgatar o percurso da entoação de vozes e das manifestações da canção na literatura nacional.

## **1.1 LETRA DE MÚSICA É POESIA? PROBLEMATIZAÇÕES SOBRE LITERATURA E CANÇÃO**

Todo homem que em si não traga música.  
E a quem não toquem doces sons concordes, é de traições, pilhagens, armadilhas  
Seu espírito vive em noite obscura, Seus afetos são negros como o Érebo:

Não se confie em homem tal...

(William Shakespeare, *O Mercador de Veneza*, vol. 1).

Em pleno século XXI ainda parece válido questionar: o que é literatura? Afinal, a atualização das formas de narrar e de escrever artisticamente, naturalmente, obriga-nos a repensar a definição. Partimos das definições de Pound em *O ABC da Literatura* (2006), Ezra Pound sintetiza que a “literatura é a linguagem carregada de significado”. (p. 33), conforme ainda definiu outrora, a grande literatura seria a linguagem carregada de significado até o maior grau possível.

Estudiosas como Zappone e Wielewicki (2009) se debruçaram a explorar as compreensões do termo, partindo de um percurso da crítica literária, ao concluir que a literatura é aquilo que permite “formas 'estranhas' de se ver o mundo e possibilidades de transformá-lo (...) Assim, as histórias lidas ajudam a produzir novas histórias, únicas para aquele leitor”. (p. 29). Nesse sentido, a poesia e ficção são solos férteis para criação de novas perspectivas, para a formação de leitores que possam desfrutar de uma experiência estética singular, tal como diria o escritor peruano Mário Vargas Llosa (2009):

A literatura, ao contrário, diferentemente da ciência e da técnica, é, foi e continuará sendo, enquanto existir, um desses denominadores comuns da experiência humana, graças ao qual os seres vivos se reconhecem e dialogam, independentemente de quão distintas sejam suas ocupações e seus desígnios vitais, as geografias, as circunstâncias em que se encontram e as conjunturas históricas que lhes determinam o horizonte. (LLOSA, 2009)

Em relação às geografias e às circunstâncias, é válido recordar a literatura na perspectiva de Antonio Candido, conforme Zappone e Wielewicki (2009): “as ideias de Cândido sobre a literatura passam sempre pela relação que a literatura estabelece com a sociedade onde surge” (p. 25), considerando para a formulação do que é literatura, aquilo que o crítico chamaria de sistema literário, a tríade autor-obra-público: “fundamentais para a caracterização das condições em que a literatura poderia existir” (p. 24), o que além de tudo, designa uma função histórico-social ao texto literário, conforme Candido (1976) esclarece:

O estudo da função histórico-literária de uma obra só adquire pleno significado quando referido intimamente à sua estrutura, superando-se deste modo o hiato frequentemente aberto entre a investigação histórica e as orientações estéticas. (CANDIDO, 1976, p. 192).

Embora outras perspectivas críticas nem sempre atrelem literatura e sociedade, como em Chartier (1997), por exemplo, ao aproximar a literatura do “mundo do texto” e da performance considera: “uma história da literatura é então uma história das diferentes modalidades de apropriação dos textos”. (p. 68). Ou ainda, enquanto procedimento, a partir da literariedade, conforme Chklovski (1917), referindo-se ao fato de que o autor do texto literário criaria certos procedimentos de elaboração textual ímpares. Zappone e Wielewicki (2009), complementam afirmando que a literatura proporciona experiências singulares, que parte da estranheza de oferecer uma outra perspectiva de interpretar os fatos ao nosso redor e que, constrói possibilidades de transformar a realidade, ou pelo menos, estimula a transformação.

A intenção de chamar a atenção para pontos de vistas distintos para o que é literatura, é a fim de aprofundar esse debate em torno da forma, o que geralmente é reduzido a uma questão simplista que perpassa essas reflexões: letra de música é literatura? Neste capítulo, a afirmação é categórica: a letra de música é parte do repertório literário na contemporaneidade, assim como já foi parte do *modus operandi* da literatura durante a idade média. Nesse sentido, é possível traçar um panorama de diferentes vieses, mas que aqui, sugere-se mostrar como a letra de música pode ser incorporada ao *corpus* da literatura e assim, estar integrada à cultura literária de fato.

A fim de destacar as distinções entre poesia e letra de canção José Miguel Wisnik (1999) esclarece que poesia é a arte da palavra, e que nesse sentido, muitas vezes está a serviço da canção, quando esta arte da palavra está surfando em determinada melodia, pois a letra de canção nada mais é, do que a palavra cantada, a poesia surfando sobre determinada melodia ou ritmo.

Para Ruth Finnegan (2008), “mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente” (p. 15). Ainda que a complexidade da canção seja notada por meio das relações entre texto, música e performance, é necessário diferenciar a poesia oral da canção ou palavra cantada. O que diz respeito à palavra cantada, “recobre toda a música vocal e se confunde com a poesia, principalmente o que se chamou de ‘poesia oral’” (p. 15). A poesia oral que, muitas vezes acaba por ser mal compreendida dentro de um percurso cronológico da literatura, o que pode ser esclarecido pelo docente e pesquisador Frederico Fernandes (2012):

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 *literature orale*, termo cunhado em 1881 por Paul Sébilliot (1843-1918), ora pela pesquisa desestabilizadora sobre as fórmulas orais em *Ilíada* 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).

Dessa forma, na canção, texto e música se fundem na entoação, ou seja, na performance vocal. A entoação, conforme Wisnik (1999), trata de desenhos melódicos provocados pela fala intuitivamente, de modo a identificar curvas melódicas que podem se encaixar em diferentes ritmos e gêneros musicais, segundo o crítico e professor, a entoação ainda pode ser expressa de modos distintos, sendo: figurativizante, tematizante e passionalizante. A entoação figurativizante imita a fala ao entoar as letras; tematizante, é aquela que cria um objeto e se fixa em um ritmo, o que condiciona a letra a se encaixar; enquanto a passionalizante é marcada pela extensão de sílabas, a fim de alongar as sílabas e os encontros vogais conforme o sentimento expresso, assim informa Wisnik (2019), em entrevista ao canal SESC TV.

Jean-Jacques Rousseau escreveu em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, de 1781, que os cantos e a palavra têm a mesma origem. Por meio das sílabas, nascem a cadência e os sons, a paixão faz todos os órgãos falarem, enquanto a voz traz todo o seu brilho, afinal: “Foram em verso as primeiras histórias, as primeiras arengas, as primeiras leis. Encontrou-se a poesia antes da prosa, e haveria de assim suceder, pois as paixões falaram antes da razão”.

O filósofo ainda preconiza que com a música não poderia ter sido diferente, afinal a paixão foi anterior à construção de sentido. As primeiras manifestações musicais eram apenas instrumentais, não havia outra música senão a melodia, ainda sem harmonia ou ritmos definidos, “nem outra melodia que não o som variado da palavra; os acentos formavam canto, e as quantidades, a melodia falava tanto pelos sons e pelo ritmo quanto pelas articulações e pelas vozes”. As vozes são condutoras de narrativas e de expressões poéticas, são performances que consagram o ato poético, assim, marcam a presença da literatura antes do registro escrito, afinal, conforme Canton (2016), “o ato de contar histórias é tão antigo quanto a própria humanidade” (p. 12). Afinal, a tradição de capturar os acontecimentos e as crianças

das comunidades vêm de tempos em que os humanos se sentavam ao redor de uma fogueira para contar histórias, fossem inventadas para entreter ou a fim de oferecer respostas sobre os mistérios do universo e de sua criação.

Em 2016, o reconhecimento desse diálogo mais profundo entre literatura e canção ficou evidente quando o compositor e cantor Bob Dylan foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura, algo notável, além de merecido, afinal, basta recordar as letras de canções como: “Blowin’ in the wind”, “The Times They Are A-Changing”, “The Girl From The North” ou “Hurricane”. Esta última, um clamor contra a injustiça racial sofrida pelo boxeador Rubin “Hurricane” Carter, além de expor as contradições provocadas pelo racismo estrutural, conforme trecho da letra original: “To the white folks who watched, he was a revolutionary bum/ And for the black folks he was just a crazy nigger/ No one doubted that he pulled the trigger”, em tradução livre: “Para os brancos que o assistiam, ele era um marginal revolucionário, e para as pessoas negras, era só um negro maluco”. (1976).

O clamor por justiça na narrativa de “Hurricane” escandaliza e denuncia o racismo sofrido por um homem negro, trata-se de um exemplo da literatura pulsando fora das páginas de um livro. O dilema da luta por justiça racial, resistência e busca por igualdade de direitos, também é expresso com revolta diante da naturalização da violência contra negros e periféricos no Brasil, conforme trecho de “Rapaz Comum”, uma das faixas de *Sobrevivendo no Inferno* (2018/1997): “Os preto sempre teve fama no jornal, revista e TV, se ver morte aqui é natural, é comum de se ver”, acostumados com as injustiças os sujeitos são silenciados pelo conformismo.

## **1.2 PALAVRA CANTADA: UM BREVE PERCURSO HISTÓRICO DA CANÇÃO NA LITERATURA BRASILEIRA**

A palavra cantada é precisamente definida pelo semiótico Luiz Tatit (2009), ao considerar que a palavra cantada se dá a partir da ligação entre canto e fala. O estudioso defende que essa vinculação entre canto e fala é necessária, visto que, toda e qualquer canção popular tem sua origem na fala. Nesse sentido, conforme Josely Teixeira Carlos (2013), a palavra cantada se situa na tensão entre “a voz que fala (interessada pelo que é dito) e a voz que canta (interessada pela maneira de dizer)”. Já em relação à canção, Luiz Tatit, define-a como uma “imbricação necessária entre duas semioses, a letra e a melodia” (1996, p.9). Assim, conforme esclarece,

o *cancionista* se assemelharia a um *malabarista*, pois tem a função de equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, conforme a autora:

Para esse autor, a "dicção" do cancionista (compositor, cantor, arranjador) está ligada a um modo de dizer, de cantar, de musicar, de gravar, mas, principalmente a uma maneira de compor. Com relação à metáfora do cancionista visto como um malabarista, para nós, esse "jogo de equilibrar" está ligado a uma complexidade bem mais ampla do que as coerções do gênero, pois o cancionista, no momento de compor uma canção, precisa mobilizar uma série de outras estratégias discursivas exigidas principalmente pela *situação comunicativa* e o *auditório*, ou seja, impostas pela esfera discursiva verbomusical. (CARLOS, 2013).

Por outro lado, ao traçar um percurso histórico da presença da canção na literatura brasileira, é possível partir de uma época ainda distante da literatura nacional devidamente constituída. Estudos do historiador José Ramos Tinhorão (1998), mostram a música como parte das manifestações culturais do Brasil de 1500, a música rural como manifestação coletiva e a música urbana, geralmente na voz de um intérprete solitário: "a música dirigida às distrações urbanas, mais tarde chamada genericamente de música popular – estavam apenas despontando como algo novo nos principais centros do próprio país descobridor". (TINHORÃO, 1998, p. 17).

Segundo a obra *A História Social da Música Popular Brasileira* (1998), de José Ramos Tinhorão, as primeiras menções à canção na literatura têm início já na literatura portuguesa, por meio de *Clérigo na Beira* (1526), de Gil Vicente. A obra menciona a canção composta por um judeu, morador de Aveiro, cuja letra traz o lamento do homem pela perda de seu avô: "apesar de triste, tal cantiga tornara-se popular e ao som dela se cantava e dançava na cidade (...) era esse tom lamentoso que correspondia, agora, à dura realidade da vida das pessoas na cidade". (TINHORÃO, 1998, p. 22).

De acordo com Tinhorão (1998), a obra de Gil Vicente, reforça a existência de uma cantiga de caráter popular urbano, aos moldes das cantigas de serenatas, que no Brasil, dois séculos depois, viriam a ser as serestas, cantadas, acompanhadas a solo, como trovas e jograis, envolvendo a intenção amorosa.

Já na literatura brasileira, é válido destacar a voz de um poeta que por meio da palavra cantada, entoava seus poemas acompanhado de sua viola: Gregório de Matos Guerra. Nesse viés, Silva Júnior (2008), postula o surgimento dos primeiros indícios de música popular que se deu há mais de 200 anos com os versos do "Boca do Inferno", do poeta Gregório de Matos, versos cantados ao som de uma viola de Arame, entretanto somente na segunda metade do século XIX que história da música

popular brasileira consolidou os primeiros grandes nomes que formavam as bases do cancionero brasileiro.

Embora os aspectos musicais da obra de Gregório de Matos já fosse parte das preocupações de estudiosos como Domingos Caldas Barbosa, em *Viola de Lereno* (1944), o autor já chamava a atenção para que o conjunto da obra de Gregório de Matos fosse estudada quase toda não apenas como obra poética, mas entendidos que seus versos são frutos da música popular. Nesse sentido, Tinhorão (1998) destaca:

O poeta-músico Gregório de Matos cultivava predominantemente, ao lado das glosas e cantigas, coplas e chasonetas, os romances que lhe permitiam contar, no estilo popular-tradicional das redondilhas maiores, ora fatos engraçados ora acontecimentos variados, sempre com fundo de acompanhamento à viola. E nessa sua preferência de canto falado. (TINHORÃO, 1998, p. 57).

O prestigiado historiador destaca ainda que Gregório de Matos não tocava a viola em dedilhadas, tocava apenas “ferindo as cordas todas de uma vez” (2000, p.61), o que era chamado de toque rasgado, e que certamente harmonizava com as letras sórdidas do “Homem do Lundú”, conforme Carvalho (2006):

O crítico cearense Araripe Junior, um dos primeiros historiadores da literatura brasileira, chamou Matos de “O homem do lundu”, atribuindo ao poeta satírico o aperfeiçoamento daquele gênero de canção “nos engenhos do Recôncavo, 96 AGUIAR, Joaquim. A Poesia da Canção. São Paulo: Editora Scipione, 1996, p.10. 51 ao som da célebre viola fabricada por suas mãos”. Naquela época, não havia impressoras no Brasil, o que impediu a publicação dos trabalhos de Gregório de Matos ainda em vida. As letras dele circulavam em manuscritos, alguns dos quais com transcrições de canções que ele executava com o acompanhamento do violão. (CARVALHO, 2006, p. 51).

Em versos improvisados, Gregório de Matos cantava as histórias de pessoas conhecidas ou de situações vividas ou inventadas por ele. “Entre as mais de seiscentas composições em versos recolhidas como do poeta em Portugal, na Bahia, em Angola e, finalmente em Pernambuco (onde morreu em 1695), apenas duzentas e sete constituem sonetos”. (TINHORÃO, 1998, p. 58). Os sonetos são formas fixas que dificultam a musicalidade e o canto, no entanto, tratava-se do gênero predominante na época.

Gregório de Matos não era o único de sua época, dentre os cantores do Barroco, Tinhorão destaca outros nomes como: Silva Arião, Chico Ferreira, Gil e o padre Lourenço Ribeiro. Pode-se dizer que poetas, cancionistas ou improvisadores, todos valeram-se da entoação das vozes para avivar suas letras, conforme se confere

no trecho de Gregório de Matos coletado pelo historiador:

Assim fomos caminhando/ sobre os dous cavalos áscuas  
Alegres como nas páscoas,/ ora rindo, ora zombando:  
Eu que estava perguntando/ pela viola ou rabil  
Quando ouvimos bradar Gil/ que recostado à guitarra  
Garganteava a bandarra/ letrinhas de mil em mil.  
(TINHORÃO, 1998, p. 58).

Em *A Música Popular no Romance Brasileiro: vol. 1 séculos XVIII e XIX* (2000), os estudos de Tinhorão revelam que, posteriormente, menções à música ou à sonoridade foram registradas e podem ser verificadas dentre as primeiras manifestações literárias no Brasil, mais precisamente, no *Compêndio narrativo do Peregrino da América* (1728), de Nuno Marques Pereira.

Ainda sem alcançar o potencial de um livro literário, a produção de Nuno Marques Pereira vale a pena ser recordada, porque, registra a trajetória do peregrino somada aos comentários moralistas sobre a sociedade, o que traz percepções histórico-sociais da sociedade da época, como também oferece relatos de episódios que demonstram a demonização da cultura africana manifestada por meio da música dos escravizados.

Escrito em 1725, e publicado em 1728, o livro de Nuno Marques Pereira traz uma novela que se dilui em lições morais e religiosas. Tinhorão (2000) enfatiza o papel histórico da obra em relação à cultura musical, ao considerar que o relato traz uma relação de instrumentos de percussão e de raspa usados nos batuques dos negros escravizados, além de comentários de teor moralista a respeito dessas manifestações sonoras nas noites das fazendas: “a cena se passa em uma fazenda onde o peregrino pousara e cujo proprietário demonstrava estar habituado à percussão e ao vozerio dos rituais da religião negra realizados à noite por seus escravos”. (TINHORÃO, 2000, p. 17). Esse poderia ser apenas um registro vago da menção às músicas ou mesmo aos instrumentos, entretanto, mais do que isso, demonstra de certa maneira como funcionou o apagamento e a demonização da cultura e da religiosidade afro-brasileira ao longo da história brasileira.

Destaca-se o episódio sobre a estadia do protagonista da narrativa: o peregrino, que em meio a sua jornada, para em determinada fazenda para repousar, porém por não conseguir dormir vai reclamar ao fazendeiro, devido aos barulhos das percussões dos escravizados durante a noite: “fora procedido do estrondo dos tabaques, pandeiros, canzás, botijas e castanheiras; com tão horrendos alaridos, que

se representou a confusão do inferno”. (PEREIRA *apud* TINHORÃO, 2000, p. 18).

As expressões de intolerância religiosa na obra não se reduzem aos comentários. O peregrino conta que utilizando de um argumento cristão conseguiu convencer o fazendeiro a proibir tais manifestações: “Uma vez que o Papa havia permitido em 1462 aos europeus escravizarem os povos das terras conquistadas, para permitir trazê-los à nossa Santa Fé Católica” (p. 18). Deste modo, ordenou que os próprios escravizados, até então, desviados da fé católica queimassem todos os seus instrumentos musicais: “o Peregrino, porta-voz da ideologia dominante, promove a queima de todos os instrumentos do ritual africano em uma espécie de auto-de-fé de tipo criado pela Inquisição” (TINHORÃO, 2000, p. 19).

Em outras passagens do livro de Nuno Marques Pereira, o autor descreve ainda a música e a dança dos escravizados como sendo imorais e profanas: “a vista destas danças desonestas e músicas profanas, que hoje se usam, tão agradáveis para o Demônio, como ofensivas a Deus” (p. 22). As expressões do relato racista e intolerante do peregrino revelam a demonização da cultura afro-brasileira.

De modo geral, o Brasil Colônia foi marcado pela presença musical das modinhas, lundus e das partituras ao piano. Naquela época foram proibidas as músicas noturnas nas ruas das vilas e cidades, inclusive as serenatas, por outro lado, o aprendizado de música erudita continuava a ser estimulado, possivelmente, em razão de um enfoque eurocêntrico aos sons que se produziam no Brasil daquele período.

### **1.3 POETAS E COMPOSITORES, VOZES EM CONJUNTO**

A partir do século XIX, intensificam-se as relações entre a literatura e a música popular. A presença da canção, antes marcada pela menção aos instrumentos de percussão e pelos sons tribais que deram origem ao popular lundu mencionado no *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (1728), de Nuno Marques Pereira, evolui para outras representações e representantes da literatura no século XIX, marcando não apenas a ficção prosaica do período, como também o contexto histórico-social que uniu poetas e compositores para a composição conjunta de letras de músicas e poemas musicados.

Quanto às representações literárias, no romance folhetinesco de

Teixeira de Souza (1812 – 1861), devemos destacar a obra *O Filho do Pescador* (1843), que, segundo Tinhorão (2000) é considerado o primeiro romance brasileiro a conter letras de canção, conforme destacamos:

Se quando ainda eras livre  
Eu te visse, ó linda flor  
Ou tu serias só minha  
Ou eu morreria de dor;  
Mas se quebrares  
Teus duros laços  
Gentil pastora  
Vem a meus braços.  
Reparte ainda comigo  
Metade do teu amor  
Um teu sorriso é bastante  
Pra terminar minha dor  
Mas se quebrares  
Teus duros laços, gentil pastora  
Vem aos meus braços  
(SOUZA, 2000, p. 61).

Além de revelar a letra da canção inserida em um romance, é curioso como os versos de Teixeira de Souza demonstram uma lírica amorosa e bucólica em certos momentos, heranças do Arcadismo que estabelecem aproximações entre a mulher (pastora) com os elementos da natureza: “eu te visse, ó linda flor (...) Gentil pastora”. Na trama, o protagonista do romance, o personagem Florindo, apresenta-se como o compositor dos versos citados, entretanto, o narrador esclarece que são versos conhecidos por Florindo, porém adaptados à melodia, os versos originais seriam: “Como permitiu meu fado/ que eu te visse, ó linda flor/ Ou sê minha eternamente/ Ou eu morrerei de dor/ Comigo tece/ ditongos laços/ Gentil pastora/ Ou morrerei de dor”. Em *O Filho do Pescador*, de Teixeira de Souza, confirma-se a presença da música popular nos meios urbanos do Segundo Império, sem contar que muitos artistas nesse período, usufruíram do reconhecimento e da atenção das mulheres, assim como o personagem Florindo.

A obra de Teixeira de Souza, publicada em 1843, de acordo com Tinhorão (2000): “estabelece, pela primeira vez, no campo da nascente literatura brasileira de ficção, as relações entre o romance e a música popular”. (p. 59). As modinhas ainda eram novidade no final da primeira metade do século XIX. A presença da canção no romance denota ainda, a criação literária em formas distintas, entrelaçando voz e texto por meio das letras de canções.

Não é apenas no romance *O Filho do Pescador* que Teixeira de Souza

faz do romance um campo para registrar versos de letras de canção, também é possível verificar na obra de 1847: *Tardes de um pintor ou Intrigas de um jesuíta*, registros nesse sentido, presente em versos como: “Aqueles ternos sorrisos/ que juraste serem meus, sobre a alma de um rival/ caíram dos lábios teus!/ Porque assim me mata com tanto rigor/ Ai, adeus para sempre/ Adeus, meu amor”. (TINHORÃO, 2000, p. 65). Além de registrar a letra da modinha, o romance recorda as serenatas enquanto veículos de mensagens de amor desde a segunda metade do século XVIII.

A presença da canção na literatura do século XIX não se resume às menções das obras de Teixeira de Souza, outro autor bastante representativo nesse sentido foi Joaquim Manuel de Macedo, autor de *A Moreninha* (1844), segundo Tinhorão (2000), a obra focaliza cenas de cantos e de danças na narrativa. Além disso, o romance ilustra o quanto os pianos dominavam a cena musical da época, o que serve para se ter dimensão do poder econômico da burguesia carioca que importava pianos da Europa, revelando um indicador de *status* social por meio da música; ao passo que, além do espaço social de prestígio, as letras de músicas registravam a moral da época, como se pode verificar na letra da canção “Papai, eu quero me casar”, de Joaquim Manuel de Macedo: “Eu já sou criança,/ E tenho bem juízo;/ Já sei que me é preciso/ Para viver, amar/ Papai, fiz doze anos,/ eu quero me casar”. (SILVA JUNIOR, 2008, p. 262). O trecho ilustra a idealização do casamento precoce para o abuso de meninas, “crianças”, conforme a letra, algo comum à época, ao menos naturalizado e aceito, porém, inconcebível e inaceitável nos dias atuais.

Ainda de acordo com Tinhorão (2000), outro romance de Joaquim Manuel de Macedo que retrata a canção é *As Mulheres de Mantilha* (1870). Há ainda escritores renomados que mencionam a música urbana e as danças de salão de origem europeia nos salões brasileiros, como: *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida; *O Guarani* (1857), de José de Alencar e *Ressureição* (1870), de Machado de Assis. Além da obra de Luís Guimarães: *A Família Agulha* (1870), menos conhecida e discutida pela crítica, mas que o historiador define como a segunda grande história pitoresca da literatura brasileira, sendo a primeira *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Nesse viés, a obra de Luís Guimarães é lembrada por retratar com nitidez a música do povo em seu romance.

O Romantismo brasileiro, em suas diversas fases, é rico em mostrar as entoações de vozes nas manifestações literárias do século XIX, além de retratar a

efervescência cultural da literatura manifestada na voz e por meio do improviso: “em plena era nascente do Romantismo – vinha revelar a resistência do velho costume da leitura ou improvisos poéticos à mesa, imitadas da antiguidade greco-romana pelo Classicismo”. (TINHORÃO, 2000, p. 60).

O aprimoramento dessa cultura literária envolta às expressões musicais no Brasil do século XIX, uniu poetas, prosadores e músicos e fundiu vozes e letras, tanto que escritores românticos, realistas, naturalistas e simbolistas arriscaram suas canetas para compor versos de canções, mas é fato que a serenata coube como uma luva ao Romantismo brasileiro

Entende-se bem que um movimento literário, marcado pelo sentimento de inferioridade da palavra ante seu objeto, tendesse à aliança com a música como verdadeiro refúgio: a música, que exprime o inexprimível, poderia atenuar as lacunas do verbo; ele se atira pois desbragadamente à busca do som musical. (CANDIDO, 1975, p. 37).

Conforme o célebre crítico Antônio Candido, “a música exprime o inexprimível”, a música completa a lacuna das palavras, som e silêncio são recursos poéticos, deste modo, não seria surpresa que os poetas buscassem nas músicas as expressões que ainda não haviam alcançado. É certo dizer que o Romantismo brasileiro, mesmo distinto didaticamente por “gerações”, em todas as gerações ou vertentes, denota a presença da música na criação literária de poetas e prosadores, seja por meio da serenata, da seresta, ou da poesia musicada, que daria forma à canção.

Desse modo, serenatas e serestas, eram performances poéticas acompanhadas de música, manifestações comuns à sociedade brasileira do século XIX, ponto alto dessas manifestações, que, muito provavelmente, foram gradativamente perdendo espaço para o rádio, até cessarem de vez. Nesse ponto, Carlos Poyares (1974) esclarece na contra capa do seu disco:

Grupos de músicos, saindo das festas, detinham-se às janelas de suas pretendidas, para cantar e tocar madrugada a dentro. Esse costume boêmio (...) nós herdamos, como tantos outros, da Península Ibérica. E passou a denominar-se de seresta, serenata ou sereno. As primeiras serestas, no Brasil, fizeram-se muito antes do lampião de gás, à luz da lua, na segunda metade do século XIX. (POYARES, 1974)

Costa & Recaman (2021) distinguem os termos “serenata” e “seresta”, destacando como o avanço tecnológico do rádio, reformulou os termos, designando-

os, respectivamente, enquanto prática original e produto:

Essa prática, naturalmente, chegou até a era do rádio e, devido à sua popularidade, as emissoras procuraram adaptá-la para o formato novo, a fim de que pudesse ser transformada em produto de transmissão. Saem de cena os encontros informais, o luar, a amada pessoalizada; emula-se a instrumentação e retomam-se as canções a fim de transmitir em série os cantares preferidos da audiência. Essa nova realidade acabou alterando irremediavelmente o objeto; entende-se, então, que não se tratavam mais de serenatas (pois não mais sujeitas às condições originais), mas de serestas (os produtos); deixam-se os “serenatistas” com seus violões nas calçadas, entram em cena os conjuntos regionais e os seresteiros. Essa discriminação dos termos, diferente do que ressalta Poyares, por exemplo, é aqui adotada para diferenciar o evento espontâneo do gênero fonográfico, tendo em vista que as condições da performance influem de maneira decisiva sobre o objeto performado, sendo necessário, então, compreender essa diferença fundamental entre a serenata típica e a seresta enquanto gênero musical. (COSTA & RECAMAN, 2021, p. 6).

Embora enfatizemos as menções às serenatas, serestas, modinhas e lundus, não há a intenção de discutir tendências ou gêneros específicos explorados na canção do período em questão, mas de considerarmos essa junção de poesia e música, da parceria entre poetas e músicos como sendo extremamente frutífera, tanto as modinhas e lundus, até as serenatas e serestas que passariam a fundir letra e voz nas melodias entoadas ao luar. As modinhas consolidaram-se como os gêneros afeitos às serenatas e serestas, enquanto o lundu evocava a ancestralidade negra da canção:

O *lundu* – basicamente negro no seu ritmo cadenciado – ostentava a simplicidade da população nos seus versos quando cantado, comentando na maioria das vezes a vida cotidiana das ruas. Já a *modinha* - basicamente branca na sua forma de canção europeia exibia versos eruditos para cantar o amor derramado às musas, quase sempre inatingíveis. (ALBIN, p. 19, 1997).

Sejam a partir dos lundus ou modinhas, o fato é que as parcerias entre escritores e compositores resultaram em letras de canções que, no mínimo, deveriam figurar na historiografia da literatura brasileira, bem como, no ensino de literatura na Educação Básica e no Ensino Superior, entretanto, o cancionário popular é marginalizado, ainda que registre as belas letras que a linguagem artística brasileira já produziu.

Adiante, destaca-se um repertório de escritores, poetas e ou prosadores que se propuseram a fazer parcerias com músicos durante o século XIX, o que resultou em poemas musicados e letras de canções. Graças a estudiosos que

se dedicaram a recuperar essa parte da história da literatura, como Silva Junior (2008), verifica-se que escritores dos mais diversos formaram um time de compositores com músicos.

No Brasil contemporâneo, a relação entre música, vozes e literatura é algo recorrente, não somente na contemporaneidade em que *rappers*, cantores e compositores exploram a formulação criativa e rítmica de versos em letras ou de improviso nas batalhas de rima ou *slam*, conforme serão detalhados mais adiante.

Fica muito claro que durante o século XIX, a canção brasileira ganhou muito com a contribuição de poetas e prosadores, e que acarretou no avanço da cultura, tanto no aspecto musical como na questão da divulgação, o que ocorreu por conta da aproximação de ambas as artes na época.

Em *Doces Modinhas pra laiá, Buliçosos Lundus pra loiô: poesia romântica música popular no Brasil do século XIX* (2008), a pesquisa de Silva Júnior apontou fortes indícios dessa relação intrínseca entre literatura e canção da cultura brasileira. De acordo com Silva Júnior (2008), é possível afirmarmos a presença expressiva da música na literatura brasileira do século XIX em gêneros como a modinha e o lundu, abarcando escritores que produziram clássicos de movimentos diversos: romantismo, realismo, naturalismo e simbolismo.

Verifica-se que, durante o século XIX, no Brasil, a revalorização do modelo trovadoresco e de sua comunhão entre poesia e música foi atualizada. No contexto brasileiro, as parcerias entre músicos e poetas resultaram no resgate das serenatas e serestas, conforme Recaman & Costa (2021), que, nesse sentido, asseguram a canção como o veículo mais importante da poesia. Implica que: “essa união entre poesia e música, atendia no caso do Brasil, à demanda de um público mais amplo que não tinha acesso ou não se mostrava apto a leitura direta das produções poéticas”. (SILVA JÚNIOR, 2008, p. 13).

É notável que essa parceria entre músicos e poetas tenha sido responsável pela democratização da cultura literária, assim, ampliando o *modus operandi* da literatura no Brasil, por meio da cultura da voz e da poesia entoadas uníssonas.

No caso da literatura, a possibilidade de se alcançar um público mais amplo, tendo em vista a predominância de analfabetos e iletrados, implicava recorrer às formas de transmissão oral, seja serões de oitava (no caso do romance), a declamação nos salões e praças públicas ou a aliança da poesia com a música. (SILVA JÚNIOR, 2008, p. 14).

Conforme Silva Júnior (2008), escritores de prestígio como Gonçalves Dias, Laurindo Rabelo, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Castro Alves, além de tantos outros se destacaram como compositores de letras de canções. (2008, p. 37). Repara-se que o surgimento da modinha está intimamente ligado ao início das produções literárias do romantismo brasileiro, mais precisamente, no início do segundo reinado, em plena efervescência criativa dos artistas do século XIX.

O pesquisador elucida a participação da Sociedade Petalógica do Rossio Grande, no fomento e na difusão da canção nos meios literários, visto que a sociedade em questão, reunia prosadores, poetas e músicos, dentre outros para discutir filosofia, política e artes, além de compor em parceria. A maioria dos escritores românticos participou ativamente das reuniões, contribuindo assim, em diversos momentos da produção do cancionário de modinhas e lundus, gêneros que se consagraram entre o público e os artistas.

A Sociedade Petalógica do Rossio Grande, reunia artistas e intelectuais no Rio de Janeiro, próxima ao antigo Rossio Grande, hoje, Praça Tiradentes. Tornou-se um ponto de encontro dos músicos e poetas cultores das modinhas e lundus, dentre os quais: Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Laurindo Rabelo. Seja na “tipografia Paula Brito”, ou ainda na “loja do chá”, do tipógrafo, livreiro, editor e poeta Francisco de Paula Brito (1809 - 1891), que, desde 1831 até sua morte, manteve vários tipos de lojas na região da praça da Constituição, atualmente, nos entornos da Praça Tiradentes e abrigou os encontros entre poetas e músicos.

O resultado desse encontro foi o surgimento do que viria a constituir a dupla apropriação cultural, englobada sobre a indicação genérica de música popular: a da literatura. Dos poetas posta a serviço das mensagens amorosas ou satíricas as modinhas e lundus Das classes baixas, e a do ritmo e dos sestros melódicos de origem negro-mestiça desenvolvidos por estas, finalmente colocada ao alcance da música de piano, antes exclusivamente presa ao repertório clássico romântico das salas. (TINHORÃO, 1975, p. 37).

É nessa época que o violão, “tido como instrumento menor, os boêmios de vagabundos, substitui o aristocrático piano”. (CALDAS, 1985, p. 21). Segundo Almeida (1942), a modinha teve origem portuguesa, mais precisamente nas

canções dos trovadores do século XIV, entretanto, no Brasil adquiriu feições das terras tupiniquins, desde as comparações das paisagens e anseios locais, até por conta do envolvimento dos poetas românticos com a música brasileira. Ainda de acordo com Silva Júnior (2008), a modinha aproveitou a poesia de quase todos os poetas românticos brasileiros, ora musicada pelos compositores, como poemas musicados, ora escrita pelos poetas especificamente para ser música, “assim nasceu a parceria na música brasileira: o poeta compunha a letra da música e o compositor a musicava”. (2008, p. 27).

Conforme Silvio Romero (1977), há modinhas de poetas românticos que se transformaram em letras de música e se destacaram, tais como as clássicas: “Meu anjo, escuta”, de Gonçalves Dias, “Anjos do mar”, de Álvares de Azevedo e o “Gondoleiro do amor”, de Castro Alves.

Ainda conforme os estudos de Silva Júnior (2008, p. 47), percebe-se que a “sociedade petalógica” proporcionava aos seus membros um ambiente democrático e informal, em contraste com as características da sociedade da época, de forma que lá, os intelectuais interagiam com populares em clima de descontração. Tanto que, nenhum manifesto foi formulado para determinar os membros e o estatuto desta sociedade, talvez por ter faltado coesão ao grupo, ou ainda, em razão da integração irrestrita de pessoas de classes sociais ideologias diferentes em um mesmo ambiente, atendendo a um objetivo maior: a parceria para compor canções.

Em 1841, a tipografia de Paula Brito tornou-se o centro das reuniões de interação do Rio de Janeiro, o que animava a juventude romântica, além de publicar as primeiras produções desses artistas. Embora nesse período já houvesse parcerias entre poetas e músicos, o surgimento da sociedade tornou as produções constantes e significativas de forma a propiciar encontros ácidos entre intelectuais e músicos assim de popularizar e divulgar a produção cultural brasileira. Finalmente, o local escolhido para abrigar a sociedade foi a “Loja do chá”, de Paula Brito, os artistas cultores da modinha dividiam-se entre dois extremos: o popular e o erudito, assim, aproximando os despojados instrumentistas de camadas populares aos engomados músicos eruditos, o resultado foi a fusão do ritmo e da melodia da canção popular ao preciosismo e a sofisticação da linguagem nas letras.

O fato da modinha se popularizar, sair dos palcos dos teatros e das óperas e se deslocar para as ruas, de certa maneira, democratizou a cultura, até então restrita às classes dominantes. Assim, a Sociedade Petalógica do Rossio Grande foi

importante para a democratização e difusão da cultura literária, uma vez que o clima de festa e liberdade que vigorava nas reuniões agradava aos poetas e músicos da época, estimulando-os a produzir poemas e canções. (2008, p. 48).

Dentre os principais membros da sociedade estão: Francisco de Paula Brito, Araújo Porto Alegre, Laurindo Rabelo, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Arthur Azevedo, Machado de Assis e Melo Morais Filho.

Francisco de Paula Brito, além de ser editor de livros, era o dono do ponto de encontro dos artistas e intelectuais, “foi o próprio Paula Brito quem sugeriu que os participantes dessas reuniões criassem uma sociedade, a Petalógica do Rossio Grande, uma entidade onde reinava humor, muita música e poesia”. (Silva Junior, 2008, p. 50). Esse movimento do editor e artista contribuiu em muito com a propagação dos primeiros gêneros musicais brasileiros: a modinha e o lundu. Dentre as principais letras e poemas musicados do autor, destacam-se: “Lundu da marrequinha” (com Francisco Manoel da Silva), de 1863, e “Ponto Final”, um lundu em parceria com José Joaquim Goiano, além de outras.

Manuel de Araújo Porto Alegre, pintor de formação acadêmica que após voltar de uma longa viagem pela Europa, passando por países como Bélgica, Itália, Suíça, Inglaterra e Portugal, foi um dos primeiros poetas a escrever letras de canção e também um dos primeiros a compor lundus de crítica social: “Talvez tenha sido Porto Alegre o primeiro a vislumbrar um novo sentido à poesia, quando integrada à música.” (2008, p. 52). Alguns de seus poemas musicados mais famosos são: “Fora o Regresso”, de 1844, “Lundu Dos Lavernos”, também de 1844 e “Lá no Largo da Sé”, em parceria com Cândido Inácio da Silva, em 1837.

Laurindo Rabelo, um dos grandes responsáveis por difundir a modinha em meados do século XIX, no Rio de Janeiro, foi autor da letra para canção de Henrique Alves de Mesquita “Moreninha”, publicada em 1867, três anos após a morte do escritor. Uma de suas maiores parcerias foi com o compositor João de Almeida Cunha, o “Cunha dos Passarinhos”, que compôs poemas musicados como: “Desalento”, “Eu sinto angústias”, e ainda: “Riso e morte”, lundus compostos em meados de 1867.

Gonçalves Dias, conhecido dentre os principais autores da primeira geração do romantismo brasileiro, integrou a Sociedade Petalógica. Seu trabalho cancionero está diretamente ligado ao músico José Zapata y Amat, compositor

espanhol que chegou ao Rio de Janeiro em 1848. Todas as letras de canções poemas musicados do escritor foram em parceria com o José Zapata, “Canção do exílio”, “Concha e a Virgem”, “Como eu te amo”, “Meu anjo, escuta” (esta, feita para piano), “Morrer de amor”, “Teus olhos”, entre outras.

Casimiro de Abreu, além de ser poeta e dramaturgo, teve diversos poemas musicados por compositores populares como Hugo Bussmeyer que musicou “Anjo”. Chiquinha Gonzaga compôs as melodias para “O que é simpatia”, e “Poesia e amor”, musicado em 1902 por Odete, e em 1906 por Emília de Oliveira, além de ter o poema “Meus oito anos” musicado em ritmo de tango por Carlos Galhardo, este mesmo ainda aproveitado em 1907 por Silvino Netto, além de outros poemas musicados. (Silva Júnior, 2008, p. 53).

Castro Alves, poeta da terceira geração romântica, a geração condoreira do romantismo brasileiro, teve vários poemas musicados, dentre os quais se destaca “O gondoleiro do amor”, com melodia de Salvador Fabregas. Além deste, “As duas flores” foi musicado por Xisto Bahia, enquanto “Canção da boemia” teve duas versões musicadas, uma na Paraíba e outra no Ceará, ambas as versões do século XIX, entoadas sob o título de “Vamos, Eugênia, vamos”; além de outros poemas musicados por compositores desconhecidos, tais como: “O adeus a Teresa”, “A volta da primavera”, “Adormecida” e tantos outros.

Álvares de Azevedo também participou enquanto escritor e autor de letras do grupo de poetas românticos que cultivavam a modinha no Rio de Janeiro do século XIX, Renato Almeida (1958) em história da música brasileira cita Álvares de Azevedo como autor das modinhas: “Anjos do mar” e “Nas horas negras da noite”. (Silva Júnior, 2008, p. 54).

O poeta e dramaturgo Arthur Azevedo, além da produção de inúmeras revistas musicais, contribuindo assim, para a difusão e circulação das composições de modinhas, tem como destaque a revista “Cocota”, em parceria com Moreira Sampaio. O autor pode ser considerado um dos primeiros compositores de letras da canção popular brasileira, além disso, teve parcerias com Xisto Bahia, Nicolino Milano e outros compositores, dentre seus poemas musicados destacam-se: “As laranjas de Sabina”, um tango em parceria com seu irmão Aluísio Azevedo, em 1890 e “O pescador”, lundu em parceria com Xisto Bahia.

Machado de Assis, um dos principais escritores da literatura brasileira, teve participação na Sociedade Petalógica do Rossio Grande, no entanto, sua

contribuição restringiu-se a apenas cinco composições: “Hino patriótico”, de 1863, em parceria com Júlio José Nunes, canção apresentada sob o título de “Hino dos voluntários”. “Cantata da Arcádia”, letra musicada por José Amato, escrita para um sarau literário realizado pela Arcádia Fluminense, em 1865. Assim como o poema: “Lua da estiva noite”, musicado por Arthur Napoleão, que foi transformado em uma serenata musicada para canto, de modo a ser acompanhado por piano e flauta. Além das letras de “Lágrimas de cera” e “Coração triste”. (Silva Júnior, 2008, p. 55).

Melo Moraes Filho integrou a Sociedade Petalógica durante os últimos anos de sua existência. Destacam-se entre suas produções, as modinhas: “A mulata” e o “Bem te vi”. As letras de modinhas escritas por Melo Moraes Filho foram incluídas entre as produções das duas primeiras gerações do romantismo, sendo parte dos primeiros letristas da história da música popular brasileira. (Silva Júnior, 2008, p. 56).

Impulsionado pelas serenatas, o contexto histórico-social da produção literária do século XIX, revela a letra da canção como resultado da junção entre música e literatura. A voz poética das modinhas e lundus, confirmam a potência da poesia na canção gêneros fundidos que revelam o caráter híbrido e múltiplo da canção, ainda mais das canções do final do século XX, conforme veremos, apresentam um caráter múltiplo: letras poéticas para serem cantadas, fundidas à melodia, harmonia e ritmo, além da performance dramatizada.

#### **1.4 NOVOS ENCONTROS ENTRE LETRA DE MÚSICA E POESIA: UM ROTEIRO LÍRICO-SENTIMENTAL DA CANÇÃO NO SÉCULO XX**

As letras de canção estabelecem uma intrínseca relação entre a música e a literatura no século XX, de forma que atualizam os encontros entre letristas e poetas, sobretudo, músicos e escritores, perpassando rodas de samba, além das parcerias da bossa nova, o Tropicalismo, e até bandas e grupos, marcados pelo protesto e pela revolta nos mais diversos gêneros musicais, os quais tiveram grandes representantes que atualizaram o sentido da arte da palavra cantada. É nesse viés que, intenta-se destacar parcerias musicais, discos e canções que podem ter maior reconhecimento da crítica literária, principalmente ao focar o seu viés poético, o resultado são obras notáveis que demonstram a potência do diálogo entre a literatura e a música no Brasil.

No início do século, o Modernismo, foi sem dúvidas o movimento artístico que abriu as portas para que a literatura assumisse o diálogo com outras linguagens, tanto que diferentes gerações do movimento acabaram abarcando uma relação mais direta entre a música e a literatura, conforme Carvalho (2006, p. 55):

Ao avançar um pouco mais no tempo, pode-se constatar que a “alusão às formas musicais” por poetas em suas obras ainda é uma prática muito comum. Vários títulos de poesias e de livros de poesias remetem à arte musical: “Lira Paulistana (Mário de Andrade), “Cânticos dos Cânticos para Flauta e Violão (Oswald de Andrade), “Vaga Música” e “Cancioneiro da Inconfidência” (Cecília Meireles), “Opus 10” (Manuel Bandeira) e “Viola de Bolso” (Carlos Drummond de Andrade). Os exemplos seriam muitos, mas os aqui expostos bastam ao propósito desta introdução, que é lembrar as ligações entre as duas formas de expressão.

Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), maestro e compositor, considerado o compositor mais conhecido da América Latina de todos os tempos, junto a Mário de Andrade (1893 – 1945) trouxeram a literatura para mais perto da música. No Modernismo brasileiro, juntos formaram a expressão musical mais criativa do Modernismo latino-americano. Esse diálogo da literatura com as outras formas artísticas, fez com que ambos fossem responsáveis pela inserção da música entre as expressões de cultura próximas à literatura no Brasil.

Nesse sentido, é válido traçar um breve roteiro histórico-social da canção, um mapeamento descritivo de artistas e composições de destaque, tendo em vista a expressividade da poesia no gênero musical praticado por artistas cuja genialidade das criações se equiparam à beleza dos arranjos vocabulares dos grandes poetas do século.

Nesse mesmo aspecto, outro escritor modernista que intensificou o elo entre música e literatura foi Vinicius de Moraes (1913 – 1980). O poeta e cantor sintetiza o sentido de parceria que este roteiro lírico e sentimental busca evidenciar, sobretudo, na primeira metade do século XX, com ênfase no samba, na bossa nova, além de outros ritmos que foram solos férteis para a canção, conforme destacaremos. De modo geral, objetiva-se apontar produções que dialogam com a trajetória do ritmo e da poesia sem os holofotes da mídia.

Assim, recordamo-nos dos nomes entoados por Vinicius de Moraes na letra da canção “Samba da Benção” (1967), em que o artista e diplomata menciona treze artistas com quem comunga da “benção do samba” e que servirão de roteiro para compreensão de um breve percurso histórico do samba, sendo: Dorival Caymmi,

João Gilberto, Carlos Lyra, Pixinguinha, Cartola, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira, Cyro Monteiro, Ary Barroso, Noel Rosa, Tom Jobim, Baden Powell e o Maestro Moacir Santos, a menção dos artistas na letra, serve-nos de roteiro para recordar a presença da literatura na música por meio da canção.

Em relação ao próprio Vinicius de Moraes, o escritor inaugurou sua produção literária com a obra *Canção da Noite*, em 1928, embora tenha sido notado pela crítica e pelo modernista Manuel Bandeira apenas no ano de 1935, com a obra *Forma e Exegese*, além de outras produções de poesia bastante significativas como *Antologia Poética* (1954) e *Livro dos Sonetos* (1957), além do registro de poesia oral, recitadas pelo poeta no disco *Poesias* (1959), declamados na voz do próprio autor, versos como: “O Mergulhador”, “A Hora Íntima”, “Os acrobatas”, entre outras; o disco saiu no mesmo ano em que “Por toda minha vida”, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim foram lançadas, junto à “Chega de Saudade”, no disco de João Gilberto, ambos mencionados em “Samba da Benção”.

João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes seriam, nesse sentido, a tríade da Bossa Nova, movimento musical consolidado em 1958. As canções marcadas por versos de amor, entoados em letras sussurradas, em melodias e harmonias influenciadas pelo samba e pelo Jazz norte-americano. Por isso, Vinicius de Moraes precisa ser recordado por sua importância como compositor de gêneros como a Bossa Nova, ao lado de Tom Jobim, João Gilberto, Chico Buarque, Toquinho, Odette Lara, e tantos outros, além dos afrossambas.

João Gilberto, um dos maiores nomes da história social da música brasileira, é o segundo músico mencionado na letra da canção de Vinicius de Moraes, com quem emplacou produções que logo se tornaram clássicos, dentre eles o disco: *Chega de Saudade* (1959), trazendo o *hit* homônimo composto em parceria com Vinicius de Moraes, um verdadeiro marco na história da canção popular brasileira, além de *Getz/Gilberto* (1963), uma parceria entre João Gilberto, Stan Getz e Tom Jobim, entre outros discos, como: *O amor, o sorriso e a flor* (1960) e *João Gilberto* (1973), clássicos absolutos da Bossa Nova, repletos de poesia e expressão de sentimentos.

Tom Jobim (1927 – 1994), nome artístico de Antônio Carlos Brasileiro de Almeida. Autor e intérprete dos discos *Wave* (1967) e *Matita Peré* (1973), trata-se de um dos grandes nomes da música popular brasileira. Maestro, violonista, pianista,

cantor, compositor, arranjador, etc., fez grandes parcerias musicais, registradas em clássicos como: “Garota de Ipanema”, “Águas de março”, “Pela Luz dos Olhos Teus”, “Wave”, “Saudade do Brazil”, “Corcovado”, e tantas outras canções que marcaram as letras brasileiras.

As composições de Vinicius de Moraes junto ao músico e compositor Baden Powell (1937 – 2000), merecem um destaque à parte, sambas com percussões e melodias que remetem à cadência dos ritmos do Candomblé baiano. Somente anos após as composições, é que *Os Afrossambas* (1966) foram registrados em um disco, a obra abriga as canções: “Canto de Ossanha”, “Tempo de Amor”, “Canto de Xangô”, “Tristeza e Solidão”, além de instrumentais complexas e emotivas como “Lamento de Exu”, demonstrando a técnica apurada de Baden Powell ao violão.

Em termos de parcerias, o poeta e compositor é lembrado também por suas amizades e aproximações literárias com escritores como: Rubem Braga, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade e Carlos Leão; além do “quarteto mineiro”: Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Hélio Peregrino e Fernando Sabino.

Quanto aos sacralizados do samba, o primeiro mencionado é Dorival Caymmi (1914 – 2008), o sambista gravou mais de vinte discos, com destaque às *Canções Praieiras* (1954) e ao disco *Caymmi e seu violão* (1959). Emplacou canções como “Rosa Morena”, “Morena do Mar” e “O samba de minha terra”, em ritmos e letras que influenciaram os artistas da Bossa Nova e do Tropicalismo, cantores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Gal Costa. Além disso, recorda-se a parceria literária e musical entre Dorival Caymmi e o escritor Jorge Amado, o que resultou em canções como: “Cantiga de Cego”, “É doce morrer no mar” e “Beijos pela noite”.

Aproximando os sambistas por suas contribuições diversas, Carlos Lyra, cantor e compositor que nos deixou recentemente, lembrado certamente pela obra *Bossa Nova* (1959), o ativista da bossa reivindicou a retomada das canções às velhas raízes do samba, autor de canções clássicas como: “Coisa mais linda”, “Primavera”, “Sabe Você” e “Você e eu”. Além dele, outro “ativista do samba” também mencionado é Ismael Silva (1905 – 1978), um expoente negro e gay, o sambista e compositor foi um artista próximo a Mário de Andrade e Manuel Bandeira, fez história no samba e emplacou canções como “Se você jurar”, “Antonico” e “Ao romper da aurora”,

Pixinguinha, “tu que choraste na flauta, todas as minhas mágoas de

amor” (1967), conforme diria Vinicius de Moraes. Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897 – 1973), conhecido popularmente pelo nome artístico, foi membro do grupo Os Oito Batutas, foi flautista, saxofonista e arranjador musical, emplacou clássicos como “Carinhoso”, “Ingenuo” e “Yaô”, além de ser um dos grandes nomes do cancioneiro popular brasileiro, é considerado uma das maiores figuras do choro, além de ter feito história também no maxixe, no samba e até na valsa.

Heitor dos Prazeres (1898 – 1966) é outro nome representativo do samba, o artista que além de músico, foi também compositor e pintor, figurou por gêneros como samba, choro e marchinha, lembrado por canções como “Pierrot Apaixonado” e “Vai Saudade”.

Geraldo Pereira (1918 – 1955), sambista e compositor, das canções: “Sem Compromisso” e “Falso Patriota”. A morte do sambista tornou-se repertório essencial de lendas urbanas que circularam dentre os boatos sobre as reais causas da morte do artista, a ficção do povo e da imprensa especulou desde a briga de bar com Madame Satã (1900 – 1976), transformista e emblemática figura da vida noturna da Lapa carioca, no entanto, outras versões como homicídio causado por ingestão de cacos de vidro, ou ainda, um câncer, são especulações que por muito tempo povoaram o imaginário brasileiro.

Cyro Monteiro (1913 - 1973), intérprete de “Se Acaso Você Chegasse”, do grande Lupicínio Rodrigues, além de compositor das canções “O que se leva dessa vida”, “Rosa Morena”, “Emília”, “Botões de laranjeira”, além de tantas outras músicas. Cyro Monteiro foi orgulhosamente “um típico carioca”, caracterizado por sua bondade, irreverência e simpatia, assim lembrado como pessoa, enquanto artista foi um grande sambista de ritmo envolvente e sagaz, sua obra dialoga com a música de tantos outros artistas. A família do sambista trazia o gene musical, era sobrinho do pianista Nonô (1901 – 1954), famosos por suas composições e por acompanhar o grande letrista Silvio Caldas (1908 – 1998), o próprio Silvio Caldas inclusive, foi quem lançou a carreira de Cyro Monteiro, em 1933. Silvio Caldas, um dos maiores compositores brasileiros, escreveu e musicou belíssimas canções como: “No Rancho Fundo”, “Eu sonhei que tu estavas tão linda”, além da pulcra “Chão de Estrelas”, esta, em parceria com Orestes Barbosa (1893 – 1966), outro insigne compositor, cronista e poeta, com destaque à beleza dos versos da canção: “A porta do barraco era sem trinco/ Mas a lua furando o nosso zinco/ Salpicava de estrelas nosso chão/ E tu pisavas nos astros distraída/ Sem saber que a ventura desta vida/ É

a cabrocha, o luar e o violão”.

Silvio Caldas foi parceiro também do grande Ary Barroso (1903 – 1964), a parceria resultou na canção “Faceira”. Ary Barroso, uma das grandes inspirações de Milton Nascimento, é o autor da clássica “Aquarela do Brasil”, além de “Cara Bonita”, e de canções em espanhol como “Dame un beso” e “La Vida Sigue”, foi um exímio compositor indicado ao Prêmio Oscar de Melhor Canção Original com a música “Rio de Janeiro”, do filme *Você Já Foi a Bahia?* (1944), de Walt Disney, sendo o primeiro brasileiro a ser indicado à premiação. O último mencionado em “Samba da Bênção”, é o maestro Moacir Santos (1926 – 2006), a quem o Poetinha dedica os versos: “A bênção, maestro Moacir Santos, que não és um só, és tantos como tantos/ Como o meu Brasil de todos os santos”. O musicista, maestro, arranjador e multi-instrumentista, devidamente recordado por sua contribuição com a história da música popular brasileira.

Nesse viés, outros grandes nomes da história do samba são recordados, Nelson Cavaquinho, Cartola e Noel Rosa, são artistas que merecem uma ênfase à parte dentro do cancionário popular brasileiro e no registro da poesia no samba. Nesse sentido, Nelson Cavaquinho (1911 – 1986), cantor e compositor de intérpretes como: Beth Carvalho, Clara Nunes e Elis Regina. As letras melancólicas do sambista, evidenciam seu apuro lírico e sensível nas canções de *Depoimento do Poeta* (1970), e no disco homônimo do artista, lançado em 1973: “Juízo Final”, “A Flor e o Espinho”, “Folhas Secas”, “Quando eu me chamar saudade”, “Palhaço” e “Rei Vadio”, são registros que marcam a performance vocal única do artista, recordado pelo timbre de voz rasgado e rouco, o que perfeitamente harmoniza com as letras tristes e profundas da dor do sambista: “Tire o seu sorriso do caminho/ Que eu quero passar com a minha dor/ Hoje pra você eu sou espinho/ Espinho não machuca a flor/ Eu só errei quando juntei minha'alma à sua/ O sol não pode viver perto da lua” (trecho de “A Flor e o Espinho”, 1970).

Cartola (1908 – 1980), Angenor de Oliveira, compositor, poeta, intérprete e cantor. Iniciou a carreira de compositor quando vendeu “Que Infeliz Sorte” (1930), canção gravada pela dupla Mário Reis e Francisco Alves, ainda com para este último, compôs: “Divina Dama” e “Qual foi o mal que eu te fiz?”. Junto ao comunicador Paulo Portela, Cartola apresentava o programa de rádio: “A voz do morro”, em que, mensalmente Cartola compunha canções e apresentava no programa para que os ouvintes dessem nome. As canções de Cartola foram gravadas por ele próprio apenas

em 1974, quando gravou seu primeiro disco, quando já estava com mais de sessenta anos de idade. Sua voz e dedilhados ao violão eternizaram obras do cancionista popular como: “O Mundo é um Moinho”, “O Sol Nascerá” e “As Rosas Não Falam”, além da interpretação de “Preciso me encontrar” (1976), composição do letrista Candeia (1935 – 1978). A canção interpretada por Cartola cadencia o ritmo do samba, junto à semiose da letra de Candeia, em sintonia com a melodia e performance da interpretação, conforme trecho da canção existencialista, em que o eu-lírico caminha a esmo, rumo a uma busca necessária por si próprio:

Deixe-me ir  
Preciso andar  
Vou por aí a procurar  
Rir pra não chorar  
Deixe-me ir  
Preciso andar  
Vou por aí a procurar  
Sorrir pra não chorar  
Quero assistir ao sol nascer  
Ver as águas dos rios correr  
Ouvir os pássaros cantar  
Eu quero nascer  
Quero viver (1976).

Noel Rosa (1910 – 1937), um dos maiores letristas e improvisadores do samba, possuía uma habilidade ímpar para compor, além disso, soube trabalhar muito bem em parcerias, seu cancionista foi lembrado por José Ramos Tinhorão como: “uma obra inovadora, brotada na pobreza cotidiana”, uma visão plausível que pode ser apurada em distintas canções: “João Ninguém” (1935), “O Orvalho Vem Caindo” (1934), “Feitio de Oração” (1933), “Conversa de Botequim” (1965), “Feitiço da Vila” (1950), “Fita Amarela” (1933), “Último Desejo” (1950) e tantas outras, fizeram de Noel “o poeta da Vila e, antes de tudo um sofredor”. (1982). Embora Noel Rosa tenha falecido aos 26 anos, compôs mais de 250 músicas em cerca de cinco anos, destas, 71 canções foram gravadas. Destaco abaixo a letra de “João Ninguém” (1931) enfatizando o caráter narrativo da letra, apontando ainda a figura do malandro enquanto representação literária do marginalizado social, o proceder do malandro mostra a sutil estratégia de sobrevivência do personagem, dotado de astúcia e sagacidade:

João Ninguém  
Não trabalha um só minuto  
Mas joga sem ter vintém

E vive a fumar charuto  
Este João nunca se expôs ao perigo  
Nunca teve um inimigo  
Nunca teve opinião  
João Ninguém  
Não tem ideal na vida  
Além de casa e comida  
Tem seus amores também  
E muita gente que ostenta luxo e vaidade  
Não goza a felicidade  
Que goza João Ninguém!

Neste roteiro do samba, incluo também os artistas Paulinho da Viola, Luiz Melodia (1954 – 2017) e Chico Buarque, em razão da contribuição destes artistas no cenário musical do samba, bem como, do caráter inovador de suas canções.

Paulinho da Viola, o sofisticado sambista, multi-instrumentista e cantor, que por meio de seu timbre de voz suave, aliado às melodias complexas e arranjos arrojados, fez de seus sambas obras singulares e sublimes. O disco *Nervos de Aço* (1973), celebra e reaviva o choro a partir da releitura da canção “Nervos de Aço”, do sambista Lupicínio Rodrigues, além de outras canções como “Sentimentos”, “Roendo as unhas” e “Não quero mais amar”, reproduções líricas da dor e da melancolia, enquanto o disco anterior *A Dança da Solidão* (1972), é um trabalho fino e apurado do artista, que diversifica formas e conteúdos de canções como: “Acontece”, “Ironia”, “Coração imprudente” e “Choro negro”, ainda assim, a sutil melancolia se arrasta, tanto que a faixa título do álbum fez sucesso novamente após 20 anos de seu lançamento, dessa vez, na voz de Marisa Monte<sup>6</sup>, cantora que em 15 de dezembro de 2023 foi anunciada como Doutora Honoris Causa pela Universidade de São Paulo – USP, pelo conjunto de sua obra e pelas contribuições à cultura, à educação e à humanidade. O disco *Nervos de Aço* (1973), celebra o choro a partir da releitura da canção “Nervos de Aço”, do sambista Lupicínio Rodrigues.

Lupicínio Rodrigues (1914 – 1974), de acordo com Frydberg (2007), o artista que além do samba, entou ritmos como bolero, marchinha e valsa, foi um narrador através do samba, o samba-canção, gênero que o consagrou é um híbrido, da junção entre o ritmo do samba ao poder das palavras, na poesia das canções, conforme se pode verificar em “Esses Moços”, “Vingança”, “Loucura”, “Cadeira Vazia”

---

<sup>6</sup> Marisa Monte – Doutora Honoris Causa USP – 2023: <https://www.fm.usp.br/fmusp/noticias/concessao-do-titulo-de-doutor-honoris-causa-a-artista-brasileira-marisa-monte-e-aprovado-por-unanimidade-pelo-conselho-universitario-da-usp#:~:text=O%20Conselho%20Universit%C3%A1rio%20da%20Universidade,12%2C%20no%20Teatro%20da%20FMUSP.>

e “Caixa de Ódio”. Nesse sentido, seriam Nelson do Cavaquinho, Paulinho da Viola e Lupicínio Rodrigues os ultrarromânticos do samba?

Luiz Melodia, descoberto pelos poetas Torquato Neto e Wally Salomão, quando ainda era um jovem compositor do Morro do Estácio, compôs e gravou o álbum *Pérola Negra* (1973), cujas canções variam de ritmos, indo do gênero *rock* em “Pra aquietar”, do samba em “Estácio, eu e você”, ao *jazz* em “Abundantemente morte”, além da balada épica “Magrelinha”. Um músico extremamente versátil, cujas composições foram gravadas por cantoras renomadas como Gal Costa e Maria Bethânia.

Um dos grandes nomes da consagrada junção entre música e literatura, Francisco Buarque de Hollanda, o músico e escritor vencedor do Prêmio Camões no ano de 2019. Chico Buarque, tem uma carreira consolidada como músico, dramaturgo e escritor, gravou e compôs com diversas parcerias, como Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Toquinho, Milton Nascimento, Caetano Veloso, entre tantos outros. Enquanto prosador, publicou mais recentemente o livro de contos *Anos de Chumbo* (2021), além dos romances: *Essa Gente* (2019), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009) e *Estorvo* (1991), e ainda é compositor e intérprete de diversas canções que consagram e intensificam a música e a literatura, canções como: “Roda Viva”, “Geni e o Zepelim”, “Olhos nos Olhos”, “Construção”, “Apesar de Você”, “Acalanto”, “O que será (À flor da pele)”, “Cálice”, “Tua Cantiga”, “Cotidiano”, “Feijoada completa”, “Homenagem ao malandro”, “O meu amor”.

A vasta discografia do artista é repleta de clássicos, das quais destacamos os discos *Construção* (1971) e *Meus Caros Amigos* (1976). As letras podem ser encontradas também na organização de *Tantas Palavras* (2006), reunião das letras de canções de Chico Buarque e que, conta ainda, com a reportagem biográfica feita por Humberto Werneck. Nesse sentido, a produção musical e literária de Chico Buarque dialoga com suas produções artísticas em geral, de forma de dá conta de criar uma estética própria que reverbera a potência de sua arte e registra o nome do artista como um dos mais relevantes da literatura e da música popular brasileira.

A narratividade das canções de Chico Buarque impressiona pelo potencial criativo reverberante que inspira inclusive novas histórias, uma prova disso é a obra organizada pelo jornalista e escritor Ronaldo Bressane: *Essa história está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque* (2010). A coletânea de contos

organizada por Ronaldo Bressane reúne escritores contemporâneos de língua portuguesa para apresentar contos a partir das canções de Chico Buarque, os autores: Mia Couto, Xico Sá, Rodrigo Fresán, João Gilberto Noll, Luis Fernando Veríssimo, Mario Bellatin, Carola Saavedra, Cadão Volpato, Alan Pauls e André Sant’anna, além do organizador, contam histórias ficcionais das mais diversas com referências claras às canções de Chico Buarque, o que nos permite contemplar a dimensão da presença da canção popular na literatura contemporânea.

Em relação à música brasileira, dentre os tantos gêneros musicais criados e difundidos no país, o samba foi singular na constituição das raízes dos ritmos brasileiros, tanto que influenciou estilos posteriores, como o próprio *rap*, tanto que se verifica em performances de *rappers* como Rael em novas versões para canções de Vinicius de Moraes, Marcelo D2 em releituras dos sambas de Bezerra da Silva, ou ainda, Criolo em seu álbum *Espiral de Ilusão (2017)*, um disco todo de samba, além de Emicida cantando Cartola ou homenageando o músico Pixinguinha na composição “São Pixinguinha”, além de tantos outros exemplos, como Jorge Ben Jor, uma influência fundamental para a constituição do *rap* brasileiro.

O ritmo e a poesia de Jorge Ben conseguiram fazer com que o samba comungasse junto a gêneros da música negra: do *soul* ao *funk*, no estilo único das batidas do seu violão. Responsável por inaugurar um novo momento da música brasileira, Jorge Ben Jor é um artista que consagrou os novos rumos estéticos da canção brasileira. Primeiro, o álbum *Samba Esquema Novo (1963)*, por seu caráter antropofágico, o disco revela as influências do tropicalismo na obra do autor: o samba raiz intercalando entre as batidas e improvisos do *jazz*, melodias e arranjos de *soul music*, que fazem de seu violão único, o resultado é o *swing* característico do compositor. As canções “Mas, que nada”, “Por causa de você, menina” e “Chove chuva” são as principais do disco. Posteriormente, *Força Bruta (1970)*, pode ser considerado como a produção mais melancólica de Jorge Ben, as letras da faixa título, além de “Oba, lá vem ela”, “O telefone tocou novamente”, e das narrativas “Zé Canjica” e “Charles Junior”. Além do álbum místico de 1974, *A Tábua da Esmeralda*, cuja harmonia é o grande destaque junto à psicodelia acústica de Jorge Ben. Há ainda o clássico: *África Brasil (1976)*, o qual marca o momento em que o músico substitui o violão pela guitarra elétrica como seu instrumento de condução. Liricamente, o álbum imortalizou as narrativas de “Xica da Silva”, “A história de Jorge”, “O Plebeu”, “O filósofo”, além dos versos de “Ponta de Lança Africano”.

Após o samba, a música e a poesia na segunda metade do século XX alcançam novas expressões estéticas, dentre elas: o Tropicalismo. O período marca os novos rumos da música popular brasileira. O momento é marcado pelo lançamento do álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), o disco reunia diversos artistas em uma produção coletiva. O álbum contou com as gravações de ícones do movimento tropicalista, como: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé, Nara Leão, Gal Costa, os poetas Torquato Neto e Capinam, além do maestro Rogério Duprat.

O álbum-manifesto inaugura o movimento tropicalista de forma que, conseguiu sincronizar elementos diversos em uma produção multifacetada e harmoniosamente caótica, representando o terror do tradicionalismo na cultura popular. O álbum abarca expressões comuns à sua época: desde elementos da poesia concreta, do cinema novo, da imprensa *underground*, à antropofagia cultural, além da censura e da repressão como plano de fundo marcados não somente pela Ditadura Militar em si, como pelo agravamento do Ato Institucional nº 5, no mesmo ano de lançamento do disco que serviu como símbolo de contraponto ao totalitarismo e à repressão militar. Além do disco, os artistas envolvidos contribuíram com a difusão da canção junto à poesia em suas respectivas carreiras solo e em parcerias.

Caetano Veloso, um dos grandes expoentes literários da música popular brasileira, tem suas principais composições nesse sentido entre os tantos discos lançados. O primeiro, *Caetano Veloso* (1968), o álbum homônimo do cantor, marca o início da multiplicidade enquanto herança do tropicalismo do artista em canções como “Clarice” e “Alegria Alegria”. O disco de 1972 é um destaque à parte, a obra *Transa* (1972), é a última produzida durante o exílio de Caetano Veloso, o que revela o encontro do tropicalista com a cultura estrangeira, intercalando letras em inglês: “You Don’t Know Me”, “Nine Out of Ten”, “Neolithic Man” e “It’s a Long Way”, além de atualizar versos do escritor barroco Gregório de Mattos, em “Triste Bahia”. Posteriormente, o artista lança obras como *Qualquer Coisa e Jóia* (1975), “Samba e Amor”, “Jorge de Capadócia” e o cover “Eleanor Rigby”, dos Beatles, ainda marca presença no disco, enquanto o álbum *Jóia* emplacou obras do cancionista: “Na Asa do Vento”, “Canto do Povo de um Lugar” e “Pelos Olhos”, além de outro cover dos Beatles, dessa vez “Help”. Destaque ainda à obra: *Cinema Transcendental* (1979), cujas canções “Oração ao tempo”, “Menino do Rio” e “Cajuína” são destaques da discografia do poeta, músico e cantor Caetano Veloso.

Gilberto Gil, um dos grandes compositores da música popular brasileira, cantor e músico, cujo violão e a guitarra elétrica, possuem uma dimensão particular dentro de sua obra. Em sua vasta discografia, destaco o álbum de estreia de 1968, com as participações vocais de Rita Lee, o disco homônimo cujas letras de canções são obras singulares: “A coisa mais linda deste mundo”, em parceria com Torquato Neto, além de “Questão de ordem” e a narrativa da disputa entre José e João: “Domingo no Parque”. Já o álbum de 1972, *Expresso 2222*, é marcado pela musicalidade típica do compositor e pela poesia de canções como “Back In Bahia” e “Oriente”. Ainda entre as produções da década de 1970, destacam-se os discos *Refazenda* (1975) e *Refavela* (1977), além do disco *Um banda um* (1982), em que a ancestralidade africana é resgatada por meio das alusões à religiosidade afro-brasileira, além do ápice lírico alcançado pelo artista nas canções: “Banda Um”, “Metáfora”, “Deixar Você”, “Andar com Fé” e “Esotérico”, essa última imortalizada no dueto com Caetano Veloso, também na versão com Gal Costa e Maria Bethânia, conforme registrado no disco *Doces Bárbaros* (1976), gravado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia, o álbum ainda traz os clássicos: “Um Índio”, “Atiraste uma pedra”, “São João, Xangô Menino”, “Os Mais Doces Bárbaros”, entre outras.

Ainda sobre os demais membros do *Doces Bárbaros*, Gal Costa é também uma das vozes da Tropicália, dentre seus discos solo, sobrepõem-se os álbuns: *Gal Costa* (1969) e *Cantar* (1974), dos quais sobressaem-se as canções: “Meu nome é Gal”, “Divino Maravilhoso”, “Não identificado”, “Que Pena” e “Baby”, e ainda, “Barato Total” e “Lágrimas Negras”, respectivamente.

Maria Bethânia, cantora, compositora e escritora, é uma das grandes vozes que mantém viva a poesia, Maria Bethânia costura poesias e canções em seus espetáculos, além de incluir o teatro como epicentro de suas performances, destaque à parte ao show da cantora, os discos *Rosa dos ventos – O Show Encantado* (1971), *Mel* (1979) e *Pássaro Proibido* (1976) são registros de poesia e encantamento, frutos da carreira solo da fenomenal artista.

A Tropicália ainda marcou presença com as produções de Tom Zé, como em *Estudando o Samba* (1976) e dos discos: *Os Mutantes* (1969) e *Jardim Elétrico* (1971), da banda Mutantes, grupo formado em 1966 por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias. O disco de estreia apresenta a psicodelia do grupo fundida a elementos do samba, da bossa nova e do *rock n’ roll*. A vocalista dos Mutantes, Rita

Lee (1947 – 2023), é considerada a rainha do rock brasileiro, marcou ainda a década de 1970 com seu disco: *Fruto Proibido* (1975), gravado com o grupo Tutti Frutti, banda de apoio da cantora com quem gravou outros clássicos. O disco de hard rock brasileiro é repleto de poesia e narratividade, conforme as canções: “Ovelha negra”, “Agora só falta você”, “Dançar para não dançar” e “Fruto Proibido”.

Em termos de *rock* nacional, na década de 1970, uma parceria que chama a atenção é entre o cantor Raul Seixas e o escritor Paulo Coelho. Paulo Coelho publicou o *best seller O Alquimista* (1988), considerado um fenômeno no mercado literário que já rendeu mais de 150 milhões de exemplares. Autor de outras obras literárias diversas, sempre marcadas pelo caráter insólito e aventureiro. A aproximação entre Raul Seixas e o escritor se dá por conta da Sociedade Alternativa, no entanto, é notável que as canções abordam uma variabilidade de questões, indo além do misticismo e temas afins. “Medo da Chuva”, “Água Viva”, “Super-Heróis”, “Gita”, “Loteria Babilônia” e “Sociedade Alternativa”, são algumas das produções mais expressivas do disco *Guita* (1974), enquanto o álbum posterior *Novo Aeon* (1975), destacam-se os versos de: “Tente Outra Vez”, “Rock do Diabo” e “A Maçã”. Já o álbum seguinte, *Há Dez Mil Anos Atrás* (1976) é o ápice criativo da dupla mística, lembrado por letras marcantes como: “Meu amigo Pedro”, “Eu também vou reclamar” e “Eu nasci há dez mil anos atrás”, narrativas que demonstram o apuro textual de um escritor em sintonia com um músico, entretanto, a poesia das canções do disco prevalece nas letras de: “Canto para a minha morte”, “As minas do Rei Salomão” e “O Homem”, esta última em destaque conforme o trecho:

No momento em que eu ia partir eu resolvi voltar  
Sei que não chegou a hora de se ir embora é melhor ficar  
(Vou ficar)  
Sei que tem gente voltando, tem gente esperando a hora de chegar  
(Vou chegar)  
Chego com as águas turvas, eu fiz tantas curvas pra poder cantar  
Esse meu canto que não presta  
Que tanta gente então detesta  
Mas isso é tudo que me resta  
Nessa festa  
Nessa festa...  
Eu (...) (SEIXAS, COELHO, 1976).

A parceria entre Raul Seixas e Paulo Coelho resultou em diversas letras de canções criativas, nesse sentido, o cancionário dos parceiros chama a atenção pela poética e musicalidade, além de compor mensagens e letras muito bem

elaboradas.

Ainda durante a frutífera década de 1970, outros destaques no cenário do *Rock n' Roll* brasileiro podem ser atribuídos aos grupos: Secos e Molhados e Novos Baianos. Primeiro, sobre o grupo de Ney Matogrosso, o disco homônimo do grupo de *glam rock* Secos e Molhados, lançado em 1973, funde música e poesia a partir dos poemas musicados transformados em canções, nesse sentido: “Rosa de Hiroshima”, de Vinicius de Moraes, “Prece Cósmica”, de Cassiano Ricardo, “Rondó Campeão”, de Manuel Bandeira; além de “O vira”, “Sangue latino” e “Primavera nos dentes”, canções que carregam do espírito da época, do contexto de repressão da ditadura militar, por isso, não nasceram de poemas, mas de reivindicações por direitos, nascidas de um contexto de luta por liberdade de expressão, ainda que repleto de racismo, guerras e repressões ao amor livre.

A década de 1970 trouxe ainda a poética de Belchior, o artista Antônio Carlos Belchior foi um dos responsáveis por disseminar a arte da palavra cantada com maestria, discos como *Alucinação* (1976), *Coração Selvagem* (1977) e *Era uma vez o homem e seu tempo* (1979) são grandes marcos do cancionero popular brasileiro.

Também da década de 1970, em meio à ditadura militar e em pleno auge repressivo, o disco *Acabou Chorare* (1972), do grupo Novos Baianos, emplacou as canções: “A menina dança”, “Mistério do planeta”, “Tinindo Trincando”, “Preta pretinha” e o cover: “Brasil pandeiro”. Canções que fizeram do disco de 1972 um dos mais importantes registros fonográficos brasileiros de todos os tempos, fato que se deve à brasilidade impressa na sonoridade e às letras descontraídas, ritmadas e poéticas do grupo, em meio a esse cenário de censura, a década ainda presentearia o público brasileiro com obras fenomenais do cancionero popular.

Nesse sentido, a produção de Milton Nascimento está entre os pontos mais altos da produção musical e intelectual brasileira, trata-se de um dos maiores cantores, músicos e compositores da nossa cultura. Recentemente, mais precisamente em 2020, juntou-se ao *rapper* Criolo para uma releitura de “Não existe amor em SP” e “Cais”, obras primas da música revisitadas. Em relação ao cancionero de Milton Nascimento, sua produção abarca uma longa discografia, da qual exalto os discos *Milagre dos Peixes* (1973) e *Minas* (1975), obras consagradas do *jazz*, do *soul* e da música popular brasileira, além da complexa fusão de outras expressões musicais.

Para além da carreira solo de Milton Nascimento, extremamente

respeitada e difundida como parte do patrimônio cultural brasileiro, vale-nos a consagrada parceria com Lô Borges, além de outros músicos, incluindo: Beto Guedes, Flávio Venturini, Toninho Horta, Tavito, Wagner Tiso, Tavinho Moura, Nelson Angelo, Robertinho Silva, Vermelho, Alaíde Costa, Luiz Alves e Rubens Moreira, o resultado é o disco *Clube da Esquina* (1972), um dos discos mais interessantes e cultuados da música popular brasileira, a sonoridade do álbum é marcada por músicas que remetem ao choro e à bossa nova, outras, próximas ao *jazz* e ao *rock* progressivo, sempre prevalecendo uma musicalidade psicodélica, inovadora e original.

O destaque aos componentes líricos das canções, enfatizam o arranjo artístico das palavras, a partir de metáforas e tantas outras figuras de linguagem das quais perduram entre as letras, por meio de arranjos poéticos e enredos dramatizados, conforme as canções: “Tudo o que você podia ser”, “Cais”, “O Trem Azul”, “Nuvem Cigana”, “Paisagem da Janela”, “Um girassol da cor do seu cabelo”, além de tantas outras, são letras que ainda carecem do reconhecimento de sua poeticidade, conforme o trecho “Clube da esquina nº 2”:

Porque se chamavam homens  
Também se chamavam sonhos  
E sonhos não envelhecem  
Em meio a tantos gases lacrimogênicos  
Ficam calmos, calmos  
Calmos, calmos, calmos  
E lá se vai  
Mais um dia.  
(Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, 1972)

*Clube da Esquina* é uma obra que apresenta com vivacidade a cultura popular brasileira, afinal, dignas de registro para a história da música brasileira, as letras abrigam o que há de mais preciso e mais sofisticado na palavra cantada no século XX.

Anos mais tarde, contrariando movimentos como a *Marcha Contra A Guitarra Elétrica*, passeata conduzida por Elis Regina, Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Zé Keti, juntaram-se pela preservação música popular brasileira e contra a americanização da música brasileira. Na década de 1980, o Brasil viveria uma revolução musical ao trocar os instrumentos acústicos por instrumentos elétricos, ainda assim, *rock* brasileiro também incluiu a voz poética em sua lírica em alguns momentos, marcado por abordagens distintas e vozes entoadas cada vez com mais potência, a revolta se expressaria na música das mais diversas formas, tendo como

ponto de partida os gritos e as guitarras da banda Aborto Elétrico.

O Aborto Elétrico foi o grupo da qual se formaram as bandas Legião Urbana e Capital Inicial. A banda esteve em atividade durante os anos de 1978 até 1981, embora não tenha gravado nenhum disco, as composições do grupo de *punk rock* foram inseridas no cancionário das bandas supracitadas, por exemplo: “Música Urbana”, “Veraneio Vascaína” e “Fátima” foram canções que entraram no repertório da Capital Inicial, inclusive, gravadas no primeiro disco *Capital Inicial* (1986), e que são destaques nas letras do grupo de Dinho Ouro Preto, enquanto outras como “Que país é esse?”, “Baader-Meinhof Blues” e “Conexão Amazônica”, ficaram com a Legião Urbana.

O grupo liderado por Renato Russo, o autodenominado “Trovador Solitário”, antes de formar suas bandas, o cantor e compositor, escreveu as clássicas: “Faroeste Caboclo” e “Eduardo e Mônica”, canções cuja narratividade possui organicidade e enredo completo, anos mais tarde após o grande sucesso com a banda, tornaram-se filmes, dirigidos por René Sampaio, em 2013 ao narrar a trajetória de João do Santo Cristo, e em 2020, ao compartilhar da vida do casal. A banda Legião Urbana tem uma grande discografia, iniciada no disco homônimo em 1985, com destaque às canções: “Ainda é cedo”, “Geração Coca-Cola” e “Será”, no entanto, o álbum *Dois* (1986) é provavelmente o solo fértil das canções, tanto do ponto de vista literário, quanto musical: “Tempo perdido”, “Quase sem querer”, “Fábrica” e “Índios”, são canções deixam claro a potência de suas poéticas. As canções poéticas do grupo de Renato Russo ainda incluem: “O teatro dos vampiros”, “Hoje a noite não tem luar”, “Há tempos”, “O mundo anda tão complicado”, “Eu sei”, “Vento no Litoral”, “A Via Láctea”, “Monte Castelo”, “Perfeição”, “Sete Cidades”, “Meninos e Meninas”, “Angra dos Reis”, “Giz” e a épica “Metal Contra As Nuvens”

Outro cantor-poeta de destaque no período foi Agenor de Miranda Araújo Neto, conhecido pelo nome artístico de Cazuza (1958 – 1990). O vocalista integrou a banda Barão Vermelho entre os anos de 1981 a 1985, tendo o guitarrista e também cantor Roberto Frejat como seu principal colaborador de composições. A dupla escreveu juntos: “Poema”, interpretada por Ney Matogrosso, “Malandragem”, gravada por Cássia Eller, “Todo amor que houver nessa vida”, gravada pela banda Barão Vermelho, bem como, pelo cantor Caetano Veloso; “Sem conexão com o mundo exterior” e “Blues da Piedade”, por Sandra de Sá; “Beth Balanço”, feita sob encomenda para o filme de mesmo nome, em 1984, pelo diretor Lael Rodrigues e,

posteriormente, gravada por Lulu Santos; além de “Ideologia”, “Por que a gente é assim?”, entre outras. Ademais, outras fecundas parcerias resultaram em letras como: “Doralinda”, em parceira com João Donato; o *blues* “Cobaias de Deus”, com Angela Ro Ro; “Perto do Fogo”, com Rita Lee; “Faz parte do meu show”, com Renato Ladeira; “O tempo não para”, com Arnaldo Brandão; “Exagerado”, com Leoni e Ezequiel Neves; “Codinome Beija-flor”, em parceria com Ezequiel Neves e Reinaldo Arias, e que acabou sendo regravada por Luiz Melodia, os versos da canção marcam a poesia de Cazuza por seus termos sublimes e metafóricos:

Pra que mentir  
Fingir que perdoou  
Tentar ficar amigos sem rancor  
A emoção acabou  
Que coincidência é o amor  
A nossa música nunca mais tocou  
Pra que usar de tanta educação  
Pra destilar terceiras intenções  
Desperdiçando o meu mel  
Devagarinho, flor em flor  
Entre os meus inimigos, beija-flor  
Eu protegi teu nome por amor  
Em um codinome, Beija-flor  
(1985, CAZUZA).

Ainda na década de 1980, outros grupos de *rock* se destacariam com letras poéticas, grupos como Titãs, Ira! e Engenheiros do Hawaii, também tem contribuições nesse sentido. O disco de estreia do grupo Titãs, lançado em 1984, traz “Marvin”, uma letra narrativa que conta a tragédia do personagem e tragédia particular, além do disco *Televisão* (1985), com destaque à faixa-título, “Pavimentação”, “Não vou me adaptar” e a sensível “Pra dizer adeus”. A banda Ira! com letras conhecidas do gosto popular como “Envelheço na cidade”, “Dias de luta”, “Flores em você” e “Pobre paulista”, do disco *Vivendo e não aprendendo* (1986), partilham do teor poético e narrativo, enquanto o álbum *Psicoacústica* (1988) mantém essa mesma estética nas letras de “Rubro Zorro”, “Pegue essa arma” e “Advogado do Diabo”. Já o grupo Engenheiros do Hawaii, impactou leitores e ouvintes com a beleza dos versos de: “Terra de gigantes”, “Infinita Highway”, “Refrão de Bolero”, “Filmes de guerra, canções de amor” e “Quem tem pressa não se interessa”, do disco *A revolta dos Dandis* (1987), além de outras diversas composições da década seguinte.

Já na década de 1990, revela-se a intensificação das revoltas sociais e do amadurecimento e consolidação dos gêneros musicais que circulavam pelo Brasil

no final do século XX. As mudanças líricas nesse momento abarcam até mesmo a mudança de idioma, conforme temiam os contrários à inserção da guitarra elétrica na música nacional.

É nesse ponto que o *heavy metal* e suas vertentes, marcam a contribuição musical e lírica no cancioneiro brasileiro, grupos como Sepultura e Angra alcançaram reconhecimento internacional ao fundir a sonoridade de ritmos tribais e sons brasileiros ao rock pesado de forma original e atrativa. O grupo de *thrash metal* no fim da década de 1980 apontava o percurso estético que marcaria o período com Max Cavalera nos vocais, os álbuns *Arise* (1991), *Chaos A.D.* (1993) e *Roots* (1996), trazem letras nas “Desperate cry”, “Arise”, “Refuse/Resist”, “Territory”, “Amen”, embates contra as guerras santas e questionam as contradições do discurso religioso que cultiva guerras e ceifa vidas em nome de deus. Por outro lado, outras canções como “Slave new world”, “Born Stubborn”, “Ambush” e “Roots Bloody Roots” tratam da devastação ambiental e da luta de tribos indígenas brasileiras por sobrevivência e permanência em seus territórios, o disco de 1996 teve algumas de suas canções gravadas junto a uma tribo Xavante, localizada no leste do Mato Grosso. A banda Sepultura, em 2003 lançou o cover de “Black steel in the hour of the chãos”, do grupo Public Enemy, junto ao *rapper* Sabotage, com a nova formação contando com Derrick Green nos vocais, a banda investiu em releituras musicais de clássicos da literatura como: *A Divina Comédia* (1472), de Dante Alighieri, no álbum: *Dante XXI* (2006) e *A Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess, em *A-lex* (2009).

A banda Angra nos anos de 1990, contava ainda com o maestro André Matos (Shaman, Angra e Viper), como vocalista e um dos principais compositores da história do *heavy metal* brasileiro, bem como, o líder e guitarrista do Angra, Rafael Bittencourt, além dos músicos Luís Mariutti, Kiko Loureiro e Ricardo Confessori. O grupo lançou obras fenomenais com letras impressionantes, conforme os álbuns *Angels Cry* (1993), *Holy Land* (1996) e *Fireworks* (1998), clássicos como “Time” e “Angels cry”, do primeiro disco; “Make Believe” e “Nothing to say” são obras líricas de destaque, lembrando que o álbum de 1996 versava sobre o achamento do Brasil, em 1500. No meu ponto de vista, a produção de maior teor literário é o disco *Temple Of Shadows*, da formação com Eduardo Falaschi, Felipe Andreoli e Aquiles Priester, o qual conta a história de *Shadow Hunter*, personagem central do álbum conceitual *Temple Of Shadows* (2004). Recentemente, a obra foi adaptada para livro como *graphic novel*, o compositor Rafael Bittencourt recriou a história do cavaleiro templário

que enfrenta seu dilema existencial ao se ver em um confronto contra a fé cristã e as contradições da Inquisição. As ilustrações são de Ale Santos e o roteiro de Felipe Castilho, o resultado é a *graphic novel* *Templo das Sombras*, lançada no ano de 2021, uma produção brasileira que intensifica o diálogo da literatura com outras linguagens.

Enquanto isso, o *rap* no Brasil na década de 1990, traz os pioneiros do *Hip Hop* no Brasil, as origens de um movimento ainda em formação e que culminara em diferentes expressões. A música do *hip hop*, intitulada de *rap*, explora formatos que vão além do MC, Mestre de Cerimônias e o Dj, aquele que domina ou compõe os *beats*, ou seja, as batidas que sustentam o ritmo para a inserção das letras, rimas e cantos. Comumente as batidas são compostas por meio do *sample*, o recorte de trechos de músicas e sons variados mixados e produzidos a partir de determinada batida tematicamente, as letras do *rap* brasileiro, de certa maneira, distanciam-se do *Hip Hop* norte-americano em relação à ostentação de dinheiro, luxo ou fama, afinal, o *rap* da década de 1990 retrata o contexto histórico-social da violência urbana e do descaso estatal para com as periferias, espaço de origem do movimento no Brasil, assim, o *rap* encontra abrigo e a liberdade criativa necessária na expressão das poéticas orais.

### **1.5 RAP E LITERATURA: LETRAS PERIFÉRICAS, CANÇÕES INSURGENTES**

O movimento *Hip Hop* celebra 50 anos de existência, no entanto, só agora passa a se consolidar como objeto de investigações sociais, políticas e culturais, principalmente nos estudos literários. Surgido nos Estados Unidos, na década de 1970, mais precisamente em agosto de 1973, no bairro do Bronx, na cidade de Nova Iorque, originou-se tal como no Brasil: em meio a um contexto de pobreza, violência, tráfico de drogas e carência de infraestrutura, onde vivia a maior parte da população negra e latina. Na época, um evento que contou com a discotecagem do DJ jamaicano Kool Herc deu início à história do gênero. O *hip hop* abarca a música *rap*, marcada pelas letras improvisadas junto às batidas, *rhythm and poetry*; a dança, por meio do *breaking* e as artes visuais urbana como o *grafitti*. O *rap* é o ritmo e a poesia com vozes em trânsito, elaborado artisticamente, a intenção é compor versos com rimas que articulem o ritmo e a voz, afinal, a potência do *rap* está na voz e na dicção do *raper*, o qual forja sonoridades por meio dos versos rimados junto ao *beat*

(geralmente, nas batidas do *boom bap*).

As poéticas orais evidenciam as vozes em trânsito, nesse sentido, o avanço da expressão oral no *rap* na década de 1990 revela a percepção de criação literária inserida em um processo de transformação cultural e histórica, sobretudo, considerando o aprimoramento das letras e performances vocais, até o processo de composição e de registro fonográfico, conforme Fernandes, Oliva e Leite (2012, p. 8): “o oral serve como veículo de registro das próprias mudanças culturais percebidas pelo sujeito”. É perceptível que nem mesmo a pobreza e a falta de recursos na periferia pode conter a criatividade dos artistas, ainda que o resultado seja um intenso repertório de narrativas sobre violência, criminalidade e condições de sobrevivência.

A década de 1990 no Brasil, além de abarcar um cenário urbano repleto de violência e marginalização, no contexto cultural, trouxe a efervescência do *rap* e do movimento *Hip Hop* nas periferias brasileiras. O *Hip Hop* é um movimento cultural que funde expressões artísticas distintas, além de abrigar o *rap* e suas ramificações como: *trap rap*, *funk*, as batalhas de rima e a poesia *slam*. Além disso, de acordo com Acauam Oliveira (2020), o movimento vincula-se a fatores políticos:

Ainda que os rappers em sua maioria não participassem diretamente de organizações políticas, o diálogo com amplos setores dos movimentos progressistas, em particular o movimento negro, sempre foi uma constante no interior da cultura hip hop. Com relação ao caso brasileiro, o pesquisador João Baptista Felix (2006) é um dos que tem demonstrado as proximidades e tensões existentes entre a cultura hip hop e grupos como a Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental do Negro, que transpassa desde os Bailes Black até a formação das primeiras posses (ou crews). Nesse sentido, mesmo que a relação não seja direta e imediata, é certo que ambos os movimentos pensam a cultura negra enquanto resistência.

Historicamente, portanto, o hip hop se vincula ao campo progressista, tanto em termos propriamente artísticos (linguagem, temática) quanto em relação a seus modelos de organização política e social. E a despeito de todas as mudanças em sua linguagem e em seu modelo de organização estrutural, o modelo hegemônico do rap segue por esse caminho. Por sua própria abertura radical ao contemporâneo o gênero incorpora a seu sistema elementos do debate político atual e, conforme o pensamento progressista incorpora novas questões em suas pautas, o “conhecimento” do hip hop alia a suas demandas específicas aspectos mais amplos do debate contemporâneo de esquerda. (2020, p. 66).

Surgido nos Estados Unidos, o movimento começou a tomar forma em meados da década de 1970, nos subúrbios negros e latinos da cidade de Nova Iorque. Em meio às dificuldades financeiras e ao racismo, além da violência e da proliferação do tráfico de drogas, os jovens buscavam no *Hip Hop* algum lazer, porém, mais do que isso, muitos se depararam com a oportunidade de mudar suas vidas

através da música, tanto que, nos Estados Unidos, na década de 1990, o *Hip Hop* já apresentava uma cena consolidada, com destaque para grupos como Public Enemy, Cypress Hill, Collio, Bestie Boys, Run-D.M.C., Wu-Tang-Clan, além de Snoop Dog, Dr. Dre, Eminem, 50 Cent, The Notorious Big e Tupac Shakur.

No Brasil, a cena *hip hop* ganhou expressão com maior força no final da década de 1980, em São Paulo, a partir de encontros entre jovens na Rua 24 de Maio e o Metrô São Bento, de onde ecoava o *hit* “Nomes de Menina”, do *rapper* Pepeu e de onde surgiram os primeiros nomes influentes da cena: Thaíde e DJ Hum, Rappin Wood, Xis e Racionais MC’s. O grupo Racionais MC’s foi fundado no ano de 1988 e alvoroçou a década posterior com o lançamento dos discos *Holocausto Urbano* (1990) e *Raio X do Brasil* (1993). O grande trunfo do grupo na década de 1990, foi o fato de que a música do Racionais MC’s conciliou o diálogo entre a periferia e o Movimento Negro, tornando-se o estopim de uma revolta que se transformaria em arte, caracterizando assim a primeira fase do *rap* nacional.

Esse período, considerado por muitos ouvintes como a primeira geração do *rap* brasileiro, é um cenário ainda rudimentar e experimental, algumas vezes, com letras truncadas e rimas em aprimoramento, ainda assim, com grupos de destaque, propondo-se a compor letras que reproduziam a violência e a miséria das favelas, nesse sentido, artistas como Xis, RZO, MV Bill, Pavilhão 9, Consciência X-Atual, Sistema Negro, Dj Jamaica, Marcelo D2, Gabriel O Pensador, Doctors MC, Rappin Wood, Black Juniors, DMN e Fação Central eram alguns dos grupos que, junto ao Racionais MC’s, fariam da década de 1990 o palco da difusão do *rap* nas periferias, tornando este gênero musical a trilha sonora das favelas do país, o que revela um contexto de dificuldades e superações, acentuando a perspectiva do bandido nas letras, como forma de sensibilizar os sujeitos periféricos acerca do genocídio promovido pelo Estado brasileiro contra as populações periféricas, conforme Acauam Oliveira:

Para o rap dos anos 1990 o destino do bandido e daqueles que estão a margem aparece como uma espécie de imagem síntese do destino de todo jovem negro periférico, na medida em que se compreende que massacres como o do Carandiru e chacinas como a da Candelária e do Vigário Geral não foram um acidente, mas a consolidação mesma de um projeto de Estado. Oferecer alternativas reais para a vida desses sujeitos é a condição para a emancipação da periferia como um todo, uma vez que a produção do bandido preto pobre como “inumano” e, portanto, como um corpo que pode ser morto e descartado, é condição de manutenção da “normalidade” social. A radicalidade do rap desse período consiste também em reivindicar a inclusão

desse sujeito, cuja exclusão é a própria condição de existência do sistema, reconhecendo no seu dilema o destino de toda periferia enquanto avesso daquilo que se chama de “civilização brasileira”. Daí a radicalidade política desse projeto, que se coloca contra o próprio modo de organização do Estado. (OLIVEIRA, 2020, p. 74).

Além disso, o movimento prospectou a criação poética a partir de improvisos, versos rimados de acordo com as batidas da canção, o resultado são performances surpreendentes, como diria o escritor e crítico Ricardo Azevedo sobre a valorização popular da performance: “em tempos tecnocratas isso assusta” (2012, p. 116), conforme detalha-se:

O improviso é um procedimento importante, embora desprezado pelo modelo de consciência hegemônico, moderno e escolarizado.

No Âmbito das relações humanas, do contexto real e situado, não burocrático, entre duas pessoas, essa premissa, o inventar na hora, me parece absolutamente essencial.

Como último, mas não menos importante comentário, sei que depois de tudo isso alguém poderia dizer: tudo bem, só que como resultado final os versos improvisados são fracos.

Isso seria, mais de uma vez, adotar os paradigmas analíticos e críticos do modelo escrito para, de forma inadequada, tratar uma manifestação essencialmente oral.

No improviso, não importa tanto o resultado final da letra, mas sim a performance, a criação do verso na hora, a utilização do talento e da intuição imediata e inesperada e a cantoria feita por todos.

Enquanto o modelo culto tende a valorizar o “acabamento”, “o controle”, “o produto final”, o modelo popular, pelo menos no caso do improviso, tende a valorizar a performance, o fazer em si, o fazer “durante”, “o processo”, o “meio”. (AZEVEDO, 2012, p. 116).

Embora o esclarecimento de Azevedo (2012) seja voltado mais diretamente ao samba, a elucidação cabe ao improviso do *rap*, cujo princípio é o mesmo, e ainda, a explicação contribui para clarificar a importância da performance nos improvisos de ritmo e poesia, considerando letras criadas em improvisos de rimas, mas também com o que nos deparamos, atualmente, nas batalhas de rimas e os improvisos de poesia *slam*, ambas são formas de letramento poético, a fim de elucidar, a batalha de rima é elaborada por versos de ataques rimados, de indivíduos que se enfrentam, enquanto a poesia *slam* são improvisos de poesia caracterizada pelo caráter de resistência/enfrentamento das periferias, de modo geral, são manifestações de poéticas orais que no Brasil estão inseridos na cultura *hip hop*. Isso possibilita afirmar que na cultura *hip hop*, a letra nasce junto à voz, no ato rítmico do improviso, tanto pelas criações repentinas, quanto pelo registro fonográfico tardio, nesse caso da

dificuldade de acesso às produções musicais nos anos de 1990, nesse sentido, Fernandes (2012) aclara o processo de transição oral:

Torna-se possível afirmar que os textos de circulação oral habitam um território movediço, marcado pela tensão das fronteiras que eles insistem em transgredir ou pelas inevitáveis mudanças de práticas, atitudes e pensamentos advindos de um processo histórico. (2012, p. 8).

Além das rimas de improviso, a trilha sonora das favelas contribuiu para a construção do pensamento social da periferia. No ano de 2018, o *rapper* Emicida lançou uma série de *covers* em seu canal no *Youtube* intitulada: “Minha Trilha Sonora”, em que homenageou por meio das releituras das canções algumas das letras e melodias que foram referências líricas e musicais do *rap* nos anos de 1990, sendo: “Tick Tack”, de Doctors MC (1997), “Por você” e “Os Manos As Minas”, Xis (1999), “Nomes de menina”, Pepeu (1998) e “Fim de Semana no Parque”, Racionais MC’s (1993).

Dentre os discos que postularam suas marcas na trajetória do *rap* nacional, recordamos *Bem-vindos ao inferno* (1994), Sistema Negro; *Procurados vivos ou mortos* (1994), Pavilhão 9; *Utopia* (1998), DJ Jamaica; *Contos do Crime* (1998), Consciência X-Atual; *Versos Sangrentos* (1999), do grupo Facção Central e *Traficando Informação* (1999), de MV Bill e *Todos são manos* (1999), de RZO; em que a coletividade e a criminalidade são pontos centrais das letras, em sua maioria, narrativas rimadas detalhadamente realistas e impactantes sobre o cotidiano da violência e do crime, como forma de conscientizar os jovens periféricos a se atentarem às suas próprias condições socioeconômicas, a fim de não serem alienados de sua própria marginalização e ilusão com a vida do crime.

Além disso, haviam produções com letras mais “leves” e comercializadas com mais frequência, embora reivindicassem pautas específicas e insurgentes, como em *Eu tiro é onda* (1998), de Marcelo D2; o disco de estreia de Gabriel O Pensador e *Transpiração Contínua e Prolongada* (1997), de Charlie Brown Jr., esse último, um dos discos mais importantes do rock brasileiro daquele período, cujas letras versavam sobre temas diversos, inclusive, letras como “Quinta-feira”, que com o passar dos tempos, revelaram um potencial discurso moralizante sobre o abuso de drogas e ainda, temas ligados a grupos marginalizados naquela época, como skatistas e músicos que tentavam desconstruir o esporte e a arte no cotidiano juvenil,

além de tratar abertamente de sentimentos e superações pessoais, enquanto as melodias flertavam com gêneros como o *rock* e o *reggae*. Charlie Brown Jr. Foi um grupo que abriu espaço para o diálogo do rock com outros gêneros musicais.

Um ponto de encontro entre as letras de *rap* do fim do século XX, está na abordagem da condição masculina frente ao crime no contexto periférico, tanto que a temática persiste nas coletâneas surgidas, o que contribui com a consolidação da estética que seria propagada no cenário do rap brasileiro. Dentre as coletâneas lançadas, destaca-se *Espaço Rap*, a compilação que para muitos foi a trilha sonora da sobrevivência, são coletâneas organizadas em onze volumes e lançados entre 1998 e 2006, além dos três ao vivo, foi responsável pela divulgação de grandes ícones do *rap*.

O primeiro volume *Espaço Rap* foi lançado no ano de 1998, entre as faixas, podem ser conferidas: “Verão da VR”, Sistema Negro; “Agora a casa cai”, Doctors MC; “A vingança”, Face da Morte; “Lei da periferia”, Consciência Humana; “Malandragem dá um tempo”, Thaíde e Dj Hum; “Pirituba”, RZO; “Periferia segue sangrando”, GOG; “Fissurados” e “Emanuel”, de Guind’art 121 e “Um homem na estrada”, de Racionais MC’s. Já o segundo volume, foi organizado e lançado em 1999, trazendo as versões de estúdio das canções: “Fogo na bomba”, De Menos Crime; “Click clack bang”, Conexão do Morro; “Dia de Visita”, Realidade Cruel; “Carruagem da morte”, Face da Morte; “África”, A Firma; “Marcas da adolescência”, Visão de Rua. De modo geral, a descrição escatológica da violência, aliada à minuciosa visão cientificista e determinista da realidade, caracterizam as letras dos *raps* da primeira geração como neonaturalistas, visto que atualizam a busca por retratar a realidade com precisão cirúrgica, com pontos de vistas expressivos sobre a realidade retratada na ficção das letras.

Dessa forma, *Sobrevivendo no Inferno*, de Racionais MC’s é um divisor de águas na história do *rap* brasileiro, tanto pelo apuro estético, em que condensa o aprimoramento lírico e vocálico do grupo, quanto pelo refinamento dos temas explorados pelo *hip hop* brasileiro, centrando-se cada vez mais na coletividade das periferias, além da produção de extrema qualidade. Assim, o disco de 1997 registra o surgimento de uma nova fase do *rap* brasileiro que se solidificou a partir dos anos 2000.

Por conseguinte, fortalecidos e influenciados pela poética de Racionais MC’s, da qual ainda rendeu obras primas do rap, os discos: *Nada como um*

*dia após o outro dia* (2002) e *Cores e Valores* (2014). Os anos 2000 trouxe o seriam as novas gerações do *rap* brasileiro, como: Afro-X e Dexter, O Oitavo Anjo no grupo 509-E com o álbum *Provérbios* (2000); o grupo SNJ, com o lançamento de *Se tu lutas, tu conquistaste* (2001), além dos clássicos *Rap é compromisso* (2000), do “maestro do Canção”, o *rapper* e ator Sabotage e *Babylon by Gus, volume 1, o ano do macaco* (2004), do *rapper* Black Alien.

Posteriormente, antes da cena do *hip hop* nacional ser impactada pelo autotune, principalmente no *trap rap* e no *funk*, no entanto, o *rap* segue consolidado graças ao trabalho artístico de cantores e rimadores diversos, como: Emicida, Criolo, Rael, SNJ, MC Marechal, Pentágono, Projota, Rashid, Rodrigo Ogi, Haikaiss, Flora Matos, Drika Barbosa, Oriente, Djonga, Fabio Brazza, Froid, Baco Exú do Blues, Rincon Sapiência, Síntese, Renan Inquérito e BK, além de tantos outros. Alguns dos artistas mencionados, como Emicida, Djonga, Rincon Sapiência, Mano Brown, Rael, BK e Devasto Prod integraram a canção “O Céu é o limite” em 2018, a gravação se tornou um marco do *rap* brasileiro do novo século, ao retratar a ascensão social e a desconstrução da marginalização do *rap* nos últimos 30 anos, a canção celebra as conquistas da periferia e recorda as origens do movimento.

Além da consolidação do *rap* enquanto gênero musical socialmente aceito e propagado nas mídias, o século XXI mostra o *rap* brasileiro ainda mais próximo à literatura por meio dos arranjos de linguagem das poéticas orais, o que vem ampliando o alcance da cultura *Hip Hop* através das batalhas de rima e da poesia *slam*, movimentos que emergiram da literatura periférica na contemporaneidade brasileira.

As batalhas de rima, são competições de *freestyle* em que oponentes atacam uns aos outros por meio de rimas de caráter argumentativo, em consonância com o *beat* (a batida da música) vence aquele indivíduo, dupla ou trio, que resistir com destreza e enfrentar seu oponente com as melhores rimas ou com as que mais impressionam a plateia, a Batalha do Tanque no Rio de Janeiro/RJ foi uma das pioneiras, enquanto a Batalha da Aldeia, em São Paulo/SP uma das mais populares, em Londrina/PR, a Batalha da Leste vem se destacando enquanto outros espaços mobilizam públicos e mc's pelo Brasil inteiro. A batalha de rima é um movimento que saiu das periferias brasileiras e alcançou outros públicos através das plataformas digitais e mídias sociais como YouTube, Instagram e *Tik Tok*, principalmente, conforme Vieira da Silva (2018):

Desde os anos 2000, o RAP improvisado, popularmente conhecido como *freestyle*, passou a habitar o imaginário da cena musical brasileira. A prática adquiriu significativa relevância no país principalmente por meio das batalhas de rimas, fazendo com que os MCs mais habilidosos alcançassem considerável valorização no movimento Hip-Hop, ocupando um lugar de destaque diante da nova geração de artistas e fãs que surgiu no começo do século XXI (2018, VIEIRA DA SILVA, p. 1).

A insurgência das batalhas de rimas aproxima-se da poesia *slam*, pois, além de ambos serem frutos da cultura *Hip Hop*, apresentam formatos próprios e consolidados. A poesia *slam* é uma competição de poesia oral improvisada, tem como principal diferença da batalha de rima, o caráter poético sem estrutura fixa e menos de ataque, embora utilize da poesia para denunciar problemáticas sociais, como o racismo e o extermínio de maiorias minorizadas, por isso, é entoada em tom de enfrentamento. A pesquisadora Daniela Silva de Freitas (2020), debruçou-se na investigação acerca da poesia *slam*, por isso expõe didaticamente sobre sua origem:

O *poetry slam* é uma batalha de poesia falada, cujas cinco regras principais, apesar de variarem de lugar para lugar, tendem a permanecer relativamente as mesmas: os competidores têm três minutos para apresentar sua poesia autoral e inédita naquele slam, sem o auxílio de adereços de cena ou acompanhamento musical. As poesias são julgadas pelo público e pelos jurados imediatamente após sua leitura/recitação/acontecimento, em uma escala de zero a dez. O júri é constituído por pessoas escolhidas aleatoriamente na plateia. Das notas dos cinco jurados, a maior e a menor são descartadas, compondo uma nota final que varia entre zero e trinta pontos. O poeta geralmente passa por três rodadas, tendo que apresentar três poesias vencedoras antes de se tornar o campeão da noite. Marc Smith, fundador do primeiro slam do mundo, era trabalhador da construção civil e poeta nos meados dos anos 1980. Smith diz que chegou no formato do slam gradualmente, tentando transformar os eventos de leitura de poesia organizados por ele e seus amigos em bares de um bairro operário de Chicago em uma espécie de show que atraísse aqueles que não se viam acolhidos pelo ambiente das leituras de poesia tradicionais. (2020, p. 2).

Tanto as batalhas de Rima quanto a poesia Slam são poéticas orais que minam qualquer tentativa de redução da literatura contemporânea ao grafocentrismo de outros tempos, tratam-se de movimentos oriundos das periferias brasileiras que revelam as novas expressões de literatura em meio à cultura *Hip Hop* ao envolver poesia, cidadania e insurgência, e ainda, conforme Lawrence Ferlinghetti (2023): "*Hip Hop e rap* são caminhos para a libertação" (p. 21), a partir disso, pode-se dizer que a insurgência das letras de canções do *rap*, da poesia *slam* ou mesmo os versos de batalhas de rima, são formas de poesia oral empenhadas em transcrever a consciência da raça e da criação de certa ordem a partir do caos da vida social.

## 2 AUSCULTANDO O PRESENTE: EXPRESSÕES INSURGENTES NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

“Precisamos dessacralizar a literatura.  
Sagrado não é quem escreve, sagrado é quem lê.  
Se a literatura quiser chegar aos pés do povo,  
é ela que deve comer com a mão, andar descalça e pedir licença”.

Sérgio Vaz.

Auscultar as vozes no texto literário, este exercício a qual propõe este trabalho, é investigar os índices de oralidade na literatura, afinal, interessa-nos: “tudo o que no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação” (p. 35). Conforme Zumthor (1993), pretende-se, neste segundo capítulo, agir sobre o texto, ao investigar as possíveis significações da oralidade na literatura, buscando “fazer ressoar o não-dito” das letras e performances, a fim de reavivar as sonoridades significantes e, assim, trazer considerações acerca da literatura contemporânea e das diferentes expressões que a ficção e a poesia do tempo presente nos brindam.

Nesse sentido, o estudo enfatiza o caráter de revolta e de enfrentamento às condições impostas à sociedade brasileira por meio da cultura, sobretudo, da literatura e da música, pois, revelam-se precisas e cirúrgicas no exame minucioso da sociedade, tanto nas considerações sobre as desigualdades socioeconômicas, a ascensão do racismo e dos crimes de ódio, quanto no retrato da saúde coletiva em declínio por conta das doenças emocionais, assim, a multiplicidade temática da literatura, revela muito mais do que a fetichização da periferia feita nas redes sociais e na mídia. Deste modo, utilizamos o adjetivo “insurgente”, a fim de caracterizar esse aspecto de resistência, buscando abarcar expressões periféricas e marginais da produção literária brasileira. A poética da insurgência é evocada a partir da obra do poeta, editor e ativista norte-americano Lawrence Ferlinghetti (1919 – 2021): *Poesia como arte insurgente* (2007), sendo aquela cuja “linguagem precisa cantar, com ou sem rima, para justificar a sua existência na tipografia da poesia” (2023, p. 28), ainda segundo o autor, de forma a conciliar a contação de histórias com a voz viva.

Nesse aspecto de contar histórias por meio de uma voz viva, o *rap*, conforme se verifica, traz o tema das masculinidades como um eixo a ser explorado,

visto que, em um contexto onde o abandono e a ausência paterna são um dos agravantes dentre os problemas sociais enfrentados nas periferias brasileiras, faz-se necessária a transição da oralidade e das letras deste gênero litero-musical enfocando as masculinidades.

A literatura brasileira contemporânea, enquanto nomenclatura geral das produções de prosa, poesia e drama, datadas a partir da segunda metade do século XX, é caracterizada pela multiplicidade e pela fragmentação dos diversos gêneros literários, dos quais, em períodos distintos reproduz a essência dos afetos e do imaginário brasileiro, de *Lavoura Arcaica* (1975) e *Um Copo de Cólera* (1978), de Raduan Nassar a *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior; de *Olhos D' Água* (2014), de Conceição Evaristo, a *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas* (2016), de Elvira Vigna, considerando *O Peso do Pássaro Morto* (2017), de Aline Bei; *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), de Marçal Aquino; *O Cheiro do Ralo* (2002), de Lourenço Mutarelli até *O Averso da Pele* (2021), de Jefferson Tenório; dos contos de João Antônio, como em *Leão de Chácara* (1975), ou ainda, dos contos de *Pico na Veia* (2002), de Dalton Trevisan, aos *Anos de Chumbo* (2021) e tantos outros cantos de Chico Buarque.

A literatura brasileira contemporânea, dotada de prosa e poesia carece ainda de que auscultemos seus (en)cantos: as vozes desse tempo, a fim de que possamos identificar as poéticas orais do presente. Segundo Paul Zumthor (1993), o fenômeno da voz humana, é a “dimensão do texto poético, determinada ao mesmo tempo no plano físico, psíquico e cultural” (p. 18). Desde a literatura medieval, ao incorporar voz e texto, ao poeta ou intérprete é conferida autoridade, desde os primórdios, a ação da voz confere-lhe poder. O que segundo Luiz Tatit (2010), no *rap* brasileiro, encontra-se a força entoativa quase que pura, é a expressão de poder e resistência na literatura periférica contemporânea, esta que pede para que seja auscultada pela crítica.

A insurgência caracterizada neste trabalho é resultante da vivência periférica, da experiência íntima com o espaço, tornando-o lugar, pois, o “espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado”, conforme o geógrafo Yi-Fu Tuan (2013, p. 167), e ainda, elucidada:

As experiências íntimas jazem enterradas no mais profundo do nosso ser, de modo que não apenas carecemos de palavras para dar-lhes forma, mas frequentemente não estamos sequer conscientes delas. Quando, por alguma

razão, assomam por um instante à superfície de nossa consciência, evidenciam uma emoção que os fatos mais deliberados – as experiências ativamente procuradas – não podem igualar. As experiências íntimas são difíceis de expressar. (TUAN, 2013, p. 167).

São essas experiências íntimas do lugar que aproximam a periferia do pertencimento e do afeto, assim, possibilitando um diálogo amplo voltado à coletividade suscitada na obra. A memória coletiva é um dos aspectos que contribui para a distinção da história, conforme Maurice Halbwachs (1990, p. 85) explica: “o mundo histórico é um oceano onde afluem todas as histórias parciais”. Afinal, conforme adiante:

Toda a memória coletiva tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo. Não se pode concentrar num único quadro a totalidade dos acontecimentos passados senão na condição de desligá-los da memória dos grupos que deles guardavam a lembrança, romper pelas amarras pelas quais participavam da vida psicológica dos meios sociais onde aconteceram, de não manter deles senão o esquema cronológico e espacial. Não se trata mais de revivê-los em sua realidade, porém de recolocá-los dentro dos quadros nos quais a história dispõe os acontecimentos, quadros que permanecem exteriores aos grupos, em si mesmos, e defini-los, confrontando-os uns aos outros. É como dizer que a história se interessa sobretudo, pelas diferenças, feita a abstração das semelhanças, sem as quais, todavia, não haveria memória, uma vez que nos lembramos apenas dos fatos que tenham por traço comum pertencer a uma mesma consciência. (HALBWACHS, 1990, p. 85).

Aproximar o contexto periférico da memória coletiva, permite-nos compreender e contar uma outra história da periferia através da música e da literatura, hoje, distanciada dos estereótipos, preconceitos e marginalizações, bem como, assim, conta-se uma outra história da literatura contemporânea, é o que nos coloca diante de movimentos inseridos na cultura periférica. Deste modo, cabe elucidar termos literatura marginal e literatura periférica e sujeitos periféricos, cabem definições mais precisas. A respeito das distinções entre marginal e periférico, “o que encontramos sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos” (p. 53), esclarece o semiótico e crítico Karl Erik Schollhammer (2009), trata-se de “um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo e ser simultaneamente ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político”. (p. 54), o que pode ser ainda esclarecido mais aberto pelo escritor Ferréz (2015):

O pessoal associa a uma literatura menor, porque o próprio nome fala de Literatura Marginal. Ou, Literatura Periférica ou Literatura dos Excluídos. Que nome ela tem? Não interessa. Além do mais, é uma Literatura de alto gabarito. Quem vai ousar dizer que [Máksim] Górkki não é bom? E Górkki [escritor russo, 1868 – 1936] era um cara assalariado. Era Literatura Marginal. Quem vai dizer que João Antônio não é bom? João Antônio, pô, ele reportava 100% dos excluídos, mano. Então, por isso eu levanto esse tema. Todo mundo trata a gente como “ah, é depoimento, é piririri, é parará...”. E não é, mano. Depoimentos são feitos por alguns, mas a maioria faz Literatura. (p. 80 - 81).

O que Ferréz atribui como literatura é a criação artística com a palavra ou texto, que, diferente dos depoimentos ou relatos de experiência, estes, não cumprem a função artística da linguagem, atendendo à função emotiva. É interessante que, por outro lado, Sérgio Vaz, não nega o rótulo de literatura periférica:

Eu gosto da palavra literatura periférica. Eu não faço literatura, eu faço literatura periférica. Porque eu me considero um cara medíocre, provinciano. Eu sou bairrista. Eu sou daquele lugar, eu sou daquele país (...) agora, se é literatura ou se não é, isso é outra pessoa que decide, eu faço literatura periférica. Se uma pessoa do centro lê e gosta, não tem o menor problema. Eu não reproduzo preconceitos. Eu escrevo para aquelas pessoas, para aquele lugar. O que acontece depois daquilo não é problema meu. (VAZ, 2015, p. 245).

Tiaraju D’Andrea (2020) traz contribuições para a definição e entendimento do conceito periferia e suas derivações. O pesquisador afirma que o termo “periferia” se originou nos debates econômicos entre as décadas de 1950 e 1960, e retrata a forma como os pobres foram conduzidos à periferia do capitalismo, conforme, aprofunda-se:

Afirmar periferia nos anos 1990 era denunciar a sociedade por meio de um conceito crítico: periferia. Era apresentar o conflito, quando o pensamento hegemônico só apresentava consenso. Era nomear a contradição. É por esse motivo que os ouvintes de *rap* justificavam suas escolhas musicais argumentando que o gênero *falava a verdade e mostrava a realidade*. Implícito a esse discurso, havia uma crítica a outros discursos, justamente aqueles que negavam *a verdade e a realidade*, atributos que, na construção periférica do conceito periferia, se expressavam no binômio pobreza e violência. (D’ANDREA, 2020, p. 24).

Assim, a literatura periférica busca englobar as expressões literárias da contemporaneidade, ligadas à periferia e às circunstâncias que se impuseram nesse contexto, trata-se da produção cultural que resulta do corpo-a-corpo com a vida, a representação textual e poetizada de indivíduos comuns: trabalhadores, pobres, pretos, solitários e desnorteados. É a partir dessas representações que as masculinidades se tornam fonte de interesses dos estudos do *rap* e da literatura

brasileira, de modo geral, por conta da prevalência do caráter insurgente da arte brasileira, que produz a resistência e a resignação diante das atrocidades, conforme o sentimento reproduzido na letra de “Crisântemo”, do *rapper* Emicida (2013):

Não jure, quem jura mente, pra sempre, fé falha  
Vida, morte, números, de neguinho  
Aqui é cada um com a sua coroa de espinhos.  
Me diz, qual a sua droga? TV, erva?  
Unh? Qual a sua droga? Solidão, cerva?  
Onde você se esconde? Onde se eleva, ein?  
O que é seu, em terra de ninguém?  
E a vida é só um detalhe (...)  
É tudo, é nada, é um jogo que mata.  
A vida é só um detalhe.  
É uma cilada.  
A vida é só um detalhe.

Esta literatura insurgente, como será priorizada, vem se formando há tempos, considero que venha se delineando sob a influência dos subúrbios da literatura do século XIX, formulando-se na linguagem e no exame social dos clássicos naturalistas como *Casa de Pensão* (1884) e *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo ou ainda, em *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, obras cujo espaço toma a dimensão de personagem, compondo um espaço ficcional em que a influência é crucial na vida dos sujeitos, o que sugere o determinismo nas obras e nos conduz aos espaços de exclusão social urbana como abrigo dessa literatura.

Elementos da literatura periférica podem ser identificados pelo caráter de resistência e por meio das críticas às sociedades de suas épocas, obras de autores negros como Machado de Assis, tardiamente reconhecido pela cor da pele, é um dos maiores nomes da literatura universal, cuja obra, segundo Roberto Schwarz: “compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida (...) deixava de ser um ideal e fazia figura de problema”. (SCHWARZ, 1990, p. 11).

Enquanto, autores como Lima Barreto, “nunca bastante lembrado pioneiro, captador de bandalheiras e denunciador desconcertante”, conforme imortalizado pelo escritor João Antônio (2001, p. 13), além de outros grandes escritores como o simbolista João da Cruz e Souza, José do Patrocínio, Lino Guedes e Solano Trindade, representantes da potência da literatura afro-brasileira. Anos mais tarde, ao final da segunda metade do século XX, a literatura periférica chega ao ápice em 1960 com a ebulição de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, a partir da obra a literatura periférica se abriga na voz de

uma mulher negra e periférica, finalmente, encontra lugar de fala e resistência na literatura de maiorias minorizadas.

Nesse aspecto, é interessante destacar o relato da experiência de leitura do escritor Ferréz a respeito da obra *Quarto de Despejo*: “a rainha da literatura marginal é a Carolina de Jesus. Achei a rainha, mano! Quando eu li o Quarto de Despejo, mano... Eu senti na pele o que eu senti aqui, tá ligado?”. (FERRÉZ *In*: PEÇANHA *et al* 2015.)

No século XX, as favelas foram sendo projetadas ficcionalmente junto aos subúrbios das obras de João Antônio, como em *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) e *Abraçado ao meu rancor* (1986) até encontrar fluidez em temas explorados com avidez na contemporaneidade em obras como *O Matador* (1995) e *Inferno* (2000), de Patrícia Melo e *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, além de alcançar expressão no *rap*, o que desagua na obra *Sobrevivendo no Inferno* (1997), de Racionais MC's, o marco de um momento singular da história da literatura brasileira, ao fundir ritmo, ficção e poesia, uma experiência criativa de vozes e letras, cuja expressão simbólica da violência toma proporções notórias, além dos ensinamentos gerados nas narrativas das letras, em um misto de resistência e de revolta, a voz imposta, como se fosse um dedo em riste à elite burguesa. Nesse quesito, vale lembrar as considerações do crítico Alfredo Bosi (1992) sobre como a recepção da cultura erudita à produção popular, conforme:

Mas... e a cultura erudita? Esta, ou ignora pura e simplesmente as manifestações simbólicas do povo, de que está, em geral, distante, ou debruça-se, simpática, interrogativa, e até mesmo encantada pelo que lhe parece forte, espontâneo, inteiriço, enérgico, vital, em suma, diverso e oposto à frieza, segura e inibição peculiares ao intelectualismo ou à rotina universitária. A cultura erudita quer sentir um arrepião diante do selvagem. (BOSI, 1992, p. 312).

O destaque do trecho de *A Dialética da Colonização* (1992), de Bosi, coloca em questão a resistência da cultura popular de se fazer devidamente reconhecida frente à cultura erudita. Assim, este trabalho busca reconhecer as produções vinculadas à periferia, acreditando que que essa perspectiva, permite-nos tecer formulações relevantes para a compreensão das intersecções entre a voz e a cultura literária brasileira, sobretudo, considerando esses elementos na produção de Racionais MC's.

## 2.1 OS ESTUDOS CULTURAIS E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Do ponto de vista da crítica literária, é por meio dos estudos culturais que podemos empenhar um estudo interpretativo da literatura em consonância com outras mídias e artes, mais ainda, de incluir e endossar os estudos sobre o empenho da voz enquanto expressão das formas literárias. Respaldados assim, além do diálogo com temas e representações sociais, neste trabalho, prevalece o estudo das construções identitárias por meio da linguagem literária, enfatizando a caracterização da sociedade na ficção literária, conforme a análise apurada de *Sobrevivendo no Inferno* (1997), de Racionais MC's em relação aos fatores sociais que demarcam o contexto e a época, destacando assim, a criação artística da linguagem por meio da canção.

Os estudos culturais possibilitam que esta tese exista, vista que se constitui de um mosaico de reflexões, descrições e análises que partem das obras de escritores e músicos, de modo geral, não-canonizados entre a crítica, no entanto, é a partir dessa construção intelectual ampla que se constitui a perspectiva adotada neste estudo, o qual resulta da crítica literária contemporânea, baseado em referências bibliográficas, análise de entrevistas e considerações sobre a cultura periférica, a literatura e o *rap*, um diálogo consolidado a partir da canção e do empenho das vozes na cultura literária, principalmente, porque a análise empenhada neste trabalho busca ainda, o exame das representações literárias dos marcadores sociais de diferença.

Embora tenha surgido na Grã Bretanha, em meados da década de 1950, os estudos culturais foram chegar ao Brasil apenas na década de 1990, entretanto, esse olhar da literatura atrelada à sociedade já estava presente na crítica literária brasileira:

No Brasil, os Estudos culturais chegam de forma oficial nos anos 90, como na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Universidade Federal de Santa Catarina e na Universidade de São Paulo (...) Mas a maneira materialista de estudar a cultura e a literatura já existiam entre nós. Um exemplo claro é o da obra do crítico paulista Antônio Candido. (CEVASCO, 2009, p. 323).

Segundo considerações de Cevasco (2009), o trabalho dos estudos culturais torna possível apreender o funcionamento real de uma determinada sociedade, de modo a levar em conta os modos de produção econômica, as relações sociais e até mesmo o tempo histórico da obra. De fato, o que se verifica nas representações ficcionais do *rap* e da literatura periférica. Nesse sentido, fundir texto

e contexto é a tônica destes estudos, o que conforme Antonio Candido (2000):

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender, fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela noção de que a estrutura é virtualmente independente se combinam com momentos necessários do processo interpretativo” (CANDIDO, 2000, p. 4).

Reparar o contexto de produção de uma obra literária não precisa ser a ênfase de um estudo cultural, mas é primordial considera-lo, conforme é possível perceber no conjunto da obra do grupo de *rap*, Racionais MC's, o que torna *Sobrevivendo no Inferno* o ápice disso tudo. O disco foi lançado em 1997, no final de uma década marcada pela violência urbana e pela exclusão social, o *Hip Hop* ainda carecia de força e incentivo, a cena ainda era escassa, até o grupo Racionais MC's se tornar referência de *hip hop* no Brasil e mostrar que o *rap* brasileiro teria um norteador, conforme relato do *rapper* DBS Gordão Chefe (2021), publicado em vídeo no seu canal: “Quem acabou assumindo esse papel foi o Racionais MC's (...) Não existiria uma camiseta escrita 100% Negro no Brasil, se não fosse o Racionais”.

Nesse sentido, é necessário enfatizar que, longe de qualquer fetichização das mazelas sociais ou da periferia, como se pode ver na mídia, no cenário político, e até mesmo nos discursos artísticos em que se valem de discussões com teor acadêmicos, mas que são supérfluas e reverberam a exclusão social com ainda mais intensidade, *influencers* que debatem sobre temas e causas sociais para lucrar, enquanto quem perece segue na fome e na luta distante de qualquer holofote. Nesse ponto, o *rap* no Brasil é genuíno, surge da dor de periferia, distante da fama e de qualquer prestígio social, e seguiu assim por muitos anos. Ao final da década de 1990, por conta dos temas e da linguagem visceral ao tratar de temas como o crime, a revolta e as condições sociais dos pobres e negros no país, foi logo taxado e marginalizado pelo rótulo de “música de bandido”, uma visão sem qualquer embasamento ou sem o aprofundamento intelectual necessário para compreender a perspectiva das narrativas do rap, sem nem notar as mensagens implícitas de motivação, autoestima e autoafirmação.

Conforme mencionado, o contexto histórico-social da obra é marcado pela violência. Desde a troca de socos e mortes na periferia; a violência institucionalizada vinda do tratamento de policiais para com os pobres e pretos; até

mesmo à violência carcerária, que culminou em episódios que marcaram e definiram alguns acontecimentos como plano de fundo daquela época, principalmente em São Paulo, tempo e espaços definidos para as narrativas que surgiriam. Foram episódios que inflamaram a mídia e impactaram a população acerca do descaso estatal por meio da série de massacres promovidos pelo Estado: em 1992, o Massacre do Carandiru, totalizando a morte de 111 detentos; a Chacina da Candelária, registrando a morte de 50 indivíduos, e por último, a Chacina do Vigário Geral, com a morte de 21 sujeitos, esses últimos, ocorridos em 1993.

Além desse plano de fundo, as letras de *Sobrevivendo no Inferno* (1997) percebe-se que ao vincular a literatura produzida à vida social, o espaço torna-se a representação ficcional de diversas favelas de São Paulo, o que releva a noção de coletividade na construção ficcional da obra, a obra literária é marcada principalmente por um espaço comum aos membros do grupo: o bairro Capão Redondo, localizado na zona sul da cidade de São Paulo. Espaço este, que já foi palco da ficção brasileira não apenas nas letras do livro-disco, mas também no romance do escritor Ferréz em *Capão Pecado* (2000).

Embora a expressão da violência do espaço possa ser desconfortável ao leitor mais desavisado, é apenas retrato de uma sociedade violenta, como lembra Emicida (2020): “crescemos em bairros onde a menor troca de olhares pode incitar uma violentíssima troca de socos, afinal o que você tá olhando? – Quão destruída uma pessoa precisa estar para se sentir agredida por um par de olhos?” (2020, p. 8), é assustador refletir no quanto isso é real, no entanto a ficção literária comporta a expressão de toda essa violência social, conforme Pellegrini (2004):

A experiência criativa e a expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial. Nesse sentido, a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens. (PELLEGRINI, 2004, p. 16).

A violência ficcionalizada em tantas obras, da literatura ao cinema, posteriormente, inspirada por acontecimentos que marcam a década de 1990 tratando a violência como forma de gerenciamento das mazelas sociais, tanto pela repressão policial e violência urbana, até a exclusão, a marginalização pela fome e pela miséria, negligenciados pelo Estado de São Paulo, e também pela nação, que na época registrava cerca de 30 milhões de indivíduos passando fome, conforme dados

disponíveis no Jornal Estadão, em *Mobilidade Estadão*, com publicação em 08 de junho de 2022, números que se aproximam da estimativa do presente ano de 2023.

## **2.2 O NEONATURALISMO DA LITERATURA PERIFÉRICA ENQUANTO TENDÊNCIA DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, DIÁLOGOS ENTRE RAP E LITERATURA**

A temática da violência torna-se um dos pilares da literatura brasileira contemporânea, mais do que uma questão efêmera, registra-se uma problemática real que desafiou a criatividade e tem estimulado a criação literária e musical até os dias atuais, nesse viés, destaca-se a aproximação temática e estética entre o *rap* brasileiro do final do século XX com a ficção em prosa do mesmo período. A abordagem do tema da violência emergiu com mais potência em meados das décadas de 1960 e prevaleceu com mais expressão até o final do século XX, com adesão de diversos escritores com destaque e reconhecimento, hoje, “canônicos”, se é que ainda cabe o termo. A violência urbana tem sido palco da ficção ainda no século XX, nesse aspecto, o tema fomentou a criação literária nos mais diversos contextos e cenários.

Rubem Fonseca é sem dúvida um dos pilares dessa representação, tornou a violência uma linguagem própria dentro da literatura, obras como: *Os Prisioneiros* (1963), *Lucia McCartney* (1968) e *Feliz Ano Novo* (1975) podem ilustrar essa afirmação. Entretanto, a violência na literatura foi também delineada como paradoxal: silenciosa e gritante nas obras *Morangos Mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu ou *Bandoleiros* (1985), de João Gilberto Noll. Além de tantas representações de escritores como o já citado João Antônio, Raduan Nassar, Lygia Fagundes Telles, Ivan Ângelo, Luiz Vilela, Nelson Rodrigues e, claro, Dalton Trevisan.

É possível que o termo Neonaturalismo soe preponderante, mas define bem o caráter literário da obra *Sobrevivendo no Inferno* e de seus ecos, entretanto, as obras do final do século XX, distinguem-se do Naturalismo, enquanto movimento literário brasileiro do século XIX, principalmente pelo amadurecimento do cientificismo e da evolução da fluidez da escrita e da fala na contemporaneidade. Entretanto, a intenção neste momento não é cometer qualquer anacronismo, mas, chamar a atenção para estes aspectos literários e semelhanças do disco-livro com a época, que assim como outras obras da literatura marginal, como *Cidade de Deus*

(1997), de Paulo Lins e *O Matador* (1995), de Patrícia Melo. Assim, *Sobrevivendo no Inferno* (1997) tem aproximações com o movimento de outrora, no entanto, diferencia-se pelos seguintes aspectos do *rap*: as letras são incorporadas à poética oral, a obra apresenta descrições minuciosas de violência sistêmica e brutal dos meios urbanos e periféricos, enquanto preserva o sentido de coletividade e resistência, caracterizando a obra pelo caráter insurgente e moralizante.

Em relação ao discurso insurgente, a obra nega qualquer romantização em torno da realidade, por meio de uma série de cenas descritas sem pudor qualquer, bem como, a linguagem incisiva e direta, embora os personagens não sejam zoomórficos, em outros aspectos remetem ao Naturalismo brasileiro do século XIX. *Sobrevivendo no Inferno* traz a abordagem crua e perspicaz da realidade, nele, a idealização dos personagens e dos enredos é destituída pelos instintos e pelas referências ao contexto real, entretanto, o disco abriga ainda o cientificismo comuns aos romances de tese, que no livro-disco pode ser percebido pela abordagem estatística da canção “Capítulo 4, Versículo 3”, além do fato de que a obra performa em torno de uma perspectiva coletiva.

Quanto aos aspectos “neonaturalistas” da obra, estes poderiam ser justificados, de certa forma, por conta da perspectiva coletiva do eu-lírico, entretanto, a mensagem direcionada a esse coletivo é o que interessa, as letras tem como interlocutores os próprios sujeitos periféricos em situação de pobreza e miséria e a violência como marca da expressão masculina dos sujeitos, tal como diria Emicida (2020): “a violência não somente como um ato, mas como uma linguagem”. (p. 7), enquanto forma de expressão de sujeitos sem voz, como lembra KL Jay: “o Racionais é a voz dos que nunca tiveram voz – muita gente ouve, muita gente se inspira, e que mudou de vida e nos tem como trilha sonora da vida deles”. (Red Bull Station, 12 jun/2018). No entanto, ainda sobre a violência, principalmente em contexto de periferia, Emicida (2020) contribui para a elucidação desta perspectiva:

Quantos tipos de violação se entrelaçam e se colocam sobre aquele corpo para que alguém entenda que racionalizar esse encontro exige xingamentos, socos, pontapés e, às vezes, coisa piores? Nos orgulhamos de uma insensibilidade perigosíssima, em especial entre os homens, o que nos faz viver como se fôssemos drones, aeronaves não tripuladas que conseguem gerar dor sem necessariamente se colocar em perigo. Ledo engano. (EMICIDA, 2020, p. 8).

É curioso destacar esse aspecto, ao recordar o esclarecimento de

Mano Brown a respeito de ser uma obra voltada à representação coletiva da periferia. Durante a participação do grupo Racionais na aula aberta da disciplina “Tópicos Especiais em Antropologia IV: Racionais MC’s no Pensamento Social Brasileiro”, disciplina ministrada por Jaqueline Santos, professora da UNICAMP, o autor informa: “*Sobrevivendo no Inferno*, era um disco de estatísticas do coletivo, em alguns momentos fala do individual, de um preso, do individual de um cara como o Guina ou outro, mas é um disco do coletivo”. (BROWN, 2022).

Ainda sobre a violência presente na estética literária brasileira, Pellegrini (2008) comenta a partir do grande clássico da literatura contemporânea, *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, algo que se verifica em *Sobrevivendo no Inferno*:

Estetizar a violência tem sido, na verdade, criar condições excitantes para a velha fruição de um mórbido deleite; mais uma vez o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa reforçam os estereótipos em que o pobre e o feio sempre aparecem como risco e ameaça, pois sua contextualização histórica e social desaparece. (PELLEGRINI, 2004, p. 26).

A fruição e a naturalidade demonstram pleno domínio de sensibilizar por meio da linguagem e de uma ficção extremamente realista, que parte de um olhar visceral, de narrações atentas a tudo o que acontece nas vielas, morros e ruas da periferia, inclusive uma violência anterior, silenciosa que condena pobres já em seus estereótipos, sobre como são vistos e tratados pela sociedade em geral, até à representação da violência em ações friamente descritas e detalhadas, a fim de sensibilizar pelo choque, com o intuito de ser transformador ou norteador para o leitor/ouvinte.

Antes de traçar um panorama de obras e autores da literatura contemporânea para enfim, inserir a obra analisada nesse contexto teórico/crítico, resgato considerações de Regina Dalcastagné (2012), a fim de conceituar, de certa forma, esta literatura do tempo presente, aqui, definida pelas produções literárias do final do século XX e início do século XXI, escritas literárias marcadas pela pluralidade de expressões e origens distintas, mas atentas à exclusão social e à marginalização dos sujeitos.

Nesse sentido, saliento as considerações da professora e pesquisadora Regina Dalcastagné (2012): “É difícil pensar a literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas, que pode parecer

apaziguado, mas que se revelam em toda a sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar”, afinal, a literatura contemporânea brasileira é um território contestado.

Isso porque todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa. (...) A literatura brasileira é um território contestado. Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimizar aquele que fala. (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 5).

Acrescento, ainda, outros pontos da literatura contemporânea, principalmente neste aspecto em que a literatura enquanto forma de dizer sobre si e sobre o mundo, visto que essa se nutre de representações realísticas que desafiam a criticidade do leitor. São elementos dessa nova face da literatura, assim cunhada “periférica”, que revelam algumas das habilidades discursivas da literatura que vem do gueto, desta forma, Pellegrini (2004, p. 20) pontua:

A literatura, como sabemos, ao imobilizar ou fixar a vida por meio do discurso, transforma-a em representação. Nesse sentido, como ela permite fazer também uma espécie de teste dos limites da palavra enquanto possibilidade de expressão de uma dada realidade, em se tratando de uma matéria como essa, a exploração das possibilidades de transgressão ditada pelas situações mais extremas – o sexo, a violência, a morte – cria temas “necessários” para o escritor, que, por meio deles, garante um interesse narrativo escorado no terror e na piedade, na atração e na repulsa, na aceitação e na recusa, movimentos inerentes à sedução atávica que atrai para o indizível, o interdito, para as regiões desconhecidas da alma e da vida humanas.

Já Schollhammer (2009), ao teorizar alguns preceitos acerca da literatura brasileira contemporânea, mais precisamente, da produção da década de 1990, define alguns dos representantes e características que possam ser reconhecidos na produção literária dos anos 1990 e anos 2000 em diante. Deste modo, reconhece os “clássicos contemporâneos” em termos de crítica e destaques, sendo: Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Sérgio Sant’Anna, Roberto Drummond, João Antônio, José J. Veiga, Murilo Rubião, Rubem Fonseca, Fernando Bonassi, Marcelino Freire, Cadão Volpato, Marçal Aquino, Patrícia Melo e Paulo Lins, além de dar um destaque à parte aos autores: João Ubaldo Ribeiro, Antônio Torres, Ana Miranda, João Gilberto Noll e Bernardo Carvalho.

Dalcastagné (2012) destaca obras da literatura contemporânea sob diferentes aspectos, sobretudo das particularidades do narrador contemporâneo, as quais destaco como parte do levantamento de obras coletadas nesse viés: *Avalovara*

(1973), de Osman Lins, *Um Romance de Geração* (1980) e *Um Crime Delicado* (1997), de Sérgio Sant'Anna; *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos Sussekind; *Uma Noite em Curitiba* (1995) e *Juliano Pavollini* (2002), de Cristovão Tezza; *O Cachorro e o Lobo* (1997), de Antônio Torres; *A Majestade do Xingu* (1997), de Moacyr Scliar; *Relato de Um Certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum; *O Risco do Bordado* (1970), de Autran Dourado; *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho; *As Mulheres de Tijucoapapo* (1980), de Marilene Felinto, são obras cujo passado, de diferentes formas, é organizado para ser narrado a fim de dar sentido ao presente.

A autora destaca ainda outras obras como *Deixei Ele Lá e Vim* (2006), de Elvira Vigna e *As Confissões Prematuras* (1998), de Salim Miguel, obras cujos narradores “tentam impor seu olhar sobre o mundo, mas se enganam, são enganados, enroscam-se nas palavras e tombam. Seres declaradamente ficcionais”. (2012, p. 115).

Para além dos narradores declaradamente ficcionais, procuro enfatizar a literatura brasileira contemporânea enquanto proprietária de uma produção plural e múltipla, da qual ressoam ficções vinculadas à realidade do tempo das narrativas, nesse sentido, tornando a literatura periférica enquanto produção literária dissonante, a qual, brinda o leitor de prosa e de poesia com narrações e poetizações que são frutos das dificuldades cotidianas da vida dos sujeitos, das entranhas do indizível, daquilo que no romance sintetiza a dor da experiência em ficção ou poesia, assim, mais do que narrar ou poetizar, são obras que manifestam a própria experiência, a vivência aliada à escrita, nesse sentido, lembramos obras de escritores como Conceição Evaristo, Ferréz, Sacolinha, Geovane Martins, Sérgio Vaz e, principalmente, Racionais MC's. Autores que, ao partilhar vivências e contar suas histórias, orientam-se e articulam experiências do tempo, afinal, tal como afirma Paul Ricoeur (1978, p. 219): “o homem narrador torna inteligível para si mesmo a inconstância das coisas humanas, que tantos sábios, pertencendo a tantas culturas opuseram à ordem imutável dos astros”.

Ainda que seja um território contestado, é a literatura que atualiza o sentido de urgência da contemporaneidade. De acordo com a pesquisadora Beatriz Resende, a presentificação do discurso funde narrativas e experiências que poderiam ser convertidas em gritos de socorro por tanta violência sofrida.

Na literatura, o sentido de urgência, de presentificação, se evidencia por

*atitudes*, como a decisão de intervenção imediata de novos atores presentes no universo da produção literária, escritores moradores da periferia ou segregados da sociedade, como os presos, que eliminaram mediadores na construção de narrativas, com novas subjetividades fazendo-se definitivamente donas de suas próprias vozes. (RESENDE, 2008, p. 28).

Pode-se dizer que são literatos, que, de forma particular, reavaliam o próprio tempo e refletem a sociedade dentro suas obras, ainda no caso da literatura periférica, que reproduz a identificação das narrativas e sentimentos de moradores de periferias de todo o Brasil, histórias de vidas sem romantizações, é a literatura contemporânea desafiando o real, afinal, as ficções dos sujeitos periféricos são retratos de grande parte dessa população imensa e marginalizada no Brasil. Nesse viés, Bernd (1992) afirma:

As literaturas emergentes, às vezes ainda próximas de seu passado colonial (como por exemplo, as jovens nações africanas), estão destinadas a desempenhar um papel fundamental na elaboração da consciência nacional. Igualmente, as literaturas dos grupos discriminados – negros, mulheres, homossexuais – funcionam como o elemento que vem preencher os vazios da memória coletiva e fornecer os pontos de ancoramento do sentimento de identidade, essencial ao ato de auto-afirmação das comunidades ameaçadas pelo rolo compressor da assimilação (BERND, 1992, p. 13).

No entanto, ainda em tempos de mudanças estruturais e políticas no Brasil, de certa forma, no presente tempo, a favela reconta a própria história, conforme o documentário da Netflix: *Racionais MC's: Das Ruas de São Paulo Pro Mundo* (2022), “protestos em forma de música”, anuncia o documentário que mostra como as canções e a poesia de rua, tornaram-se parte fundamental de um movimento cultural poderoso no Brasil, ousaria dizer um movimento de coletividade. Ainda assim, a questão é, ao documentar a história de uma geração, cujo auge é o final da década de 1990 e início dos anos 2000, nota-se a eferescência dos discos de Racionais MC's enquanto referência para o que é literatura, mais precisamente poesia, conforme o trecho da palestra de Sérgio Vaz que, naturalmente, tornou-se poesia:

– Quem gosta de poesia?  
– Ninguém, senhor.  
Aí recitei “Negro drama” dos Racionais.  
– Senhor, isso é poesia?  
– É.  
– Então “nóis” gosta.  
É isso. Todo mundo gosta de poesia.  
Só não sabe que gosta.  
(VAZ, 2015, p. 192).

Tal como as obras de Resende ou Delcastagné, em *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), Schollhamer destaca com precisão cirúrgica alguns dos aspectos da literatura contemporânea, dos quais enfatizo, “o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos”. (SCHOLLHAMER, 2009, p. 53). Assim sendo, cabe ainda destacar o que crítico categoriza a respeito da reprodução da realidade na ficção brasileira contemporânea, como um “Novo Realismo”:

Não se trata de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade. Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo: a diferença que mais salta aos olhos é que os novos “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade por outros meios (...) Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte como a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. (SCHOLLHAMER, 2009, p. 53-54.).

Por outro lado, para além da dificuldade de compreender o “novo realismo” da contemporaneidade, Resende (2008) evidencia o quanto escrever o presente trouxe dificuldades à crítica que buscava definir a literatura disforme dos anos de 1990 em diante e da ousadia estética das obras que hoje desafiam as fronteiras das formas artísticas:

A literatura do presente que envolve uma noção muito maior que a noção do contemporâneo é aquela que assume o risco de inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos. (RESENDE, 2008, p. 9).

Nesse aspecto, vale mencionar que, conforme mencionado por KI Jay em entrevista para este trabalho, *Sobrevivendo no Inferno* (1997) não teve sequer a pretensão de ser obra literária. Entretanto, em 2018, o disco foi materializado como livro, o que destaca a multiplicidade desta obra, fazendo do livro-disco um lugar de passagem entre discursos, já que a obra crava um norte à literatura periférica que viria a emergir anos depois, inclusive influenciada pelas letras de tantas canções do grupo, em especial deste disco.

Schollhammer (2009), acertadamente, chama a atenção para obras e autores que constituíram a literatura periférica do Brasil, como: *Estação Carandiru* (2001), de Drauzio Varella; *Letras da Liberdade* (2000); organizado por Fernando

Bonassi e Literatura marginal – *Talentos da Escrita Periférica* (2005), organizado por Ferréz, ou ainda, as obras *Manual Prático do Ódio* (2003) e *Ninguém É Inocente Em São Paulo* (2006), do autor paulistano. Desse período, acrescentaria ainda *400 Contra 1* (2017), livro de William da Silva Lima, obra que se tornou filme em 2010, dirigido por Caco Souza e roteiro de Victor Navas; além do livro de Jocenir, *Diário de um Detento* (2001), o relato que serviu de ponto de partida para a letra da canção de Sobrevivendo no Inferno.

A respeito das obras marginais supracitadas, Schollhammer (2009), afirma que: “trata-se de uma literatura que, sem abrir mão da verve comercial, procura refletir os aspectos mais inumanos e marginalizados da realidade social brasileira”. (p. 98). De fato, trata-se de uma literatura realista, sobretudo, sincera ao reproduzir aspectos inumanos e marginalizados da sociedade, entretanto, um desafio dos autores em tempos atuais, sejam eles periféricos ou não, é viver apenas de literatura, não há viabilidade em abrir mão de uma “verve comercial”, é necessário vender, mesmo autores mais festejados pelo público e privilegiados economicamente, visam reconhecimento financeiro e destaque social, seja por uma questão de direito ou valorização da própria produção.

Ainda assim, a prosa testemunhal, autobiográfica, em tom confessional é sem dúvida, parte do repertório da literatura periférica, como pode-se conferir no livro-disco de Racionais MC's: “Na queda ou na ascensão minha atitude vai além, e tenho disposição pro mal e pro bem. Talvez, eu seja um sádico, um anjo, um mágico, juiz ou réu, um bandido do céu” (1997), trecho de “Cap. 4 Versículo 3”. Nesse viés, recorro Pellegrini (2004) mencionando a visão do crítico e professor Antônio Cândido em torno dessa presença expressiva de narradores-personagens que exploram esse tom testemunhal:

Em ensaio já clássico, Antônio Cândido afirma que o “realismo feroz” se faz melhor nas narrativas em primeira pessoa, quando “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade de seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada”. (p. 20)

Tematicamente, o livro-disco procura distanciar os sujeitos do determinismo periférico ao qual estão condicionados: a vida do crime como alternativa para as condições de pobreza e de falta de dignidade. Nesse aspecto:

É desse contexto que os homens negros e periféricos se projetam nacionalmente, performatizando masculinidades que produziram rupturas em padrões preestabelecidos frente às contradições que perpassam suas vidas. Essas masculinidades periféricas que ora encontram, ora se afastam foram e são produzidas centradas em práticas genocidas do Estado brasileiro, que legitimou o racismo, sobretudo, projetando no homem negro a expressão máxima de corpo perigoso e animalizado. (FONSECA, 2023, p. 57 – 58).

Dessa forma, a obra reinsere as vozes periféricas no campo literário, de forma que se registra a representatividade desta obra, ao compor vozes coletivas de sujeitos periféricos, a ficção realística a partir de pessoas e situações que inspiraram as letras e que, de certa forma, representam o corpo-a-corpo com a vida, tal como postulava o grande escritor João Antônio, em célebre texto-manifesto:

O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora (...); daí saltarem dois flagrantes vergonhosos – o nosso distanciamento de uma literatura que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografia brasileira. (ANTÔNIO, 1975, p.143).

Deste modo, o “corpo-corpo com a vida” ocorre nessas narrativas inspiradas nas experiências periféricas de um Brasil do final do século XX, com a pulsante e efervescente violência urbana da década de 1990; homens, mulheres e crianças em meio à violência e à pobreza, em sua maioria pretos e pretas, pobres e trabalhadores, ou ainda para os sujeitos que se envolveram no crime, é para estes que as letras contam histórias duras e impactantes, aos sobreviventes, sobretudo aos homens, a fim de afastá-los da vida no crime e de tudo aquilo que possa desvirtuá-lo da coletividade.

É catártico o estranhamento, ou ainda, o desconforto que pode atingir o ouvinte-leitor mais desavisado ao lidar com as narrativas das letras, ficções que retratam situações de realidade brasileira: crimes, injustiças, violências, miséria e sofrimentos, são situações que chamo a atenção para considerações aprofundadas posteriormente, sobre quanto os relatos crus e escatológicos aproximam de uma tese sobre a violência e a pobreza enquanto “fábricas de monstros” do Brasil da década de 1990, período retratado no livro-disco, o que possibilita a obra a oferecer uma experiência literária singular, tal como um Novo-realismo ou Neonaturalismo brasileiro, capaz de captar a realidade e as mazelas dos centros urbanos:

Está formado o novo cenário para a revitalização do realismo e do

naturalismo, agora com tintas mais sombrias, não mais divididos em “campo” e “cidade”, como antes, mas ancorados numa única matéria bruta, fértil e muito real: a cidade cindida, ou seja, já irremediavelmente dividida em “centro” e “periferia”, em “favela” e “asfalto”, em “cidade” e “subúrbio”, em “bairro” e “orla”, dependendo o uso desses termos da região do país. (PELLEGRINI, p. 19).

A pesquisadora Tânia Pellegrini (2004) esclarece essa relação temática, de forma que: “o desenvolvimento da literatura sempre buscou uma expressão adequada à complexidade de uma experiência que evoluiu tendo como pano de fundo a violência. (p. 17). O mais curioso é reparar que as expressões de violência nas obras desses autores, ainda que, de diferentes períodos e temas, trazem massivamente a violência masculina enquanto símbolo de poder, inserida na performance e nos discursos dos personagens.

A respeito dessa fluidez da violência na literatura brasileira, Tânia Pellegrini (2004) aponta:

Já se percebem, portanto, as linhas de força de uma questão no mínimo complexa, envolvendo aspectos econômicos, sociais e culturais, que estão na base do que nesse caso se apresenta como linguagem. Uma dessas linhas, talvez a mais importante, e da qual se pode partir, é aquela que trata da história da representação da violência na literatura brasileira, entendendo-se violência, aqui, como o uso da força para causar dano físico ou psicológico a outra pessoa, o que, forçosamente, recai na problemática do crime. (p. 16).

A prosa urbana do final do século XX retrata a violência impiedosa dos indivíduos, e o que poderia ser mera temática passageira passou a ser a tônica da literatura contemporânea, talvez, muito provavelmente, em razão do avanço também da própria violência urbana: assaltos, latrocínios, assassinatos, crimes passionais, abordagens policiais, agressões físicas, violência doméstica e de gênero, entre outras coisas, o fato é que a ficção imita o real, de forma cada vez mais visceral. Prova disso é o realismo de obras como *O Matador* (1995), de Patrícia Melo e *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, o que conforme Schollhammer (2009): “o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos” (p. 53). Cabe-nos acrescentar *Sobrevivendo no Inferno* (1997), de Racionais MC's, com uma ressalva: nesta ficção, a violência é cantada e dramatizada.

Schollhammer (2009) destaca ainda o que intitula como literatura marginal, esta que “procura refletir os aspectos mais inumanos e marginalizados da

realidade social brasileira” (p. 98), obras cuja prosa testemunhal e até autobiográfica é marcada por livros do ano de 2001: *Estação Carandiru* (2001), de Drauzio Varella, *Diário de um Detento*, de Jocenir (2001) e *Memórias de um sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes, livros que dialogam com o tom confessional das organizações de Bruno Zeni: *Sobrevivente André do Rap* (2002) ou de Fernando Bonassi: *Letras de liberdade* (2000), ou ainda em *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (2005), de Ferréz.

A fim de esclarecer a persistência no termo literatura periférica ao invés de marginal, às vezes tratadas enquanto sinônimos, Sérgio Vaz (2015), enquanto poeta e escritor periférico, elucida a razão do termo:

Quando eu falo de literatura periférica, estou englobando tudo. Eu não sou o cara certo para falar do negro, mas quando o negro fala, ele tem muita importância. Porque, além da pobreza, nós temos ainda o preconceito racial. Quer dizer, por mais que eu não sinta tanto, porque eu sou pardo, o negro sofre. Então, ele tem que duas vezes se autoafirmar, através da literatura, através de sua negritude e tal. (VAZ, *in*: PEÇANHA (org), 2015, p. 251-252).

Além do mais, ao englobar expressões dos excluídos socialmente, a literatura acaba por reproduzir noções de um Brasil cada vez mais próximo do real, ainda que representado ficcionalmente, o povo brasileiro em si, ou ainda, a própria periferia acaba por ser o enfoque coletivo dessa condição.

### **2.3 REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS POR MARCADORES SOCIAIS DE DIFERENÇA: MASCULINIDADES E LITERATURA**

A análise dos marcadores sociais de diferença, permite ao crítico literário ou leitor, acessar a profundidade da obra e compreendê-la em termos de recepção e interpretação, além de acessá-la enquanto produção da cultura e intelectualidade negra, como é o caso da obra analisada. É nesse sentido que é válido o estudo do *rap* enquanto repertório da literatura brasileira contemporânea, pois, prevalece nessa tendência literária o caráter de enfrentamento, permanecendo como símbolo de resistência na literatura afro-periférica insurgente, conforme Waldemir Rosa (2023):

No final dos anos 1990, tornou-se comum entre os estudos acadêmicos sobre

o rap a perspectiva de aborda-lo sob a ótica da violência como fenômeno social vinculado ao universo da juventude. Posteriormente, já nos anos 2000, o enfoque nos estudos universitários sobre o rap voltou-se para sua abordagem com cultura e literatura marginal e, mais recentemente, os estudos passaram por um giro epistêmico ao considerar o rap e o hip hop intelectualidade periférica e subalterna e uma das principais formas de mobilização política da periferia (...) A compreensão de que o rap compõe um instrumental de produção de representações que possuem como objetivo exercer controle sobre a realidade representada e a construção de alternativas de enfrentamento ao racismo, preconceito e discriminação. (ROSA, 2023, p. 83).

Os marcadores sociais são norteadores da realidade e do contexto de produção da obra artística, afinal, são marcas de exclusão e marginalização social por conta da pobreza, da discriminação, do racismo e tantas formas de violência e preconceitos sofridos pelos indivíduos. É encarando essa realidade que a literatura periférica e o rap propagam a busca por transformações sociais, incentivando melhores condições de vida, sem ignorar a própria origem, conforme a letra de “Emicídio” (2010): “pobreza não é vergonha, mas não pode ser orgulho”, do rapper Emicida.

É nesse ponto que o livro-disco dos Racionais MC’s vem como epicentro dessas reflexões, visto que serão consideradas as representações literárias por marcadores de raça e gênero, primeiro, a respeito da literatura afro-brasileira, segundo, pela performance das masculinidades periféricas, no entanto, o enfoque recai sobre as expressões de violência das masculinidades, performances ponderadas e refletidas nas letras de *Sobrevivendo no Inferno*, de modo a abordar a questão como o enfrentamento ao modelo de masculinidade hegemônica, o modelo colonial, afinal, ainda conforme Rosa (2023): “Racionais MC’s foram, e em certa medida continuam a ser, os intelectuais que produziram essa representação do Brasil a partir da fala do jovem negro da periferia das grandes cidades brasileiras”. (ROSA, 2023, p. 84).

Assim, *Sobrevivendo no Inferno* é a bíblia dos sujeitos periféricos, letras insurgentes entoadas como louvores e cantos de libertação; do qual reverberam histórias de homens marcados pelas condições de marginalização social e pobreza; cada letra, ao seu modo, instrui meninos a se defender e homens a suportar, sem ceder, e sem jamais esquecer a origem periférica.

Para além do álbum mencionado, o discurso e a intelectualidade insurgentes prevalecem no conjunto da obra de Racionais MC’s, conforme o professor universitário Waldemir Rosa (2023), ao recordar a letra “Negro Drama”, do disco *Nada*

*Como Um Dia Após O Outro Dia* (2002), analisa: “independentemente do que se faça ou do que se conquiste em termos financeiros, a condição racial é mantida, vinculando a figura do negro às descontinuidades geradas pela persistência da estrutura colonial e escravista na realidade brasileira”. (ROSA, 2023, p. 85).

Os marcadores sociais de diferença vêm ganhando força na literatura brasileira, um exemplo caro é o grupo Quilombohoje, de São Paulo, formado em 1978, responsável pela série *Cadernos Negros*. A produção de obras de autoras e autores negros, tanto em prosa quanto em versos, aproxima o intuito da coleção é fomentar e difundir a literatura de autores afro-brasileiros engajados no movimento negro, conforme Santos e Wielewicki (2009):

Suas publicações anuais dão a oportunidade a escritores afro-brasileiros ou escritores engajados no movimento negro de, mesmo fora do cânone literário oficial brasileiro, serem ouvidos (ato definido pelo grupo como “militância ativa da palavra”). O número de leitores de *Cadernos* tem aumentado nos últimos anos, porém ainda é marginalizado pela sociedade literária brasileira. (SANTOS, WIELEWICKI, 2009, p. 345).

Em outras localidades, como no Rio de Janeiro e na Bahia, houve grupos que partilharam de condições de marginalização semelhantes, e que contribuíram com a formação da literatura afro-brasileira, respectivamente, grupos como Negrícia e Gens. Estudos de Ferrara (1980) e Bernd (1987) apontam que o movimento negro já vinha se articulando desde o início do século XX por meio da imprensa, de 1915 – 1923, segundo Santos e Wielewicki (2009): “é um período de integração do negro à sociedade branca através de uma tentativa de cópia de seus valores culturais” (p. 345).

As autoras informam ainda que entre 1924 – 1937, houve um “período de fortes reivindicações, porém interrompido por Getúlio Vargas, em 1937” (p. 345), e ainda, que entre 1945 – 1963, foi uma fase de “rearticulação da imprensa com foco maior na luta de classes” (p. 345). Nesse sentido, a produção literária afro-brasileira é formada pelo caráter de resistência, o aporte desta cultura, conforme Bernd (1987): “servirá para singularizar um grupo, fornecendo-lhe mitos, símbolos e valores, em suma, elementos que permitem a emergência de uma imagem positiva de si próprio”. (p. 86). Dessa forma, segundo Santos e Wielewicki:

A representação do negro na literatura desde o seu início foi apagada; é como se os negros, forçados a cruzar os mares como escravos, tivessem deixado

na costa africana todos os seus sistemas, formas, elementos e práticas culturais e religiosas”. (SANTOS, WIELEWICKI, 2009, p. 343).

Assim, é pertinente apontar a obra do grupo Racionais MC's como elemento fundamental da propagação do orgulho negro como resistência ao racismo estrutural e evidente no Brasil, visto que, no cenário musical brasileiro, o grupo é um dos alicerces do movimento negro na cultura popular. Por outro lado, em *Sobrevivendo no Inferno* as letras tratam de coletividade, união e transformação social, apontando incoerências nas posturas masculinas de homens periféricos, que acabam forjando um modelo hegemônico masculino que perpetua opressão e desigualdade, esquecendo-se ou ignorando sua origem marcada pela exclusão social. Afinal, conforme Rosa (2023): “masculinidades e branquitude são os idiomas de poder na sociedade brasileira, que garantem, em outras coisas, a referência ao acesso à riqueza e ao poder político”. (p. 102).

Nesse sentido, é possível afirmar que dentre tantas questões abordadas nas letras de Racionais MC's, o foco se manteve na periferia, sem desconsiderar outros marcadores sociais de diferença, como questões étnicas e/ou econômicas. O livro-disco consolida a coletividade por meio de sua ficção e poesia, enquanto afirma a luta prioritária: unir a periferia. Conforme Mano Brown (2018), durante entrevista ao jornal *Le Monde Diplomatique*, em 28 de fevereiro:

Era uma prioridade de todos lutar pela raça, luta pela quebrada era uma bandeira única. Você não podia nem abrir discussão para outras coisas, para não dividir. A bandeira era essa: periferia! Depois nós debate outras ideia. (...) Mas o momento é esse: tem um genocídio acontecendo (...) Foi um momento que até inimigos se conversaram, Racionais uniu quebradas. Uniu bairros que não se conversavam, que tinha guerra, através do show do Racionais os caras se uniu (...) Hoje as quebradas se conversam, tinha briga de bairro, bala comia, bala comia! (...) A mudança acontece onde você menos espera, mas é lá que tem que acontecer. (MANO BROWN, 2018).

Além da coletividade das periferias, a obra do final do século XX orienta diretamente aos homens, enquanto sujeitos periféricos, sem autoflagelo ou discursos piegas. Nesse sentido, os estudos literários e as masculinidades tem construído análises profundas acerca das performances e discursos. Luiz Carlos Simon (2015), um dos mais representativos estudiosos das masculinidades nos estudos literários, inclusive, correlaciona a violência ao universo masculino:

Conforme já foi apontado, a violência é uma das questões correlatas das

masculinidades em contato com outros desdobramentos da temática, como o corpo. A ideia da força física, como componente masculino empregado muitas vezes para exercer a dominação, encontra amparo efetivamente no cuidado e no desenvolvimento do corpo do homem. (SIMON, 2015, p. 8).

É importante enfatizar que a problematização em torno da violência no âmbito masculino se dá em razão de socialmente ser tratada como questão trivial, conforme o pesquisador: “essa banalização da violência, frequentemente associada com as práticas masculinas, é objeto das reflexões de vários outros estudiosos”. (SIMON, 2015, p. 8). Inclusive, é o epicentro das reflexões sobre as masculinidades neste trabalho, o qual busca nas tessituras ficcionais da violência, interpretar os efeitos da vinculação entre violência e masculinidade. Nesse viés, Simon (2015) elucida:

A rede de interações sociais em que se inscrevem os diferentes homens brasileiros e seus condicionamentos é tão passível de ramificações que se torna relevante, na análise de aspectos da masculinidade, colocá-los em diálogo com as experiências de negro ou de pobre, por exemplo, para uma apreensão mais completa daquele retrato. Ainda que, no Brasil, as considerações do componente étnico e do social já façam parte da tradição nos exercícios de análise literária, a articulação dessas categorias com as questões das masculinidades contribui para o alargamento das perspectivas empregadas nos estudos literários. (SIMON, 2015, p. 10).

Em consonância com Simon, reitera-se que a hierarquização das masculinidades é um dos pilares da análise literária, o estudo aprofundado da representação ficcional necessita apurar as condições de vivência dos indivíduos, ponderando aspectos étnicos e econômicos por serem marcadores de diferença social, assim, a consideração de origem e trajetória, elucidam pontos de encontro da literatura com a vida social.

Dessa maneira, diante do cenário masculino brasileiro, os aspectos étnicos e econômicos são fatores que, dentro do espectro de homens, cujo referencial de definição de masculinidade, na maioria das vezes, acaba sendo o ilusivo modelo hegemônico patriarcal, pautado em relações de poder, portando violência, influência e força, como instrumentos de controle, opressão e depreciação dos próprios homens. Nesse sentido, por meio da invalidação da masculinidade, cria-se entre os próprios homens, formas de apontar a masculinidade alheia como menor ou inexistente, julgando como “menos homem” por ter menos dinheiro ou por ser pobre, ou ainda, “menos homem” se for fraco, ou mesmo, demonstrar-se sensível e, assim, vulnerável, além de tantas outras problemáticas. Outrossim, são aspectos norteadores de

exclusão e supervisão constante, que afetam negativamente a autoestima e autoconfiança dos indivíduos, principalmente, homens pobres e negros, indivíduos marginalizados, de modo geral, que, principalmente pela condição de sujeitos periféricos, são colocados distantes do modelo idealizado para ricos e brancos, os quais usufruem de posições privilegiadas na hierarquia social das “masculinidades”.

É desse contexto que os homens negros e periféricos se projetam nacionalmente, performatizando masculinidades que produziram rupturas em padrões preestabelecidos frente às contradições que perpassam suas vidas. Essas masculinidades periféricas que ora encontram, ora se afastam foram e são produzidas centradas em práticas genocidas do Estado brasileiro, que legitimou o racismo, sobretudo, projetando no homem negro a expressão máxima de corpo perigoso e animalizado. (FONSECA, 2023, p. 57 – 58).

Assim, fatores como o racismo e a precarização dos direitos fundamentais de negros e pobres justificam a distância latente que a (des)ilusão dos sujeitos periféricos ao tentarem se encaixar ou seguir este modelo hegemônico como padrão e referência. Cientes disso, vale-nos do termo insurgente para abarcar esse caráter de revolta e luta que caracteriza as masculinidades periféricas: a revolta contra esse sistema que fere a autoestima e valorização dos próprios homens, em razão dos marcadores sociais de diferença.

#### **2.4 MASCULINIDADES INSURGENTES: SABERES COLETIVOS AOS HOMENS PERIFÉRICOS**

“Mostre-me um homem são e eu o curarei  
*You're runnin' and you're runnin' and you're runnin' away*  
Não posso correr de mim mesmo eu sei  
Nunca mais é tempo demais. Baby, o tempo é rei”.

(Black Alien – “Cartas pra Amy”).

Dentre os temas dos debates contemporâneos, estão as masculinidades, estudos voltados aos homens envolvendo debates sobre sexualidades e gêneros, contemplando também, estudos sobre comportamento, saúde, contextos sociais ou culturais, entre outros fatores, entretanto, tendo em vista a amplitude da temática, é necessário trazeremos o enfoque aos estudos literários. Trata-se de uma temática ampla, conforme Canassa (2018), em 2017, a pesquisa do termo masculinidades levava a apenas 98 trabalhos na área de “Linguística, Letras e

Artes”, a área que segue ainda como a que menos explora o tema, no entanto, o avanço é significativo, pois, em 2023, ao aplicar o mesmo filtro na área de “Linguística, Letras e Artes”, obtém-se 654 trabalhos como resultado. A maioria das teses e dissertações sobre masculinidades estão nas áreas da Saúde (4.813 trabalhos) e das Ciências Humanas (1.885 trabalhos), conforme os dados obtidos no Banco de Teses e Dissertações da Capes (2023).

As masculinidades ganham outras perspectivas nos estudos literários, principalmente, a partir das representações literárias, das significações linguísticas e da representatividade social. Conforme Simon (2015), os desdobramentos das masculinidades nos estudos literários podem ser identificados a partir dos seguintes desdobramentos: a) As masculinidades segundo o espaço geográfico; b) As masculinidades segundo contextos de época; c) O corpo; d) Estudos de masculinidades e estudos feministas; e) As masculinidades e os gays; f) A violência; g) A paternidade; h) Educação, Infância e Juventude; i) A heterossexualidade; j) Masculinidades Hegemônicas e Subalternas. Nesta tese, entende-se por masculinidades a visão plural em torno das expressões masculinas, incluindo a violência ao debate das relações de poder entre masculinidades hegemônicas e subalternas, principalmente, enquanto parte dos marcadores sociais de diferença e parte das construções e dos processos identitários na arte literária, de forma que seja elaborada por indivíduos masculinos, partilhando experiências ou em razão da criação literária ser voltada a esse público, por meio de construções discursivas. Nesse sentido, conforme Canassa (2018):

A literatura se mostra, então, um terreno fértil tanto para a problematização em relação aos comportamentos padrões, quanto para o rompimento deles. É possível pensar na literatura enquanto um lugar favorável para essas mudanças e até como um instrumento de desconstrução e reflexão do que é classificado como masculino, feminino ou universal (2018, p. 16).

Além disso, costumo ponderar que um dos fatores determinantes nos estudos das masculinidades são as experiências do indivíduo, de forma a se tornarem componentes transformadores do homem, não somente a dor, as dificuldades ou a frustração, conforme se enfatiza ao longo deste trabalho, mas, também em relação ao contato com os próprios sentimentos e experiências como a paternidade, ou seja, experiências subjetivas significativas. Nesse sentido, a contemporaneidade é marcada por obras literárias de grande expressividade, como: *O Filho Eterno* (2017),

de Cristovão Tezza, *O pai da menina morta* (2018), de Thiago Ferro, *Canção para ninar meninos grandes* (2018), de Conceição Evaristo, *Manteiga de Cacao* (2012), do escritor Sacolinha e um dos pioneiros: *Sobrevivendo no Inferno* (1997/2018), de Racionais MC's, o que revela o desdobramento do tema no transcorrer dos anos e a abordagem plural da questão. Nesse sentido, Simon (2016) elenca alguns representantes da temática na literatura do século XXI em *Fundamentos para pesquisas sobre masculinidades e literatura no Brasil* (2016), publicado na Revista Estação Literária (UEL):

No século XXI, a exposição das masculinidades ganha enorme projeção, especialmente em textos de ficção e de autoficção. Assim, nomear autores relevantes que se detêm sobre a questão seria exaustivo e passível de diversas omissões. Ao mesmo tempo, julgo interessante a referência a um gênero pouco representado nos parágrafos e épocas anteriores que, embora não seja novo, passa a abordar com destaque a vida masculina. Trata-se da crônica que, após o êxito de Luis Fernando Verissimo e sua dedicação a tipos masculinos e femininos da classe média envolvidos nas peripécias da vida privada, passa a ter representantes que trazem o universo masculino para o primeiro plano. São, sobretudo, os casos de Xico Sá e Carpinejar, cujos títulos de livros e de crônicas já servem como demonstração do apego à temática. De Xico Sá podem ser citados os títulos e os subtítulos dos últimos três livros: *Modos de macho & modinhas de fêmea: a educação sentimental do homem* (2003); *Chabadabadá: aventuras e desventuras do macho perdido e da fêmea que se acha* (2010); e *Os machões dançaram: crônicas de amor & sexo em tempos de homens vacilões* (2015). De Carpinejar são transcritos títulos de crônicas: “Pai materno”, “O que um homem quer?”, “O canalha arrependido”, “Conversa de homem”, “Homem perfeito”, “Pau duro”, “Não se come uma mulher”, “Banheiro masculino”, “Infidelidade masculina”, “Cueca no box”, “Gay heterossexual”, “Esqueço que tenho um pau”, “Para que servem os homens”, “Quando o homem fingir o orgasmo”, “Casado na festa de solteiro” e “Já broxou?”. Além dos dois, devem ser citados ainda os cronistas Marcelo Rubens Paiva e Fernando Bonassi, cujos textos dão relevância às experiências masculinas contemporâneas. (SIMON, 2016).

Na literatura brasileira, as masculinidades têm sido repertório de crônicas, contos, romances e letras de canções, revelando-se como fruto da experiência, algo que mantém a literatura atrelada à vida social. Nesse ponto, um exemplo recente pode ser o relato compartilhado pelo pagodeiro Péricles, um dos mais respeitados cantores do Brasil, conforme a entrevista que concedeu à jornalista Maria Fortuna sobre a versão que gravou de “Desculpe o auê” (2023), da cantora Rita Lee. Na ocasião, Péricles abordou as mudanças sociais e a importância de saber das marcas que as diferenças sociais acarretam ao homem negro. O artista compartilhou um pouco do que o transformou enquanto homem nos últimos anos, sintetizando que experiências simples e o contato com os sentimentos podem ser importantes, como a

paternidade foi algo transformador para ele: “Hoje eu preciso entender melhor como é esse mundo para passar para a minha filha o que ela vai enfrentar nesse mundo que está chegando” e ainda completou, conforme o trecho da entrevista concedida ao Jornal O Globo em 4 de outubro de 2023:

O mundo mudou muito e muito rápido, algumas coisas não mudam, a maneira como a gente procura passar os nossos ensinamentos não mudam, o amor não muda, a maneira de dizer “eu te amo”, até mudou um pouco, disso, eu posso dizer que é muito da contribuição do pagodeiro, em falar melhor de amor, falar mais de amor, fazer com que esse amor que a gente pregava nas músicas, que a gente dizia nas músicas e que se pregava no dia-a-dia, mudasse a cabeça de muita gente. (...)

A expressão dos sentimentos é uma forma de humanizar os homens, a sensibilização pode salvar vidas, seja a partir da experiência pessoal, ou ainda, da música, como ponto de contato com as emoções. Nesse aspecto, durante sua participação no programa *Donos da Bola*, da rede Bandeirantes de TV (2023), o *rapper* Ice Blue, do grupo Racionais MC's ponderou sobre a sensibilização da arte: “a música é um consolo, uma companhia, eu costumo dizer que a música é a companhia de quem geralmente está sozinho, precisa de ouvir alguém, então acho que o Racionais através da música fez muita companhia para quem estava sozinho”.

No cenário brasileiro, em meio à tanta violência na década de 1990, é notável a assimilação do comportamento masculino à violência como forma de se defender da violência sistêmica. Assim, embora já tenha sido responsável por disseminar discursos misóginos ou homofóbicos, com o passar dos anos, foi necessário que o discurso do *rap* se alinhasse às necessidades de transformações sociais, é nesse aspecto que o conjunto da obra de Racionais MC's transmite saberes coletivos aos sujeitos periféricos, principalmente, às masculinidades: às formas plurais de expressar e reconhecer os papéis masculinos, entretanto, nem sempre foi assim, afinal, foram anos para que o universo masculino do hip hop evoluísse e compreendesse as mulheres enquanto companheiras de batalha, mas, sem dúvidas, já se avançou muito no debate. De todo modo, “a maior visibilidade das mulheres no gênero é uma realidade incontornável” (2020, p. 68), conforme a perspectiva do professor Acauam Oliveira (2020):

Em relação à representação das mulheres, o rap frequentemente recai nos lugares comuns mais violentos e misóginos, marcado por uma pobreza de olhar que fragiliza o conjunto. Em parte, isso se

deve ao fato de que o rap dos anos noventa tinha por objetivo estabelecer uma ética guerreira predominantemente masculina, em que não havia lugar para ambiguidades da ordem do desejo, o que é uma maneira de compreender o problema, não justificá-lo. Podemos observar essa postura em diversas canções, como em “Mulheres Vulgares”, dos Racionais MC’s. (2020, p. 68).

As metáforas e rimas conduzem a ensinamentos essenciais para a sobrevivência no contexto de marginalização social, afinal, conforme a letra de “Jesus Chorou”: “você sabe o que é frustração, eu sei, máquina de fazer vilão”. (2002). Sujeitos frustrados, sem amparo e sem dignidade são capazes de coisas horríveis, conforme o personagem Guina, presente também na letra de “Tô ouvindo alguém me chamar”, de *Sobrevivendo no Inferno* (1997). O discurso das obras de Racionais MC’s marcam as parábolas aos homens, as letras são caminhos para a autoreflexão. Entre os meus, é comum ouvir “Jesus Chorou” quando se busca força diante da inquilina da dor, em momentos tempestuosos, afinal, “eu que me julguei forte, eu que me senti, serei um fraco quando outras delas vir (...) Do que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável?”.

Uma leitura apurada do livro-disco *Sobrevivendo no Inferno*, permite ao leitor identificar o determinismo periférico. As narrativas das canções expõem sujeitos diante da falta de escolhas e oportunidades, mulheres sendo condicionadas à prostituição e homens inseridos no crime, independente da motivação, são sujeitos que, certamente, serão tragados pela vida do crime. Mesmo que não tenham sucumbido ao crime, são expressões de masculinidades sem meios e sem garantias, sem dinheiro, bens ou influência, homens com uma arma na mão e uma vida dilacerada, o resultado desse determinismo já é bastante conhecido no Brasil, conforme esclarece a socióloga Silvana Carvalho da Fonseca: “a luta e a resistência para não ceder à criminalidade, marginalidade imposta ao homem negro são traçadas na sua existência”. (2023, p. 73).

Dentro dessa lógica, dinheiro e poder determinam a autoestima e a autoconfiança dos homens, no entanto, quando um homem não consegue dar conta de cumprir alguns desses quesitos sua masculinidade passa a ser questionada ou invalidada. Conforme Oliveira, M. F. (2017) em dissertação a respeito da representação das masculinidades marginalizadas na literatura:

A masculinidade marginalizada é desde sempre um modelo em disfunção com o modelo hegemônico, pois a condição de pobreza e a tentativa de

garantir a própria sobrevivência a afastam da noção de poder e/ou privilégio. A masculinidade hegemônica propaga o exercício de uma série de negações na formação do indivíduo, como Boris (2011) menciona, primeiro o ato de negar: “não ser mulher”, “não ser homossexual”, “não ser frágil”, etc; para depois se reafirmar como homem, como forte, viril, violento, poderoso, e assim por diante. (p. 56).

Nesse viés, Fonseca (2023) clarifica essa abordagem em torno das masculinidades periféricas, aquelas marginalizadas pelas circunstâncias socioeconômicas e de localização, à margem dos centros urbanos na obra:

Sobrevivendo no Inferno é uma obra que oferece uma interpretação do Brasil, que expõe a política de morte sustentáculo do racismo brasileiro, que ilustra um homem negro massacrado pelo Estado, assim como seus desejos, medos e possíveis produções de vida frente a um complexo de contradições. (FONSECA, 2023, p. 67).

Em razão disso, são expressões de masculinidades sem ter sequer poder aquisitivo, distante de um modelo masculino idealizado ou patriarcal. “Os sobreviventes”, enquanto personagens, são sujeitos pobres que precisam se conscientizar a respeito da coletividade e do respeito mútuo, retratos verossímeis do sujeito periférico brasileiro, homens que buscam dignidade, mas sem emprego e direitos civis básicos, e que, diante da constante subjugação, dos preconceitos e das discriminações vividas, inspirados no discurso e na revolta do Movimento Negro, são retratados em letras que traduzem a busca por respeito e direitos, ainda que seja cobrada à base da força. Assim, afirma Fonseca (2023): “*Sobrevivendo no inferno* não é uma metáfora para determinado tecido social no Brasil. É uma resposta violentamente produzida contra as políticas de morte da sociedade brasileira” (2023, p. 67).

O livro-disco dos Racionais MC’s anuncia uma guerra em curso, ainda em tempo, denuncia os percalços, a revolta e a angústia das periferias do final da década de 1990, e mais do que isso: a dor dos homens, condenados pelo sistema à ascensão social por meio do crime como a única opção daquele contexto de exclusão social e pobreza. Além do mais, há trechos da obra que revelam o quanto a exclusão social dentro do capitalismo não foi suficiente para conter o desejo dos indivíduos de almejar melhores condições de vidas, até mesmo chegar à cultura da ostentação, ou como se originou no *rap* norte-americano: a Cultura *Gangsta*, conforme o trecho da letra de Negro Drama (2002): “Cê disse que era bom, e as favela ouviu, lá também tem whisky, e red bull, tênis Nike, fuzil”.

Nesse sentido, Bell hooks (2022) explica parte do percurso passional e social do homem negro e da cultura *Gangasta*:

Historicamente, o objetivo que os homens negros definiram como necessário para a restauração de sua masculinidade patriarcal era o pagamento igual por trabalho igual [entre brancos e negros]. Antes do movimento *black power*, a maioria dos homens negros queria empregos, ou seja, a visão de direitos civis básicos; queriam poder econômico para prover a si mesmos e suas famílias.

Os militantes *black power* eram implacáveis em suas críticas ao capitalismo. Eles desmascararam a corrupção na força de trabalho nos Estados Unidos anunciando ao homem negro que não importava se ele tinha ou não um emprego legítimo que lhe desse valor aos olhos das pessoas brancas que nada sob o sistema capitalista era legítimo. Dentro desse sistema, todos os negros em ladrões, todos eram gângsteres, todos eram corruptos (hooks, 2022, p. 65).

R. W. Connell (2005) afirma que há um modelo central que norteia o comportamento masculino, o que chama de masculinidade hegemônica: “a masculinidade hegemônica foi entendida como um padrão de práticas (coisas feitas, não apenas uma série de expectativas de papéis ou uma identidade) que possibilitou que a dominação dos homens sobre as mulheres continuasse”. (CONNELL, MESSERSCHMIDT, 2013, p. 241). Ou ainda, conforme atualiza JJ Bola (2020):

Essa visão globalizada e singular da masculinidade é muito mais um projeto de culturas e ideologias hegemônicas, que tentam impor suas crenças e entendimentos sobre as outras nações e culturas. Ser um homem não é um teste padronizado que os homens respondem em determinada idade, com uma nota de corte estabelecendo os que ficam abaixo ou acima do modelo de referência.  
(BOLA, 2020, p. 108).

Partindo deste ponto, acerca da definição de masculinidade hegemônica, em M.F. Oliveira (2017), considera-se, como sendo este modelo hegemônico constante e equivocadamente associado à virilidade: “a virilidade possui um papel fundamental no cotidiano masculino, pois serve de ferramenta para garantia da dominação do sexo masculino sobre as categorias subalternas”. (p. 39).

Entretanto, a virilidade não precisa ser um instrumento de opressão, mas uma ferramenta para expressar firmeza e contribuir com uma postura de autoestima e autoconfiança do homem, principalmente diante de enfrentamentos e embates violentos, como no caso da condição periférica retratada na obra, em que muitas vezes, a virilidade torna-se uma expressão de defesa, ou até mesmo, chega a ser a única resposta possível diante de exposições constantes à violência, como

ressalta Emicida (2020):

A palavra violência, cujo significado vem do latim *violentia*, no sentido de veemência, impetuosidade, está ligada, em sua origem, ao termo *violare*, que, por sua vez, significa violação. É bastante comum, por isso, compreendermos como violência um ato característico daquele que age com força, uma definição que inclusive, está presente em muitos dicionários. Esta associação frequente entre violência e força acaba criando um cenário no qual ambas são compreendidas como sinônimos, quando na verdade, podem ser manifestadas de formas completamente diferentes, até antagônicas, dentro de uma interpretação que, para piorar, também nos afasta do sentido primário do termo – o ato de violar. (EMICIDA, 2020, p. 7).

As relações de poder entre as masculinidades são discutíveis nesse sentido, visto que as oportunidades, os privilégios e as vantagens de homens brancos sobre os sujeitos periféricos, em sua maioria, sobre homens negros, acarretam diretamente na clássica crítica de Mano Brown a esse sistema, registrada na versão ao vivo da introdução da canção “A Vida é Desafio” (2006):

Desde cedo a mãe da gente fala assim: “Filho, por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor”. Aí passados alguns anos, eu pensei: “Como fazer duas vezes melhor, se você está pelo menos cem vezes atrasado?” – Pela escravidão, pela História, pelo preconceito, pelos traumas, pelas psicoses, por tudo o que aconteceu. Duas vezes melhor, como? [...] Ou, cê é o melhor ou é o pior de uma vez, sempre foi assim. Você vai escolher o que estiver mais perto de você, o que tiver dentro da sua realidade. Você vai ser duas vezes melhor, como? Quem inventou isso aí? Quem foi o pilantra que inventou isso aí? Acorda pra vida, rapaz! (RACIONAIS, 2006).

Do ponto de vista da crítica literária, a agressividade da entoação e, mais ainda, a violência descrita nas letras são marcas da ficção no século XXI, aspectos como o discurso violento e a representação da violência podem ser reconhecidos como traços já enfatizados na literatura contemporânea, principalmente a violência enraizada na ficção brasileira, conforme Tânia Pellegrini (2004): “o desenvolvimento da literatura sempre buscou uma expressão adequada à complexidade de uma experiência que evoluiu tendo como pano de fundo a violência” (p. 17). É nessa perspectiva, que se busca identificar nestas ficções as expressões de masculinidades e de violência na obra, elementos que, na literatura contemporânea brasileira, ainda segundo Pellegrini, transita entre poses e hipocrisias:

De fato, percebe-se nesses textos uma espécie de verniz de civilização e de justiça, que se dilui ao menor impacto, espalhando todo tipo de violência e deixando visíveis antigas estruturas autoritárias que mantêm vivos velhos códigos de honra, uma vez que um sistema legal eficiente e neutro,

característica da modernidade, ainda não conseguiu se implantar. Tais arroubos de violência também estão ligados a velhas concepções de masculinidade e macheza, além de muitas vezes surgirem envolvidos por um caráter de "santidade", estruturante de um mundo particular e arcaico de códigos e relações sociais. (PELLEGRINI, 2004, p. 17).

Entretanto, a narratividade do disco-livro de Racionais MC's projeta a periferia para além de um espaço ficcional, pois suscita um debate social e político ao protagonizar o espaço como um ambiente coletivo e orgânico, diretamente envolto e afetado pelo determinismo periférico: a exclusão social ocasionada pelo Estado. Além disso, o crime e a violência são abordados como expressões de poder e formas de conseguir a sobrevivência diante do cenário reproduzido na obra; a vida digna é um mero vislumbre, conforme adiante poderemos confirmar na análise das letras. Nas músicas elaboradas como narrativas o canto é a forma de conta-las, assim, conforme Bruner (1986) a narrativa da música pode ser identificada por meio de três elementos: a trama ou história, ou seja, a sequência de fatos relatados sob um ponto de vista particular; o discurso, a letra enquanto o texto que nos informa do conteúdo e, por último, a ação, o ato de partilhar a narrativa em si.

### 3 UMA BÍBLIA VELHA, UMA PISTOLA AUTOMÁTICA E UM SENTIMENTO DE REVOLTA: LIÇÕES AOS HOMENS PERIFÉRICOS EM SOBREVIVENDO NO INFERNO, DE RACIONAIS MC'S

Neste último capítulo, por fim, evidenciam-se as intersecções entre vozes, literatura e masculinidades por meio de uma análise aprofundada do livro-disco. Reflete-se o caráter moralizante da ficção da obra em torno das masculinidades. Entretanto, enfatiza-se a abordagem singular da obra nesse aspecto, que, por meio da ficção, projeta representações literárias de masculinidades periféricas, porém sem autoflagelo e pieguismo, de modo a construir narrativas que possam conduzir a reflexões pontuais sobre masculinidade e coletividade em um contexto periférico.

Assim, neste capítulo, serão analisadas as letras de *Sobrevivendo no Inferno* (1997), de modo a focar as narrativas sobre masculinidades periféricas e sua insurgência, ou seja, o caráter de resistência e luta que a obra expressa, revelando-se um aporte dissonante e central da literatura brasileira contemporânea.

O livro-disco é o quarto álbum do grupo de *rap* brasileiro formado por Mano Brown, Ice Blue, Edí Rock e Kí Jay. Em 2018, o álbum foi publicado no formato de livro pela editora Companhia das Letras, o que nos permite referir-nos à obra como livro-disco. A tese proposta neste estudo literário procura, neste capítulo, evidenciar os aspectos temáticos, ficcionais e poéticos da obra de Racionais MC's, a fim de ressaltar a importância do livro-disco no cenário literário contemporâneo brasileiro, principalmente pela forma como a obra elucida questões como masculinidades por meio da ficção embutida nas letras, tal como importa na literatura contemporânea, conforme a provocação de Regina Dalcastagné (2012): “não importa mais saber quem traiu dentro da narrativa, mas sim, desvendar o que nós acreditamos ser uma traição, esclarecendo nossos mecanismos de adesão ao mundo social e afetivo”. (p. 91).

O estudo do álbum, permite-nos atualizar o sentido de vozes e performance na cultura literária brasileira, enquanto ressignifica o próprio *rap*: o ritmo e a poesia, aqui compreendidos como poéticas orais registradas nas letras das canções. Letras que, não apenas evidenciam as mazelas das periferias da década de 1990, como também, contam histórias a fim sensibilizar seus pares a encontrar sentido

na união das periferias para uma vida melhor, além de mostrar aos sujeitos a realidade decadente da miséria e da vida no crime, o que solidifica a contribuição do grupo Racionais MC's, na cultura brasileira pela busca por uma sociedade melhor.

Afinal, conforme elucida o pesquisador e antropólogo, Waldemir Rosa (2023), estudar a obra do grupo Racionais MC's não se trata de buscar referências a reparações sociais, mas, sobretudo, de analisar o discurso insurgente das canções tratando da emasculação dos sujeitos periféricos:

Três décadas de Racionais MC's ensinaram muitas coisas, uma delas é que, assim como diversos autores e autoras do rap brasileiro, eles são produtores de uma teoria social sobre o Brasil que tem as masculinidades negras como ponto de enraizamento histórico. (...) Racionais Mc's ao se pronunciarem em termos de uma masculinidade negra e periférica, fracionam a unicidade da vocalização sobre os idiomas de poder e inserem outras temporalidades na narrativa da nação. (ROSA, 2023, p. 102).

O estudo crítico da obra *Sobrevivendo no Inferno*, de Racionais MC's, divide-se em dois blocos: Uma bíblia velha, lições do Pastor-Marginal e em seguida: Uma pistola automática e um sentimento de revolta. Deste modo, a primeira parte destaca: “Gênesis”, “Cap. 4, Vers. 3”, “Tô ouvindo alguém me chamar”, “Diário de um detento” e “Mágico de Oz”, canções figurativizantes, que se aproximam da conversa ou se apropriam do relato, de forma a imitar a fala, conforme Wisnik (2019). Por este aspecto, narram histórias mais extensas, em que se destacam as lições aos sujeitos periféricos. Já a segunda parte da análise, as canções tematizantes, ou seja, canções que criam objetos e se fixam neles, criando um apelo somático, por isso, são letras mais voltadas a atender o ritmo, ainda de acordo com Wisnik (2019). Por fim, dessa forma, analisam-se as letras do álbum.

As considerações apresentadas neste capítulo, se dão a partir de referências dos estudos culturais, da crítica literária e de estudos sobre rap e a obra de Racionais MC's. Deste modo, amparam-se em recentes entrevistas individuais dos membros e coletivas do grupo concedidas, além dos comentários e respostas do Dj Kl Jay, membro original e atuante do grupo, em entrevista concedida para este trabalho.



Figura 1 - Entrevista com Kleber Simões, Kl Jay (Racionais MC's), participação de Janaina Ávila (UEL Sonora), 19 de agosto de 2022, Hotel Bourbon/Londrina/PR. Fotografia Guto Pires. Disponível em: <https://galeria.gutopires.com/kljay/>

A entrevista ocorreu no Hotel Bourbon, na cidade de Londrina/PR, na noite de 19 de agosto de 2022, em parceria com a página/canal Portal Rap Londrina e com a jornalista Janaína Ávila, produtora e apresentadora do programa de rádio UEL Sonora. Na ocasião, o Dj estava de passagem pela cidade para tocar em um evento que ocorreu no Oloo Bar.

Na ocasião, ao analisar a cena contemporânea do *rap* nacional, o Dj Kl Jay foi pontual ao considerar que o gênero musical não tem que caber nas expectativas dos saudosistas, a cena cultural é fluída e repleta de transformações, assim como o próprio *rap*:

O rap começou com festa, começou festivo, não dá para fugir disso, não dá para negar isso, agora, ele se tornou poderoso quando ele foi político, nem por isso, todos os raps devem ser políticos (...) Lutar pelo direito de festejar, festejar pelo direito de lutar. (KL JAY, 2022).

Sobre os 26 anos após o lançamento de *Sobrevivendo no Inferno*, o DJ pondera: “Infelizmente, pouca coisa mudou em termos de Brasil, a mentalidade do Estado é a mesma há mais de 500 anos, né cara: explorar a maioria, tudo é muito caro, o imposto é caro, as pessoas são obrigadas a sobreviver com pouca coisa”. (2022). E ainda completa dizendo que não esperava esse efeito literário da obra em

questão, mas admite a importância do álbum para abrir os olhos da sociedade sobre as condições de vida da periferia sem dignidade e sem o devido assistencialismo: “É o disco que retratou sobreviver a isso tudo, ele mostra esse tipo de sobrevivência, hoje, nós temos essa visão mais apurada do porquê isso acontece”. A exclusão social e o racismo seriam alguns dos fatores determinantes, mas o artista ainda considera o alcance do disco surpreendente, em termos de repercussão cultural e impactos na academia, principalmente.



Figura 2 - Entrevista com Kleber Simões, KI Jay (Racionais MC's), 19 de agosto de 2022, Hotel Bourbon, Londrina/PR. Fotografia Guto Pires. Disponível em: <https://galeria.gutopires.com/klijay/>

Na entrevista com o DJ Kleber Simões, KI Jay elucida questões essenciais sobre o processo de criação do disco *Sobrevivendo no Inferno*, até se tornar livro. Sobre a linguagem das letras, o Dj frisa a importância de sensibilizar, de aproximar realidades e criar identificação com o povo, por isso a linguagem utilizada é rica em elaborações poéticas, efeitos de sentido e rimas, mas preza por supressões dos infinitivos, dos plurais e das frases longas, evitadas pelos letristas Mano Brown e Edi Rock. Por exemplo, em “Gênesis”, uma das faixas de abertura do álbum, palavras como “sobreviver” e locuções como “as putas” são pronunciados como “sobrevivê” e

“as puta”, intencionalmente, a fim de aproximar a linguagem das canções à linguagem informal, próxima à oralidade, além disso, conserva o uso de gírias e procura criar imagens e rimas que soem naturais, aproximando-se da fala. Inclusive, Kl Jay, mostrou-se impressionado pela repercussão do disco nas universidades, recordando que o grupo nunca teve pretensões literárias, o arranjo elaborado das letras ao contar histórias era mais pensado em ser uma linguagem direta que conectasse as letras aos ouvintes da periferia.

Os recursos sonoros eram escassos naquela época, por conta de não possuírem meios fonográficos, os *rappers* tinham de compor as letras e roteirizar os samples que seriam feitos como base para as canções que seriam produzidas em estúdios, segundo o Dj Kl Jay esse foi o processo de criação durante muito tempo: apenas um sentimento de revolta e várias ideias na cabeça.

As letras foram feitas pelo Brown e Edy Rock, né? A gente não tinha ainda os equipamentos para fazer *sample*, a gente não tinha MPC, a gente não tinha a logística para produzir, tinha tudo em mente. A gente ouvia o som e pensava na perspectiva de fazer, de samplear e tal, mas a gente não tinha acesso, então as letras foram escritas em casa, pelo Brown e pelo Edy Rock e a gente fez esse disco juntos no Estúdio, a gente levou as ideias e fez o laboratório ali, foi tentando fazer, colocando as ideias em prática, a gente dirigiu o disco. (KL JAY, 2022).

Reforça-se o fato de que o processo de gravação e produção do disco é muito anterior à publicação do livro, afinal, o disco foi lançado em 1997. Ao ser questionado sobre esses desdobramentos e transformações da obra ao longo do tempo, Kl Jay esclarece o que poderíamos chamar de “o som e o sentido” da obra:

A gente não teve a intenção de que acontece isso [o disco tornar-se livro] um disco de rap, dependendo do disco ele é um livro também, um livro de história, de conto ou um livro jornalístico, Sobrevivendo No Inferno conta histórias, histórias bem escritas, bem cantadas, do que acontece no gueto, nos lugares mais afastados, com um olhar nosso, olhar, no caso do Brown e do Edy Rock e o som, o instrumental reflete esse nosso olhar também. (KL JAY, 2022).

Para além dos comentários das entrevistas, a análise do material considera as histórias cantadas nas letras como ficções sobre e para a periferia, inspiradas na dura realidade vivida por homens e mulheres em condições de pobreza e descaso social da década de 1990. As narrativas rimadas contam histórias e compartilham situações sobre sujeitos periféricos, enfocadas, em alguns momentos na perspectiva do bandido, inclusive. Nesse sentido, estudo bibliográfico deste

trabalho procura contribuir para atualizações acerca da compreensão da literatura contemporânea brasileira, sobretudo a partir de Delcastagné (2012), Schollhammer (2009), Pellegrini (2004) e Resende (2008).

Em relação ao estudo das personagens e enredos, a análise das letras lança luz às reflexões acerca das masculinidades, o que ocorre em detrimento das relações de poder e violência entre os sujeitos expressos na obra, amparado nas considerações acerca das masculinidades a partir de JJ Bola (2020), bell hooks (2022), Connell (2005) Simon (2016), Oliveira (2017), Rosa (2023) e Fonseca (2023), além de toda bagagem conquistada com a leitura da recente obra organizada por Daniela Vieira e Jaqueline Santos: *Racionais MC's: entre o gatilho e a tempestade* (2023).

Ao reconhecermos o lugar de *Sobrevivendo no Inferno* no campo literário, pode-se considerar que a forma como se compreende a literatura brasileira, hoje, passa a ser atualizada. Afinal, a obra é um convite a reconsiderar a história da cultura deste país, pois, permite-nos reformular a perspectiva com que se observa a trajetória da literatura, de forma a apontar como a literatura está diretamente atrelada à canção popular brasileira.

### 3.1 UM CAPÍTULO LITERÁRIO NA HISTÓRIA DE RACIONAIS MC'S

“E o caminho da felicidade ainda existe  
É uma trilha estreita em meio à selva triste”.  
 (“Vida Loka, parte 2, Racionais MC's).

*Sobrevivendo no Inferno* (1997/2018) inaugura uma nova história da literatura e da periferia na contemporaneidade, algo perceptível desde os ecos e projeções do disco de 1997 até ser materializado em livro, no ano de 2018. Em 2020, a obra passou a integrar a lista de leituras obrigatórias do vestibular da UNICAMP, o mesmo álbum que já vendeu mais de 1,5 milhão de cópias, confirmam o impacto da obra em números, ainda que os números não expressem o impacto social e cultural do livro-disco, a obra comunica e instrui, conforme se busca evidenciar neste trabalho.

Retoma-se aquela problemática discutida: letra de canção é literatura? Conforme explorado anteriormente, Wisnik (1999) recorda-nos de que a poesia, sendo a arte da palavra, desde os primórdios da história da humanidade era apresentada à

sociedade como canção, ou ainda, enquanto palavra cantada ou entoada, é nesse sentido que o crítico afirma que a letra de canção seria a poesia surfando em determinada melodia.

A metafísica do som, discutida na obra *O Som e o Sentido* (1999), esclarece essa comparação, pois, conforme o autor: “som é onda”, ou seja, é produto de uma sequência de repousos e impulsões, o que faz com que a letra da canção surfe nas melodias por meio da entoação da letra. Nesse sentido, de acordo com Luiz Tatit, a entoação, que é a voz posta, cria desenhos melódicos que são provocados pela fala intuitivamente, de forma a identificar curvas melódicas que se encaixam nos mais diversos ritmos e gêneros musicais. Luiz Tatit (2017) concedeu uma entrevista ao Canal USP (“Composição de música é um desafio para os poetas” – MPB na USP), a respeito da arte de compor canções em que esclarece:

A única obrigação do letrista é fazer com que a melodia que está letrando diga aquelas palavras com naturalidade. Você pode ler a letra, mas ela não tem a grandeza que ela tem quando é expressa com a melodia. Normalmente, um poeta tem dificuldades de fazer uma letra de canção, assim como o letrista tem dificuldade de fazer poema, são linguagens completamente diferentes. (TATIT, 2017).

Entretanto, embora sejam linguagens distintas, o álbum oferece uma experiência literária singular ao possibilitar a leitura das letras no livro e a audição do álbum de 1997. A catarse das narrativas entoadas sensibiliza leitores e ouvintes, enquanto para o letrista Mano Brown, foi uma tentativa de expressar o óbvio: “Sou semi-analfabeto, parceiro, eu falei o óbvio. Puta país racista do caralho, eu tô falando o óbvio e ninguém vê? Gênio? Gênio, o que?”. Ainda durante a coletiva “Red Bull Entrevista Racionais MC’s”, em 05 de junho de 2017, o rapper Ice Blue explica o sentido do projeto de sensibilização das letras das canções: “a missão musical é sensibilizar as pessoas, antes era conscientizar, hoje você tem que sensibilizar as pessoas, porque essa sensibilidade se perdeu no mundo digital”. (2017).

Djamila Ribeiro (2018) comenta a respeito do livro-disco do grupo Racionais MC’s como: “um retrato cruel e verdadeiro, de que é preciso, antes de ter paz, assumir que a gente está em guerra”, além de fazer uma síntese interessante e pertinente sobre a obra: “contudente como sempre, atual como nunca” – sintetiza a filósofa durante o comentário exibido no canal Racionais Tv para a divulgação do livro.

A obra em questão é atual e necessária para a compreensão do

momento histórico vivido pela periferia paulistana no final da década de 1990. Beatriz Resende (2008) ao escrever o presente, a literatura contemporânea, demonstra a multiplicidade como característica desse período em andamento. Entretanto, o que mais chama atenção “está seguramente na constatação de que novas vozes surgem a partir de espaços que até recentemente estavam afastados do universo literário”. (p. 17). A obra de Racionais MC’s circula não apenas pelas periferias do país, mas também alcançou espaços diversos como presídios, escolas, universidades e entidades. Deste modo, a experiência literária do livro-disco é ampla, tanto que o escritor Sérgio Vaz pode ser apontado como responsável por poetizar a experiência de se ler Racionais MC’s em “Na Fundação Casa”, poema anteriormente citado, ao qual, integra a obra *Flores de Alvenaria* (2016).

As letras das canções do grupo Racionais MC’s, para além da sensibilização, por meio das experiências poéticas e literárias, suscitam, ainda, reflexões acerca de questões políticas, tanto que é possível considerar a linguagem de *Sobrevivendo no Inferno* calcada em questões culturais, sociais, econômicas e raciais. Algo coerente com o que observa Tânia Pellegrini ao traçar sua análise da violência na literatura contemporânea. Diria Pellegrini (2004):

Já se percebem, portanto, as linhas de força de uma questão no mínimo complexa, envolvendo aspectos econômicos, sociais e culturais, que estão na base do que nesse caso se apresenta como linguagem. Uma dessas linhas, talvez a mais importante, e da qual se pode partir, é aquela que trata da história da representação da violência na literatura brasileira, entendendo-se violência, aqui, como o uso da força para causar dano físico ou psicológico a outra pessoa, o que, forçosamente, recai na problemática do crime. (PELLEGRINI, 2004, p. 16).

O crime e a violência são pontos que jamais passariam despercebidos na literatura, ainda mais porque se ajustem às novas formas de compor a realidade por meio da ficção dos novos tempos. Nesse sentido, vale a pena conferir o ensaio *Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do ‘crime’ numa tradição musical das periferias* (2013). O relato crítico de Feltran (2013) a respeito da força expressiva das letras de canções do grupo Racionais MC’s, sintetiza o impacto, principalmente político, da canção “Um Homem na Estrada”, do álbum *Raio X do Brasil* (1993):

Levar a sério aquele rap como expressão política me lançava, portanto, num paradoxo. A estética na qual a crítica social se enunciava rompia com a experiência musical do período; quem falava era o próprio favelado e ele não

reivindicava a dignidade do “trabalhador”. Ao mesmo tempo, era essa ruptura que parecia dar continuidade à fórmula musical de protesto, que deixara de ser tão marcante em outros estilos. A ruptura era, assim, atualização das expressões “politizadas” surgidas há muito entre os pobres, como o samba e a musicalidade religiosa afro-brasileira, ao menos desde o início do século XXI. Mas o paradoxo era mais profundo: conforme escutei melhor o rap dos Racionais MC’s, ainda nesse início de carreira, não me foi difícil notar que suas primeiras letras pressupunham, ao contrário das últimas, uma saída possível pela extensão da cidadania às periferias. A ruptura trazida pela sonoridade de armas de fogo, denunciando segregação radical em tempos “democráticos”, simultaneamente pressupunha um ideal normativo de integração das periferias a uma comunidade moral mais ampla. Daí sua condição de enunciado de fronteira; daí sua politicidade. (2013, p. 46).

Já em *Sobrevivendo no Inferno*, o enredo do livro-disco traz uma série de histórias e reflexões que podem ser divididas tematicamente, a partir das distinções entre os narradores, primeiro: *Uma bíblia velha, lições do Pastor-Marginal*, canções figurativizantes, sendo: “Gênesis”, “Capítulo 4, Versículo 3”, “Diário de um detento” e “Mágico de Oz”, em que o empenho da voz se aproxima da conversa e imita a fala, conforme Wisnik (2019). Por este aspecto, percebo que estimulam a narratividade, pois contam histórias mais extensas, em que se destacam as lições aos sujeitos periféricos. Já a segunda parte da análise: *Uma pistola automática e um sentimento de revolta*, trata das canções tematizantes, ou seja, canções que criam objetos e se fixam neles, são letras mais voltadas a atender o ritmo, ainda de acordo com Wisnik (2019). Nesse sentido, analisam-se as letras das canções: “Tô ouvindo alguém me chamar”, “Rapaz Comum”, “Periferia é periferia”, “Qual mentira devo acreditar?” e “Fórmula mágica da paz”.

O professor e pesquisador Acauam Silvério de Oliveira (2018), no prefácio do livro lançado pela editora Companhia das Letras, acrescenta importantes elucidações sobre a obra, como quando menciona:

As canções de *Sobrevivendo no Inferno* não pretendem ser interpretadas como mera narrativa (mais ou menos como não faz sentido ler um manual de guerrilha como mero entretenimento durante uma guerra, ou imaginar um evangélico fazendo uma leitura puramente ficcional da Bíblia). O texto almeja partilhar uma sabedoria construída coletivamente pela periferia, integrando-a à vivência dos sujeitos. (OLIVEIRA, 2018, p. 32).

O proceder, ou seja, a postura combativa e insurgente configurada como o saber coletivo é partilhado por meio de letras que narram e poetizam esse conhecimento sobre como sobreviver nas periferias. Nesse aspecto, o foco narrativo da obra, alterna-se de acordo com cada faixa, conforme o discurso; ora centrado na ótica de um pastor marginal que instrui e orienta, ora, na voz dos rimadores, que

conversam entre si ou refletem em 1ª pessoa, o que possibilita que as narrativas possam ser compreendidas como uma espécie de autoficção, visto que a ficção se desenvolve a partir de experiências coletivas da favela. As rimas em primeira pessoa projetam relatos de experiências pessoais ou tratam de narrativas e situações interpretadas, sobretudo, por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KI Jay, protagonistas das narrativas, além da presença de outros personagens, tais como Primo Preto e Guina.

O espaço descrito e caracterizado da narrativa é a própria periferia, mais especificamente, a zona Sul de São Paulo e os entornos do Capão Redondo, situado temporalmente na década de 1990, época em que o bairro de São Paulo era considerado um dos mais violentos do país, tanto que a narrativa é concluída com uma saudação às periferias na faixa: “Salve”, ao qual menciona diversas comunidades, a fim de celebrar a união entre as comunidades.

Se liga aí Jardim Evana, Parque do Engenho, Gerivá, Jardim Rosana, Pirajusara, Santa Tereza, Vaz de Lima, Parque Santo Antônio, Capelinha, João Morá, Vila Calu, Branca Flor, Paranapanema, Iaracati, Novo Oriente, Parque Arariba, Jardim Ingá, Parque Ipê, Pessoal da Sabin, Jardim Marcelo, Cidade Ademar, Jardim São Carlos, Jardim Primavera, Santa Amélia, Jardim Santa Terezinha, Jardim Miriam, Vila Santa Catarina. Aí Vietinã, Cocáia, Cipó, Colônia, Campanário, Diadema, Calúpsa e São Bernardo. Vila Industrial, Santo André, Bairro das Pimentas, Brasilândia. Jardim Japão, Jardim Ebron, Coabi Um, Coabi Dois, São Matheus, Itaim, Cidade Tiradentes, Barueri, Coabi de Tapas, Mangueira, Boréus, Cidade de Deus, E aí DF, Expansão, P Norte, P Sul. E aí pessoal do Sul, Restinga! E aí quebradas, zona noroeste Santos, Rádio Favela e pra todos os aliados espalhados pelas favelas do Brasil. (RACIONAIS, 2018, p. 135, 136).

No Brasil, a periferia é compreendida como um espaço geográfico marcado por precariedade, pobreza e distância em relação aos centros urbanos. O trabalho de D’Andrea (2020), destaca o papel fundamental do livro-disco de Racionais Mc’s para a difusão da periferia, principalmente, para se repensar a imagem violenta da zona sul de São Paulo: “não se pode discorrer sobre novos significados para o termo periferia sem discorrer sobre a narrativa escrita pelo grupo de rap Racionais MC’s”. (p. 4). Inclusive, o autor recorda que, no ano de lançamento da obra, “foi um dos períodos com maior frequência de homicídios no município de São Paulo”. (D’ANDREA, 2020, p. 4).

Sobre a dimensão da capital paulista dentro da obra, as professoras universitárias Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos (2023) explicam:

Como se sabe, a cidade de São Paulo passou por um intenso processo de transformação ao longo do século XX que exacerbou ainda mais as desigualdades e violência (...) no entanto, para a constituição do Estado-nação nos moldes eurocêntricos era preciso excluir os não brancos o que, conseqüentemente gerou graves desigualdades. O crescimento da cidade de São Paulo reflete isso. (VIEIRA, SOUZA, 2023, p; 5).

Trata-se da violência expressiva que marcou a região da zona Sul da capital paulista, algo que pode se confirmar na imprensa, também de acordo com a reportagem do site UOL: “Famoso pelo rap Capão Redondo faz 107 anos de história marcada por luta por moradia” (2019):

Nos anos 1990, os distritos do Capão Redondo, Jardim São Luís e Jardim Ângela eram chamados por parte da imprensa como “triângulo da morte”, por conta dos índices de violência, apelido que foi e é até hoje responsável por estigmatizar os moradores dessas regiões.

Além de caracterizar o espaço por meio da ficção das conturbadas periferias da década de 1990, embora não haja simetria entre as canções, a estética da obra é única e corresponde ao formato de uma celebração religiosa sincretizada, pois faz menções às figuras do cristianismo e às religiões de matriz africana, elementos religiosos que a arte gráfica do livro confirma ao fazê-lo no formato da Bíblia Sagrada. Segundo as sociólogas Daniela Vieira e Lima Santos (2023):

Ao considerar o nível de pobreza, desemprego, fome, desigualdades, exclusão educacional e violência dos anos 1990, a vida de um jovem negro da periferia era sinônimo de sobrevivência na adversidade, no inferno. Esse álbum apresenta uma religiosidade sincrética e certa melancolia, trazendo à tona indicadores sobre racismo, contradições da sociedade de consumo e do capitalismo a ela atrelada, drogas, crime, sistema carcerário, polícias, direito à cidade, genocídio da população negra e periférica, abandono e etc. (VIEIRA, SANTOS, 2023, p. 21).

Além da capa contendo a imagem da cruz ao centro em um plano de fundo preto, os tons de dourado na lateral do livro são semelhantes às páginas de uma bíblia. A estética de um livro sagrado do disco foi preservada também no livro de 2018, porém sem conservar o projeto gráfico original da contra capa, conforme o disco de 1997 em que há a capa com a cruz na frente e a contra capa, com um sujeito de costas, com uma arma escondida, uma mensagem sutil acerca das contradições e do que pode haver por trás de um discurso religioso em relação à hipocrisia das pessoas, projetando as tensões espirituais e materiais pregadas nas letras das canções.



Figura 3- Capa e contracapa do disco Sobrevivendo no Inferno, de Racionais MC's (1997).

De acordo com o que Antonio Candido enfatiza em *O Direito à Literatura* (2004, p. 178), o impacto de uma produção literária se dá por conta da fusão indissociável entre forma e conteúdo. Vejo tanto no álbum quanto no livro, um trabalho estético rigoroso que harmoniza a crítica das letras, com a sonoridade e as artes gráficas. Trata-se de um modelo de organização rigoroso, como destaca o professor Acauam Silvério (2018):

Esse modelo de organização rigoroso, diga-se de passagem, é responsável por alguns resultados estéticos notáveis. Poucos discos nacionais têm o mesmo senso de organicidade, com início, meio e fim construindo juntos os sentidos da obra. (OLIVEIRA, A.S., 2018, p. 34).

Conforme o próprio Mano Brown explicou durante sua participação no programa *PodPah Podcast*, no dia 8 de março de 2022: “Propositalmente, parece um livro religioso, mas sincretizado, esse livro é totalmente sincretizado”, o rapper ainda acrescenta: “Começa com Ogunhê! Passa pelo Evangelho, passa pelo catolicismo, e tem São Jorge... Tem todos os santos, tem todo o sincretismo brasileiro, de todas as religiões possíveis” (2022). Esse sincretismo expressa a presença de diversas vertentes religiosas na cultura brasileira, sobretudo na periferia, comumente marcada pela notável quantidade de igrejas evangélicas, mas também de igrejas católicas e de terreiros, o que dialoga com a atmosfera do livro-disco: “periferia era aquilo: igreja crente de um lado, bar do outro. É o disco” – conforme Mano Brown em entrevista ao *Red Bull Station* em 12 de junho de 2018.

Segundo D’Andrea (2020), as igrejas somaram presença nas favelas a partir de meados dos anos de 1970 com o surgimento das “Pastorais da Periferia”, em razão da distância e da pobreza, ações sociais das igrejas buscavam amenizar a situação e fome e vulnerabilidade social dos moradores, assim elucida o autor: “para definição qualitativa da periferia é necessária a existência de dois elementos: um social, denominado pobreza, e um geográfico, denominado distância”. (D’ANDREA, 2020, p. 11).

Essa é a realidade de onde surge o *rap* no contexto brasileiro, o que, possivelmente justifique o gênero musical no fim dos anos de 1990 se ocupar de expor as mazelas da sociedade e os aspectos degradantes do descaso governamental. É nesse sentido que Tiaraju (2022) destaca a importância de movimentos culturais na periferia: “esse amplo movimento cultural foi o mais importante difusor de uma consciência periférica, ao afirmar o pertencimento e denunciar as condições de vida” (2020, p. 15). Tudo isso serve de referência para a compreensão da composição do espaço na obra de Racionais MC’s, o sentido de coletividade retratado na obra é notado também pela composição dos espaços comuns da periferia: as igrejas, os bares e os terreiros, etc., o que marca o cotidiano dos personagens e sujeitos retratados nas letras do livro-disco.

Além do espaço, enfatiza-se as masculinidades a partir dos sujeitos periféricos e do caráter insurgente dos personagens, considera-se a junção destes fatores preponderantes para provocar as reflexões sobre o que significa ser homem em contexto de exclusão e vulnerabilidade social retratados no livro-disco, afinal,

como diria bell hooks: “a luta contra o machismo é uma luta pela liberdade do homem negro”, afinal, o machismo oprime homens e mulheres seguindo uma espécie de hierarquia social disposta em privilégios, a qual homens brancos e negros diferem-se por direitos e privilégios e não são tratados igualmente pela sociedade, logo, o racismo revela-se como um dos fatores agravantes de exclusão, ainda assim, mesmo que distantes do topo patriarcal isso não inibe o comportamento machista que pode ser praticado por homens negros também, afinal, o machismo é uma cartilha de conduta que foi perpetuado pelo patriarcado e prevalece como herança na vida dos homens, o que hooks considera triste e estranho: “alguns homens negros acabaram por se tornar garotos-propaganda da masculinidade patriarcal e do ódio às mulheres” (2022, p. 114).

A reflexão de hooks conduz às visões sobre o *Hip Hop* norte-americano e a postura ostentada. Partindo desse ponto, é notório o quanto a masculinidade hegemônica, e ainda, o modelo patriarcal, são distantes da realidade do sujeito negro no Brasil, principalmente se incluir outros marcadores sociais de diferença como a pobreza e a distância dos espaços de prestígio social, o que inclusive, Mano Brown (2022), durante a Aula Aberta na UNICAMP, justifica como sendo estes fatores: a pobreza, a fome e as condições da periferia seu principal inconformismo, o qual usou de motor de propulsão do livro-disco: “o gatilho de tudo foi indignação e ódio: fome”, o que expõe as condições de produção do *Hip Hop* no Brasil, o *Rap* emergiu de uma realidade marginalizada e sem recursos, *Sobrevivendo no Inferno* é um recorte histórico e a metáfora disso tudo.

Sobre a situação descontente da época, Brown (2022) desabafa: “ódio é um sentimento humano, é digno, raiva é digna, ódio também é. Se eu estivesse contente com a minha situação eu estava lá até hoje (...) Eu me sentia rejeitado”. (UNICAMP, 2022). Ainda que em tempos atuais, muito se discorra sobre a ostentação de bens materiais no discurso do *rap* e do *funk* no Brasil, ressalta-se as diferenças de contextos e realidades do *Hip Hop* norte-americano em relação ao *rap* ou mesmo ao *funk* no Brasil. Tanto que, durante entrevista concedida para este estudo, em parceria com a página Portal Rap Londrina, o Dj Kl Jay, do grupo Racionais MC's, comentou a respeito dessas divergências culturais dos movimentos em diferentes contextos:

É um som que foi importado, é um som que veio de lá, o rap, né? A gente traduziu assim com a cara do Brasil, porque são realidades diferentes. Lá fora tem racismo, tem perseguição policial, mas o contexto é diferente (...) Países

diferentes, realidades diferentes. (KL JAY, 2022).

Esse contexto pode ser recordado pela fala de DBS Gordão Chefe, que durante sua participação no Outro PodCast, em 04 de junho de 2021 revelou sobre o movimento *Hip Hop* no Brasil:

O movimento não rolava, porque a gente estava numa (...) ditadura militar, então a gente não teve esse efeito tão forte como nos Estados Unidos e quem teve esse papel? Quem acabou assumindo esse papel foi o Racionais Mc's no final dos anos 90. Eu até brinco: não existiria uma camiseta "100% negro" [no Brasil] se não fosse o Racionais (...) Essa coisa de identidade, de falar "eu sou negro" que esses moleque vive aí com esses cabelos armados, mostrando o que são, né?. Bonitão, sem vergonha do que ele é, vem muito dessa construção, então foi necessário. (DBS Gordão Chefe, 2021).

No entanto, quanto ao discurso e ao que se propaga no *Hip Hop* norte-americano, chama-se a atenção para a ganância e à fome de poder como elementos que distanciam homens negros ou periféricos de uma consciência coletiva, mesmo enquanto inseridos dentro de movimentos de crítica social, como o *Hip Hop* nos Estados Unidos, conforme bell hooks (2022) acrescenta:

O que as pessoas não entendem é que o Hip Hop foi criado logo após a era dos direitos civis por homens negros empobrecidos e latinos (...) O patriarcado, como manifestado no hip hop, é o espaço onde podemos ter a nossa versão de poder dentro dessa sociedade tão opressiva. (...) Mesmo que inclua a retórica radical de vez em quando, o artista de hip hop que quer "nadar em dinheiro" não pode se dar ao luxo de radicalizar totalmente sua consciência. Com fome de poder, ele não pode guiar a si mesmo ou a qualquer outra pessoa no caminho da libertação. (hooks, 2022, p. 126).

Dessa forma, entende-se que a essência do *Hip Hop* é mantida fielmente nas letras do álbum analisado. Mano Brown (2022) esclarece ainda como a cultura da ostentação presente, sobretudo nos álbuns *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (2002) e *Cores e Valores* (2010), acaba por se distanciar de uma ostentação supérflua, pois, no contexto brasileiro o desejo de adquirir bens materiais junta pobreza e curiosidade, além do direito de conquistar e adquirir reconhecimento e ganhos econômicos, afinal, o desprezo aos ganhos da periferia enfatizam o racismo na tentativa de minar ou diminuir as conquistas da população periférica. Por outro lado, o discurso de ostentação não é parte do repertório lírico de *Sobrevivendo no Inferno*, porque se trata de um disco que compõe uma revolta coletiva, o sentido coletivo do álbum é fiel à época em que a indignação e a revolta eram maiores do que qualquer

ganância:

Se você analisar o 'Racionais', ele sempre foi muito fiel à época, muitas vezes 'ele' [o livro-disco *Sobrevivendo no Inferno*] falava coisas desagradáveis também, de época. (...) Essa curiosidade, a nossa curiosidade sobre as coisas que o mundo oferece (...) Quando a gente descobriu que a felicidade não está depois que morremos, no céu... que na vida tem gente vivendo o paraíso hoje, e a malandragem tava falando isso o tempo todo, eu como compositor de rap, pensando na sociedade, eu estava fechado, eu não estava entendendo isso: o povo tem sede de viver o hoje. (Brown, 2022, IFCH UNICAMP).

O ápice musical da carreira do grupo Racionais MC's, por assim dizer, iniciou-se em meados de 2002, quando a revolta foi deixada um pouco de lado e as vitórias e conquistas passaram a ser comemoradas a partir do álbum *Nada Como Um Dia Após O Outro Dia*, conforme Kl Jay: "O *Sobrevivendo no Inferno* é considerado um disco clássico, projetou mais o Racionais, mas 'Nada Como Um Dia' é um disco mais real, mais musical, mais leve também, mais rua! *Sobrevivendo no Inferno* é um clássico". (*Red Bull Station* – YouTube, 12 jun 2018).

Assim, ressaltam-se os aspectos literários da obra do grupo Racionais MC's, porém sem deixar de levar em conta os aspectos sonoros, já que a melodia é a estrutura fundamental da canção, além do mais, o álbum também faz uso de *sample* e batidas como base para as rimas, além disso, o discurso coletivo é sem dúvidas parte da criação literária que formalizou artisticamente a resistência social de maiorias minorizadas, conforme Acauam Silvério (2018): "o impacto da produção dos Racionais consiste, sobretudo em sua extraordinária capacidade de formalização desse novo tipo de voz coletiva que emergia: uma fala da periferia para a periferia". (p. 24).

### **3.2 UMA BÍBLIA VELHA: AS LIÇÕES DO PASTOR-MARGINAL EM "JORGE DA CAPADÓCIA", "GÊNESIS", "CAP. 4, VERS. 3", "TÔ OUVINDO ALGUÉM ME CHAMAR", "DIÁRIO DE UM DETENTO" E "MÁGICO DE OZ"**

*Afinal todo mundo é igual quando o tombo termina  
Com terra em cima e na horizontal.*

*("A banca do distinto", composição de Billy Blanco na voz de Elis Regina).*

*Sempre fui sonhador, é isso o que me mantém vivo (...)  
Sonhar ou sobreviver?*

(A Vida é Desafio, Nada Como um Dia Após o Outro Dia – 2002).

A voz coletiva personificada em forma de ficção e música, o livro *Sobrevivendo no Inferno* (2018), primeiramente, ressaltando seus aspectos físicos, é organizado para parecer uma bíblia. Tanto em termos de estrutura quanto de diagramação, preserva a capa original do disco, com a cruz centralizada e letras com fontes góticas, na sequência, na folha de rosto, há as inscrições bíblicas do Novo Testamento: “Refrigere minha alma e guia-me pelos caminhos da justiça” (Salmo 23, 3) e “E mesmo que eu ande pelo vale da sombra da morte, não temerei mal algum, porque Tu estás comigo”. (Salmo 23, 4), após sumário e prefácio de Acauam Silvério de Oliveira, Professor da UPE – Universidade de Pernambuco; seguido de imagens do fotógrafo Klaus Mitteldorf, fotos do encarte do álbum inseridas entre as páginas que dividem as letras das canções no livro.

Em relação à análise das canções, a faixa de abertura, “Jorge da Capadócia”, clarifica o sincretismo religioso que será celebrado no livro-disco. A letra da canção é de Jorge Ben Jor, lançada no ano de 1975, originalmente no álbum *Solta O Pavão*. A genialidade da produção deste *cover* pode ser destacada pela incorporação da canção de Jorge Ben Jor ao *sample* das músicas de Isaac Hayes, sendo um medley de Ike’s Rap II e Help Me Love. O redator de cultura Artur Dantas Rocha (2021) chama a atenção para o diálogo do álbum *Black Moses*, de Isaac Hayes com a atmosfera do disco. Rocha (2021) comenta:

Na arte infinita de citações que a cultura do *sample* proporciona, fica a impressão de que a escolha dessa faixa pode ter tido motivações (inconscientes, como veremos adiante) meramente estética ou que a atmosfera geral do trabalho de Hayes emanasse a intenção geral do disco do Racionais. *Black Moses* foi visto pelo cantor estadunidense como símbolo de orgulho negro em chave bem masculina: Os homens negros podem finalmente se levantar e ser homens porque aqui está o Moisés Negro; ele é o epítome da masculinidade negra. Correntes que uma vez representaram escravidão, agora podem ser sinal de poder, força, sexualidade e virilidade. Essa faixa, assim como o *sample* de Isaac Hayes, é, antes de mais nada, uma declaração de altivez. (ROCHA, 2021, p. 100).

No livro-disco, a releitura da canção de Jorge Ben serve como a bênção do culto que se iniciará, por isso o canto a Ogum na introdução: “Ogunhê!”. No candomblé, Ogum é o orixá mais próximo dos humanos depois de Exú. Jorge de Lida, guerreiro, soldado romano do Imperador Diocleciano, venerado como São Jorge, pelo catolicismo, é esta representação complexa de São Jorge que se entoa o canto de

abertura da obra.

A fim de buscar uma compreensão mais clara sobre as referências sincretizadas de São Jorge e Ogum, presentes na letra da canção, o Pai de Santo João Guilherme Saraiva, Ajakunde Muzenza do N'zo Aodowa Nkongo (A Casa do Nobre Caçador) explicou a figura de Ogum em entrevista concedida para esta tese, ocorrida de forma remota, em 03 de janeiro de 2023, a elucidação contribuiu para a compreensão destes aspectos da religião de matriz africana, de forma que esclarece:

Ogum é o orixá das guerras, é o orixá do metal, da forja, dos caminhos, das estradas. Ogum abre tudo, então sempre em todo começo de culto se louva Exú primeiro, e depois se louva Ogum, que é o orixá que abre os caminhos. É o começo de tudo mesmo, então faz muito sentido (...) o álbum tem essa questão de ser sincretizado com o culto, ele começar pedindo a bênção de São Jorge (...) Capadócia é uma região da Turquia, que é de onde vem o santo que foi canonizado como São Jorge, por isso que se fala que São Jorge é da Capadócia, o homem que foi canonizado como santo era dessa região, Capadócia não é uma expressão, é um lugar.

Sendo Ogum o orixá das guerras, é de se compreender a reza por proteção e força, como diria a filósofa Djamila Ribeiro (2018), disponível no YouTube, no canal Racionais TV: “a gente fala tanto de paz, o que é paz para quem vive numa realidade de guerra civil não-declarada no Brasil?”. Afinal, o livro-disco em si é um lembrete de que naquele período em meio a tanta violência seria pertinente dizer que havia uma guerra em curso, por isso a aclamada proteção de Jorge da Capadócia:

Armas de fogo  
Meu corpo não alcançarão  
Espada, facas e lanças se quebrem  
Sem o meu corpo tocar  
(...) Meu corpo não alcançarão  
Espada, facas e lanças se quebrem  
Sem o meu corpo tocar  
Cordas e correntes se arrebentem  
Sem o meu corpo amarrar  
Pois eu estou vestido com as roupas  
E as armas de Jorge  
(RACIONAIS MCs, 2018, p. 43).

Revestidos de proteção, a “bíblia velha” segue com a faixa “Gênesis”, versos declamados na voz de Mano Brown, que invocam o princípio de tudo. Afinal, é o início definitivo de tudo segundo a bíblia. Sobre essa introdução, a pesquisadora Silvana Carvalho (2023) explica:

Genesis, o primeiro livro da Bíblia, narra o processo de criação do mundo. É

compreendido pelo ambiente judaico-cristão como a “semente-enredo” que orienta ideologicamente toda narrativa. É desse marco de origem que surge o mito da criação da humanidade, o da queda do homem e a promessa da Redenção, imputação do pecado, os papéis sociais de homens e mulheres, a formação familiar, o primeiro caso de homicídio no processo de construção da humanidade os irmãos Caim e Abel, assim como o ideal da graça. Mano Brown inscreve outro começo de produção da humanidade, dirigido ao homem negro favelado no Brasil. (FONSECA, 2023, p. 66).

Na obra, trata-se da representação do momento da leitura do Evangelho, além do que, “Gênesis” aponta dois momentos distintos da história da humanidade, a criação divina: “Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor”. (p. 45); e da deturpação humana: “O homem me deu a favela, o crack, a traiagem, as armas, as bebidas, as puta”. (p. 45). Sobre esse último ponto, vale considerarmos o que a abordagem de Arthur Dantas Rocha considera:

Há um viés misógino que permite colocar as mulheres (ou especificamente as que são vistas como “putas”?) como um dos perigos para o homem. Nessa construção, esse tipo de mulher é tão subalternizada que ela passa a ser um mero objeto. Diversas interpretações podem ser oferecidas a partir daí, porém nenhuma pode falsear a misoginia e o machismo contidos nesta passagem. Tratar disso não é buscar polêmica barata: Brown já se posicionou reiteradas vezes sobre o assunto e há muitas músicas que eles não tocam mais exatamente por esse motivo. (ROCHA, 2021, p. 103).

Além disso, há um terceiro momento, que podemos classificar como sendo do indivíduo diante do mundo, em que se questiona a respeito do que fazer diante dessa ambivalência: “Eu? Eu tenho uma Bíblia velha, uma pistola automática e um sentimento de revolta”. (p. 45) – A bíblia seria a metáfora para a fé, por meio da palavra, dos ensinamentos que o indivíduo carrega; a arma, a gana de encarar, aliada ao ódio; enquanto o sentimento de revolta representaria o motor que move o sujeito: o sentimento ideal, para o mal ou para o bem, afinal, conforme a letra: “na queda ou na ascensão minha atitude vai além, e tem disposição pro mal e pro bem”. (2018, p. 49).

“Capítulo 4, Versículo 3”, uma das letras de maior destaque no livro, remete a um diálogo entre os personagens Ice Blue e Mano Brown, sobre um terceiro indivíduo, um personagem não identificado que havia sido flagrado fumando pedras de crack, o diálogo persiste em meio às ponderações e reflexões dos personagens sobre humildade e passividade diante da vida, conforme Rosa (2023). Este *rap* é o ápice musical do livro-disco e isso ocorre em razão da potência do discurso, da entoação agressiva como se fosse grito de guerra, o que nos confere lembrar o que

diria Luiz Tatit (2010) sobre o *rap* brasileiro, em vídeo disponível no YouTube publicado em 7 de agosto de 2010: “o que seria a música completamente ligada à força entoativa? É o nosso *rap*, não há nada além ali, porque há uma força entoativa quase que pura”. Além do mais, a faixa é destaque também pelas performances individuais de cada um dos membros do grupo.

Para além das vozes entoadas, destaca-se a sonoridade da canção. As batidas são resultado de alguns *samples* de diversos sons, que formam no final uma batida única, hoje cravada na memória dos ouvintes. A voz de Primo Preto, primeiro personagem a aparecer encarna a poesia *slam*, declamando versos com avidez, cogito dizer que esse trecho de abertura possa ser o primeiro registro da performance que seria desenvolvida e aprimorada nas periferias anos depois. Além disso, ao expor os dados estatísticos a respeito da população periférica e negra no final do século XX, sugere o sentido de coletividade do livro-disco, ao passo que endossam o rótulo de neonaturalista, conforme as descrições das mortes e das condições de sobrevivência evidenciam:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial.  
A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras.  
Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros.  
A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo.  
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 49)

Segundo o antropólogo Waldemir Rosa (2023):

A apresentação de dados numéricos sobre a exclusão e o genocídio da população negra na introdução da música visa conferir legitimidade a tese apresentada de que o país é racista e a violência é um dos elementos centrais da constituição da ordem social brasileira. O Estado nacional é representado como fundamentado em uma prática violenta e racista que produz, como resultado, uma ação sistemática, no campo da justiça e da ação policial, de extermínio e exclusão. (ROSA, 2023, p. 86).

Além do mais, o trecho confirma o que destaca o professor D'Andrea (2020) acrescenta sobre a obra, *Sobrevivendo no Inferno* faria o grupo ser ouvido em todos os setores sociais, em todos os cantos do Brasil, não apenas as músicas, mas as reivindicações, afinal, o ano de lançamento do álbum foi um dos períodos com maior número de homicídios no município de São Paulo. (D'ANDREA, 2020, p. 4).

Após a exposição de dados estatísticos sobre as condições da

comunidade negra no Brasil de 1997, anunciadas pelo personagem Primo Preto, unem-se as batidas de “Slippin Into Darkness” do grupo War e “*Sneakin’ in the Back*”, de Tom Scott and The L.A. Express, incorporadas ao baixo de “*Pride and Vanity*”, de Ohio Players, somados ainda ao coro de “aleluia” sampleado da canção “Pearls”, de Sade, é essa mistura complexa e improvável que forma as batidas e toda a estrutura musical da canção “Cap. 4, Vers. 3”, a música que marca a história do grupo, afinal, conforme o título sugere: é o 4º álbum e a terceira faixa.

A narrativa da letra é conduzida por um pastor marginal, conforme Acauam Oliveira (2018). O líder espiritual de um povo carente e desassistido pelo Estado, guiados pelo instinto da sobrevivência ou pela coletividade. O professor Acauam Oliveira explica: “o pastor marginal acolhe e guia seus irmãos pelo vale das sombras a partir da palavra divina, construída coletivamente por uma comunidade de irmãos”. (p. 31). São lições difíceis vindas de um pastor errante, mas que respeita a trajetória de cada um. O discurso é assertivo e pontual, afinal, não se trata de julgar ou apontar os erros e as falhas do outro, mas acolher e mostrar um caminho, ainda que isso signifique avultar o destino ilusório da vida no crime e outras “distrações” capazes de desvirtuar o sujeito de seu caminho. Nesse sentido, a respeito da construção de um ponto de vista partilhado pelos narradores-personagens do livro, Acauam Oliveira (2018) enfatiza:

Portadora de uma verdadeira teologia da sobrevivência  
(...) É uma palavra de salvação que não mais se dirige ao Estado ou a qualquer outra instância externa à própria comunidade. Ela é caminho de salvação, desde que aquele que a escute compreenda e aceite os caminhos do proceder periférico. Seu objetivo maior é formar os sujeitos para a construção de uma ética comunitária que os permita viver a “vida loka” – o estado geral de precarização das condições de existência marcadas pelo risco iminente e pela contingência – sem desandar, ou seja, permanecendo vivos. (p. 32).

A ficção da letra é ambivalente, ao destacar os elementos da narrativa, verifica-se que o enredo procura situar o leitor/ouvinte sobre as condições de sobrevivência na periferia, mostrando situações comuns que pobres e negros sofrem nas periferias do Brasil. As rimas na maior parte são em primeira pessoa, a voz narrativa interpretada por Mano Brown vai da figura do pastor ao bandido, transita entre performances distintas, mas prevalece a figura do *rapper* como um mensageiro que se junta a outros trovadores da periferia. O espaço da narrativa é a zona sul de São Paulo e o tempo é o ano de 1997. Além do narrador-personagem Mano Brown,

Ice Blue e Edi Rock enquanto personagens compartilham suas impressões e questionamentos sobre a postura adotada pelo protagonista.

A criação literária dessa canção salta aos olhos e aos ouvidos, impressiona pela precisão dos versos alinhados ao ritmo da batida marcante, além disso, a alternância entre as vozes na forma de diálogo torna o *rap* dinâmico, as rimas são encaixadas perfeitamente no compasso e nas mudanças de andamento da música. A letra explora o uso de figuras de linguagens diversas utilizadas pelos personagens, como as onomatopeias para representar sons de tiros: “Um, dois pra atirar. Eu sou bem pior do que você tá vendo, o preto aqui não tem dó, a primeira faz ‘bum’ a segunda faz ‘tá’, eu tenho uma missão e não vou parar” (2018, p. 49); o uso de diversas metáforas, como em: “minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição”. (2018, p. 49), e ainda, as antíteses utilizadas por Brown na primeira parte da letra para definir a figura emblemática e complexa de pastor-marginal:

Talvez eu seja um sádico, ou um anjo  
Um mágico, o **juiz ou réu**  
O **bandido do céu**, malandro ou otário  
**Padre sanguinário, franco atirador** se for necessário  
Revolucionário, insano ou marginal  
Antigo e moderno, imortal  
**Fronteira do céu com o inferno**  
Astral imprevisível  
Como um ataque cardíaco do verso  
**Violentemente pacífico**  
Verídico, vim pra sabotar seu raciocínio.  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 50).

Encerra-se a primeira parte quando o Dj Kl Jay evoca o coro em: “1-9-9-7 Depois de Cristo!” e Brown completa: “a fúria negra ressuscita outra vez, Racionais Capítulo 4, versículo 3” (p. 50) – a fúria negra ressuscitada é a História sendo recontada sob um viés humanizado, é o corpo-a-corpo com a ficção,

A segunda parte da letra altera o foco, inicia-se uma narrativa. Ice Blue a princípio canta sobre os parceiros, exaltando a coletividade, a letra segue com Mano Brown contando uma situação em que dois indivíduos se aproximaram dele, conforme a descrição: “Colou dois mano, um acenou pra mim, de jaco de cetim, tênis e calça *jeans*” enquanto o amigo o alerta sobre serem viciados:

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 pó, pele o osso  
No fundo do poço, vários flagrante no bolso.  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 51).

A intenção presente no discurso do personagem de Ice Blue é de alertar o amigo e livrá-lo das más companhias, ainda que demonstre julgar, a letra denota a visão de que esse julgamento seria a atitude primária das pessoas, tanto que ao perceber que Mano Brown acolhe o outro, insiste: “mas, de cocaína e crack, uísque e conhaque, os mano morre rapidinho sem lugar de destaque” (2018, p. 51), a rima é cortada pela fala do personagem de Brown que provoca uma reflexão: “veja bem, ninguém é mais que ninguém, veja bem, eles são nossos irmãos também” (p.51). As palavras de acolhida mudam o tom de voz a fim de que o interlocutor possa compreender, ao passo que em seguida, responde de forma incisiva: “mas quem sou pra falar de quem cheira ou quem fuma, nem dá, nunca te dei porra nenhuma! Você fuma o que vem, entope o nariz, bebe tudo o que vê, faça o diabo feliz!”. (2018, p. 52).

Nesse sentido, o ensinamento em forma de provocação revela o sentido de coletividade: não julgar, acolher e depois, ensinar de forma enérgica, se for necessário. A narrativa segue com uma espécie de parábola, uma história curta com fins moralizantes para deixar claro que cada um é livre para fazer escolhas, desde que assuma e lide com as consequências. Não seguir os ensinamentos do pastor é uma escolha também, todavia o fim é iminente:

Você vai terminar tipo o outro mano lá  
Que era um preto tipo A  
Ninguém entrava numa, mó estilo  
De calça Calvin Klein e tênis Puma  
Um jeito humilde de ser, no trampo e no rolê  
Curtia um Funk, jogava uma bola  
Buscava a preta dele no portão da escola  
Um exemplo pra nós, mó moral, mó ibope  
Mas começou colar com os branquinhos do shopping  
(Aí já era)  
Ih mano outra vida, outro pique  
Só mina de elite, balada, vários drink  
Putá de butique, toda aquela porra  
Sexo sem limite, Sodoma e Gomorra  
Hã, faz uns nove anos  
Tem uns quinze dias atrás eu vi o mano  
Cê tem que ver, pedindo cigarro pros tiozinho no ponto  
Dente tudo zoadó, bolso sem nenhum conto.  
(2018, p. 52-53).

A parábola do menino negro e pobre que se deixou levar pelo desejo de

ser quem não era, lembra o personagem Fio Jasmin, de *Canção pra ninar menino grande* (2022), de Conceição Evaristo. Fio Jasmin sofre calado com sua solidão, no entanto, como esclarece a escritora: “a solidão de Fio é declarada partir do olhar, são as mulheres que descobrem a solidão de Fio. O texto é [sobre] como se percebe a solidão de fio, mas não é ele quem fala sobre a sua solidão”. (EVARISTO, 2023). A declaração de Conceição Evaristo sobre o personagem ocorreu no episódio de 15 de junho no *podcast* Mano a Mano. Na ocasião, Mano Brown e Conceição Evaristo discutiram sobre masculinidades e negritude a partir do personagem. Desse modo, a escritora e doutora elucida:

Primeiro, que ele tem uma ilusão, que é muito a ilusão dos homens negros brasileiros. Ele tem uma ilusão que ele se compara aos homens brancos (...) A única hora em que um homem negro na sociedade brasileira se equipara ao homem branco é na hora de exercer seu machismo. Na sociedade brasileira, os homens negros pensam, muitas vezes que, pelo machismo eles podem ser iguais os homens brancos, e não são, porque nós sabemos que o homem negro é vulnerável na sociedade, enquanto o branco não é. (2023)

A aproximação entre os personagens e as obras é justamente em razão da temática discutida pelos artistas, afinal assim como a parábola da canção, a narrativa conta sobre um sujeito que se iludiu e se deixou levar por meio social que o rejeitava, um “Preto Tipo A” transformado num “nequinho”, por conta de um estilo de vida da qual ele não tinha condições de manter financeiramente, e que, quando conveniente foi descartado pelos “amigos”, por fim, acabou desperdiçando sua vida com vícios em drogas, afinal, o uso abusivo de drogas, bem como, as escolhas individuais têm consequências. Inicia-se a outra parte, agora sobre o policial militar negro que abordou Mano Brown e o fez refletir: “um dia o PM negro veio embaçar e disse pra eu me pôr no meu lugar, eu vejo o mano nessas condições não dá, será assim que eu deveria estar?”. (2018, p. 53).

Esse momento é uma transição do discurso, algo perceptível de se notar na figura do indivíduo que se questiona: “será assim que eu deveria estar?”, em tom grave, altera a voz e conduz o discurso moralizante como uma voz na consciência que fala de igual para igual, no sentido de instruí-lo a perceber as tantas formas do “demônio” afastá-lo do caminho de retidão: “Irmão, o demônio fode tudo a seu redor, pelo rádio, jornal, revista e outdoor, te oferece dinheiro, conversa com calma, contamina seu caráter, rouba sua alma”. (2018, p. 53), a construção sonora destes versos são destaque à parte, o *flow* de Mano Brown, ou seja, a construção sonora das

rimas que permite a criação e extensão de um ritmo ao longo dos versos, encerra com a máxima que se aplica à narrativa do jovem que se deixou seduzir pelo sexo e pelas drogas, bem como o caso do jovem negro vindo da periferia que escolheu servir ao Estado como policial militar. O fim de ambas as escolhas é sintetizado da seguinte maneira, tal como o pecado: “transforma um Preto Tipo A num neguinho” (2018, p. 53): sem dignidade, viciado, sem dinheiro e sem autoestima, o que reflete o ego do personagem sendo rebaixado por meio da construção social e pejorativa do diminutivo.

As lições são comungadas por entre os sujeitos e retomadas como forma de reinserir o discurso divino, de acalento: “minha palavra alivia sua dor, ilumina minha alma, louvado seja o meu Senhor” (p. 53), ao mesmo tempo, crescem-se palavras humanizadas, carregadas de revolta: “(...) que não deixa nenhum mano aqui desandar, e nem sentar o dedo em nenhum pilantra, mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei, Racionais Capítulo 4, versículo 3”. (p. 53).

A segunda parte da canção é iniciada por Edí Rock, o personagem ou eu-lírico do *rapper* questiona o fato de que, ao longo dos 4 minutos da execução da faixa, quantos “monstros” foram criados naquelas condições de extrema pobreza e revolta, da favela na década de 1990 enquanto “fábrica de monstros”, surgidos em contextos periféricos diversos:

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.  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 54).

Na sequência, Mano Brown segue a narrativa e em primeira pessoa demonstra a sagacidade no discurso, demonstra-se a experiência de quem sabe ler o outro, e se põe a explicar as contradições entre os sujeitos, destacando que nem todos têm os mesmos objetivos, princípios vivências ou caráter, de forma que isso não determine as coisas, principalmente as escolhas e a determinação, afinal, não vale se

deixar levar e nem se iludir pela conduta alheia: “E eu não mudo, mas eu não me iludo,/ os mano cu de burro tem, eu sei de tudo, /em troca de dinheiro e um carro bom/ tem mano que rebola e usa até batom”. (2018, p. 54).

O trecho é um alerta sobre o quanto há pessoas em que não se pode confiar, ou ainda, de sujeitos que agem contra si mesmos, vendendo o próprio corpo em troca de dinheiro e status, conforme pondera Rosa (2023): “A submissão voluntária em troca de bens materiais é representada, de forma categórica, pela atribuição de atitudes femininas como rebolar e usar batom aquele a quem o eu narrativo se opõe. (ROSA, 2023, p. 97).

Ainda, ao tratar sobre indivíduos negros que se permitem ser motivos de piadas ou rirem de si mesmos para agradar brancos, o eu-lírico acrescenta: “Vários patrícios falam merda pra todo mundo rir/ Haha, pra ver branquinho aplaudir”. (p. 54). Por fim, na mesma estrofe também alerta sobre aqueles que não tem nada a perder, que tiveram sua dignidade dizimada e que seriam capazes de atentar contra a vida de alguém sem pestanejar, cujos vícios e anseios se sobrepõem ao valor da vida humana:

Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério  
Explode sua cara por um toca-fita velho  
Click, plau, plau, plau e acabou  
Sem dó e sem dor, foda-se sua cor  
Limpa o sangue com a camisa e manda se foder  
Você sabe por quê, pra onde vai, pra quê  
Vai de bar em bar, de esquina em esquina  
Pega cinquenta conto, trocar por cocaína  
Enfim, o filme acabou pra você  
A bala não é de festim, aqui não tem dublê  
Para os mano da Baixada Fluminense à Ceilândia  
Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 55).

Há sujeitos que não têm nada a perder, por isso talvez por isso seja oportuno utilizar da violência para alcançar seus objetivos. A letra lança luz sobre a importância de estar alerta, tanto para manter a postura e não se permitir seduzir ou se enganar, afinal, a vida real não é um parque de diversões. Quanto à conduta masculina, há uma linha tênue a seguir seguida entre estar atento e ser mais esperto como fins de sobrevivência. De acordo com a letra, lidar com o confronto destas situações e tantas outras é desafio cotidiano na periferia: “De Guaianases ao extremo sul de Santo Amaro Ser um preto tipo A custa caro, é foda” e inclui outra problemática:

“Foda é assistir a propaganda e ver, não dá pra ter aquilo pra você”. (2018, p. 55).

O desejo de ter aguçã a ganância, bem sabemos, mas quando se percebe na letra essa frustração como um lamento, verifica-se que o trecho esclarece um fator que afeta até mesmo a individualidade e a satisfação pessoal, conforme Mano Brown (2022) na Aula Aberta da UNICAMP: “a juventude está sonhando com coisas mais sofisticadas, é como diz a música do Titãs: ‘a gente não quer só comida’, a gente quer mais coisas, a gente quer o perfume da marca X”. Lembrando que querer ter bens de consumo e materiais é uma aspiração comum a todo e qualquer cidadão, mas que diante da pobreza, o desejo de querer ter é apenas uma frustração.

Na mesma fala durante o evento da Unicamp, Mano Brown (2022) destaca os tipos de carência e rejeição sofridos por um sujeito periférico, partindo da própria experiência: “rejeitado desde a raiz, pelo próprio pai e por aí vai, certo?”, tal como o trecho da letra sofre as faltas: “Dinheiro, não tive pai, não sou herdeiro” (2018, p. 55), e que completa: “Então, eu era um desajustado, vamos dizer assim: um desajustado social, um sociopata, confere a palavra? Um moleque que foi se tornando mal”. (BROWN, 2022). Entretanto, ao final da letra, Mano Brown exemplifica o que poderia ter acontecido se fosse com alguém diferente:

Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal  
Por menos de um real, minha chance era pouca  
Mas se eu fosse aquele moleque de touca  
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca  
De quebrada sem roupa, você e sua mina  
Um, dois, nem me viu, já sumi na neblina  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 56).

Pelo contrário, ao final, revela-se triunfante, enquanto mais um que sobreviveu e não se tornou mera estatística sendo morto ou preso: “permaneço vivo, prossigo a mística/ Vinte e sete anos contrariando a estatística”. (2018, p. 56), à época da composição da letra, era a idade do *rapper*, a fim de demonstrar que resistiu às mazelas sociais impostas pelo sistema e que, consciente de sua posição, não se deixa iludir: “Seu carro e sua grana já não me seduz/ E nem a sua puta de olhos azuis” (p; 56). E finaliza de forma clássica: “Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ Apoiado por mais de cinquenta mil manos/ Efeito colateral que o seu sistema fez/ Racionais, capítulo 4, versículo 3”. Algo que Diniz, Pinto e Silva (2022) destacam sobre a figura de Mano Brown na canção: “um agitador cultural periférico como Mano Brown na repercussão que o movimento lhe outorga, ao recriar o lugar da cultura na periferia a partir dos territórios”, na apresentação do artigo: “Apenas um rapaz latino americano

apoiado por mais de 50 mil manos: ficções, vozes e lições em Racionais Mc's" (2022), na canção, o trecho é uma referência ao título da música de Belchior: "Apenas um rapaz latino americano", do Álbum *Alucinação* (1976). É interessante observar essa construção "apenas um rapaz latino americano apoiado por mais de 50 mil manos", um homem comum que de fato recebe o apoio de tantos manos, severinos, ou seja, "iguais em tudo na vida" (1974, p. 73).

Em "Tô ouvindo alguém me chamar", a letra conta sobre os caminhos distintos de dois irmãos, ela reposiciona o sujeito periférico em duas dimensões de escolhas: o crime e a retidão. Narrado sob a perspectiva do bandido, a narrativa desta canção imortalizou o personagem Guina, popularmente conhecido pelos ouvintes de Racionais MC's: marcado como um personagem aterrorizante, um assassino cruel e sanguinário, sobre o mito em torno do personagem, trataremos adiante.

Melodicamente, a faixa tem como base instrumental o sample principal de "Charisma", do trompetista norte-americano Tom Browne, no entanto, o início é um sample de "Do It Me Now", do grupo The Fatback Band como trilha de fundo, e ainda, antes da cobrança de Guina, há o sample de Poor Abbey Walsh, de Marvin Gaye. É nesse sentido que a pesquisadora Marília Gessa comenta no artigo Ritmo e Poesia em Performance:

Os samples utilizados para compor a porção musical da obra se apresentam como poderosos recursos de teatralização dos cenários e das situações narradas nas letras, interagindo com o canto mais do que em aspectos rítmicos e melódicos e influenciando diretamente na produção de sentido do rap. A canção "Tô ouvindo alguém me chamar" é o relato autobiográfico do narrador da canção, um rapaz de aproximadamente 24 anos sobre a sua vida a partir de sua entrada no mundo do crime até o momento exato de seu assassinato. (2011, p. 11).

A letra da canção traz a performance de Mano Brown, a impressionante dramatização da letra encarnada na memória do personagem. Os instantes anteriores à morte do bandido que faz a própria retrospectiva da vida no crime, enquanto o narrador recorda a lealdade e a trajetória do companheiro de assaltos: Guina, o bandido frio e calculista manda matá-lo por achar que estava tramando contra ele. Toda a narrativa se passa como uma reflexão de Mano Brown, que está rememorando sua vida enquanto é alvejado e intercala com os momentos do personagem no hospital. O título da canção é em referência aos devaneios do personagem. Inicialmente, ao dizer "tô ouvindo alguém me chamar", é o momento quando foi

alvejado por um assassino que chegou de moto repentinamente, gritando: “aí, mano, o Guina mandou isso aqui pra você”. (2018, p. 59) – simultâneo aos disparos chega o anúncio do crime por encomenda. Em um segundo momento, ao final da canção, quando o protagonista ouve o “chamado da morte”, suas últimas palavras são: “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**” [grifo nosso]. (2018, p. 69). A frase se repete em eco até que o som estridente e agudo de um monitor de sinais vitais se sobrepõe à frase e encerra.

Guina é um personagem emblemático, primeiro pelos instintos assassinos que demonstra, por conta da frieza e da crueldade como principais qualidades, além de ser um indivíduo que ostenta mulheres, armas, veículos e dinheiro, o que demonstra ser uma forma de expressar seu domínio, sua virilidade, conforme Jean-Jacques Courtine (2013), a virilidade: “fundada num ideal de força física, firmeza moral e potência sexual”. (COURTINE, 2013, p. 8). No caso do bandido, há a idealização de poder e ostentação como transgressor das leis, como um ladrão e assassino bem sucedido:

Louco, louco, louco e como era  
Cheirava pra caralho (vixe), sem miséria  
Todo ponta firme, foi professor no crime  
Também mó sangue frio, não dava boi pra ninguém  
Putá aquele mano era foda  
Só moto nervosa  
Só mina da hora  
Só roupa da moda  
Deu uma pá de blusa pra mim  
Naquela fita na butique do Itaim  
Mas sem essa de sermão, mano, eu também quero ser assim  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 59 – 60).

Embora o foco narrativo da letra se passe em primeira pessoa e a perspectiva contada seja da visão do criminoso, a canção mantém o enfoque de trazer lições aos sujeitos, afinal, a trajetória de Guina e do próprio personagem de Brown é um retrato da morte iminente, a revelação de um destino sem romantização, apenas o desfecho esperado, deixando evidente que lealdade é um conceito falho entre os homens no crime. Os ensinamentos sobre masculinidades na letra, em relação à postura, respeito e escolhas partem de uma figura contraditória: o criminoso arrependido, nada mais didático do que alguém que pagou a escolha errada com a própria vida, alguém que procurava por poder e dinheiro, mas encontrou desilusão e

morte. A figura contraditória reforça um detalhe sobre a masculinidade, meninos e homens precisam acreditar na transformação pessoal, na mudança de hábitos e na difícil escolha de buscar o melhor para si, mudanças sociais gradativas, afinal como canta o rapper Criolo: “as pessoas não são más, elas só estão perdidas, ainda há tempo” (2006), algo que o argumento de Ramos (2000) endossa:

Seria ingênuo pensar que as mentalidades mudaram radicalmente, pois isso leva tempo e, como se pode atestar, apesar das profundas transformações ocorridas nas últimas décadas no que diz respeito à relação entre os sexos, os simbolismos ou representações de gênero (em especial do masculino) ainda não sofreram grandes mudanças. (RAMOS, 2000, p. 56)

Nesse sentido, o destaque à performance criminosa de Guina coloca em questão a vaidade e a grandeza exibida pelo personagem ao se afirmar como bandido ou assassino violento, é válido recordar o que hooks (2022) considera:

O que é exclusivo da experiência do homem negro é a maneira como suas ações violentas muitas vezes recebem destaque e elogios da cultura dominante. Mesmo quando é condenada, a violência masculina negra é endeusada. (hooks, 2002, p 133).

Os elogios e o destaque do personagem exemplificam os aplausos da cultura dominante sobre a violência dos homens negros, principalmente quando essa raiva segue sendo descontada entre si, matando uns aos outros, dessa forma, conforme hooks (2022): “Os homens negros são socializados para serem viciados em raiva. Mas, enquanto estiverem descontando essa raiva em outras pessoas negras, ninguém se importa de verdade”. (hooks, 2022, p. 130).

A narrativa em questão permite-nos ilustrar essa reflexão, já que a figura assustadoramente cruel de Guina durante um bom tempo tomou proporções para além da ficção. Havia um indivíduo que se tornou popular nas periferias do Brasil se apresentando como “Guina, um ex-membro do Racionais Mc’s”, vendia palestras em igrejas evangélicas e pregava ser um sobrevivente das drogas, da violência e do crime, tendo mudado de vida após ser baleado diversas vezes, mas que havia sobrevivido graças à fé cristã e à sua redenção. Ciente da repercussão do mentiroso, Mano Brown (2022), na participação do episódio 351 do *Podpah Podcast*, comentou a respeito e mostra os efeitos de quando ficção e realidade se confundem:

Você sabe que é um ‘nome-ficção’, né? (...) Eu fui chamado pra depor, porque

dei uns nomes numa música, bairro e tal, falei tudo e fui chamado pra depor, ali eu vi que não pode ser assim, então comecei a por uns nomes-ficção, né... Aí o cara vai e, “eu sou o cara”, então tá bom, né? (...) Aonde vai essa brincadeira? E foi longe! Eu só pedia pra não bater nele dentro da igreja. (7 de março de 2022).

As mentiras do falsário geraram muitas revoltas, tanto que entre os membros do Racionais MC's, Ice Blue (2021) também contou no *PodPah Podcast* que chegou a cobrá-lo, mas que não agrediu o impostor por conta de encontra-lo dentro de uma igreja. Ainda assim, por não ter tomado medidas mais duras, o *rapper* acredita que isso até o impulsionou a continuar e acreditar na impunidade de enganar fiéis de igrejas e fingir ser o 5º membro do grupo, ainda que custasse difamar os membros do grupo com mentiras para atrair público e dinheiro:

Ele se ajudava e ao mesmo tempo destruía a minha imagem, porque ele falava que eu sou um cara cheirador, muito louco, Kl Jay, cheirador muito louco que bate nas pessoas, contou um monte de história fiada, nada a vê. (8 de abril de 2021).

Questionados por não tomarem medidas mais efetivas sobre o caso, os membros comentam que preferiram não dar atenção a tais bobagens, conforme Ice Blue (2021): “não adianta você dar atenção a tudo o que falam de você (...) E se eu me apego a essa parada?”. Já Mano Brown (2022) toca em outro ponto, o qual elucida da seguinte maneira:

O cara ganhou dinheiro em cima dos desavisados, mas as igreja também estava gostando da repuvinhada, né? Enchia a igreja, então se era verdade ou se era mentira já não era tão importante, entendeu?! Era entretenimento puro, ele era atração pra encher igreja. (7 de março de 2022).

O que se pretende enfatizar nesta abordagem sobre a dimensão da ficção da canção, é que nesse sentido, é afim de mostrar o alcance da obra no imaginário social, repercutindo até mesmo de forma negativa, mas de todo modo, impulsionando as narrativas das canções, a ficção do *rap* é tão expressiva que extrapola o campo limítrofe entre realidade e ficção. Durante a coletiva Red Bull em 2017, Mano Brown explicava esse impacto:

O rap, pra mim, ele interage com a vida real. Naquele momento, naquele disco, criar um personagem fugiu do meu controle (...) O que pra sociedade, para a classe artística ou o pessoal que estuda a sociedade, analisou como um disco de protesto, pra nós era como cortar na própria carne, entendeu?.

(05 de jun de 2017).

A ficção contemporânea mostra a dimensão de como literatura e vida social se fundem por meio da canção, nas letras de *Sobrevivendo no Inferno*. Ou ainda, conforme Pellegrini em *O Fio da Navalha*:

Fatos ou ficções? Testemunhos, documentos, depoimentos? Literatura-verdade, romances-reportagens? É grande e variada a nomenclatura que pretende definir (ou não) esses textos, sem que, todavia, nisso se esgote o imenso potencial das discussões por eles aberto, inclusive porque funcionaram como uma espécie de fresta para um mundo paralelo e sempre propositalmente ignorado, o qual, para o leitor de classe média, a imensa maioria no Brasil. (2004, p. 16).

A dramatização das performances líricas e sonoras da canção, no caso de “Tô ouvindo alguém me chamar”, permite ao leitor-ouvinte uma experiência sensorial em torno da narrativa, que segue pulsante. O narrador conta da primeira experiência como assaltante, descreve a frieza com que Guina humilha as pessoas e compartilha o que sentiu naquele momento:

Pela primeira vez vi o sistema aos meu pés  
Apavorei, desempenho nota dez  
Dinheiro na mão, o cofre já tava aberto  
O segurança tentou ser mais esperto  
Foi defender o patrimônio do playboy (tiros)  
Não vai dar mais pra ser super-herói  
Se o seguro vai cobrir (ha-ha)  
Foda-se, e daí?  
O Guina não tinha dó  
Se reagir, bum, vira pó  
Sinto a garganta ressecada  
E a minha vida escorrer pela escada  
Mas se eu sair daqui eu vou mudar  
Eu tô ouvindo alguém me chamar  
(RACIONAIS, 2018, p. 61).

A pulsação é marcada pelo “bip” discreto de um monitor de frequência cardíaca, que se intensifica, conforme as batidas da música e os momentos de tensão na letra. Assim, de acordo Marília Gessa (2007):

Em geral, ao longo de toda a canção, as mudanças de cenário, de tópico e tempo narrativo não se operam linguisticamente. Tal fato aponta para uma diferença importante no que tange às possibilidades de realização literária oral e escrita: o que na escritura se opera por meio da explicitação discursiva, o rap integra em sua dimensão sonora. Em “Tô ouvindo alguém me chamar”, os recursos de sampleagem criam a ilusão de que o mundo não figura a título de simples representação, mas que ele se apresenta concretamente, ou

ainda, de que o rapper não fala sobre a realidade, mas de dentro dela. (2007, p. 17).

No decorrer da letra, o narrador ainda compartilha outro evento marcante em sua memória, de quando cometeu o primeiro assassinato, em que Guina o ordenou fazê-lo e ainda disparou gratuitamente contra o corpo caído:

(Psiu, vamo, vai, entrando)  
Guina no portão, eu e mais um mano  
Como é que é neguinho?  
Se dirigia a mim, e ria, ria, como se eu não fosse nada  
Ria, como fosse ter virada  
Estava em jogo, meu nome e atitude  
Era uma vez Robin Hood  
Fulano sangue-ruim, caiu de olho aberto  
Tipo me olhando, é, me jurando  
Eu tava bem de perto e acertei uns seis  
O Guina foi e deu mais três  
(RACIONAIS MC's, 2028, p. 62).

A cena de violência é mais uma dentre outras que marcam a violência e insensibilidade do personagem, no entanto, na estrofe seguinte, o personagem de Mano Brown rememora parte do trajeto de vida do companheiro de crime, o que nos põe diante de outra perfeita “fábrica de monstros”, ou seja, do contexto nocivo do qual Guina foi criado:

Lembro que um dia o Guina me falou  
Que não sabia bem o que era amor  
Falava quando era criança  
Uma mistura de ódio, frustração e dor  
De como era humilhante ir pra escola  
Usando a roupa dada de esmola  
De ter um pai inútil, digno de dó  
Mais um bêbado, filho da puta e só  
Sempre a mesma merda, todo dia igual  
Sem feliz aniversário, Páscoa ou Nata  
Longe dos cadernos, bem depois  
A primeira mulher e o 22  
Prestou vestibular no assalto do ônibus  
Numa agência bancária se formou ladrão  
Não, não se sente mais inferior  
Aí neguinho, agora eu tenho o meu valor  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 63).

A necessidade de se autoafirmar é parte das questões pessoais dos homens, o que revela o complexo de inferioridade do personagem, o qual acaba por ser substituído ou melhor, disfarçado, por empunhar armas e imputar obediência às pessoas através do poder expresso pelo uso de armas, é o retrato da ilusão das armas

nas mãos dos homens. A letra coloca em debate os cenários que criam monstros sociais: o desamparo e a violência familiar, a desassistência governamental, a falta de afetos e motivações, pequenos detalhes que afetam crianças e jovens para além da ficção. A frustração do jovem personagem fica explícita ao confessar buscar apenas algum reconhecimento e validação enquanto homem: “Eu só queria ter moral e mais nada/ Mostrar pro meu irmão, pros cara da quebrada/ Uma caranga e uma mina de esquema,/ algum dinheiro resolvia o meu problema” (p. 64). No entanto, no momento em que executa a vítima, o personagem reflete e se dá conta do que fez e da dimensão de seus atos:

O que eu tô fazendo aqui?  
Meu tênis sujo de sangue, aquele cara no chão  
Uma criança chorando e eu com um revólver na mão  
Era um quadro do terror, e eu que fui o autor  
Agora é tarde, eu já não podia mais  
Parar com tudo, nem tentar voltar atrás  
Mas no fundo, mano, eu sabia  
Que essa porra ia zoar a minha vida um dia  
Me olhei no espelho e não reconheci  
Estava enlouquecendo, não podia mais dormir  
Preciso ir até o fim  
Será que Deus ainda olha pra mim?  
(RACIONAIS, 2018, p. 64).

O arrependimento é sempre tardio. A busca pelo perdão retoma a celebração religiosa estruturada pelo livro-disco, pois nesse momento, a faixa analisada serve de Ato de Contrição da celebração, já que neste momento da canção, há uma série de reflexões sobre ações e arrependimentos tardios, ainda mais diante da neurose por conta dos crimes cometidos: “precisava acalmar a adrenalina, precisava parar com a cocaína”. (2018, p. 65). Aos poucos, o personagem se aprofunda em suas angústias e passa a refletir sobre si, entretanto, há um corte cinematográfico na narração e o foco volta-se ao momento em que o personagem foi alvejado, passando a alternar com as reflexões e memórias: “Não tô sentindo meu braço/ Nem me mexer da cintura pra baixo/ Ninguém na multidão vem me ajudar?/ Que sede da porra, eu preciso respirar/ Cadê meu irmão?/ Eu tô ouvindo alguém me chamar”. (p. 65).

O fio condutor da memória faz com que o narrador compartilhe da trajetória do irmão, do orgulho que sentia por ter optado por outro caminho e não ter se tornado usuário de drogas ou bandido: “sinceramente, eu me sinto feliz/ Graças a

Deus, não fez o que eu fiz” (p. 67). E ainda, por estar com um filho recém-nascido: “meu sobrinho nasceu, diz que o rosto dele é parecido com o meu”. (p. 67). A leitura desse trecho alerta sobre o poder das escolhas individuais. Ressalta-se que há indivíduos que seguem vivendo na pobreza, mas que não se rendem ao crime, embora destaque que o meio social contribui para escolhas nesse sentido, ele foi diferente do irmão, tanto por convivência, quanto por uma questão de personalidade, tomou outro caminho:

A gente nunca teve muito a ver  
Outra ideia, outro rolê  
Os malucos lá do bairro  
Já falava de revolver, droga, carro  
Pela janela da classe eu olhava lá fora  
A rua me atraía mais do que a escola  
Fiz 17, tinha que sobreviver  
Agora eu era um homem, tinha que correr  
No mundão você vale o que tem  
Eu não podia contar com ninguém  
Cuzão  
Fica você com seu sonho de doutor  
Quando acordar cê me avisa, morô?  
Eu e meu irmão era como óleo e água  
Quando eu sai de casa trouxe muita mágoa  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 65).

A respeito das divergências de personalidades que podem, ou não, ter contribuído para que o personagem escolhesse a vida do crime, recordo a fala do artista Criolo durante entrevista com Lázaro Ramos no programa Espelho, do Canal Brasil quando o cantor faz uma provocação intelectual ao entrevistador em que dispara: “o que nos salvou do que a gente viveu nas ruas (...) foi a nossa completa ignorância e falta de habilidade em se adequar ao que tá posto”. (em 03 de abril de 2014). Alguns têm a habilidade de se adequar, outros são completamente inaptos, tal como o sucesso das escolhas individuais.

A reflexão é intercalada ao momento do último crime cometido pelo personagem, um assalto ao posto de gasolina em que um dos garotos, de apenas dezesseis anos foi morto no assalto e já naquele momento pensava freneticamente: “eu tô afim de parar/ mudar de vida, ir pra outro lugar/ Um emprego decente, sei lá, talvez eu volte a estudar”. (2018, p. 66). Entretanto, ciente dos crimes que cometeu, a realidade o atordoia como se fosse em penitência de seus pecados: “o diabo agora guia meu destino, se o júri for generoso comigo, quinze anos pra cada latrocínio”. (p. 67).

Resignado, o narrador-personagem tem outra questão profunda, durante o último assalto Guina acaba sendo preso e, por conta da mentira de alguém, acredita ter sido entregue à polícia pelo personagem de Mano Brown, “diz que o Guina tá em cana, eu que caguei/ Logo quem, logo eu, olha só, ó/ que sempre segurei os B.O. (...) Maior que o medo o que eu tinha era a decepção, a traição, a pilantragem, a traição”. (2018, p. 67). A lealdade entre os sujeitos é parte de um código de honra baseado na palavra, “a palavra de homem”, enquanto sinônimo de “palavra de honra”, ou seja, o sentido de lealdade, a falta de lealdade nesse contexto é a pior das traições, por isso, a frustração do personagem se intensifica, pior ainda, porque não foi ele quem entregou o comparsa à polícia.

A narrativa retorna à cena inicial, antecedida pela premonição do narrador:

Dez minutos atrás, foi como uma premonição  
Dois moleques caminhando 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 conhecia aquela arma, é do Guina, eu sei  
Uma 380 prateada, que eu mesmo dei  
Um moleque novato com a cara assustada.  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 68).

A frase de abertura da faixa ecoa novamente nesse momento: “Aí, mano, o Guina mandou isso aqui pra você!”. (p. 69). O narrador então, finalmente, toma consciência de que foi baleado: “mas depois do quarto tiro eu não vi mais nada, sinto a roupa grudada no corpo” e novamente o refrão é retomado pela frase principal seguida antecedida pelo clamor: “Eu quero viver, não posso estar morto, mas se eu sair daqui eu vou mudar... Eu tô ouvindo alguém me chamar” (p. 69).

O *rap* em questão estabelece uma comparação entre caminhos, tenciona os lugares deliberados ao sujeito periférico, ainda assim, reposiciona o homem negro e periférico a um lugar de poder de escolha, de ter conhecimento e acesso e, assim, vislumbrar outros caminhos, por meio de uma nova chance, de um nascimento de esperança retratado pelo nascimento do sobrinho, tal como em *Morte e Vida Severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto, o auto de Natal que poetiza o nascimento do menino Jesus pernambucano retratado literariamente como símbolo de esperança recém-nascida: “é difícil defender, só com palavras, a vida, ainda mais quando ela é esta que vê, Severina” (p. 28). O nascimento de uma criança ainda

repousa na literatura como um símbolo de esperança, seja a quem for, nordestinos, pretos, pardos, periféricos ou severinos. Fonseca (2023) ainda traz considerações sobre o final da trama:

O final da narrativa retoma o próprio título - 'tô ouvindo alguém me chamar' é concretizado no nascimento de outro menino negro (...) A chegada do sobrinho, parecido com ele surge como possibilidade de uma outra forma de vida, o caminho de liberdade e produção de outra humanidade, perseguidos por meio de um fluxo de consciência acerca de sua vida. (FONSECA, 2023, p. 74).

De acordo com o enredo mencionado final da canção é marcado pelo aumento do sinal bipado do medidor de frequência cardíaca, uma caótica sinfonia da perfeita fusão entre som e sentido.

Analisar “Diário de um detento” é uma tarefa árdua, em relação ao som, a canção é entoada em tom de fá sustenido, em escala blues, conforme Rocha (2021). As batidas da canção vêm do *sample* de Easin In', música do disco *Hell Up In Harlem OST* (1974), de Edwin Star. Já em relação ao conteúdo, a faixa evoca uma discussão social muito ampla, ainda de acordo com Fonseca (2023): “quem fala com Mano Brown e o grupo Racionais MC's é o homem encarcerado, é o jovem massacrado, é o pai, o irmão, construídos na falta e abandono” (p. 67), homens em situação de cárcere e a violência pelas mãos do Estado, ainda de acordo com Silvana Fonseca (2023):

Questões como o encarceramento massivo da população negra; o ideal de família; as relações contraditórias entre masculinidades negras no interior da periferia, que constitui e oprime o negro favelado; as representações da mulher ora como objeto, ora como possibilidade de amor e liberdade; e os níveis mais cruéis os quais a violência pode operar e produzir barbáries na sociedade “civilizada” são evocados pelo rap de Mano Brown. (FONSECA, 2023, p. 67).

Assim, a canção é capaz de nos conduzir à percepção da violência como gerenciamento da miséria da população. Destacam-se três episódios de violência policial que marcam a época pela violência estatal, primeiro, em 1992: o Massacre do Carandiru, episódio com 111 mortos, da qual trata a letra da canção analisada; 1993, em 23 de julho, a Chacina da Candelária, com 50 mortos e também naquele mesmo ano, em 29 de agosto, a Chacina do Vigário Geral, com 21 mortos. Em razão de episódios de extrema violência como esses, Tiaraju (2020) enfatiza:

Na década de 1990 havia um genocídio em curso. Nunca na história de São Paulo o índice de homicídios foi tão alto, e estes ocorriam principalmente na periferia. O principal alvo do genocídio eram (são) corpos negros masculinos. É por isso que a enunciação de periferia realizada nos anos 1990 partiu desse setor social, buscando principalmente três objetivos: denunciar as condições sociais, unir as quebradas em guerra e pacificar esses territórios. (TIARAJU, 2020, p. 5).

O processo de composição de “Diário de um detento”, quarta faixa do livro-disco, resulta em uma polifonia intensa. A composição surgiu da parceria entre Jocenir e Mano Brown, conforme Medeiros (2018): “Em 2018, o prédio, a presença física do Carandiru não existe mais (...) Graças à letra e ao livro de Jocenir, não se pode esquecer o que foi o massacre do Carandiru”. (Racionais TV – *Sobrevivendo no Inferno*, 20 de dez de 2018). Jocenir, habilidoso com a escrita, era quem, durante anos preso na Casa de Detenção de São Paulo, popularmente conhecida como “Carandiru”, por conta de habitar o bairro de mesmo nome na zona norte da cidade de São Paulo/SP, - escrevia as cartas aos familiares dos outros presos, como forma de ser protegido e respeitado durante o cárcere. Durante participação do Racionais Mc’s na coletiva *Red Bull Station*, em junho de 2018, Mano Brown explicou o processo:

Essa música nasceu na casa de detenção, no Pavilhão 8, com a escrita de um preso que chamava Jocenir, foi apresentado por amigos que estavam lá, “tem um poeta na cadeia” – um cara branco, classe média, calvo (...) achei que ia vir um neguinho gingando... “pega aí, vê o que cê faz”. Você não pode moscar no olhar, você sabe disso, os caras quer ver sua sinceridade, seu compromisso, sua profundidade. (2018).

Durante a visita de Mano Brown à Casa de Detenção, Jocenir lhe entregou a letra. Posteriormente, Brown faria adequações e dali surgiria uma letra de canção coletiva, que nasceu das cartas dos detentos sintetizada na composição. Medeiros (2018) afirma sobre “Diário de um detento”, ser “impossível refletir sobre a letra sem pensar no que foi o Massacre do Carandiru”. (Racionais TV – *Sobrevivendo no Inferno*, 20 de dez de 2018).

A letra divide-se entre o relato em 1ª pessoa do ponto de vista do sujeito encarcerado e as descrições do espaço físico e dos sujeitos trancafiados, mostrando as condições da privação da liberdade, até que o enfoque se volte à reconstituição ficcional do Massacre do Carandiru, conforme Mano Brown explica no documentário da Netflix, “Racionais: das Ruas de São Paulo pro Mundo” (2022):

Veja bem. É uma música que eu não queria fazer (...) Teve um outro rapaz que foi apresentado pra mim na detenção, que era mais velho do que eu, Jocenir, e ele fez um lance político, escrito sobre o massacre, quando me

apresentaram esse cara no campo do “8”, do Pavilhão 8, no jogo, o campo pegando fogo, uns baseados dessa grossura assim (...) Eu peguei a letra dele, ele achou que não ia virar nada. Depois de um ano, eu procurei ele, ele tava em outra cadeia, a gente não achou ele, eu demorei um ano pra achar ele de novo... A música já tava estourada, estourou a música, por fez o clipe na detenção e ganhou o prêmio de audiência da MTV, a música estourou. (MANO BROWN, 2022).

O relato em primeira pessoa é, na perspectiva do bandido, cantado por Mano Brown. Inicia-se no modelo de um diário, conforme o título da canção e segue a estrutura com cabeçalho e o relato subjetivo da experiência em cárcere, datado um dia antes do Massacre:

São Paulo, dia primeiro de outubro de 1992,  
oito horas da manhã.  
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  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 83).

O trecho sintetiza, de certa forma, a sensação de ser vigiado constantemente, sob a mira de armas de alto calibre. O discurso polifônico do excerto pode ser destacado com base na experiência comum que presos compartilharam na vivência e na escrita das cartas pelas mãos de Jocenir, até resultar na ficção da letra com Mano Brown (1997). No decorrer da letra, observa-se a perspectiva do personagem sobre o agente carcerário que o assiste de longe, enquanto funde a paisagem às neuroses que o tédio cria:

Na muralha, em pé, mais um cidadão José,  
servindo o 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  
Vários tentaram fugir,  
eu também quero  
Mas de um a cem, a minha chance é zero  
Será que Deus ouviu minha oração?  
Será que o juiz aceitou a apelação?  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 83-84).

O apelo a Deus, junto à reflexão acerca da própria condição, demonstra ainda, a presença dos laços familiares na memória do detento, um aspecto de humanização, enquanto na sequência, reflete sobre como na cadeia, a lei é outra, aplica-se um outro sistema de justiça em que a pena é iminente, conforme a letra:

“homem é homem, mulher é mulher, estuprador é diferente, né?”. (2018, p. 84), muitas vezes na sociedade, ocorre a naturalização de estupros como corretivos para presos, crimes que não se justificam, mas nesse contexto da obra, exemplifica como eram tratados crimes como estupro no Carandiru: “toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés, e sangra até morrer na rua dez”. (2018, p. 84), No entanto, o relato justifica que a mesma lei não se aplica a todos: “cada detento uma mãe, uma crença, cada crime uma sentença/ Cada sentença um motivo, uma história/ de lágrima, sangue, vidas e glórias”. (RACIONAIS, 2018, p. 84).

Em relação ao que destacamos antes acerca de um determinismo periférico ficcionalizado na obra, em que homens sob as condições socioeconômicas determinadas pelo descaso estatal na década de 1990, acabavam por se envolver no crime, o que, por consequência, quase que certa, restava-lhes o destino previsto: o cárcere ou a morte, condições que chamamos de “fábricas de monstros”, pois além de não propiciarem o desenvolvimento cognitivo e educacional, por conta da fome e da miséria, anulam a saúde emocional e afetam a subjetividade do indivíduo, a valorização da própria identidade e sua autoestima, conseqüentemente, a dignidade do sujeito.

Esse processo é esteticamente formulado na obra a partir das situações as quais reduzem as perspectivas dos sujeitos, como lembra Mano Brown na abertura de “A Vida é Desafio” (2002): “desde cedo a mãe da gente fala assim: por você ser preto, tem que ser duas vezes melhor (...) Duas vezes melhor como? Ou melhora ou é o pior de uma vez, sempre foi assim, você vai escolher o que estiver mais perto de você, o que estiver dentro da sua realidade”. Esse ponto merece ser destacado, afinal as escolhas são reduzidas nesse contexto, cada indivíduo trilha sua trajetória, mas as escolhas se reduzem ao que a realidade de cada um proporciona, além disso, a canção sintetiza situações que podem contribuir para fabricar monstros: “Sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio/ Sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo/ Misture bem essa química/ Pronto, eis um novo detento”. (2018, p. 84). Homens encarcerados e sem perspectivas, a não ser a de aterrorizar alguém. Sobre isso, bell hooks (2022) categoriza:

Muitos homens negros explicam sua decisão de se tornar a ‘besta’ como uma rendição às realidades que não podem mudar. (...) Jovens negros, em especial os de classe baixa, muitas vezes, sentem-se satisfeitos por serem capazes de despertar medo nos outros, particularmente em pessoas brancas. (hooks, 2022, p. 111).

A “fábrica de monstros”, melhor dizendo, as condições que incentivam indivíduos à vida do crime, o que não se reduz à ficção da obra, é culpa do próprio sistema que perpetua a pobreza e negligencia populações inteiras e, que, tempos depois se volta contra os monstros criados por esse próprio sistema que os fabrica. Nesse sentido, vale o esclarecimento do relato de Ice-T, nas considerações de hooks (2022):

Não é apenas a grana que atrai homens negros para atividades criminosas, que definitivamente há algo de sexy no crime, pois é preciso coragem pra foder o sistema. Raramente, há algo de sexy no trabalho remunerado. Muitas vezes, os homens negros escolhem o crime para evitar a hierarquia inferiorizante na força de trabalho. (...) O crime é um empregador de oportunidades iguais, ele nunca discrimina (...) há um certo grau de liberdade em ser criminoso. (hooks, 2022, p. 82-83).

Partindo das considerações de hooks, gostaria de acrescentar que esta visão em torno da romantização ou da naturalização da vida no crime em geral, para os meninos, ou ainda, da prostituição para as meninas parece ter sido socialmente naturalizada, conforme trecho da letra mais adiante: “a mina era virgem e ainda era menor, agora faz chupeta em troca de pó” (p. 87). Socialmente, os sujeitos sem oportunidades de emprego, sem amparo familiar ou renda, são conduzidos por estes caminhos, o que não diz respeito às escolhas individuais. Todavia, a vida ilegal é retratada na canção como um caminho para não ser trilhado, sem qualquer idealização, partindo da experiência do próprio detento, conforme relato da letra, enquanto compara a visão dos sujeitos que passam em frente ao presídio, geralmente de metrô, observando com raiva os muros da casa de detenção. Observa-se o zoomorfismo dos personagens encarcerados, enjaulados, são observados com distanciamento e medo, como se fossem animais no zoológico:

Ratata'tá, mais um metrô vai passar  
Com gente de bem, apressada, católica  
Lendo o jornal, satisfeita, hipócrita  
Com raiva por dentro, a caminho do Centro  
Olhando pra cá, curiosos, é lógico  
Não, não é não, não é o zoológico  
Minha vida não tem tanto valor  
Quanto seu celular, seu computador  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 85).

Após refletir e olhar-se sob a ótica do outro, o personagem de Mano

Brown descreve o ambiente e destaca o odor putrefato do corpo em decomposição na cela ao lado. A cena descrita é atrelada ao suicídio de um detento que se enforcou com lençol, em razão do abandono dos familiares e que os agentes penitenciários cobriram com um lençol e jogaram desinfetante para disfarçar o cheiro. Em seguida, aproveita da situação para alertar meninos e jovens que possam estar acompanhando seu relato e que tenha algum vislumbre com a vida do crime:

Aí moleque, me diz então, cê qué o quê?  
A vaga 'tá lá esperando você  
Pega todos seus artigos importados  
Seu currículo no crime e limpa o rabo  
A vida bandida é sem futuro  
Sua cara fica branca desse lado do muro  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 86).

Observa-se o alerta para uma vida sem futuro na escolha pelo caminho do crime. O narrador ainda ilustra o alerta, por meio da figura simbólica de Lúcifer, supondo como seria se o próprio diabo vivesse no presídio: “Já ouviu falar de Lúcifer?/ Que veio do inferno com moral/ Um dia no Carandiru, não ele é só mais um comendo rango azedo com pneumonia”. (p. 87). O personagem-narrador, comenta que dias antes havia recebido uma visita de um outro sujeito: o neguinho, este, além de levar frutas e cigarros ao detento, ainda comentou sobre a conduta de um rival nas ruas: “com Kadett vermelho, placa de Salvador, pagando de gatão ele xinga, ele abusa, com uma nove milímetros embaixo da blusa”. (p. 87).

O personagem de Ice Blue surge para comentar a respeito do “pilantra” mencionado e afirma que além de ser informante de policiais, o sujeito ainda abusava de menores, aliciava garotas para a prostituição e tentava vicia-las em cocaína: “aquele puta ganso, pilantra corno manso/ Ficava muito doido e deixava a mina só/ A mina era virgem e ainda era menor” (p. 87). O personagem de Mano Brown se mostra desconfortável e incomodado com esse tipo de situação a ponto de que teria de agir com violência caso se deparasse com o rival: “Esses papos me incomoda se eu tô na rua é foda” (...) “Não, já, já, meu processo 'tá aí/ Eu quero mudar, eu quero sair/ Se eu trombo esse fulano, não tem pá, não tem pum/ E eu vou ter que assinar um cento e vinte e um”. (p. 87). Ou seja, caso encontrasse o sujeito, na rua ou na cadeia, o detento ciente de sua punição, pagaria pelo preço do crime da morte do ‘pilantra’, afinal, conforme hooks (2022): “todos os homens negros que vivem em uma cultura violenta devem demonstrar, em algum momento da vida que são capazes de ser violentos”.

(p. 112).

Após o diálogo, Mano Brown é quem continua na segunda parte da canção, o dia seguinte, o que é anunciado pela data mencionada: “amanheceu com sol, dois de outubro”. (p. 88), o dia do fim do Carandiru. O detento conta que, ciente de que era dia de acerto de contas, como era frequente, percebeu que, naquele momento as divergências entre os presos tomaram outra proporção: “fumaça na janela, tem fogo na cela/ Fudeu, foi além, se pã, tem refém” (p. 87), e ainda explica o estopim da situação, uma briga banal entre ladrões e que tomou as proporções de uma rebelião, na perspectiva do Estado; na época, o então governador Luiz Antônio Fleury Filho, governador do Estado de São Paulo, criticado na letra por sua negligência, autorizou a repressão da polícia, iniciando o massacre: “era a brecha que o sistema queria, avisa o IML chegou o grande dia” (p. 88). É o anúncio do Massacre do Carandiru, que descreve ainda, conforme os trechos abaixo, cenas de terror e violência a partir das onomatopeias “ratatátá” que simulam os sons de tiros de fuzis e metralhadoras:

Ratatatá, caviar e champanhe/ Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!  
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo/ Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!

(...) Ratatátá! Sangue jorra como água/ Do ouvido, da boca e nariz/ O Senhor é meu pastor/ Perdoe o que seu filho fez/ Morreu de bruços no salmo 23.

(...) Ratatátá, Fleury e sua gangue/ Vão nadar numa piscina de sangue.  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 88-89)

Essas imagens reproduzidas liricamente são tão fortes que o *rapper* Mano Brown comenta que *Sobrevivendo no Inferno* chegou a ser para ele, um disco de exorcismo, em que foram colocadas para fora, tantas imagens grotescas que partiram de suas memórias e relatos, que chegou ao ponto de abalá-lo diretamente: “a gente veio de um povo espiritualista, meu, aquelas músicas falavam de piscina de sangue”. (RACIONAIS: Das Ruas de São Paulo Pro Mundo, Netflix, 2022). No mais, em entrevista concedida à *Red Bull Station*, Mano Brown recorda os percalços vividos fora da ficção das letras, sobretudo de Diário de Detento: “por causa do ‘diário’, a gente passou a ‘cadeieiro’ sem nunca ter passado pela cadeia, ninguém nem acredita, agora, você imagina como a sociedade vê um ex-ladrão?”. (2018).

O questionamento de Mano Brown elucida o elemento-chave da letra da canção, suscitar reflexões sobre como a sociedade trata um ex-presidiário na prática, afinal, existe ressocialização, mas nem todos acreditam e nem estão dispostos a

acreditar. Um retrato disso é o fato de que no fim do mandato do inelegível Jair Messias Bolsonaro, setenta e quatro policiais envolvidos no Massacre do Carandiru haviam recebido um indulto que os beneficiaria, mostrando como o Estado celebra o massacre, no entanto, em 17 de janeiro de 2023, o jornal Estadão publicou que “atendendo a pedido do Procurador-geral da República Augusto Aras, a ministra Rosa Weber, presidente do Supremo Tribunal Federal, suspendeu trecho do indulto (...) que beneficiou policiais condenados pelo Massacre” (2023). A medida de suspensão do trecho foi uma avaliação de que o indulto aos condenados resultaria na concretização de efeitos irreversíveis, além de prevenir uma possível condenação do Estado brasileiro, já que o indulto poderia transgredir as recomendações da Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos.

A próxima canção, “Mágico de Oz”, cujo título em referência à obra *The Wizard Of Oz*, *O Mágico de Oz* (1900), de L. (Lyman) Frank Baum, traz em metáforas a expectativa de como o eu-lírico gostaria que a favela fosse, de forma que chega a sugerir a projeção insólita de um mundo mágico em que essas tragédias fossem resolvidas, principalmente a proliferação do crack nas favelas, o que revela a desumanização dos homens em razão de problemas de autoestima, afinal, como diria o *rapper* Froid: “droga é autoestima em dose”. A sonoridade da canção “Mágico de Oz” vem do *sample* de “It’s Too Late”, do álbum *Brother, Brother, Brother* (1972), de The Isley Brothers.

A performance da canção é protagonizada por Edi Rock. Na primeira parte o foco narrativo é em primeira pessoa, a fim de evidenciar o relato de menino usuário de crack que já se vê afundado no vício, seguindo a canção, o foco narrativo na letra é alterado para a terceira pessoa, de forma que descreve as imagens de quando passava pelas ruas e se escandalizava com as crianças usando crack e cola, o que problematiza e retrata.

A letra da canção, inicia-se com o relato do personagem Pulga do ABC, um menino usuário de crack e é a partir desse breve relato que Edi Rock reflete sobre as infâncias perdidas para as drogas: “Comecei a usar pra esquecer dos problema, fugi de casa. Meu pai chegava bêbado e me batia muito. Eu também queria sair dessa vida”. (2018, p. 113). O menino é questionado sobre qual seria seu sonho e responde: “Meu sonho? É estudar, ter uma casa, uma família. Se eu fosse mágico? Não existia droga, nem fome e nem polícia”. (2018, p. 113). A partir do sonho do menino Edy Rock, imagina-se um novo mundo ideal: sem drogas, sem fome, sem preconceitos e

sem assassinatos. O personagem tenta insistir no devaneio pelo mundo mágico, mas acaba por refletir sobre a realidade e constata que, impotente e sozinho, não pode mudar a realidade, em seguida, discorre sobre o personagem Pulga:

Aquele moleque sobrevive como manda o dia a dia  
Tá na correria, como vive a maioria  
Preto desde nascença, escuro de sol  
Eu tô pra ver ali igual no futebol  
Sair um dia das ruas é a meta final  
Viver decente, sem ter na mente o mal  
Tem o instinto que a liberdade deu  
Tem a malícia que cada esquina deu  
Conhece puta, traficante, ladrão  
Toda raça, uma pá de alucinado e nunca embaçou  
Confia nele mais do que na polícia  
Quem confia em polícia? Eu não sou louco!  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 113).

É notório como a letra da canção busca instruir por meio da narrativa, o *storytelling* conduzido pelo personagem Edi Rock, segue uma estrutura semelhante à parábola, conforme empregado em outras faixas. Por fim, tenta compreender as angústias que levam alguém a usar crack e assim, instrui por meio da narrativa.

A noite chega e o frio também, sem demora  
E a pedra, o consumo aumenta a cada hora  
Pra aquecer ou pra esquecer, viciar  
Deve ser pra se adormecer, pra sonhar  
Viajar na paranoia, na escuridão  
Um poço fundo de lama, mais um irmão  
Não quer crescer, ser fugitivo do passado  
Envergonhar-se e aos 25 ter chegado  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 114).

Chamo a atenção para este trecho, a fim de conduzir uma leitura possível, afinal, poucas obras literárias ou musicais tiveram o vigor de pôr em debates questões sociais tão profundas quanto a problemática do crack enquanto questão de saúde pública, já que vem de uma falta de assistência do Estado que negligencia a questão até hoje, tratando, frequentemente, como questão de segurança pública e acaba por não propor nada além de intervenções policiais a uma problemática que se alastra nos grandes centros urbanos. Anterior a este trecho, o menino descrito por Edi Rock é detalhado de acordo com as características do malandro, tal como nos lembra Antônio Cândido (1970): “O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores”. (p.4). Neste caso, a

versão dos anos de 1990 é moldada ao espaço periférico e nas condições de um menino sem motivação e sem vigor, apenas um sobrevivente:

Aquele moleque sobrevive como manda o dia a dia  
Tá na correria, como vive a maioria  
Preto desde nascença, escuro de sol  
Eu tô pra ver ali igual no futebol  
Sair um dia das ruas é a meta final  
Viver decente, sem ter na mente o mal  
Tem o instinto que a liberdade deu  
Tem a malícia que cada esquina deu  
Conhece puta, traficante, ladrão  
Toda raça, uma pá de alucinado e nunca embaçou  
Confia nele mais do que na polícia  
Quem confia em polícia? Eu não sou louco!  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 114).

No caso do personagem Pulga, embora o menino seja ladrão e usuário de drogas não é ele o vilão da história. Pulga é apenas mais uma criança sem família, sem referências e que vive nas ruas de São Paulo, buscando se adequar ao que lhe é conferido como conduta. É nesse sentido que se enfatiza a figura do malandro na construção do personagem, não como representação de malícia ou astúcia meramente, mas recordando que, segundo Candido (1970), o malandro, no contexto brasileiro, torna-se parte identidade na literatura em razão da necessidade de driblar o sistema por uma questão de sobrevivência:

No Brasil, nunca os grupos ou os indivíduos encontraram efetivamente tais formas; nunca tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. As formas espontâneas da sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência. (CANDIDO, 1970, p. 17).

A performance do refrão é um coro de vozes que suplicam junto ao personagem: “Queria que Deus ouvisse a minha voz (No Mundo Mágico de Oz)”. (p. 114). A narrativa segue agora apontando o tráfico como problemática social e critica duramente os traficantes que levaram o crack para a favela: “(...) Eu não quero desandar/ por aqueles manos que trouxeram essa porra pra cá/ Matando os outros, em troca de dinheiro e fama/ Grana suja como vem, vai, não me engana”. (p. 115). E ainda, reproduz o momento em que um menino, instantes antes de sua morte por overdose de crack, pôde ver traficantes ostentando e negociando com a polícia. A letra deixa clara a hipocrisia, já que enquanto fazem a negociação, o som tocando é

“Homem na Estrada”, do Racionais Mc’s:

Um carro importado, som no talo  
**"Homem na Estrada" eles gostam**  
**("Não gosto da polícia, raça do caralho")**  
Só bagaceira só, o dia inteiro só  
Como ganha o dinheiro, vendendo pedra e pó  
Rolex, ouro no pescoço a custa de alguém  
Uma gostosa do lado pagando pau pra quem?  
A polícia passou e fez o seu papel  
Dinheiro na mão, corrupção à luz do céu  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 114, grifo nosso).

O reflexo da criança que se imagina ostentando dinheiro, mulheres e fama antecede os instantes de sua morte iminente, o que nos permite destacar a ilusão do sucesso e a ganância, enquanto palcos da ilusão masculina, anteriormente abordada neste trabalho. Para hooks (2022), a ganância masculina é o palco da desilusão dos criminosos negros: “esse é o grande palco em que os criminosos negros querem se apresentar, mas eles raramente têm uma chance, porque lhes falta a preparação educacional necessária”. (p. 79). O que se aplica à letra, segundo o que afirma hooks (2022), é que aqueles que entram para a vida do crime por conta da fome, raramente terão destaque, ou sequer chance, pois, estar no topo da hierarquia do crime, requereria preparação, conhecimento e sofisticação, o que na realidade do Brasil coloca sujeitos periféricos em disfunção com essa ambição, em razão das condições sociais e educacionais dos sujeitos, assim, reitera-se que o final trágico na vida do crime é previsível, conforme o determinismo periférico que ecoa na obra. Por fim, o final trágico do garoto é descrito na letra pelo personagem de Edi Rock:

Vira a esquina e para em frente a uma vitrine  
Se vê, se imagina na vida do crime  
Dizem que quem quer segue o caminho certo  
Ele se espelha em quem tá mais perto  
Pelo reflexo do vidro ele vê  
Seu sonho no chão se retorcer  
Ninguém liga pro moleque tendo um ataque  
Foda-se quem morrer dessa porra de crack  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 115).

A narrativa encerra-se com o coro dos contrários em busca do mundo mágico: “queria que Deus ouvisse a minha voz”, em meio ao coro a mensagem imortalizada na letra: “malandragem de verdade é viver” (2018, p. 130). O vislumbre da letra era mostrar que um homem consegue viver em paz em meio ao caos, mas

acaba frustrado em meio ao cenário de vícios e mortes. Edi Rock entoa o nome de tantos bairros da periferia paulistana, a fim de motivar a coletividade entre as periferias, afinal, como perpetua D' Andrea (2020) sobre a coletividade a partir de Racionais Mc's: "as significações para a periferia não foram construídas pelo grupo de maneira isolada, mas sim a partir de sua sensibilidade e de como esta interagia e captava anseios difusos entre a população periférica". (p. 5).

Em relação às masculinidades, revela-se a face de um homem frustrado, sentindo-se impotente e amargurado pelo desejo de vingança após não ter conseguido salvar a vida de um amigo alvejado por quatro tiros: "eu percebi quem eu sou realmente, quando ouvi o meu subconsciente (...) Pode crer, eu me senti inútil, eu me senti pequeno, mais um cuzão vingativo". (2018, p. 132). No final da letra, céu e inferno são reduzidos às escolhas dos indivíduos: "Você pode encontrar a sua paz, o seu paraíso. Você pode encontrar o seu inferno. Eu prefiro a paz". (2018, p 132). Prevalece na lírica a figura do homem negro insurgente, o norte dos sujeitos é escolher buscar pela própria paz em meio ao caos.

### **3.3 UMA PISTOLA AUTOMÁTICA E UM SENTIMENTO DE REVOLTA: "RAPAZ COMUM", "PERIFERIA É PERIFERIA", "QUAL MENTIRA VOU ACREDITAR" E "FÓRMULA MÁGICA DA PAZ"**

*"Você é sobrevivente de um massacre, de um genocídio.  
Naturalmente, o mais forte sobrevivente do genocídio,  
Do transplante transatlântico mal sucedido, você é!  
Seu ancestral foi forte pra caralho."  
Mano Brown, 2022.*

Desta segunda parte selecionada para análise, pode-se afirmar de que se trata da parte mais musical do livro-disco *Sobrevivendo no Inferno*, de forma que prevalece a sonoridade entre as canções, sendo: "Rapaz comum", "Periferia é periferia", "Qual mentira vou acreditar" e "Fórmula Mágica da Paz", já que as letras estão mais voltadas a acompanhar as batidas ritmadas. Tematicamente, o que se pode destacar é o sentimento de revolta presente nas letras, o que caracteriza a insurgência das masculinidades representadas. Essa segunda análise confere o poder de síntese que a obra possui ao abrigar questões sociais complexas, diria

Emicida (2021): “é difícil pensar em uma caixa que caiba este disco, pois sua grandeza nunca se encerra”, deste modo, cabe-nos explorar as faixas considerando seus aspectos musicais, pois complementam o efeito de sentido da canção. Ainda nesse aspecto, Emicida:

Podemos falar por horas sobre as letras, sobre o momento em que foi lançado, sobre a ruptura que ele representa com seu surgimento no imaginário nativo, sobre a construção cuidadosa em que organiza *samples* como elementos como elementos cênico-musicais costurados através de uma nostalgia não verbalizada – as urgências de hoje com as que restaram de ontem -, sobre o produto final, ou seja, as músicas em si, sobre o que significou para a minha geração, são infinitas as possibilidades de análises. (EMICIDA, 2021).

“Rapaz Comum”, outra canção de impacto, tem como sample “*Hyperbolicsyllabicsesquedalymistic*” (1969), de Isaac Hayes, no entanto, questiona-se que, provavelmente, a versão sampleada pelo grupo Racionais MC’s nesta faixa seja a versão já sampleada pelo Public Enemy no clássico “Black Steel In The Hour Of Chaos” (1988), uma das grandes referências do grupo brasileiro. A performance de voz e rima fica a cargo de Edi Rock, a canção conta, em primeira pessoa, os momentos finais da vida de um jovem que foi baleado, o que naquele contexto crítico, torna-o um “rapaz comum”, mais um jovem negro sendo morto. Nesse momento do livro-disco, percebe-se a frequência de mortes narradas, as quais se sobrepõem ao número de sobreviventes do cenário infernal retratado.

Nessa faixa, a narrativa é mais reflexiva e descritiva no sentido de buscar aproximar as angústias do eu-lírico com a revolta coletiva de se constatar a frequente morte de jovens negros na periferia. A dramatização do personagem de Edi Rock é intensa e se inicia com a cena de um sonho em que o personagem foi morto e se vê sendo carregado, mas não consegue lembrar quem foi que tentou assassina-lo, o que o leva a um extenso diálogo com Ice Blue a partir de então.

Parece que alguém está me carregando perto do chão  
Parece um sonho, parece uma ilusão  
A agonia, o desespero toma conta de mim  
Algo no ar me diz que é muito ruim  
Meu sangue quente. Não sinto dor  
A mão dormente não sente o próprio suor  
Meu raciocínio fica meio devagar  
Quem me fodeu? Eu tô tentando me lembrar  
(RACIONAIS MC’s, 2018, p. 73).

O fato de não conseguir recordar quem atentou contra sua vida coloca o personagem a refletir sobre suas condições e o que ele acabou por se tornar, principalmente a partir do desejo de vingança, em passagens como: “vou ser um encosto na sua vida, você criou um monstro sem cura, sem alternativa” e “queria atrasar o meu relógio pra mim vale muito um minuto a mais de ódio”. (2018, p. 75). A canção reproduz por meio de uma linguagem coloquial o cenário de violência da zona sul de São Paulo, espaço de tantas mortes na década de 1990, naquele contexto, a violência havia estimulado um sentido de justiça com as próprias mãos, afinal, diante de situações que colocam em xeque o instinto de sobrevivência dos indivíduos, criou-se, assim um ciclo incessante de violência. D’Andrea (2020):

Fenômeno musical e social, os Racionais MC’s foram fundamentais na publicização de questões como a repressão policial, a miséria econômica e o racismo. Nesse ponto, faz-se necessário destacar como a obra do grupo tomou como missão contribuir para a pacificação dos territórios pacificados assolados pela violência na década de 1990. Tal missão era compartilhada com a população dos bairros. Logo, cabe ressaltar uma questão: as significações para a periferia não foram construídas pelo grupo de maneira isolada, mas sim a partir de sua sensibilidade e de como esta interagia e captava anseios difusos entre a população periférica. (TIARAJU, 2020, p. 22).

A canção é dividida entre Edi Rock e Ice Blue, um diálogo informal e profundo que questiona o valor da vida e de como a violência sistêmica banalizou as mortes de jovens nas periferias paulistanas, inclusive, o personagem só se vê valorizando a vida instantes antes de morrer: “A ironia da vida é foda!/ Que valor tem?/ Quanto valor tem?/Uma vida vale muito, vim saber agora deitado aqui e os manos na paz, tudo lá fora”. (2018, p. 74).

Embora a letra não traga aprofundamentos ou uma abordagem menos dialógica, Arthur Dantas Rocha (2021), chama atenção para a construção lírica da faixa, conforme o trecho:

A forma como encadeia as sílabas tônicas no interior dos versos, buscando uma cadência em contraponto com a síncope das batidas, é nada menos que primoroso. O repique no fim do terceiro verso (“faltar, ficar sozinho”) é coisa de quem tem muita consciência rítmica. O jogo imagético é um deslumbramento: Edi Rock praticamente coloca o ouvinte junto da mãe que sofre ao lado do filho em seu leito de morte. Agonia no primeiro verso (“o suor”), tristeza no segundo (“lágrima”) e fé contida no terceiro (“reza baixinho”) é a síntese dos temas de fundo do álbum (...). A partir do quarto verso, a reflexão do protagonista, marcado por sons de “s” vai criando uma atmosfera íntima, sentimental, que, literalmente, é cortada no fim do sétimo verso, que soa inconclusivo, reticente, explicado no sampe da cabeça do refrão: “click, clack, bum!”. (ROCHA, 2021, p. 122 – 123).

Ademais, implica além da sonoridade das palavras e seus efeitos nos versos, as cenas alternadas descritas de forma curta e repentinas dramatizam o cotidiano de um jovem periférico, o rapaz comum, no entanto há uma série de visões incômodas descritas pelo eu-lírico, um dos momentos mais fortes da canção é a chegada da mãe para reconhecimento do corpo do narrador defunto que reflete sobre a própria morte enquanto sente as mãos de sua mãe apertando as dele.

Tem alguém me chamando, quem é  
Apertando a minha mão, tem voz de mulher  
O choro a faz engolir as palavras  
Um lenço que enxuga meu suor enxuga suas próprias lágrimas  
No rosto de uma mãe que ora baixinho  
Que nunca me deixou faltar, ficar sozinho  
Me ensinou o caminho desde criança  
Minha infância, mais uma eu guardo na lembrança  
Na esperança da periferia eu sou mais um.  
(RACIONAIS MC's, 2018, p 75).

Para além dos versos destacados por Rocha (2021), chamo a atenção para as estrofes finais, cujo enfoque volta-se novamente às escolhas dos indivíduos, de entrar para a vida do crime e iludir-se ou encarar a realidade: “Caralho! Não quero ter que achar normal/ Ver um mano meu coberto de jornal! / É mal! Cotidiano suicida! / Quem entra tem passagem só pra ida!”. (2018, p. 77). Como se o que restasse ao homem negro ou periférico seria apenas a morte, seja pela ilusão do crime ou pela frustração.

O que contribui para uma reflexão mais pontual é a sequência do diálogo entre os sujeitos em que cada um questiona se há alguma vantagem na vida do crime, Ice Blue: “que adianto isso faz?” e Edi Rock devolve: “Me diga, que vantagem isso traz?” em rimas, que como pode ser observado, complementam-se, até a construção de uma imagem poética bastante forte: “Jogam terra, flores, se despedem na última oração/ Tão me chamando, meu tempo acabou/ Não sei pra onde ir! / Não sei pra onde vou! / O quê que eu vou ser? Talvez um anjo de guarda pra te proteger” (2018, p. 79). Por fim, a canção nos põe a refletir acerca da vulnerabilidade com que jovens negros e periféricos têm de conviver e de como o título “rapaz comum” abarca de maneira intencionalmente estereotipada o jovem negro diante desse estigma que o torna um rapaz comum. Afinal, seria esse o sentido de ser um rapaz comum nas periferias do Brasil?

A próxima canção, “Periferia é Periferia (em qualquer lugar)” traz o debate em torno de um dos retratos mais vis da periferia: as drogas enquanto um problema de saúde pública; a pobreza e o racismo, a faixa marca o determinismo do espaço, a periferia enquanto um lugar para destruir perspectivas. Ainda sobre a letra, a repetição da frase “periferia é periferia” (2018, p. 95) é completada com descrições realistas acerca da pobreza e da condição de sujeito periférico: “Periferia é periferia... Milhares de casas amontoadas... Periferia é periferia... Vacilou, ficou pequeno, pode acreditar, periferia é periferia em qualquer lugar”. (2018, p. 95).

A música é composta pelo sample de “Cannot Find A Way”, de Curtis Mayfield, como parte do álbum *Got to find a way* (1974). O refrão é inspirado na Brasília Periferia, do grupo GOG, enquanto é composto por colagens de “Um Dependente”, de MRN; “Bem-vindo ao Inferno” e “Cada Um Por Si”, do grupo Sistema Negro.

As vozes e a letra ficam a cargo de Edi Rock, mais uma vez. Embora a letra seja de uma problemática densa, a música possui mais vivacidade, tanto que é cantada em tom de si, com a voz mais entoada de forma como se injetasse mais a regularidade da música nas palavras, categorizada como tematizante, conforme Wisnik (1999), afinal, o apelo somático do ritmo faz com que as palavras se intercalem com as batidas, o que revela as batidas e os samples como elementos cênico-musicais da canção.

Ainda tratando da sonoridade, Arthur Dantas Rocha (2021) comenta a respeito do diálogo musical nos samples da faixa:

Os samples interessam pelos diálogos que são capazes de criar a partir do conteúdo, como acontece com o trecho da própria faixa de Edi Rock, “nossa raça está morrendo mais cedo”, de “Por um triz” (álbum Hip Hop na veia, de 1990), da dupla Thaíde & Dj Hum. Este não é o único sample da dupla nesta faixa, há ainda um de “Brava Gente” (do álbum de mesmo nome, de 1992). E fica clara a homenagem à dupla que foi um espelho para os Racionais no início da carreira, e que haviam sampleado os Racionais em seu álbum de 1992, na faixa “Verdadeira história”. Aliás, versos antológicos de Thaíde, como “Me atire uma pedra que eu lhe atiro uma granada/ Se tocar em minha face, sua vida está selada”, fatalmente moldaram a persona narrativa de Mano Brown em diversas fases e trabalhos. (ROCHA, 2021, 138).

Além disso, a canção aborda de maneira particular o que é ser um sujeito periférico, o que, do meu ponto de vista foi aprimorado no disco seguinte *Nada Como Um Dia Após O Outro Dia* (2002), como nas canções “Da Ponte Pra Cá” e “Negro Drama”, a primeira, na síntese: “cada favelado é um universo em crise” (2002),

enquanto a segunda, principalmente ao final da letra, quando Mano Brown anuncia: “Mas aê, se tiver que voltar pra favela/ eu vou voltar de cabeça erguida, / porque assim é que é/ renascendo das cinzas, firme e forte, guerreiro de fé”. (2002).

Por outro lado, o conteúdo da letra da canção vai da crítica aos vícios em cocaína e crack, de jovens a adultos que são negligentes com seus filhos e preferem usar drogas, até as condições de um trabalhador enfrenta no Brasil, a ponto de anular a si e a convivência familiar por conta da dedicação ao trabalho, e que, em razão disso, nem chega a estar ciente do que os filhos fazem por conta da ausência frequente, conforme pode-se conferir:

Este lugar é um pesadelo periférico  
Fica no pico numérico de população  
De dia a pivetada a caminho da escola  
À noite vão dormir enquanto os manos "decola"  
Na farinha... hã! Na pedra... hã!  
Usando droga de monte, que merda! hã!  
Eu sinto pena da família desses cara  
Eu sinto pena, ele quer mas ele não para!  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 91).

A problemática das drogas é retrata no âmbito familiar, como uma ameaça à dignidade dos homens, o que amplia o debate das drogas para além do tráfico ou como mera questão de segurança pública, mas realmente, inserindo a questão como problemática social. A letra, nesse sentido, permite-nos discutir a formação de subjetividades a partir de relações no espaço periférico, além do comportamento em relação ao vício em drogas, enquanto códigos culturais compartilhados, já que próximos ao tráfico, porém distantes de oportunidades de entretenimento cultural o uso abusivo de drogas como cocaína e crack passa a ser acessível e normalizado.

Na sequência, a problematização passa a ser em torno do sistema de trabalho, conforme Rocha (2021) esclarece a crítica da letra, da seguinte maneira:

Há uma ideia interessante nos quatro primeiros versos: o sistema trabalhista atual é a nova escravidão, no qual você trabalha o ano todo para garantir o mínimo para a sobrevivência e, para que não haja revoltas por melhores condições, existe “o sistema”, essa engrenagem social que te manipula por meio de uma “lavagem cerebral” para te fazer esquecer que podemos ser senhores de nossos destinos. Uma situação que gera “lágrimas demais”, o suficiente “pra um filme de guerra”. Um regime de trabalho sem fim é a chave para manter a população periférica nos trilhos, evitando uma guerra que, de fato, já acontece. O que ele nos descreve ainda não era a uberização do trabalho que traveste a sordidez da precarização das relações trabalhistas

em inócuo empreendedorismo. (ROCHA, 2021, p. 137).

Voltando-se à questão da masculinidade periférica, o ponto alto da letra abarca a violência e a revolta como associados ao comportamento do sujeito que não aguenta mais aquela situação, após passar por tantas situações humilhantes e de raiva, o que nos coloca diante das causas mais profundas da violência masculina e da medida dos impactos dessa violência, conforme JJ Bola (2020): “a violência e a agressividade masculina têm um impacto profundo nas nossas vidas, nas vidas das pessoas próximas e até nas vidas de pessoas que sequer conhecemos”. (p. 39). Na letra, o personagem de Edi Rock personifica toda a revolta no trecho:

A revolta deixa o homem de paz imprevisível  
E sangue no olho, impiedoso e muito mais  
Com sede de vingança e prevenido  
Com ferro na cinta, acorda na  
Madrugada de quinta  
Um pilantra andando no quintal  
Tentando, roubando, as roupas do varal  
Olha só como é o destino, inevitável!  
O fim de vagabundo, é lamentável!  
Aquele puto que roubou ele outro dia  
Amanheceu cheio de tiro, ele pedia  
Dezenove anos jogados fora  
É foda!  
Essa noite chove muito, porque Deus chora  
(RACIONAIS MC's, 2018. 95).

A revolta e a insatisfação são motores do *rap*, no entanto, a revolta coletiva contra as condições de vida na periferia, sugere a formação de um outro perfil masculino, aquele que já não sabe se busca por vingança ou justiça, tendo em vista o ódio expresso pelo personagem: “sangue no olho impiedoso”. A representação literária das masculinidades dentro do discurso é uma questão pertinente, é um alerta de explosão emocional, a revolta e o desejo de vingança culminam em cenas de justiça com as próprias mãos, evidenciando a violência Mano Brown (2018) deixa claro seu posicionamento:

O lado humano também tem que ser olhado. Eu comecei a reparar ao redor, os problemas encobertos, *the real troubles*, os verdadeiros problemas dos meus parceiros e da maioria deles. Das nossas famílias negras (...) Gente, família... que ama, se decepciona, sofre, chora, vai ouvir samba romântico, chora pra caralho, ouve forró, sertanejo romântico e chora, sofre! Tem que saber o que eles estão sentindo, parceiro! Não interessa que ritmo você canta, foda-se mano! Se você não consegue tocar o coração, o problema é seu! As pessoas são seres humanos, não é “número”, fora o racismo tem

muitos outros problemas! (MANO BROWN, 28 de fevereiro de 2018).

Assim, a missão de sensibilizar por meio das narrativas ou ainda, pela poesia que sintetiza a dramatização das passagens, como em: “essa noite chove muito porque Deus chora” a metáfora do descontentamento. Na sequência, como se pode verificar no desfecho da canção em análise o tema do vício em drogas retorna, com observações interessantes e discretas sobre a questão: “quem vende droga pra quem?/ Vem pra cá de avião ou pelo porto, cais/ não conheço pobre dono de aeroporto e mais” (p. 95). Como se fosse um louvor, a canção é entoada em coro, correspondendo ao momento de entoar o canto de louvor e exaltação, que fecha com a última mensagem objetiva de Edi Rock: “deixe o crack de lado, escute o meu recado” (p. 96). É a “palavra de salvação” daqueles sujeitos que

“Qual Mentira Vou Acreditar” é a poética sonora de Kl Jay, o ritmo dançante composto pela colagem quase improvável de “*Chegou A Hora*” do grupo Boi Garantido, composição original de George Jucá e Paulo Onça e “*Vem Quente Que Eu Estou Fervendo*” (1996), da banda Barão Vermelho. Enquanto a base do instrumental é um sample de “*Hip Dip Skippedabeat*” do grupo de soul Mtume. E ainda, há a colagem da música “*Esquinas*”, do músico e cantor Djavan no verso “Me chamar de meu preto e me cantar Djavan”, mencionada no trecho por Ice Blue. Assim, nota-se que a musicalidade da faixa é dialógica e vibrante, de aspecto tematizante; prevalecem as batidas e o som sobre a letra que se encaixa nas batidas que remetem à musicalidade de rappers como Dr. Dre e influências de Public Enemy.

Em relação à letra, o enredo apresenta um homem em busca de diversão na noite. Protagonizada por Edi Rock, intercala-se com o diálogo com Ice Blue e o refrão cantado por Mano Brown. Os desafios da noite são a polícia, os traficantes e as mulheres. Este último aspecto ressalta uma perspectiva misógina na letra da canção, o que o grupo Racionais MC’s justifica, hoje, como o retrato de uma época declaradamente machista sobretudo. No documentário *Le Monde Diplomatique: “Mano Brown, Sobrevivente do Inferno”* fala melhor a respeito da expressão ofensiva da canção Vida Loka (2002), a locução adjetiva sobre a mulher: “cão de buceta e saia”, vista de maneira muito pejorativa pela sociedade, Mano Brown (2018) justifica:

Tem que pedir perdão e seguir pra frente. Eu mudei, não porque é conveniente, mas porque, realmente mudei meu pensamento, não vale a pena só pra rimar (falar essas coisas). Para mim, era só rimar, nunca tive ódio de mulher nenhuma, mas naquele uma mulher quase causou minha morte.

Eu peço perdão por isso, era um momento extremo, a linguagem de hoje, ela mudou, eu tenho total respeito pelas mulheres e tudo o que elas representam. (MANO BROWN, 2018).

A letra além de objetificar mulheres demonstra a repulsa dos personagens pela ousadia da mulher, por conta das vestimentas da mesma: “Cabelo solto, vestido vermelho estrategicamente a um palmo do joelho/ Os caras comentaram o visual (...) Mas eu ouvia meio mundo xingando por telepatia (“mina filha da puta!”). A vista disso, Paulo Gilroy (2001) traz considerações pertinentes ao analisar esse contexto de misoginia e a tendência no *Hip Hop*: “a representação conflituosa da sexualidade tem rivalizado com o discurso de emancipação racial na constituição do núcleo central das culturas expressivas negras”. (2001, p. 58).

Por conseguinte, vale recordarmos hooks (2022) que, sobre as contradições dos movimentos, sobretudo do *Hip Hop*, afirma: “a masculinidade patriarcal era a teoria e o *Gangsta* era a suprema prática” (p. 79). Tanto que a autora ainda estende a observação, considerando: “alguns homens negros acabaram por se tornar garotos-propaganda da masculinidade patriarcal e do ódio às mulheres”. (2022, p. 114). Não se pretende com isso acusar os compositores e intérpretes da canção, mas ressaltar que são retratos de uma época como este que nos alertam para que posicionamentos e discursos equivocados possam estar profundamente ligados a um determinado período ou contexto, no entanto, abrir-se para o aprendizado de novas e melhores condutas pode contribuir para uma sociedade melhor e mais justa, além do que o exemplo de se retratar e procurar se atualizar diz mais do que qualquer desculpa esfarrapada sobre o caso.

Dantas Rocha traz considerações sobre a performance do personagem de Ice Blue na letra da música, principalmente no trecho em que personagem traz um relato ofensivo sobre a mulher, ao ponto de chamar a personagem de “vaca nazista” por sugerir que ele ouvisse *Guns n’ Roses*, banda de *hard rock* norte-americana, em tempos atuais, a leitura desse trecho nos faz levar em conta o discurso e linguagem dos anos de 1990, todavia, há de enfatizar que a ofensa é exagerada, o que Dantas Rocha (2021) pontua:

A mulher retratada na faixa, ainda que fosse uma “vaca nazista”, como se refere Blue quando a mulher se mostra classicista e racista, não é exatamente uma puta no sentido de prostituta, de trabalhadora do sexo. Como já foi dito antes, o tom é extremamente misógino. Enquanto Mano Brown fazendo um retrospecto das vezes que as composições do grupo literalmente diminuiram

e objetificaram as mulheres, tenta justificar como este sendo um dado civilizacional nosso, dizendo que 'o Brasil é machista, e o rap é o retrato do Brasil. Feito para o brasileiro, certo? Machista'. (ROCHA, 2021, p. 142).

Logo, a faixa precisa estar associada ao que alerta Mano Brown durante a Aula Aberta da UNICAMP: “Se você analisar o Racionais ele sempre foi fiel à época, isso documentou uma época (...) Muitas vezes ‘ele’ falava coisas desagradáveis, também de época” (2022). O discurso e o pensamento social brasileiro têm mudado, ou melhor, evoluído, entretanto, esse discurso da letra reitera a perspectiva de que o sentido coletivo de *Sobrevivendo No Inferno* abarca majoritariamente os homens, que são acolhidos nas mais diversas instâncias, enquanto exclui mulheres em passagens como essa da letra, entretanto, ressalta-se que a linguagem e a ficção da obra estão ligadas ao período de produção, já que reproduz discursos de uma masculinidade hegemônica, sobretudo misógina, conforme a época retratada na obra.

“Fórmula Mágica da Paz”, última canção e penúltima faixa do livro-disco, traz a colagem instrumental os teclados de “Attitudes”, do álbum *Flying High On Your Love* (1977), do grupo The Bar-Keys. A letra, é interpretada pela voz e performance de Mano Brown. Acostumado e agindo de forma realista, descreve os percalços das cenas que vê. O espaço é o bairro Capão Redondo, mencionando inclusive o cemitério São Luís como paisagem inicial. Mano Brown durante entrevista ao *Le Monde Diplomatique*, comentou: “a gente cresceu nos anos 80, na época mais violenta, do bairro mais violento, morou? Foi aqui que eu cresci, todo mundo era magro, franzino e perigoso”. (28 de fevereiro de 2018).

O estado contemplativo do eu lírico, bem como, as descrições do narrador instauram provocações irônicas já no título: fórmula mágica da paz, enquanto a metáfora da mudança, conforme Brown: “a mudança acontece onde você menos espera, mas é lá que tem que acontecer” (2018). Conforme a filósofa Djamilia Ribeiro (2018), a respeito da canção:

A Fórmula Mágica da Paz é uma das que mais me marcam. A gente fala tanto em paz, de uma maneira banal (...) *Sobrevivendo no Inferno* é o que é você viver numa realidade cotidiana de violência, de você não ter o direito de ir e vir, de não ter dignidade, de você perder tantas pessoas, porque aí, a morte acaba sendo algo tão natural na vida dessas pessoas que vivem em determinados espaços do Brasil, e depois, a gente fala tanto de paz, o que é paz para quem vive numa realidade de guerra civil não-declara? (RIBEIRO, 2018).

As complexas mudanças sociais que as letras dos Racionais MC's

clamavam não aconteceram, ainda assim, o cenário de violência e miséria teve altos e baixos. A necropolítica instaurada na década de 1990 foi um cenário bélico, mas passou por mudanças gradativas, principalmente a partir do início dos anos 2000, por conta dos investimentos para assistencialismo à população mais vulnerável e da criação de políticas públicas emergentes. Todavia, nos últimos anos, desde a polarização de 2018, além do descaso governamental a população periférica brasileira vinha sofrendo novamente com a exclusão social agravada e com discursos de ódio e estímulos a ataques contra minorias, além da tentativa de naturalização de práticas racistas e misóginas por meio da propagação de desinformação. O que eu quero chamar atenção é que nem na ficção de *Sobrevivendo no Inferno*, projetava-se um cenário tão disforme para a população periférica, que além do descaso político, sofreu com a pandemia de COVID-19 sentindo os danos diretamente na pele, nem uma fórmula mágica da paz parecia ser capaz de vislumbrar outra conjuntura diante da propagação da necropolítica novamente, conforme Rocha (2021) esclarece:

A primeira questão a ser colocada trata do inferno da necropolítica, tal qual foi exposta pelo pensador camaronês Achille Mbembe: práticas institucionalizadas de extermínio para controle das populações. O racismo estrutural determina quem é digno de viver e quem não é e quem vai transitar entre essas duas dimensões, em estado de constante vigília. (ROCHA, 2021, p. 21).

O inferno nada mais é do que a periferia diante do descaso deplorável por parte do Estado brasileiro, situações as quais foram submetidas às periferias brasileiras, tal como o retrato ficcional do Capão Redondo e suas angústias coletivas, o que faz do espaço da narrativa algo tão pulsante e presente, como se o sentido de coletividade fizesse do Capão um personagem neonaturalista, tal qual a dimensão ocupada por uma *Casa de Pensão* ou um *Cortiço* naturalistas. Dessa maneira, a letra expressa:

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, 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 vou e de onde eu vim  
Ensino da favela foi muito bom pra mim  
Cada lugar, um lugar, cada lugar, uma lei  
Cada lei uma razão, eu sempre respeitei  
Qualquer jurisdição, qualquer área.

(RACIONAIS MC's, 2018, p. 121).

O espaço dialoga diretamente com as angústias do sujeito, o espaço e seus enclaves de pobreza, ainda que pessimista em certo ponto: “nada de roupa, nada de carro, sem emprego/ Não tem ibope, não tem rolê, sem dinheiro, sendo assim, sem chance e sem mulher” (2018, p. 122). O sujeito mostra-se um vencedor, ou melhor, um sobrevivente, como bem diz: “Ninguém é mais que ninguém, absolutamente/ Aqui quem fala é mais um sobrevivente” (p. 122).

Além de compassivo, revela-se consciente da realidade que tem diante de si: “Mas hoje eu posso compreender/ Que malandragem de verdade é viver/ Agradeço a Deus a aos Orixás”. (2018, p. 123). O sincretismo religioso do livro-disco volta a aparecer enquanto a partilha dos aprendizados serve de testemunho para louvar e glorificar. Ainda conforme Rocha (2021), sobre a entoação da canção:

O som é uma viagem na subjetividade de um indivíduo em choque, mais uma vítima do trauma do racismo e da classe – uma voz que fala junto com toda a periferia, uma voz DA periferia. A angústia e a dor de Brown é compartilhada por todo um rol de pessoas que estão submetidas à privação, ao racismo sistemático, a todos os sofrimentos da vida vivida no andar de baixo. Como o *rapper* diz, corroborando a ideia de compartilhamento, ‘Eu sei como é que é/ é foda parceiro/ é, a maldade na cabeça o dia inteiro’.  
A reflexão de Brown vai se eletrificando e ele começa a chegar a questões difíceis, que sua racionalidade já não dá mais conta. O discurso oscila, nada mais é tão certo, o homem duro do gueto perde algumas certezas e a sua ideologia fica abalada. (ROCHA, 2021, p. 152).

A letra segue em tom nostálgico rememorando momentos da infância e do transcorrer do tempo no espaço narrado: “Época de pipa, o céu tá cheio/ Quinze anos atrás, eu tava ali no meio” (p. 126). Eis que em meio às reflexões surge o relato de uma situação presenciada pelo personagem e acaba questionando sua impotência, de forma a culpabilizar a si próprio:

Choro e correria no saguão do hospital  
Dia das criança, feriado e luto final  
Sangue e agonia entra pelo corredor  
Ele tá vivo! Pelo amor de Deus, doutor!  
Quatro Tiros do pescoço pra cima  
Putá que pariu, a chance é mínima!  
Aqui fora, revolta e dor  
Lá dentro, estado desesperador  
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?

(RACIONAIS MC's, 2018, p. 126).

O sentimento de impotência faz com que confesse duramente: “pode crer, eu me senti inútil, eu me senti pequeno, mais um cuzão vingativo” (p. 128), é nesse momento em que questiona suas próprias ideologias enfraquecidas e valores, de modo que a narrativa, de forma cíclica retorne à cena inicial partindo do cemitério São Luís, porém, dessa vez, descreve um sepultamento de um jovem favelado, marcado pelo choro da mãe.

A estrofe destacada abaixo é a resolução dos ensinamentos: sobreviver, a resposta não é a vingança, nem tampouco o ódio, é sobreviver, o que também incomoda e dá mais trabalho àqueles que se opõem à vida dos sujeitos periféricos:

Parágrafo primeiro na lei da favela (legal)  
Assustador é quando se descobre  
Que tudo deu em nada, e que só morre o pobre  
A gente vive se matando irmão, por quê?  
Não me olhe assim, eu sou igual a você  
Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho  
Entre no trem da malandragem, o meu rap é o trilho.  
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 129).

O sentido de coletividade se instaura na letra da canção, assim, recobra-se o sentido afirmado por Mano Brown: “era uma prioridade de todos lutar pela raça, lutar pela quebrada, era uma bandeira única. A bandeira era essa: periferia! Depois nois debate outras ideia”. (28 de fevereiro de 2018). O final das canções no disco também é cíclico, já que Mano Brown retoma os clássicos versos de “Cap. 4, Vers. 3”: “vinte e sete anos contrariando as estatísticas, morô?”.

Não seria exagero ressaltar a influência desse discurso, conforme confirma o *rapper* Emicida: “não é exagero nenhum dizer que se não existisse o Racionais, não existiria o Emicida, se não existisse esse disco, não existiria nenhum dos meus”. (EMICIDA, 2018). Ou ainda, segundo o músico:

Na minha leitura de mundo, *Sobrevivendo no Inferno* é um cavalo de pau na música brasileira, ele quebra um histórico da forma de se contar história, ele quebra com essa fórmula, ele vem de maneira dura, numa guinada brusca pra que o caminho se transforme em outro. (20 de novembro de 2018).

Fora da ficção, a Fórmula Mágica da Paz segue sendo um mistério, mas segue firme como metáfora da mudança, da sobrevivência, talvez enquanto uma

fórmula poética pela paz. O culto chega ao fim com a entoação do louvor pela sobrevivência: foram poucos aqueles que persistiram, não se deixaram seduzir ou se perder pelo caminho, ou mesmo aqueles que se perderam, tiveram uma luz para buscar, uma fórmula mágica ou uma sucessão de lições e experiências compartilhadas.

Em meio ao coro da música, ecoa-se a mensagem imortalizada na letra: “malandragem de verdade é viver” (2018, p. 130). O vislumbre da letra poderia ser mostrar que um homem consegue viver em paz em meio ao caos, mas acaba frustrado em meio ao cenário de vícios e mortes, afinal, as drogas desestabilizam e enfraquecem os homens. Edi Rock entoa o nome de tantos bairros da periferia paulistana, a fim de motivar a coletividade entre as periferias, afinal, como perpetua D’ Andrea (2020) sobre a coletividade a partir de Racionais MC’s: “as significações para a periferia não foram construídas pelo grupo de maneira isolada, mas sim a partir de sua sensibilidade e de como esta interagia e captava anseios difusos entre a população periférica”. (p. 5).

Em relação às masculinidades, revela-se a face de um homem frustrado, sentindo-se impotente e amargurado pelo desejo de vingança após não ter conseguido salvar a vida de um amigo alvejado por quatro tiros: “eu percebi quem eu sou realmente, quando ouvi o meu subconsciente (...) Pode crer, eu me senti inútil, eu me senti pequeno, mais um cuzão vingativo”. (2018, p. 132). Ao final da letra, céu e inferno são reduzidos às escolhas dos indivíduos: “Você pode encontrar a sua paz, o seu paraíso/ Você pode encontrar o seu inferno/ Eu prefiro a paz”. (2018, p 132). Prevalece na lírica a figura do homem negro insurgente, o norte dos sujeitos é escolher buscar pela própria paz em meio ao caos.

O livro-disco encerra-se em “Salve”, conforme os clássicos discos de Hip Hop, com saudações e agradecimentos a todos os envolvidos, conforme a tradição do rap estadunidense. No caso do grupo Racionais MC’s, a faixa “Salve”, celebra a coletividade, a união entre as “quebradas”, a menção a tantas favelas e periferias serve para selar a paz e o fim dos conflitos, na época tão comuns, mas que foram se unindo muito graças aos shows e ideias compartilhadas pelas letras das canções, letras, que para a periferia serviram de liturgia, aos sujeitos que aprenderam algo ou não, mas que tiveram uma referência norteadora de conduta, às vezes falha, mas, sobretudo humana e persistente, além do que, uma experiência singular com a ficção e a canção brasileira contemporânea. E nesse aspecto, conforma Candido (2004) na

obra *O Direito à Literatura*:

As palavras organizadas comunicam sempre alguma coisa, que nos toca porque obedece a certa ordem. Quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização. Em palavras usuais: o conteúdo de uma obra literária só atua por causa da forma. (CANDIDO, 2004, p.178.).

Das lições aos homens e ensinamentos aos sujeitos insurgentes, fica o entendimento: contentamento nunca moveu ninguém, sobreviver nunca significou viver. Liricamente, ainda que com ressalvas aos traços misóginos de algumas passagens, principalmente, considerando as reflexões atualizadas que os autores demonstram por meio de mudanças de linguagem e de abordagem, demonstra-se uma postura revigorada sobre relações de gênero e sociedade, algo sincero e real, afinal, o livro-disco oferece perspectivas particulares para se refletir acerca das masculinidades periféricas e de toda a coletividade, afinal o que não nos mata, fortalece e ensina, conforme diria Emicida (2018): “É fundamental pro Brasil, principalmente pra esse Brasil que a gente tá vivendo agora, entendeu? Pra que as pessoas consigam através dessa narrativa, olhar pelos olhos de quem não teve o mesmo privilégio”. Ou seja, verifica-se no *rap* e na literatura, componentes transformadores da realidade social, principalmente, em razão do potencial de sensibilização da arte por meio das letras. As masculinidades enquanto temática que transpassa o interior das letras, busca por meio das narrativas potencializar os homens, de modo a distanciá-los daquilo que pode desvirtua-los como as ilusões com dinheiro, poder e potência sexual, dando lugar a reflexões que conduzem à autoestima, à força e à resistência como características dos sujeitos periféricos, fazendo da própria origem um motor que impulsione os sujeitos a buscarem caminhos que os levem para uma verdadeira transformação social, mudando o mundo sim, mas antes, buscando mudar a nós mesmos enquanto homens mostrando o real *proceder*.

#### 4 “CAPÍTULO 4, VERSÍCULO 3”: CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Quem diz, não mente: na mão de um fraco,  
Sempre morre um valente”.

(Nelson Cavaquinho)

Mais de vinte anos depois do primeiro lançamento do álbum de 1997, a estimativa de homicídios no Brasil beira o número de 60.000 em um ano (2019), 72% dessas mortes foram causadas por armas de fogo, 54% das vítimas são jovens entre 15 a 29 anos de idade, 72% na maioria negros ou pardos, ou seja, a cada quatro mortos por armas de fogo no Brasil, três são negros, isso significa que a violência ainda faz parte do cotidiano periférico, os jovens pobres continuam morrendo ou matando, afinal, a violência ainda está presente nas relações de poder da sociedade brasileira, é por isso que precisamos de uma sociedade composta por homens justos e que não vejam a violência como expressão de poder, pelo contrário, que compreendam-na como a chaga social que corrói o senso de altruísmo e coletividade entre os homens.

A vaidade, o egoísmo e o poder são norteadores do modelo masculino hegemônico, o que desconsidera o desprestígio vivido pelos indivíduos masculinos das periferias do Brasil e os condena a almejar uma vida repleta de conforto e privilégios e a partir disso, validar sua masculinidade, o que é incoerente e supérfluo. Afinal, os homens se vão, os tempos mudam, mas o legado dos nossos feitos é o que permanece, talvez seja essa uma das principais lições partilhadas ao longo das letras do livro-disco, narrativas de enfrentamento que nos incentivam a buscar nossa própria fórmula mágica da paz, permitindo-nos o reconhecimento das próprias condições de vida e de sobrevivência diante das problemáticas impostas aos sujeitos periféricos.

Nesse sentido, é necessário abandonar a visão patriarcal e adotar o entendimento das masculinidades: homens plurais em condições e expectativas diversas, “cada um no seu corre”, essa visão permite aos homens periféricos reconhecerem-se como indivíduos distantes dos privilégios sociais, é o que nos liberta da necessidade de buscar afirmar nossa masculinidade por meio da expressão do poder, da força ou da potência sexual, assim, conforme Rosa (2023): “a pluralidade das masculinidades nas letras anuncia a pluralidade de estratégias de poder, em enfrentamentos pelo direito de narrar e sobre a representação como estratégia de

controle da realidade”. (p. 102).

Ser um sobrevivente significa não ter desfrutado muitas vezes de coisas simples e, por isso, é sobre ter sede de viver, de desfrutar, enquanto “ser homem” é uma expressão de enfrentamento, nesse contexto pode significar romper o ciclo e ter de encarar as circunstâncias, independentemente de quais forem: seja o ambiente familiar/social repleto de violência ou drogas; as dificuldades financeiras que levam à fome e à vontade de ter e não poder, ou ainda, de abusos e humilhações sofridas no ambiente familiar, escolar ou social, “ser homem” abarca ainda a necessidade de assumir as responsabilidades, independente de qualquer estado emocional, afinal, as dificuldades não esperam o sujeito se preparar, tudo isso, apegando-se a alguma esperança, como canta o *rapper* Criolo: “More aonde for/ Viva o que viver, seja um homem e mantenha sua postura” (2006).

Na realidade brasileira, na maioria das vezes, ser pobre é lidar com incertezas financeiras, nesse sentido, o homem carrega o estigma de ser o provedor do lar, mas como fazer isso quando não se tem um emprego digno? Como fica a autoestima e a saúde mental de um sujeito que vê a fome espreitar sua família? Ou ainda, do sujeito que se vê obrigado a habituar-se a violência sofrida cotidianamente promovida pelo Estado, é dessa forma que o descaso social marginaliza sonhos, dizima autoestimas e normaliza a pobreza extrema, afinal, a fome é de comida, mas também há fome de vida e, nesse contexto, quem é mais ou menos homem? A preocupação seria se de fato esses sujeitos estão dispostos a se ajudar e acolher o outro, mas isso ainda é um vislumbre.

Mano Brown, em 24 de outubro de 2020, durante a *live* no canal Entrelinhas, do Professor Silvio Almeida, atual ministro da Justiça e da Cidadania, trouxe considerações pertinentes sobre a questão, elucidando que sobreviver é ter sede de viver: “Eu acredito na gente, não em quem tá com a barriga cheia, empapuçado da vida, eu acredito nas pessoas que querem viver, que tem sede de viver, que ainda não usufruiu, que ainda não sentiu o gosto da felicidade”. (2020). Assim, é desse anseio que se nutre a esperança nos indivíduos, em cada sujeito em contato com o disco *Sobrevivendo no Inferno*, o qual traz lições de autoestima aos sujeitos periféricos junto à motivação por meio das narrativas das letras.

É dessa maneira que se enfatiza a importância do livro-disco para a história da literatura e da cultura brasileira, por fim, a obra aproxima a perspectiva do mundo literário de um Brasil real que poucos conhecem, mas que muitos vivenciam.

Partindo desse ponto de vista, é necessário reconhecer que a vida do povo brasileiro mudou muito de 1997 para cá. No entanto, em 2023, as periferias e tantas regiões do Brasil ainda sofrem com a pobreza, com o descaso da sociedade e do Estado. Embora os tempos sejam outros, as duras lições que a obra traduz sustentam os ânimos de tantos leitores e ouvintes até a atualidade, é uma obra artística do desconforto, do culto à coletividade e da comunhão entre os homens, uma obra de ensinamentos, do “proceder”, uma mensagem aos insatisfeitos com o destino que lhes foi imposto pela exclusão social, afinal, como diria Mano Brown: “se eu estivesse contente com a minha situação, eu tava lá até hoje”. (UNICAMP, 30 de novembro de 2022).

Nesse sentido, retomam-se as considerações que tratam dessa reflexão sobre essa literatura cantada como lugar de acolhida dos descontentes, em suma, conforme defende o crítico e escritor peruano Mário Vargas Llosa:

A literatura não diz nada aos seres humanos satisfeitos com seu destino, de todo contentes com o modo como vivem a vida. A literatura é alimento dos espíritos indóceis e propagadora da inconformidade, um refúgio para quem tem muito ou muito pouco na vida, onde é possível não ser infeliz, não se sentir incompleto, não ser frustrado nas próprias aspirações. (LLOSA, 2009).

Considerando ainda a experiência da insurgência periférica, proporcionada pela obra, a pesquisadora Silvana Carvalho (2023) sintetiza:

As expressões culturais negras em seus complexos modos de ser, forjadas em relações de desigualdade e opressões múltiplas, instauram bases para a ação, fomentando a capacidade de agência contra marginalizações das narrativas históricas, estratégias de silenciamentos sobre suas contribuições epistêmicas. (FONSECA, 2023, p. 56).

Dessa forma, o livro-disco poderia soar como o coro dos descontentes, afinal, as canções são bases de ação, ainda mais ao utilizar de artifícios literários para dialogar com o público e propagar a coletividade, homens e mulheres unidos por uma única bandeira: equidade, respeito e resistência, de forma a resistir e manter a periferia viva e bem. Assim, em razão do caráter de enfrentamento, a experiência literária da obra é singular também pela diáspora negra que reverbera em toda a carreira do grupo Racionais MC's, principalmente pela contribuição com a consolidação do diálogo entre as periferias brasileiras e o Movimento Negro, de acordo com Silvana Carvalho da Fonseca (2023):

O estrondo do bатуque ressoa pelas rotas da diáspora negra no mundo, instaurando uma nova ordem simbólica em que os sujeitos de enunciações diversas recriam, estética e politicamente, narrativas pautadas, sobretudo, em reflexões críticas dos contextos em que estão inseridos. No som, no corpo, na voz, atravessados por lutas, resistências e pulsações da vida, cada palavra cantada pelos cantos negros no mundo guarda uma memória de luz, um feixe intervalar que nos toca e nos conecta como estrelas que se movimentam pela vontade de liberdade (FONSECA, 2023, p. 56).

As palavras cantadas que carregam a memória de luz podem ser atribuídas às performances, o que também diz respeito à interpretação das canções do disco e que podem ser conferidas ao vivo, ou ainda, nas gravações dos shows disponíveis em plataformas digitais, como o recém lançado *Racionais 3 Décadas Ao Vivo*<sup>7</sup> (2023). Entretanto, a performance enfocada no livro-disco, ainda que se mostre como um termo impreciso nesse aspecto, abarca a construção ficcional das identidades no disco, a representação literária das personas inspirados nos membros do grupo, revelando assim, a habilidade discursiva construída a partir de uma linguagem simples, formulada por meio de gírias locais e da época, ao passo que as letras mantém viva a poesia enquanto ordem simbólica da enunciação das lições de conduta partilhadas pelos personagens na narrativa. Dessa forma, sob a persona de homens periféricos vivenciando e relatando diversas situações e suas percepções, a representação literária desses homens inseridos no neorealismo da obra permite o protagonismo dos sujeitos periféricos e da construção intelectual coletiva, partilhada a partir de dramatizações e cantos do gênero *rap*, por isso, vale considerar o registro fonográfico do disco, já que o registro abriga a polifonia da obra ao colocar em evidência as vozes de sujeitos silenciados, mas que, tomaram forma combativa por meio da coletividade, é a literatura e a vida social em comunhão.

Ao assumir a música e a literatura enquanto práticas discursivas neste estudo, considera-se que o livro-disco representa um fenômeno da voz na literatura, pois, enriquece simultaneamente a experiência literária e musical, tanto por conta das letras narrativas e da poesia visceral, quanto por meio da oralidade que alenta as intersecções da obra: entoações poderosas, vozes em coro e rimas que nasceram no papel e se tornaram memórias de luz aos homens que caminham por entre o “vale da sombra da morte”, são narrativas que recuperaram e atualizam a transmissão oral na literatura, sem dúvida, um capítulo literário na história do *rap* e da canção brasileira.

---

<sup>7</sup> Racionais MC's – Racionais 3 Décadas Ao Vivo Realização: Boogie Naipe – 2003, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YpJS-n2rE7Y>

Assim, a obra literária dos Racionais MC's, revela-se, dessa forma, como transgressora dos velhos limites de gêneros impostos às formas literárias, de modo que ao extrapolar os campos limítrofes da teoria, expande os caminhos para as Poéticas Orais no *Hip Hop* e na Literatura Contemporânea. Dessa forma, este estudo conclui que, evidentemente, é possível compor e partilhar reflexões sobre masculinidades a partir das letras de *rap*. Bem mais do que isso, *Sobrevivendo no Inferno*, de Racionais MC's, por meio de sua potência literária revela o hibridismo da literatura quando funde elementos musicais, como a melodia, a harmonia e o ritmo aos elementos literários, como a própria poesia e a ficção projetadas para os sujeitos periféricos, sugerindo-se como um guia para os sobreviventes e perseverantes.

Assim, conforme a letra de “Fórmula Mágica da Paz” (1997) postula:

Assustador é quando se descobre que tudo dá em nada  
e que só morre o pobre  
a gente vive se matando irmão, por quê?  
Não me olhe assim, eu sou igual a você.  
Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho, que no trem da  
malandragem, o meu rap é o trilho.

Por fim, as canções são artifícios para a transmissão das mensagens implícitas das letras, interpretadas a partir das reflexões suscitadas nas narrativas, o que não impõe qualquer limite às novas leituras e interpretações. *Sobrevivendo no Inferno*, de Racionais MC's, ainda no final da década de 1990, adianta algumas lições sobre masculinidades, sem sequer mencionar o termo, mas, por meio de alegorias, relatos e ficcionalizações, ensina-nos a valorizarmos a nós mesmos e uns aos outros, a valorar a autoestima, independentemente de origem, instrui-se a estimar as próprias raízes como forma de autoconhecimento, sabendo aonde quer chegar, mas sem se esquecer de onde veio, sobretudo, sem julgar ninguém, para assim, romper ciclos de violência e dor, ainda assim, sem desmerecer a si como forma de agradar ou atender ao outro e, principalmente, desvencilhar-se do crime e das facilidades, por mais atrativas que sejam não podem ser maiores do que os nossos próprios objetivos, assim, por mais temerário que seja, vale-nos a insurgência, afinal, como reflete Mano Brown: “Apanhar e apanhar? Apanhar e reagir? Reagir e reagir? Ou apanhar e apanhar?”. É sempre uma escolha, aprendi a reagir e reagir, espero que os ouvintes do Racionais MC's e os leitores deste trabalho aprendam a reagir e reagir também.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Gisele. **Famoso pelo rap, Capão Redondo faz 107 anos de história marcada por luta por moradia.** UOL (2019): Disponível em: <https://mural.blogfolha.uol.com.br/2019/04/30/famoso-pelo-rap-capao-redondo-faz-107-anos-de-historia-marcada-por-luta-por-moradia/#:~:text=Nos%20anos%201990%2C%20os%20distritos,estigmatizar%20os%20moradores%20dessas%20regi%C3%B5es>. Acesso em 03/09/2022.
- AMIM, Mônica. **Literatura, oralidade e identidade.** In: FERNANDES, Frederico Garcia (org.). **Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura.** Londrina: Eduel, 2012.
- ANTÔNIO, João. **Leão de Chácara.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ANTONIO, João. **Ô, Copacabana.** 2ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- ANTONIO, João. **Dedo-duro.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- AZEVEDO, Ricardo. **Samba, improviso e oralidade.** In: FERNANDES, Frederico Garcia (org.). **Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura.** Londrina: Eduel, 2012.
- BAUBÉROT, Arnaud. **Não se nasce viril, torna-se viril.** In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). **História da virilidade. vol. 3: a virilidade em crise?.** Tradução de Noéli C. de Melo e Thiago A. L. Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 189-220.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional.** Porto Alegre: UFRGS, 1992.
- BOLA, JJ. **Seja homem: a masculinidade desmascarada.** Trad. Rafael Spuldar, Porto Alegre: Dublinense, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kuhner – 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOSI, Alfredo. **Dialética de colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- BRUNER, Edward M. **The anthropology of experience.** Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986.
- CANASSA, Lucélia. Os estudos das masculinidades e os estudos literários no Brasil: um breve panorama e alguns possíveis caminhos. **REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS, [S. l.], v. 2, n. 19, p. 12–36, 2018.** Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/2840>. 27 out. 2022.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1973.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 5ª edição**. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CARLOS, Josely Teixeira. Palavra escrita (Bilac, Lessiênin e Augusto de Campos) e palavra cantada (Toquinho e Belchior): aspectos estilísticos do poema e da canção na Literatura e na MPB. **Per musí** (29) • Jun 2014 • <https://doi.org/10.1590/S1517-75992014000100010>

CEVASCO, M. E. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. **Literatura e estudos culturais**. *In*: Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá, PR: EDUEM, 2019.

CONNELL, R. W. **Masculinities**. 2. ed. Berkeley: University of California Press, 2005.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: NVersos, 2015.

CONNELL, Robert; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos feministas**, vol. 21, n. 1, p. 241-282, 2013.

CORTÉS, Jason. **Macho ethics: masculinity and self representation in Latino-Caribbean narrative**. United States of America: Bucknell University Press, 2015.

COSTA, Ronald Ferreira. RECAMAN, Felipe Ziliotto. Muito além da serenata: a seresta como pervivência da lírica trovadoresca. **Revista Estação Literária**, PPG Letras – UEL, Londrina, v. 28, jul./dez. 2021.

COURTINE, Jean-Jacques. **Robustez na cultura: mito viril e potência muscular**. *In*: História da virilidade. vol. 3: a virilidade em crise?. Trad. Noéli C. de Melo e Thiago A. L. Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013.

COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo (Co-dir.). **A literatura no Brasil**. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói, Editora da UFF, 1986. v. 6.

DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. (Orgs.). **História dos homens no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2013.

EMICIDA, Leandro Roque de Oliveira. Prefácio. *In*: **Seja homem**. BOLA, J.J. Trad. Rafael Spuldar, Porto Alegre: Editora Dublinense, 2019.

EMICIDA, **Sobrevivendo no Inferno, por Emicida**. Racionais TV, 26 de junho de 2018, disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=my1Wxm4p6DY&ab\\_channel=RacionaisTV](https://www.youtube.com/watch?v=my1Wxm4p6DY&ab_channel=RacionaisTV)  
Acesso em 05 de jul de 2021.

EMICIDA. **O livro do disco Racionais MC's: Sobrevivendo no Inferno**. Contracapa. *In: ROCHA, Arthur Dantas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

EVARISTO, Conceição. **Canção para ninar menino grande**. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

FELTRAN, Gabriel de Santis. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do "crime" numa tradição musical das periferias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 56, p. 43-72, jun. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i56p43-72>

FERNANDES, Frederico Garcia (org.). **Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura**. Londrina: Eduel, 2012.

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

FERREZ. **Literatura marginal, qual a minha ideia sobre isso?** *In: PEÇANHA, HAPKE, TENNINA, MEDEIROS, Polifonias marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

FERLINGHETTI, Lawrence. **Poesia como arte insurgente**. Tradução e prefácio de Fabiano Calixto. São Paulo: Editora 34, 2023.

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

FONSECA, Silvana Carvalho. **Experiência periféricas e o homem negro na poética dos Racionais MC's**. *In: Racionais MC's: entre o gatilho e a tempestade*. Organização Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

FORIN JUNIOR, Renato. **De gregos a baianos: canção, literatura e teatro nas tramas rapsódicas de Maria Bethânia**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina/UEL, 2017. Acesso em 14 de outubro de 2022, disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000213559>

FREITAS, D. S. de. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. (59), e5915. <https://doi.org/10.1590/2316-40185915>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/4tDyMX8Dt7qnBBCTP7RsQb/?format=html#>

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. 2.ed. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYDBERG, Marina Bay. **Lupi, se acaso você chegasse: um estudo antropológico das narrativas sobre Lupicínio Rodrigues**. Dissertação (Mestrado)

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFFRGS, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. UFFRGS, 2007. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/10410/000598526.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

GESSA, Marília. **Ritmo e poesia em performance: uma análise das relações entre texto e música no rap dos Racionais MC's**. Anais do I Seminário de Poéticas Oraís: Vozes, Performances e Sonoridades. Londrina – UEL, 2011. Acesso em novembro de 2022. Disponível em: <https://bdb.bertozale.eus/fr/web/liburutegia/view/7086-ritmo-e-poesia-em-performance-uma-anlise-das-relaes-entre-texto-e-msica-no-rap-dos-rationais-mcs>

GESSA, Marília. Por uma poética do rap. **Língua**. Literatura e ensino – Maio/2007 – Vol. II v. 2 (2007): 4º SePeG - Seminário de Pesquisas da Graduação, 2007. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/le/article/view/18>

HOOKS, bell. **A gente é da hora: homens negros e masculinidade**. 1ª edição. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

JESUS, CAROLINA M. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10ª edição. São Paulo: Ática, 2014.

KFOURI, Maria Luiza. **Discos do Brasil**. Site. Disponível em: <https://discosdobrasil.com.br/> Acesso em: 11 de setembro de 2023.

MACHADO, Lia Zanotta. **Masculinidades e violências: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea**. In: SCHPUN, Mônica Raisa (Org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

MEDEIROS, Mário. **Sobrevivendo no Inferno, por Mário Medeiros**. Racionais TV, em 26 de junho de 2018, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=my1Wxm4p6DY&ab\\_channel=RacionaisTV](https://www.youtube.com/watch?v=my1Wxm4p6DY&ab_channel=RacionaisTV) Acesso em 05 de jul de 2021.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e Vida Severina e Outros Poemas em Voz Alta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. 73-79.

MURPHY, Peter Francis. **Fictions of masculinity: crossing cultures, crossing sexualities**. New York and London: New York University Press, 1994.

NERY, Fernanda Barboza de Carvalho. Literatura, música e os abismos inexistentes: uma reflexão sobre o universo artístico fragmentado. **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 28, jul./dez. 2021.

MATOS, Cláudia Neiva de, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de, OLIVEIRA, Leonardo Davino de. (Org.). **Palavra cantada: estudos transdisciplinares**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

NOLASCO, Sócrates. **A desconstrução do masculino: uma contribuição crítica à**

**análise de gênero.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

OLIVEIRA, Acauam Silvério. Caminhos e desafios do rap contemporâneo. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 65-77, 2020. ISSN 2175-7917

OLIVEIRA, Acauam Silvério. **O evangelho marginal dos Racionais MC's.** Prefácio. *In: Sobrevivendo no Inferno*, RACIONAIS MC's. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

OLIVEIRA, M. F. “Apenas um rapaz Latino Americano apoiado por mais de 50 mil manos”: ficções, vozes e lições em Racionais MC's. **Travessias**, Cascavel, v. 16, n. 3, p. e30004, 2022. DOI: 10.48075/rt.v16i3.30004. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/30004>. Acesso em: 11 jul. 2023.

OLIVEIRA, Mateus Fernando de. **Desgraçados e mal-amados: as masculinidades em contos de João Antônio.** Orientador: Dr. Luiz Carlos Santos Simon (dissertação). Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.

OLIVEIRA, M. F. O lixo da vida e a poética da virilidade: a construção social da masculinidade hegemônica na obra de João Antônio. **Itinerários**, Araraquara, n. 48, p. 203-218, jan./jun. 2019.

OLIVEIRA, M. F. Sobre choros e esconderijos: as masculinidades e os afetos no conto Joãozinho da Babilônia, de João Antônio. **REVELL** – ISSN: 2179-4456 – 2018 – v. 3, nº 19, maio a agosto de 2018.

PAZ, O. **O arco e a lira.** Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

PEÇANHA DO NASCIMENTO, Erica. HAPKE, Lucía Tennina. MEDEIROS, Mário (org.). **Polifonias marginais.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

PELLEGRINI, T. (2011). No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, (24), 15–34.

POUND, E. **O ABC da literatura.** Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes, 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

PIRES, V. L. TAMANINI-ADAMES, F. A. (2010). Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. **Estudos Semióticos**, 6(2), 66-76. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2010.49272>

RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no inferno.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Racionais Mc's. Sobrevivendo no Inferno. [DISCO]. São Paulo: Cosa Nostra: 1997. 1h13min.

RAMOS, Marcelo Silva. **Um olhar sobre o masculino: reflexões sobre os papéis e representações sociais do homem na atualidade.** *In: GOLDENBERG*, Mirian. (Org.). Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RAMOS, Paulo César. **Violência racial e Racionais MC's: conflito, experiência e horizontes**. In: Racionais MC's: entre o gatilho e a tempestade. Organização Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

RAMOS, Marcelo Silva. **Um olhar sobre o masculino: reflexões sobre os papéis e representações sociais do homem na atualidade**. In: GOLDENBERG, Mirian. (Org.). Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RIBEIRO, DJAMILA. **Sobrevivendo no Inferno, por Djamila Ribeiro**. Racionais TV, em 26 de junho de 2018, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=my1Wxm4p6DY&ab\\_channel=RacionaisTV](https://www.youtube.com/watch?v=my1Wxm4p6DY&ab_channel=RacionaisTV) Acesso em 05 de jul de 2021.

ROCHA, Arthur Dantas. **O livro do disco Racionais MC's: Sobrevivendo no Inferno**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

ROSA, Waldemir. **Notas pessoais de um aprendiz sobre intelectualidade afro-periférica-insurgente e masculinidades**. In: Racionais MC's: entre o gatilho e a tempestade. Organização Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. 3ª ed. Campinas/SP, Editora da UNICAMP, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção brasileira contemporânea**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2009.

SILVA JUNIOR, Jonas Alves. **Doces Modinhas pra laiá, Buliçosos Lundus pra loiô: Poesia romântica e música popular no Brasil do Século XIX**. São Paulo: Linear B, 2008.

SIMON, Luiz C. S. Fundamentos para pesquisas sobre masculinidades e literatura no Brasil. **Revista Estação Literária**. ISSN 1983-1048. Londrina, Volume 16, p. 8 – 28, jun 2016.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no Romance Brasileiro: Séculos XVIII e XIX, vol. I**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no Romance Brasileiro. Vol. III: Século XX (2ª parte)**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no Romance Brasileiro. Vol. II: Século XX (1ª parte)**. São Paulo: Editora 34, 2002.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Uduel, 2013.

UOL. **Racionais faz show memorável, mas Rock In Rio ignorou potencial do grupo**. Acesso em 16 de jun de 2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/09/03/racionais-faz-show-memoravel-mas-rock-in-rio-ignorou-potencial-do-grupo.htm>

VAZ, Sérgio. **Flores de Alvenaria**. São Paulo: Global, 2016.

VAZ, Sérgio. **Das teorias periféricas**. In: PEÇANHA, HAPKE, TENNINA, MEDEIROS, **Polifonias marginais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

VIEIRA, Daniela. SANTOS, Jaqueline L. **Racionais MC's: entre o gatilho e a tempestade**. Organização Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

VIEIRA, Daniela. SANTOS, Jaqueline L. **Efeito colateral do sistema: a formação do grupo de rap que contrariou as estatísticas**. In: Racionais MC's: entre o gatilho e a tempestade. Organização Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

VIEIRA DA SILVA, Rômulo. **Batalhas de Rimas Mediadas pelo YouTube e a Nova Geração do RAP Nacional: a Batalha do Tanque e as Transformações do Gênero Musical**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, P. 1 – 17. Joinville - SC – 2 a 8/09/2018.

WALTY, Ivete Lara Camargos. **Textualidade e territorialidade no discurso oral**. In: FERNANDES, Frederico Garcia (org.). **Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura**. Londrina: Eduel, 2012.

WHO SAMPLE. **Exploring the DNA of music**. Copyright © 2023 WhoSampled.com Limited. All rights reserved. Acesso em junho de 2022. Disponível em: <https://www.whosampled.com/sample/4412/Racionais-MC%27s-Di%C3%A1rio-De-Um-Detento-Edwin-Starr-Easin%27-In/>

WISNIK, José Miguel. **A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil**. Revistas de Cultura. 1ª edição, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WISNIK, José Miguel. **Letra de música é poesia?** Super libras, SESC TV, 29 min.,

2019.

Acesso em 02 de dezembro de 2020, disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=W0LJWGe37i4&ab\\_channel=SescTV](https://www.youtube.com/watch?v=W0LJWGe37i4&ab_channel=SescTV)

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

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018. Disponível em:  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4271859/mod\\_resource/content/1/ZUMTHOR.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4271859/mod_resource/content/1/ZUMTHOR.pdf)