
Dialética do papo reto: interlocução conscientizadora em *Sobrevivendo no Inferno*

Rodrigo Estella Mendes*

Resumo: No disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997) os raps apresentam em abundância o uso da interlocução (quase 200 aparições), menções a um ouvinte que recebe a mensagem. Essas interlocuções têm matizes, no entanto, constatou-se que $\frac{3}{4}$ delas se dirigem aos manos, ouvintes iguais aos narradores que iniciam a interlocução e que têm função de conscientização. A partir disso postula-se que o objetivo finalista das músicas é conscientizar os irmãos negros pobres de periferia com objetivo de sobrevivência a um cotidiano de extrema violência da São Paulo capital dos anos 1990. Esse movimento de conscientização está em consonância com Nascimento, que postula que esse ato sempre foi visto como uma afronta do povo negro à nação, afinal, todos são iguais no Brasil... Então a conscientização proposta é diametralmente oposta à unificação nacional. Chamei de dialética do papo reto esse aspecto (as interlocuções) que parece ser um princípio formal dos raps em questão. A forma é então coletiva, porque não prescinde do interlocutor e o rap é uma forma empenhada pela sua função social.

Palavras-chave: Racionais MC's; *Sobrevivendo no Inferno*; interlocução conscientizadora.

Dialectic of papo reto: awareness dialogue in *Sobrevivendo no Inferno*

Abstract: In *Sobrevivendo no Inferno* (1997), raps abound with the use of speech (almost 200 appearances), mentioning a listener who receives the message. These interlocutions have nuances, however, it was found that $\frac{3}{4}$ of them address the brothers, listeners like the narrators who initiate the interlocution and have a function of awareness. From this it is postulated that the finalist objective of the songs is to raise awareness among the poor black brothers from the periphery with the goal of surviving a daily life of extreme violence in the capital city of São Paulo in the 1990s. This awareness movement is in line with Nascimento, who postulates that this act has always been seen as an affront of the black people to the nation, after all, all are the same in Brazil... So the proposed awareness is diametrically opposed to national unification. I called dialectics of papo reto this aspect (the interlocutions) that seems to be a formal principle of the raps in

question. The form is then collective because it does not dispense with the interlocutor and rap is a form committed by its social function.

Keywords: Racionais MC's; Sobrevivendo no Inferno; awareness dialogue.

Introdução

E

ste ensaio tinha por objetivo principal responder à pergunta: a quem se dirige o disco *Sobrevivendo no Inferno* a partir de suas músicas? O problema surge ao escutar o primeiro rap do disco, “Capítulo 4, Versículo 3”, e constatar que havia ali mais de trinta aparições de função conativa, de interlocuções (menções a um *tu*, a um *você*, seja explicitamente por pronomes pessoais, seja por verbos conjugados no imperativo ou interjeições). Para chegarmos às interlocuções, na segunda seção deste texto, é preciso apontar primeiro alguns artigos que comentaram ou não coisas semelhantes ao que pretendo mostrar sobre a obra do Racionais MC's, especialmente no disco *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997. Depois, para entender de onde essa forma se decanta, analisar o contexto histórico em linhas gerais muito breves, do internacional ao local. Enfim, serão debatidas as interlocuções, quais as recorrências e quais as exceções. A partir de então postula-se a idéia, a partir de Abdias Nascimento, de que a conscientização e emancipação do povo negro sempre foi vista como afronta à unidade racista nacional.

A interlocução em *Sobrevivendo no Inferno*¹

A partir do problema de pesquisa já exposto, mapeamos todas as interlocuções em todas as onze faixas (desconsiderando a sexta, “...”, cujo nome já indica uma reticência com relação à letra – se trata de uma música instrumental). O trabalho se pergunta pelas interlocuções da letra, não dos *samplers*, as bases musicais dos raps – este trabalho poderá ser levado a cabo em outra ocasião. Consideramos interlocuções válidas, conforme dito

¹ Todas as citações de versos a partir de agora se referem a esta edição RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

antes: menções explícitas a um pronome pessoal de segunda pessoa, *tu* ou *você*, com sua variante *cê*, em casos como “Cê tem que ver... pedindo cigarro pros tiozinho no ponto” ou “Você fuma o que vem, entope o nariz”; verbos conjugados no imperativo, como “Chame a ambulância, alguém chame a ambulância” ou “Pega todos seus artigos importados”; as interlocuções se manifestam ainda por pronomes possessivos, como “Seu carro e sua grana já não me seduz/ e nem a sua puta de olhos azuis”², ou “Procure a sua paz”; há ainda os casos de interlocução nominal, seja com nomes próprios ou com substantivos/adjetivos em forma de vocativo, como “Pode vir Gambé, Paga pau, to na minha na moral”, “E aí mano Brown, cuzão? Cadê você?” ou “Aí Derlei, descanse em paz”; os pronomes oblíquos como *te* e *me* também foram considerados, como em “Talvez um anjo de guarda, pra te proteger” ou “Me diga, me diga/ Que adianto isso faz?”, com o *me* em geral ligado a um verbo no imperativo. Como se viu, é possível que em um verso haja uma ou mais interlocuções, reforçando esse caráter dialógico das músicas em *Sobrevivendo no Inferno*. Tentarei argumentar que esse caráter é também a estrutura principal de todas as músicas, visto que elas, sem exceção, contêm interlocuções, e que isto diz respeito à urgência de conscientização e denúncia da situação de violência constante dos jovens negros periféricos de São Paulo capital e do Brasil.

Há nuances narrativas no que diz respeito às interlocuções. Para nosso auxílio, fizemos uma tabela (presente ao final desta parte) com os versos e três colunas de análise: quem fala, a quem se dirige, e qual o caráter a interlocução, se épica, lírica ou dramática. Como esse último não é o foco, não foi feita uma definição sistemática dos três tipos e isso, como outros elementos, podem servir para outro ensaio no futuro. A parte de quem fala também é interessante porque em alguns momentos é o próprio narrador, como em “To ouvindo alguém me chamar”, rap claramente narrativo, ou um personagem cujo discurso direto pode simplesmente irromper durante a música, como “– Como é que é neguin?”, da mesma “To ouvindo alguém me chamar.” Há ainda a possibilidade de a interlocução ser estabelecida pelo *sampler*, ou seja, uma voz embutida na base musical do rap, que não é

² A misoginia evidente no verso volta a aparecer em outros momentos do disco e em músicas de álbuns anteriores é ainda mais clara, tem protagonismo em “Mulheres vulgares”, do disco *Holocausto urbano*, de 1990. Recentemente alguns dos integrantes do grupo comentaram essas passagens: Mano Brown diz não cantar mais músicas como “Mulheres vulgares” por seu conteúdo machista; KL Jay, em evento da *FestiPoa Literária* em Porto Alegre – RS, 2019, disse que o grupo amadureceu e que na época não tinha a *visão* de que aquilo era violento, machista, etc.

narrador ou persona, e pode também não ser personagem da narrativa. Além disso, há a necessidade de perguntar quem fala no sentido de decidir se se trata de um narrador, instância estritamente ficcional, como parece ser o caso de “To ouvindo alguém me chamar” ou “Rapaz comum”, ou se na verdade se trata de persona, em músicas como “Fórmula mágica da paz” e “Qual mentira vou acreditar”, em que os “personagens”, narradores ou não, possuem os mesmos nomes dos integrantes do grupo Racionais MC’s, Mano Brown, Ice Blue e Edi Rock. Chamarei de narradores aqueles cuja construção é estritamente fictícia, como das músicas citadas acima e, por exemplo, o de “Diário de um detento”. Serão chamados de narradores-personas quando um ou mais nomes dos “personagens” e de quem canta/narra a história coincidem com os artistas da vida real. Fica ainda registrado que essa definição é provisória e serve apenas de auxílio de nomenclatura, não encerrando, por certo, esse debate.

Foram contadas individualmente as interlocuções cujos versos se repetem, já que a multiplicação delas tem um efeito material importante no ouvinte, reforçando ou uma postura de conscientização (grande maioria, mas não só) ou de denúncia/agressão (grande minoria). Há interlocuções cujo sentido não é nem conscientização nem denúncia, simplesmente conversa, diálogo, que marcamos também, atentando a quem se dirige, embora na verdade só possa ser mano ou algum personagem comum/aleatório que não se configure como um inimigo, visto que não há conversa com estes (em sua maioria playboy), cujo tratamento se pauta pela intransigência sem possibilidade de acordo; esse tratamento em geral é a agressão verbal que mimetiza uma agressão física, como sugere sutilmente Walter Garcia ao indicar uma “sensação constante de morte” em *podcast* “‘Sobrevivendo no Inferno’ é destaque na lista da Unicamp e ganha versão em livro”.

Não foram consideradas as interlocuções implícitas, como casos de perguntas sem um interlocutor evidente. São exemplos: “Cadê meu irmão?”, “Será que errar dessa forma é humano?”, “Estuprador é diferente, né?”, “que vida loka, por que é que tem que ser assim?”. Em vários momentos parece um eu reflexivo, questionando-se em face das violências do mundo, mas optamos por não considerar devido à inexatidão do sujeito a que se refere. Em outros casos parecidos com essa reflexividade, mas com interlocução nominal explícita, consideramos, como o já citado “E aí, mano Brown, cuzão? Cadê você?”, passagem na qual há um diálogo entre o narrador-persona e seu o subconsciente. Também não foram

consideradas interlocuções válidas quando há algum tipo de ambiguidade, como em “Capítulo 4, Versículo 3” no seu primeiro verso: “Minha intenção é ruim... esvazia o lugar”. Não sabemos se *esvazia* está conjugado na 3ps acompanhando *intenção* como sujeito, ou se é um imperativo, aí sim configurando uma interlocução.

Em outra ocasião estabeleci antagonismos estruturantes, no plano do conteúdo, dos raps de *Sobrevivendo no Inferno*, que ajudam agora a perceber estas tensões formalizadas pelas funções conativas dos discursos. Em uma divisão, poderíamos separar as interlocuções do disco de acordo com quem se fala em três tipos: 1) os manos num geral (jovens negros pobres de periferia), em função conscientizadora em maioria, mas não só; 2) os inimigos, aqui se tratando dos antagonismos, que incluem o playboy, uma figura genérica que é homem, branco, classe média para cima; os policiais, braço armado do Estado e um dos agentes responsáveis pelo estado de exceção contínuo das periferias urbanas do Brasil; os empresários, alvos em “Periferia é periferia”; e pode aparecer também, no disco, na figura do gerente do banco, que inferimos ser o alvo em um diálogo de “To ouvindo alguém me chamar”; 3) exceções, que podem ser outros personagens aleatórios alvos das interlocuções, como uma personagem mãe, a entidade São Jorge na primeira música ou a cristã em “Diário de um detento”; e o que chamo de “ex-manos”, que são figuras em posição *momentânea* de antagonismo, não se configurando integralmente como inimigo, que é uma posição *cristalizada* pela estrutura social brasileira, como são os casos marcados do playboy genérico, alvo em “Capítulo 4, Versículo 3”, e os outros citados acima. Esses “ex-manos” são figuras oriundas do mesmo lugar social que os narradores ou narradores-personas dos raps, mas que por motivos diversos assumem essa posição contrária, embora não pertençam a outra classe.

A partir desse recorte que mostrarei cada um desses tipos e suas variações e tentarei argumentar que o disco se dirige majoritariamente aos seus manos – quíça integralmente –, e que há uma necessidade urgente de conscientização em vias do cotidiano suicida da favela ocasionado principalmente pela violência de estado historicamente construída e perpetuada.

* * *

A forma do rap do Racionais MC’s em *Sobrevivendo no Inferno* tem uma estrutura essencial que dispõe de dois lugares a serem ocupados obrigatoriamente, um pelo narrador ou narrador-persona, e o outro pelo ouvinte, projetado *pela* ou presente *na* forma narrativa.

Isso se fundamenta pela ubiquidade das interlocuções (que são necessariamente um movimento dialético entre falante e ouvinte, daí o termo), presentes em todas as músicas, sem exceção.

Entre as interlocuções destinadas a manos, primeiramente há duas variações. A primeira é quando o narrador ou persona a estabelece visando um ouvinte que é *externo* à forma narrativa. Por exemplo: em “Capítulo 4, Versículo 3” é dito “Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor”. Esse *irmão* é geral, todos os potenciais ouvintes do rap (negros pobres de periferia) que a forma projeta fora dela, mas cujo espaço de recepção está lá, podem ocupá-lo – este local para a recepção do discurso é imprescindível para completar a dinâmica interna da forma do rap no disco *Sobrevivendo no Inferno*. Na mesma música presenciamos também um diálogo entre dois manos, respectivamente as personas Mano Brown e Ice Blue, configurando a segunda variação, que são interlocutores *internos* da forma, neste caso pelos dois acima, mas em outras músicas, como “Qual mentira vou acreditar”, são as personas Ice Blue e Edi Rock. Os dois tipos de interlocuções podem ser nominais com substantivos, como “Mano, que treta, mano!”, ou com nomes próprios, seja entre conversa de narradores e/ou personas ou com outros personagens, como “E aí, Blue, como é que é?”. É de se reparar em mudanças bruscas de interlocutor, como em “Capítulo 4, Versículo 3”, quando o narrador-persona deixa de falar com a persona Ice Blue (interlocução interna) e passa a falar com outro mano, de quem Ice Blue havia comentado antes: “Nem dá... nunca te dei porra nenhuma”. Esse *te*, que estava referido na 3ps, agora aparece como 2ps. Só quem estabelece os dois tipos de interlocução aqui citada (interna e externa dirigida aos manos) são os narradores e/ou narradores-personas. Este narrador e/ou narrador-persona acumula pressupostos de proceder, um código de conduta compartilhado entre os manos e que isso lhes confere uma autoridade, de alguém que transmite um *exemplo de conduta* a ser seguido.³

Há passagens nas quais há um discurso direto que irrompe sem indicações prévias na narrativa, sem concessão de fala, às vezes comunicando-se com o narrador e/ou narrador-persona, como em “– Como é que é neguin?” em “To ouvindo alguém me chamar”, discurso direto de um parceiro no crime, com autoridade igual para estabelecer interlocução, se equivalendo ao narrador – mas que só depois de ouvi-lo é que notamos que se dirigia de fato a ele. Outro modo de a interlocução aparecer em forma de discurso direto é quando o próprio

³ Para mais informações ver Hirata (2010).

narrador o reproduz, no entanto, também sem indicar que se trata de outra voz: na mesma música ouvimos “Aí neguinho, agora eu tenho o meu valor”, diálogo de Guina, personagem, para o narrador – e note-se o mesmo tratamento, comum a eles pela sociabilidade que compartilham no mundo do crime (no verso anterior, visto o desdobramento da cena no qual o narrador sente-se inferior, mas também em outros diálogos, percebemos o que Walter Garcia observa no *podcast* no qual aponta que todas as relações sociais tematizadas no disco são pautadas pela violência, e essa irrupção violenta no discurso parece representar essa constante de tensão e violência na forma).

“Gênesis – intro” e “Mágico de Oz” , “Fórmula mágica da paz” e “To ouvindo alguém me chamar” contêm exceções que mantivemos como interlocuções válidas por se tratar de um diálogo em que não é o narrador ou narrador-persona quem interpela, mas é interpelado, é chamado à conversa. Nas duas primeiras vemos a sequência de um diálogo, já que quem interpela o narrador-persona está ausente e o percebemos por contraste, quando este responde ou reproduz o discurso do outro – ambas são interessantes de alinhar à tradição narrativa de *Contos Gauchescos* e *Grande Sertão: Veredas*, na qual o princípio dialógico está lá (e é uma de suas forças), mas o interlocutor não (a primeira: “Eu? Eu tenho uma Bíblia velha, uma pistola automática e um sentimento de revolta”; a segunda: “Meu sonho?/ (...) Se eu fosse mágico?”). Todas contêm um narrador ou narrador-persona que é alvo da interlocução, o que não acontece em outras passagens e que pode nos ajudar a pensar no caráter estrutural dialógico que o disco parece aparentar, como já indicado. Nas duas últimas a situação é diferente porque o narrador ou narrador-persona reproduz o discurso de forma direta. Respectivamente: “Cê viu ontem? Os tiro ouvi o monte!” e “– Como é que é neguin?”. A questão que se coloca aqui é quem pode estabelecer interlocução com esses narradores ou personas (no caso de “Mágico de Oz” é diferente porque o interpelado não é o narrador da história) e o que isso elucida da sociabilidade periférica ali exposta. Outra música em que os narradores-personas são interpelados é “Qual mentira vou acreditar”, numa passagem em que o policial fala com um dos personagens, o que é uma exceção, embora conte como interlocução aos manos.

Outras formas com menos ocorrências que também se dirigem a manos são o que podemos chamar, acompanhando o que Walter Garcia chama a atenção no mesmo *podcast*, de adágios, espécie de frase pronta que condensa uma sabedoria histórica, um provérbio,

ditado, etc. Aqui, aclimatado ao campo de experiência dos jovens negros de periferia urbana de São Paulo, aparecem em formas como “No mundão você vale o que tem” ou “Tem uns barato que não dá pra perceber/ Que tem mó valor e você não vê”. Esse tipo de uso do pronome pessoal, seja em forma de adágio ou não, pode ser percebido em diversas passagens, e é também um indicador de coletividade quando o narrador ou narrador-persona alça a partir de um indivíduo uma experiência que é compartilhada entre os seus, buscando esse reconhecimento, essa identificação entre quem fala e quem escuta. O uso da interlocução para os *manos* também pode se dar pelo *sampler*, embora só apareça quatro vezes: “Preserve a sua glória” em “Rapaz comum”, “Aqui meu irmão é cada um por si” e “Deixe o crack de lado, escute meu recado” de “Periferia é periferia”. “A noite é assim mesmo então, deixa rolar”, de “Qual mentira vou acreditar” é o último exemplo e poderia causar alguma dúvida pela sua transigência sutil, que é exceção e é explicada pela ambiência relaxada da noite e dos bailes Black onde os narradores-personas se encontram e de onde presumo venha a voz do *sampler*, que identificamos ser de Mano Brown. Um último caso que só acontece uma vez é o de um outro personagem, que não narra a história, mas que se vale muito da interpelação externa, a que projeta o ouvinte fora da forma narrativa. É o caso de “Fórmula mágica da paz”, em que um personagem diz repetidamente ao longo da música “Procure a sua paz” ou “Você não bota uma fé”. Neste caso, por se tratar do estribilho, sua voz ecoa como uma extensão da voz do narrador-persona, o que explica sua profusão de interpelações.

Já quando se trata de interlocuções com os inimigos nosso *corpus* é bem menor: aparece em cinco músicas e não chega a vinte versos. A faixa mais contundente e que mais contém esse tipo é “Capítulo 4, Versículo 3”, com maioria feita pelo narrador-persona de forma externa, projetando o espaço de recepção do discurso para o inimigo externo à narrativa. Essa é umas das razões pelas quais não se pode medir o disco por seu rap de abertura, que levaria a um caminho equivocado para decidir a quem o álbum se dirige majoritariamente. Nessa faixa, em dois momentos a interlocução é feita através do *sampler*, quando ouvimos “Racionais no ar/ Filha da puta/ Pá pá pá”, que além do vocativo ofensivo, há a onomatopéia que mimetiza sons de tiros, aumentando ainda mais a tensão com esse ouvinte. De resto, é o narrador-persona que desde o início amedronta o inimigo, se valendo da ambiguidade para gerar tensão no ouvinte, que demora oito versos para identificar que a

arma em questão é a palavra e não uma pistola. Aqui, esse inimigo é materializado pelo discurso do enunciador como alguém que possui carro, grana e uma puta – a misoginia já apontada como uma tensão entre as opressões envolvidas aqui, de classe, raça e gênero. Pela sua posição social, é passível que sofra um assalto na avenida Rebouças, zona nobre da São Paulo capital, embora o narrador-persona refute, mostrando-se emancipado a questões de status social ou fama, que o inimigo, um playboy genérico, possui. Esse confronto de antagonismos de raça e classe é resultado da má formação social do Brasil, que remonta aos quase quatrocentos anos de escravização do povo negro e a taxa inigualável no mundo de mais de cinco milhões de negros escravizados ao longo desse tempo. Completa o cenário a São Paulo dos anos 1990, como vimos, e o recrudescimento da violência de classe com a implementação do neoliberalismo. Isso está sintetizado e mediado quando o narrador-persona afirma ser o efeito colateral que o sistema do playboy genérico e privilegiado criou.

Ao todo, as interlocuções estabelecidas ao inimigo nessa música (12) configuram o dobro de todas as outras aparições em mais quatro raps. Em “To ouvindo alguém me chamar”, um personagem aleatório, em discurso direto, interpela provavelmente o gerente do banco, na primeira vez que o narrador participa de um assalto. A cena é esta: “– Aí! É um assalto! Todo mundo pro chão, pro chão!/ – Aí filho da puta, aqui ninguém tá de brincadeira não!/ – Nós oferece o cofre *mano*, o cofre, o cofre” (grifo meu). A primeira interlocução, *todo mundo*, não configura como alvo necessariamente um playboy, por isso será contada entre as exceções; a segunda sim pode ser interpretada, já que a sequência do diálogo é alguém de dentro do banco quem responde, demonstrando a hierarquia entre as pessoas ali presentes. “Periferia é periferia” apresenta três interpelações, pela primeira vez falando abertamente da escravidão, pensando nesta enquanto produto histórico com linhas de permanência no presente do disco, a década de 1990. Questiona abertamente o trabalho escravo ou quase escravo que muitas empresas modernas utilizam: “Se a escravidão acabar pra você/ Vai viver de quem, vai viver de quê?”. “Fórmula mágica da paz” interpela pela primeira e única vez a polícia, alvo de tantas críticas dos raps pelo estado de exceção contínuo que mantém as periferias: “Pode vir Gambé, Paga Pau, tô na minha na moral”. “Salve”, última “música” do disco (é apenas falada e demonstra a unidade dos periféricos pelo Brasil, saudando as quebradas de vários estados), tem um interlocutor que, pelo que já vimos, pode se configurar como o playboy genérico: “E pros

filha da puta que querem jogar minha cabeça pros porco:/ Aí, tenta a sorte, mano”. “Jogar a cabeça pros porco” me fez pensar na possibilidade de ser um “ex-mano”, alguém que trai o outro, uma reviravolta semelhante ao caso narrado em “To ouvindo alguém me chamar”, quando o narrador morre assassinado por conhecidos do crime, acusado de ter matado o Guina, outro parceiro. Pelo adjetivo no primeiro verso e levando em consideração sua aparição em outras músicas, sempre configurando um inimigo, não um “ex-mano”, decidi contar entre as interlocuções destinadas aos inimigos, aqueles cuja posição social é cristalizada pela estrutura da sociedade, atravessada por distinções de raça e classe, neste caso. Em todas estas músicas, só em “To ouvindo alguém me chamar” a interlocução ao inimigo não é feita pelo narrador ou narrador-persona, o que talvez elucide um tipo de posição deste enunciador como destaque, exemplo, certa autoridade para uma tarefa cara aos manos que é apontar o dedo e agredir o inimigo.

Nas exceções encontramos algumas figuras sem recorrência no disco, como a interlocução à entidade São Jorge na primeira música, à figura cristã do Senhor em “Diário de um detento”, em uma passagem de diálogo direto reproduzido pelo narrador. Personagens mães também aparecem duas vezes sendo interpeladas, em “To ouvindo alguém me chamar”, pelo narrador, e em “Periferia é periferia” por um discurso direto de outro personagem. Há ainda uma menção a um médico em “Fórmula mágica da paz”, mas esta é interessante pelo fato de ser a única, percebamos, a única vez que uma mulher fala em discurso direto no disco inteiro. É uma dona Maria, e pelo nome comum evoca uma comunidade de mães de jovens negros pobres que sofrem todos os dias pelo cotidiano violento da favela. O discurso é direto, mas reproduzido pelo narrador: “Ele tá vivo? Pelo amor de Deus, doutor!”. Não é o caso agora, mas há possibilidade de tensionar o disco à luz de Spivak em *Pode o subalterno falar?* Voltarei ao tema das mulheres na sequência. Exceção também são os diálogos diretos pedindo a transeuntes que chamem uma ambulância em “Rapaz comum”, que pela superficialidade narrativa seria difícil taxar como manos, ou no caso do assalto em “To ouvindo alguém me chamar”, quando o primeiro anúncio do roubo é abrangente demais para determinar o interlocutor.

Há uma categoria que aparece em algumas músicas, com especial força em “Rapaz comum”, dominando mais da metade das interlocuções da música: são o que chamei improvisadamente de “ex-manos”. São figuras que compartilham ao menos um atributo da

categoria ‘mano’, como localização geográfica, cor da pele, classe social, gênero masculino, mas que por alguma razão estão em posição antagônica ao protagonista, que é mano. Lembrando que a distinção entre esse e o inimigo é que ele está numa posição momentânea de antagonismo, diferente do inimigo, que é perene. Um exemplo concreto dessa posição está não em “Rapaz comum”, mas em “To ouvindo alguém me chamar”, quando no início, *in media res*, alguém diz pro narrador: “Aí mano, o Guina mandou isso aqui pra você”, ao qual responde, ao final, “Vem, me mata”. Se trata, como já disse acima, de dois ex-companheiros de crime que recebem ordens para matar o narrador, acusado de traição (a lealdade é atributo caro ao código de conduta chamado de proceder e que explorarei mais à frente). Para serem companheiros de assalto é preciso compartilharem traços em comum, que suponho seja a classe, pela latência no discurso do disco, além do fato de serem todos homens. Na música não fica claro se o narrador é mesmo culpado, e como detém o monopólio da fala por narrar em primeira pessoa (há alguns casos de discurso direto, como já indicado, mas são pouquíssimos) não podemos acreditar cegamente. O importante é pensar que na cena final há um embate de duas perspectivas homólogas, que naquele momento já estão separadas por algo que está subentendido. É o que passa em “Rapaz comum”, com muitas interpelações ao narrador e uma entre personagens aleatórios, tratando o narrador-defunto como 3ps: “Mata esse mano!”. Nesse rap, via de regra é o narrador já morto interrogando seu assassino, o que também me leva a crer se tratar de um “ex-mano” pela possibilidade de diálogo, que não há com o inimigo: “Eu vou mais alto, cuzão, pra te levar comigo!/ Vou ser um encosto na sua vida/ Você criou um monstro sem cura, sem alternativa”. Esse último verso soa como uma explicação do caso ocorrido, o que também reforça a hipótese de não se tratar de um inimigo.

Exceção entre os “ex-manos” é a figura feminina em “Qual mentira vou acreditar”. É terceira e última mulher a ser interpelada no disco: “Levanta seu rabo racista e sai”. O fato de percebermos a quem não é dada ou pedida a palavra é indício material da opressão naquela sociabilidade, que basicamente se restringe ao gênero masculino, em outra forma de violência de gênero, além das já apontadas atitudes misóginas em outros versos. No caso citado, a mulher é uma velha conhecida de colégio que o narrador-persona desconhece a posição política, e quando vê o racismo a manda embora. Há ainda outra passagem de violência de gênero quando diz que já estava pensando em “capotar no soco”. São duas

violências estruturantes de nossa sociedade, o racismo e o machismo, que aqui entram em conflito.

Em “Periferia é periferia” há uma ambiguidade que é exceção: “Muita pobreza, estoura a violência/ Nossa raça está morrendo mais cedo/ Não me diga que está tudo bem”. Os versos, que culminam no último com o verbo dicendi no imperativo, explicam a origem da violência: explicação tão didática que não aparece em nenhum outro momento do disco, e que só poderia ter os manos como alvos pela transigência que aparenta. Com os inimigos é só denúncia, agressão e intimidação. Dado esse quadro decidi contá-la junto às exceções.

Concluindo: o disco contém doze faixas, e como uma é só instrumental, consideramos onze passíveis de análise. Dessas, somente cinco contém menções a um inimigo explicitamente, a saber: “Capítulo 4, Versículo 3” (12 versos), a mais radical de todas neste quesito, que começa e termina apontando o dedo e amedrontando o playboy; “Tou ouvindo alguém me chamar” (1 verso); “Periferia é periferia” (3 versos); “Fórmula mágica da paz” (1 verso); e “Salve” (1 verso), totalizando 18 versos. Em uma primeira análise não se pode dizer que o disco se dirige integralmente aos manos – aqueles que compartilham uma localidade geográfica, a cor da pele, a classe social e o gênero masculino – uma vez que há esses raps com interlocuções estabelecidas aos seus inimigos, aqui genericamente chamados de playboys em sua maioria. Funções conativas com alvos outros, caracterizados de exceções, são 21 versos, sendo 13 aos “ex-manos”. Importante pensar nessa relação de quase proporcionalidade entre o discurso que interpela o inimigo e o que interpela o “ex-mano”. Já os manos ocupam a grande maioria com 145, um número 8 vezes maior em relação aos inimigos. Pela enorme discrepância, é possível constatar que, de forma maciça e sem margem a dúvidas, os narradores ou personas dos raps de *Sobrevivendo no Inferno* estabelecem diálogos majoritariamente com seus manos. Vejamos essa síntese na tabela abaixo:

Interlocuções	Manos	Outros	Inimigos	Total
Número absoluto	145	21	18	184
Percentual	78,80%	11,41%	9,78%	100%

Ex. Tabela com números absolutos e percentuais de interlocuções.

Alguns últimos apontamentos importantes para pensar a totalidade do disco. Constatou-se a enorme diferença das interlocuções estabelecidas entre manos, o que demonstra uma coletividade – a fala se dá majoritariamente entre os iguais, em geral com função conscientizadora. Aqui é preciso entender que conscientização não pode ser interpretada como didatizante no mau sentido, a saber, a dessubjetivação do outro, mas como um movimento de resistência e de revide à sociedade violenta, que já vimos se estruturar sobre os corpos de negros pobres (no que toca ao Racionais; para uma análise completa é óbvio que o recorte de gênero se faz essencial). Uma de suas únicas saídas para sobreviver – não é gratuito o título do disco, pelo contrário, deve ser levado ao pé da letra – é a união e a conscientização a partir de alguns cuja experiência e sociabilidade são um *exemplo*, um código de conduta adequado àquele inferno. Claro que é preciso escrutinar essa autoridade e ver se realmente não há hierarquia. Postulo, a princípio, que essa autoridade dos narradores e narradores-personas do disco para estabelecer interlocução depende da experiência, e o movimento dialético entre falante e ouvinte serve para criar outros sujeitos capazes de fazer o mesmo sucessivamente, em uma tradição de luta e resistência via conscientização. Mesmo a música que contém mais interlocuções aos inimigos (“Capítulo 4, Versículo 3”) tem menos em relação às interlocuções aos manos, respectivamente 12 e 23, aliás, quase o dobro para manos. Além disso, “Fórmula mágica da paz”, último rap do disco, possui 50 interlocuções a manos. Só ela apresenta mais interlocuções que os grupos de inimigos e exceções juntos. A música antecede o “Salve”, que faz o fechamento saudando as periferias ao redor do país, o que aumenta o significado do disco se dirigir quase que exclusivamente aos irmãos negros pobres de periferia.

Dialética do papo reto

Estou entendendo como dialética do papo reto o movimento pendular que estrutura os raps em *Sobrevivendo no Inferno*. O movimento estabelecido entre locutor (os narradores ou narradores-personas) e interlocutor (na sua grande maioria jovens negros pobres de periferia) configura e caracteriza a dialética do papo reto. ‘Papo reto’ decorre do proceder, é uma de suas formas concretas, uma mensagem de viés normativo que visa conscientizar

sobre a situação da periferia, da violência que estrutura a sociedade daqueles tematizados nos raps. O papo não tem espaço para curvas, seguindo a metáfora: é certo ou errado, como vimos nos debates, e por isso é intransigente. A intransigência advém da constatação (pelas estatísticas, por exemplo, mas também da experiência que aqueles narradores possuem, daí o exemplo) do perigo de morte iminente e do imperativo para uma mudança radical, sem as curvas conciliatórias da cordialidade brasileira. Linguisticamente a função conativa amplamente empregada nos raps está impregnada de intransigência ao não dar brecha ao interlocutor, quando o presentifica no discurso como 2ª pessoa. Jakobson (2010) indica isto, a função conativa não deixa margem a dúvidas ao interpelado de que o discurso se dirige a ele. Ao enunciar um *você*, um vocativo ou algum verbo no imperativo, o interlocutor a quem nos dirigimos é aquele e não outro. Vemos então como a forma do rap se comporta de maneira *intransigente*, cuja origem é os debates e o proceder e aqui vemos materializada linguisticamente através das interlocuções. O papo reto formalizado em interlocução parece ser um princípio mediador entre essa forma e o contexto histórico em que foi gestada.

O rap é, portanto, uma forma empenhada. Surge da opressão e precisa responder a ela; o faz via proceder, visando educar a periferia frente à violência cotidiana (é assunto para outro ensaio a verificação de um possível alinhamento entre a educação sentimental que Ian Watt postula para o romance e a educação – também letramento – que o rap faz com seus ouvintes). Essa necessidade de conscientização, de emancipação dos irmãos, se dá pela formalização desse ímpeto em estética no rap através das interlocuções, como vimos. Podemos escrutinar melhor a parte estética do rap do Racionais com relação à sociedade na qual se decanta: a *função* do gênero rap na periferia de São Paulo capital nos anos 1990 é a de resistência à violência do Estado, que se manifesta no racismo estrutural e institucional visto anteriormente; é também a de agrupar com seus iguais, como a quase totalidade da função conativa nos raps aos manos e a postura de horizontalidade do grupo com seus ouvintes materiais, que se percebe também, por exemplo, em shows do Racionais MC's, quando estão rodeados de muitos manos no palco. Esses dois pontos em síntese compõem, a partir desta ótica, o *estilo* de sua forma cancional, que podemos chamar de coletiva por não prescindir do interlocutor, seja em sua maioria manos, com objetivo de conscientização frente ao perigo de morte iminente (a frase “cheguei aos 27 sou um vencedor, ta ligado?” dita em “Fórmula mágica da paz” não está lá à toa), seja ao playboy, em escala diminuta,

com fins de denúncia e agressão verbal. Visto desse ângulo, a interlocução, que como vimos se dirige em grande parte no álbum *Sobrevivendo no Inferno* aos seus iguais, negros, pobres, de periferia, é parte constitutiva do estilo do seu rap e de sua intenção social. Mikhail Bakhtin em “Os gêneros do discurso” nos interessa agora por um ponto: identificará o direcionamento/endereçamento do enunciado como peculiaridade fundamental da constituição do enunciado, o que corrobora com o que estou tentando mostrar e indicar essa dialética como um princípio mediador. O autor postula uma consciência responsiva ativa por parte do interlocutor, que significa que ao ouvir/receber uma mensagem, ele já a processa criticamente e a responde mesmo que mentalmente (1992, p. 271). É uma condição ativa e não passiva. A dialética do papo reto visa essa ativação no comportamento de quem os ouve – no primeiro caso o objetivo é um engajamento político seguindo a ética do proceder, mantendo as três etapas que D’Andrea propôs como essenciais para a formação dos sujeitos periféricos; no segundo, busca uma desestabilização do sujeito, como nos primeiros versos de “Capítulo 4, versículo 3”, claramente ambíguos e amedrontadores, além de mostrar-se plenamente firme para o debate e luta ideológica e cultural ao mostrar-se intransigente.

Creio então que a estrutura elementar dos raps em *Sobrevivendo no Inferno* seja a dialética do papo reto, um movimento pendular contínuo entre locutor e interlocutor que caracteriza a dinâmica interna dessa forma. É uma estrutura que, como dito, prevê dois lugares imprescindíveis, já que a mensagem deve ser passada e codificada por um interlocutor com uma postura responsiva ativa. Essa mensagem pressupõe o código de ética do proceder junto à vontade de criar um sujeito periférico, emancipado da ideologia racista e elitista brasileira e que agirá politicamente a partir disso, ação esta já produzida intelectualmente, conforme Bakhtin. Essa forma é, em si mesma, coletiva, porque o outro é condição *sine qua non* para a plenitude do enunciado (também via Bakhtin) e para que sua função social, que é a resistência pela conscientização, seja feita. A partir do exposto, talvez seja possível postular a hipótese de que todo o disco, integralmente, se dirija aos jovens negros pobres de periferia, com algumas exceções de conversas entre transeuntes. As interlocuções aos inimigos, que são pouquíssimas, menos que as exceções, poderiam se configurar como um exemplo de conduta, de proceder, destinado aos manos, em uma “piscada de olho” narrativa na qual o interlocutor verdadeiro seria o implícito, o mano, que recebe a mensagem através de um exemplo de postura frente a quem não se deve ter diálogo,

a menos que seja para denunciar e amedrontar. Os casos a que chamei de “ex-manos” não se opõe a essa lógica por sua posição momentânea de antagonismo, podendo se arrepender do que fez ou ser julgado por um debate – além do fato de que também servem de exemplo como uma postura que não segue o proceder, por isso contestada e combatida. Eles são um ponto chave de tensão entre os interlocutores, porque foram manos que tem uma conduta desviante, sem ouvir o que os locutores enunciam. Desta dialética advém a radicalidade do disco, ao propor uma saída coletiva para o mundo violento em que vivem, ao se colocarem de maneira intransigente a acordos e negociatas típicas de boa parte do Brasil a qual Sérgio Buarque deu o nome de cordialidade, ao emanciparem-se frente a uma estrutura de dominação que é o Estado capitalista, que imbrica raça e classe desde os tempos coloniais – daí a necessidade dessa dupla articulação para pensar o grupo.

Em síntese: nos raps de *Sobrevivendo no Inferno* chama a nossa atenção a quantidade de interlocuções, em sua grande maioria iniciadas pelos narradores ou narradores-personas. Cabe pesquisar e identificar claramente quem são estes sujeitos, mas por ora pode-se dizer que são jovens homens negros pobres da periferia urbana da SP capital dos anos 1990. São eles, seja narrador ou narrador-persona, a parte que inicia a dialética, por serem sujeitos que seguem o proceder e cuja experiência os autoriza a conscientizar, a intimar, a denunciar, com horizonte de obtenção de direitos e com intuito de salvar vidas, tentando escapar da morte e chegar aos 27. Deles parte uma mensagem formalizada em interlocução para seus manos, jovens negros pobres como eles. Pressupõe-se que estes interlocutores tenham uma consciência responsiva ativa e que se tornem sujeitos periféricos e que dominem e pratiquem o proceder. Casos tensivos são os interlocutor que chamei de ex-manos, visto que sua posição é diametralmente oposta a que se visa criar. Essa dialética – e talvez esse seja o auge de sua tensão – às vezes volta (ou há momentânea inversão de papéis) para os narradores ou narradores-personas, o que me faz crer que se trata de outros sujeitos que dominam o proceder e têm autoridade suficiente para interpelar os manos que em geral, no disco, iniciam o movimento de interlocução conscientizadora. (Cabe estudar melhor essa tensão.) Essa dinâmica é *a priori* da forma; haveria um correlato no mundo empírico? Sim, os próprios integrantes do grupo Racionais MC’s podem ser um exemplo, e a sua legitimidade para definir o que é periferia, como apresentou D’Andrea, nos comprova. São indivíduos que publicamente se portam via proceder e, assim como eles, certamente há muitos outros, cuja

autoridade pela experiência visa servir de exemplos de como resistir (e lutar) contra o estado nacional brasileiro e seu projeto de genocídio do povo negro. O que media esses dois mundos? A dialética do papo reto, que é o proceder formalizado em interlocução e suas quase 200 aparições ao longo do disco inteiro.

Conscientização-emancipação como afronta à unidade racista nacional

Último ponto para encerrar é o que toca à escravização brasileira e o que questiona a unidade racista nacional. Como vários já apontaram até agora, é a escravização o ponto chave de tensão da formação do Brasil enquanto nação e que perpetuou, com sinais até os dias atuais, 2019, o genocídio do negro brasileiro, não à toa o título do famoso livro de Abdias Nascimento. Essa perpetuação se deu pelo uso abusivo dos negros africanos escravizados, que atingiram o patamar de mais de 5 milhões de pessoas, sendo o Brasil o país que mais escravizou negros africanos no mundo e por mais tempo, foram por volta de quatrocentos anos.⁴ O processo de escravização engendrou violências materiais e simbólicas. Começamos pela simbólica, que abre o livro de Nascimento, embora as duas ordens de opressões se interpenetrem, fazendo com que não seja possível hierarquizar-las ou separá-las. O debate intelectual sobre a violenta mentira chamada *democracia racial* toma boa parte do tempo de Nascimento em *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Na introdução, aponta:

[Gilberto] Freyre cunha eufemismos raciais tendo em vista racionalizar as relações de raça no país, como exemplifica sua ênfase e insistência no termo *morenidade*; não se trata de ingênuo jogo de palavras, mas sim de proposta vazando uma extremamente perigosa mística racista, cujo objetivo é o desaparecimento inapelável do descendente africano, tanto fisicamente, quanto espiritualmente, através do malicioso processo do embranquecer a pele negra e a cultura do negro. (2016, pp. 49-50)

Voltarei a essa questão mais à frente para argumentar que o processo de

⁴ Para mais informações ver: FLORENTINO, Manolo. “Apresentação” e “Do tráfico de almas para o Brasil”. In: *Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. FRAGOSO, João & FLORENTINO, Manolo. “Introdução”, “Interpretações” e “Arcaísmo como projeto”. In: *O arcaísmo como projeto: mercado atlântico, sociedade agrária e elite mercantil em uma economia colonial tardia – Rio de Janeiro, c.1790-c.1840*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

conscientização que a forma musical do Racionais produz argui esta ideologia, visando uma emancipação do povo negro também frente a uma ideologia dominante que prega a *democracia racial*.

São vários os exemplos dados por Nascimento do racismo institucional que estrutura nossa sociedade há séculos. Desde a ordem de incineração dos documentos referentes ao período escravocrata por Rui Barbosa em 1899, passando pela decisão de eliminar dos censos a informação de origem racial (2016, p. 93), os anúncios de emprego que não aceitavam “pessoas de cor” (2016, p. 97), o racismo foi se arraigando cada vez mais em nossa sociedade, e talvez de uma maneira mais profunda que no período escravocrata, como Abdias Nascimento chama atenção no subtítulo de seu livro, o que permite mais facilmente a emergência de falácias como a de Freyre. Um dos resultados materiais está contido nas estatísticas trazidas pelo autor no capítulo “Discriminação: realidade racial” (2016, pp. 102-103): em um censo de 1950, o país contava com 51.944.397 pessoas, no qual brancos seriam 61,6% e negros e mulatos 37,6% (depois chama atenção de que a divisão verdadeira é no mínimo 50 a 50, no entanto, pela ideologia dominante branca, muitos refutam a auto-declaração). Mas seguindo o dado da pesquisa, em um eixo de análise chamado Distribuição Ocupacional no qual se buscava o percentual de Empregadores, o resultado é elucidativo: brancos, 82,66 %, negros, 15,58% “(de quase nenhuma significação econômica)”. A Distribuição Educacional, nos níveis Elementar, Secundário e Universitário é respectivamente assim: brancos se mantêm na média dos 90% (exatamente, em ordem, 90,2%, 96,3% e 97,8%); negros e mulatos em nenhuma delas atingem 7% (exatamente, em ordem, 6,1%, 1,1% e 0,6%).

É de se perguntar o que representa a nação brasileira para os negros descendentes de africanos escravizados. Aquilo que falei antes de o censo retirar questões de origem racial faz parte de um cenário mais amplo do que Nascimento chama ironicamente, entre aspas, de “justiça social”:

[...] todos são brasileiros, seja o indivíduo negro, branco, mulato, índio, ou asiático. Em verdade, em verdade, porém, a camada dominante simplesmente considera qualquer movimento de *conscientização* afro-brasileira como ameaça ou agressão retaliativa. (...) A ele não se permite esclarecer-se e compreender a própria situação no contexto do *país*; isso significa, para as forças no poder, a ameaça à segurança nacional, tentativa de *desintegração da sociedade brasileira* e da *unidade nacional*. (2016, pp. 93-94, grifos meus)

Mais à frente o autor ainda indica que esse movimento ideológico visa “negar ao negro a possibilidade de autodefinição (...) o direito legal da autodefesa” (2016, p. 94). Essa negação é herança da escravização, quando os negros eram tratados como mercadorias e não como indivíduos com subjetividade. Percebemos então que a luta contra isso passa pelo que o autor chamou acertadamente de *autodefesa*, que por sua vez se relaciona com a conscientização que grifei na passagem acima. O disco *Sobrevivendo no Inferno* apresenta muitas interlocuções, que postulo se tratar de sua estrutura elementar, e com elas visa, em sua grande maioria, *conscientizar* seus irmãos, jovens negros pobres das periferias urbanas do país. O Racionais está, portanto, opondo seu objetivo, que é a emancipação negra, à ideia de nação, que é branca, cordial, racista, misógina. Daí deriva a radicalidade da dicção do Racionais. A ideia de consciência racial (e de classe), de emancipação do negro da estrutura racista da sociedade é diametralmente oposta à unificação violenta que o Estado brasileiro tenta impor há tantos séculos aos de baixo, nesse caso negros mas também milhões de indígenas. O nacionalismo é uma barbárie, não escapa ao racismo e à violência. Junta-se a esse aspecto de conscientização entrevisto na forma do rap em *Sobrevivendo no Inferno* o que postula Paul Gilroy, que por motivo de extensão deste texto não está por extenso, mas que ao propor o atlântico negro, pensa para além das fronteiras imaginárias que configuram a nação. Do mesmo modo, há somente uma indicação de nacionalidade nas músicas no disco, e é quando evoca Belchior e ouvimos “rapaz latino-americano”. Não se trata de Brasil, mas sim de uma comunidade negra possivelmente transnacional, como “Periferia é periferia (*em qualquer lugar*)”, com grifo meu, indica.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARATA, Rita Barradas.; RIBEIRO, Manoel Carlos S. de A.; MORAES, José Cássio de. “Tendência temporal da mortalidade por homicídios na cidade de São Paulo, Brasil, 1979-1994”. In: Cad. Saúde Pública, Rio de Janeiro, 15(4):711-718, out-dez, 1999.

D’ANDREA, Tiaraju, A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de

São Paulo. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH USP, São Paulo, 2013.

GARCIA, Walter. “‘Sobrevivendo no Inferno’ é destaque na lista da Unicamp e ganha versão em livro”. In. Instituto Claro. Disponível em: <<https://www.institutonetclaroembratel.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/sobrevivendo-no-inferno-e-destaque-na-lista-da-unicamp-e-ganha-versao-em-livro/>>. Acesso em 17/08/2019 às 18:07.

_____. “‘Diário de um detento’: uma interpretação”. In: NESTROVSKI, Arthur (org). Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publi Folha, 2007.

_____. “Ouvindo Racionais MC’s”. In.:Teresa: revista de literatura brasileira, vols. 4 e 5. São Paulo, 2004, p.166-180.

HIRATA, Daniel. Sobreviver na adversidade: entre o mercado e a vida. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH USP, São Paulo, 2010.

HUGHES, Javier Aguerre. “Segregação socioespacial e violência na cidade de São Paulo: referências para a formulação de políticas públicas.”. In: São Paulo Perspec. vol.18 no.4 São Paulo Oct./Dec. 2004

JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética” in: Linguística e Comunicação. 22 Ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

KEHL, Maria R. “Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo”. In.:São Paulo em Perspectiva, vol. 13(3). São Paulo, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. 3 Ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

* **Rodrigo Estella Mendes** é graduando na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisa rap e Racionais MC’s há quatro anos, entre 2018 e 2019, com bolsa PIBIC-UFRGS, com orientação do professor Carlos Augusto Bonifácio Leite. Contribui com resenhas críticas ao site Artrianon e com reportagens ao site Repórter Popular.