

“Capítulo 4, Versículo 3”: o “crime” na teologia dos Racionais MC’s

Henrique Yagui Takahashi¹

Introdução:

Esse texto² é resultado de minha monografia intitulada como “*Capítulo 4, Versículo 3*”: *uma teologia dos Racionais MC’s* entregue no ano de 2012. O objetivo é de mostrar os principais apontamentos, entre as quais, uma das hipóteses principais é da produção de uma moralidade específica na música *Capítulo 4, Versículo 3*. A moralidade dessa “música” é produzida e expressa na resignificação de três “matrizes discursivas”: a teologia cristã, os códigos morais e éticos do “crime” e uma estrutura social racializada assimetricamente. De modo que a articulação dessas “discursividades” serão expressas numa *teologia dos Racionais MC’s*.

Os Racionais MC’s são um grupo de *rap* paulistano formado pelos integrantes: Mano Brown, Edy Rock, Ice Blue e KL Jay. Os três primeiros seriam os *rappers*, ou seja, aqueles que cantam as músicas, e o último seria o DJ (*Disc Jokey*), aquele que “tocam” as músicas através de *toca-discos* denominado também como *pick-ups*. Surge no final dos anos oitenta, sendo um dos pioneiros e é considerado um dos principais nomes desse gênero/estilo musical denominado de *rap* no Brasil. Os álbuns lançados são *Holocausto Urbano* (1990), *Escolha seu caminho* (1992), *Raio-X do Brasil* (1994), *Sobrevivendo no inferno* (1997), *Nada como um dia após o outro dia* (álbum duplo: Chora agora, Ri depois de 2002), o DVD *1000 trutas, 1000 tretas* (2006) e *Tá na Chuva* (2009).

O significado do termo *rap* é *rhythm and poetry* que na tradução seria “ritmo e poesia”. Surge nos Estados Unidos durante a década de oitenta nos guetos norte-americanos, mais especificamente nos bairros “negros”, como uma das vertentes do chamado *movimento hip-hop* juntamente com o *break* (dança) e o *grafite* (arte visual). Esse movimento cultural possui a característica de crítica contra o desemprego, má infraestrutura dos bairros, racismo e a Guerra do Vietnã. Segundo a letra de música

¹ Mestrando no programa de pós-graduação em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos, bolsista CAPES, integrante do grupo *NaMargem – núcleo de estudos urbanos* e pesquisador do projeto “As margens da cidade” (CEM/CEBRAP).

² Agradeço a revisão do texto realizada por Roselene Breda, corrigindo minhas inúmeras concordâncias verbais.

Senhor tempo bom de Thaíde e DJ Hum: “Hip-hop é o Black Power de hoje”. Fazendo uma analogia com essa frase, o movimento hip-hop seria “filho” de todo movimento negro nos Estados Unidos da década de sessenta. Um exemplo empírico seria a trajetória de vida de Tupac Shakur, pois este é um *rapper* e filho de Afeni Shakur, integrante ativa do *Black Panther Party*.

Metodologicamente, a utilização do *rap* se dá por sua descrição das periferias urbanas em relação ao seu cotidiano e suas vivências, sendo um tipo de “crônica” ou mesmo “etnografia”. E essa descrição do cotidiano se dá por sujeitos que relatam a partir de suas próprias vivências, possuindo assim uma legitimidade nessa enunciação sobre o que são as periferias urbanas. Entretanto, o *rap* não é somente um mero relato literal e nem mesmo uma descrição única e absoluta desse cotidiano, seria uma descrição crítica que além de “relatar”, é também, produtora de “realidades”. Tomo emprestada a noção de “prática discursiva” de Foucault, ou seja, além do *rap* descrever uma determinada “realidade”, produz também nas músicas, uma “realidade”. Sendo assim, uma “ficção da realidade”, tanto por parte do *rapper* como por parte do próprio autor que escreve esse texto.

Passando da justificativa metodológica do *rap* para os Racionais MC’s. A escolha desse grupo, para uma analítica das periferias urbanas, é devido à força que seu discurso possui tanto nas periferias, quanto na mídia em geral, ou seja, sua legitimidade discursiva. É comum que os grupos de *rap* e *rappers* possuem legitimidade no discurso sobre as vivências nas periferias, tanto os grupos pequenos quanto os mais conhecidos. Mas a legitimidade dos Racionais MC’s se tornou um ponto de inflexão tanto no *rap*, quanto na própria enunciação política das “problematizações” urbanas contemporâneas como: opressão policial, violência, racismo, desigualdade socioeconômica, dependência de drogas, entre outros. Essa “força” discursiva se mostra pela “importância” que as músicas dos Racionais MC’s representam nas periferias, local discursivo do *rap*, mesmo existindo outros grupos e *rappers*:

Os caras vieram pra fortalecer o rap né meu? Tem o rap antes do Racionais e depois do Racionais. O rap nasceu, entrou na rádio, depois do Racionais. Começou a tocar em várias rádios, depois do Racionais, que o rap entrou na rádio. Morava em Minas Gerais e depois eu tava no Rio e tocava lá. Então, o único rap, grupo de rap que tocava fora de São Paulo era Racionais. (...) Eu acho que depois dos caras, muita gente tomou estímulo pra correr atrás né? Eles lançaram o trabalho deles, vendeu sem auxílio da mídia. Tem muito selo

novo que o pessoal tá correndo atrás. (Paulo Boy no documentário da MTV, 1999)

Já no âmbito que extrapola as periferias, essa força discursiva dos Racionais MC's apresenta, por exemplo, as entrevistas veiculadas na grande mídia: na MTV desde o início de suas carreiras, revista *Trip* (1999), TV Cultura – *Ensaio* (2003) e *Roda Viva* (2007), revista *Rolling Stone* (2009), entre outros. E também em publicações acadêmicas como: Maria Rita Khel em *Radicais, Raciais, Racionais: a grande fátia do rap na periferia de São Paulo* (1999), Bruno Zeni em *O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva* (2004), e diversas dissertações e teses como Anderson Grecco em *Racionais MC's: música, mídia e crítica social em São Paulo* (2007), entre outros.

Contudo, o ponto de inflexão na mídia se dá nos anos de 1997 e 1998 com o álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997) que vendeu um milhão de discos: “vendeu 500 mil cópia e 500 mil pirata [risos]” (KL Jay), sem mesmo se vincular com uma das gravadoras multinacionais, apenas com o selo independente do grupo chamado *Cosa Nostra*³. No ano de 1998 teve o show do grupo na premiação da MTV chamada VMB (Video Music Brasil), uma das principais premiações nacionais de música, com a música *Capítulo 4, Versículo 3*. Pela primeira vez, um grupo de *rap* fazia um show ao vivo em rede nacional.

Entretanto, a escolha do álbum e da música não se dá somente pelo seu reconhecimento na mídia já que, discursivamente, há uma transformação significativa em comparação com os álbuns anteriores. Há um forte impacto das temáticas “crime” e religião “evangélica” – e suas respectivas co-relações – nas letras de músicas deste álbum. Por exemplo, na capa do álbum há uma cruz dourada, as letras vermelho-sangue escrito *Racionais MC's* e com letras menores escrito: “Refrigere minha alma e guia-me pelo caminho da justiça” (Salmo 23, cap. 3). Na parte detrás do álbum há uma foto de um sujeito segurando uma arma nas costas, a listagem das músicas do álbum e outra frase: “e mesmo que eu ande no Vale da sombra e da morte não temerei mal algum porque tu estás comigo” (Salmo 23, cap. 4). As duas músicas que iniciam o álbum são *Jorge da Capadócia* e *Gênesis*, a primeira é uma oração de proteção a São Jorge:

Jorge sentou praça/na cavalaria/E eu estou feliz porque eu também/sou da sua
companhia/Eu estou vestido com as roupas/e as armas de Jorge./Para que meus

³ A origem do termo é italiano, com o sentido de “máfia”.

inimigos tenham pés/e não me alcancem./Para que meus inimigos tenham mãos/e não me toquem./Para que meus inimigos tenham olhos/e não me vejam./E nem mesmo um pensamento eles possam ter/para me fazerem mal/Armas de fogo/meu corpo não alcançarão/Facas e espadas se quebrem/sem o meu corpo tocar./Cordas e correntes arrebentem/sem o meu corpo amarrar./Pois eu estou vestido com as roupas/e as armas de Jorge/Jorge é de Capadócia/Salve Jorge!/Salve Jorge!/Jorge é de Capadócia/Salve Jorge!/Salve Jorge! (*Jorge da Capadócia*, 1997)

Essa proteção pode ser interpretada como contra os “inimigos” na vida do “crime”, ou, utilizando um termo “nativo”, *vida loka*⁴. A “música” *Gênesis* é uma introdução ao *Capítulo 4, Versículo 3*, pois faz sequência no álbum e seria uma analogia com o livro bíblico homólogo:

Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor. O homem me deu a favela, o crack, a traiagem, as arma, as bebida, as puta. Eu? Eu tenho uma bíblia véia, uma pistola automática e um sentimento de revolta. Eu tô tentando sobreviver no inferno. (*Gênesis*, 1997)

Aqui, mostra o sujeito discursivo (Mano Brown) na fronteira entre uma lógica de “Deus” e uma lógica do “homem”. Lógicas que operam por códigos morais. Esse trecho, portanto, introduz a noção de uma teologia dos Racionais MC’s que será percorrido durante o texto.

Parte 1:

Minha intenção é ruim/esvazia o lugar/Eu tô em cima eu tô afim/um, dois pra atirar/Eu sou bem pior do que você tá vendo/O preto aqui não tem dó/é 100% veneno/A primeira faz bum, a segunda faz tá/**Eu tenho uma missão e não vou parar**/Meu estilo é pesado e faz tremer o chão/**Minha palavra vale um tiro e eu tenho muito munição**./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/ou juiz ou réu/um 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

⁴ *Vida loka* é título de duas músicas dos Racionais em 2002. Seria a vida de constante conflito que existe no “crime”, inclusive no sentido de vida e morte. No “crime” o jogo entre vida e morte é inconstante e imprevisível. Ver mais sobre o termo nas músicas *Vida loka parte 1* e *Vida loka parte 2* no álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002) e, para uma interpretação acadêmica ver em Hirata (2010), *conclusão: Vida Loka*.

imprevisível/como um ataque cardíaco no verso/Violentamente pacífico, verídico/Vim pra sabotar seu raciocínio/Vim pra abalar o seu sistema nervoso e sanguíneo/Pra mim ainda é pouco/Dá cachorro louco/Número 1, guia, terrorista da periferia/Uni-duni-tê/o que eu tenho pra você/Um rap venenoso ou uma rajada de PT./**E a profecia se fez como previsto/1, 9, 9, 7, depois de Cristo/A fúria negra ressuscita outra vez/Racionais capítulo 4 - versículo 3.**

Essa primeira parte da música é cantada por Mano Brown. Possui uma característica de “abertura” à música, introduzindo o enunciado do *Capítulo 4, Versículo 3* como um todo. Os primeiros versos se caracterizariam como um “assalto metafórico”: *Minha intenção é ruim/esvazia o lugar/Eu tô em cima eu tô afim/um, dois pra atirar/Eu sou bem pior do que você tá vendo/O preto aqui não tem dó/é 100% veneno/A primeira faz bum, a segunda faz tá.* Metafórico porque esse “assalto” não é cometido com tiros de arma de fogo, mas com suas *palavras* (“minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição”). Essa analogia com a arma é devido à própria característica do *rap* no Brasil – principalmente em sua origem. Essa constituição se dá no final dos anos oitenta⁵, período da redemocratização brasileira, no qual vários integrantes de movimentos sociais – mais especificamente das periferias urbanas – eram, ao mesmo tempo, integrantes do movimento *hip-hop*. Assim, no caso brasileiro, esse período de luta por direitos sociais, políticos e civis através de expressões críticas foi uma das influências no *rap* nacional. Por exemplo, o Partido dos Trabalhadores foi constitutivo na experiência política de Mano Brown:

O PT é o partido com que a gente mais se identifica. Sempre votei no PT. Desde moleque eu já gostava do PT. Desde a época em que o Lula se candidatou a governador. Eu sempre fui meio do contra, gosto do lado difícil da vida. Sou filho de preta com branco, não tenho pai, minha mãe era analfabeta, veio da Bahia com 12 anos, santista, favelado, ia votar em quem? (Mano Brown em entrevista à Fundação Perseu Abramo, 2001)

Mas ao mesmo tempo, o *rap* era uma forma de expressão crítica que inovava no campo da política naquele período:

Foi pelo Miltão [Milton Sales] também. Ele fez de tudo para a gente se juntar com o PT. Ele também chegou nos caras do PT, falando: “Vocês têm que ouvir

⁵ Sobre história do *rap* no Brasil ver em Pimentel (1997) e Gimeno (2009)

rap, estão todos velhos, não conhecem porra nenhuma, o mundo tá pegando fogo, vocês nessas aí! Já ouviram falar de rap?” De tanto ele insistir, começaram a olhar. E gostaram. Foi naquela época do “Raio X” [álbum *Raio-X do Brasil* de 1994]. (Idem, grifos meus)

Contudo, além dessa influência do Partido dos Trabalhadores, para Mano Brown sua entrada no *rap* se deu fundamentalmente por dois fatores. O primeiro foi do *rapper* Thaíde durante entrevista na TV Cultura e o segundo a partir do grupo de *rap* norte-americano Run DMC em premiação na televisão:

Bom, na realidade, é, teve dois eventos que marcou a minha entrada no rap, certo? Uma foi ter visto o Thaíde, na Cultura. Na época eu lembro que eu cheguei e peguei uma entrevista no meio, era o Thaíde. Eu vi um cara cantando. Eu nem sabia que aquilo se chamava rap, porque em São Paulo não se falava-se rap, falava-se balanço, falava funk. Na gíria falava balanço. *Saiu uns balanço novo e tal*. Balanço era o quê? Era os funk, era essa nova música que tava surgindo que era o rap, que era Kurtis Blow. (...) Então, naquela fase, eu falei dos dois eventos né? Que o Thaíde foi um e na época, teve uma premiação, que passou na MTV Awards, Grammy Awards, não sei o que que era, que teve uma apresentação do Run DMC. Eles cantaram uma música só. [E ninguém aqui conhecia nada!]. Ninguém conhecia. E quando eu vi, o Run DMC, eles tinham aquele ritual né. De gestos, eles se cumprimentavam na mão no alto, usavam aquelas correntes. Bem grossa memo. Bem estilo, uns Adidas bem louco, com as roupa de couro bem louco. Eu falei: *Pô, esses negrão aí, nós queria, a gente tinha que ser igual eles mano! Esses negrão é o poder! O poder negro. Pô nós tem que ser igual os negro americano. Nós é muito oprimido aqui meu. Aqui no Brasil o negro não fala, não protesta. O negro não se impõe. Ó o negro americano com é... corrente de ouro*. E aquilo motivou a gente. A parte estético, primeira coisa que a gente viu foi o estético. Roupa, visual né? Aquilo é poder também, entendeu? Visual é poder também né? Eu posso falar isso, porque eu fui pego pelo visual. Quando a gente viu aquilo: *Pô, esses negro aí era o que a gente tinha que ser meu. Desse jeito aí ó! Forte*. Foi isso que incentivou. Aí eu achei: *Pô é isso aí meu. Eu quero ser isso aí*. (Mano Brown em entrevista à rádio 89 FM/SP)

Esse “visual” que relaciona as noções entre “negro” e “poder” é uma maneiras de compor, em termo mais genérico, uma *estética negra* expressa como categoria política. Essa *estética*, além de visual, comporia também os aspectos musicais e

políticos (no sentido de movimento político) com forte viés transnacional, neste caso, norte-americano:

E a gente veio dessa época. E o funk que era a diversão do pobre era o baile. Baile black né? E a gente foi criado nessa onda do baile black aí. E Chic Show, Zimbabwe, Transanegra, entendeu? Aí o que acontece? A referência que a gente tem de música, da infância, é música americana né meu? Daí a nossa geração pegou o nascimento do rap, entendeu? No Brasil né? O começo do rap no Brasil. Kurtis Blow, Kurtis Blow. É depois veio Grandmaster Flash. (Racionais MC's em entrevista no programa *Ensaio* da TV Cultura, 2003)

(...) Depois o barato ficou sério de mais, sério de mais. O *baguio* ficou louco. Tudo mundo sério de mais. Ficou um clima Al Qaeda [risos da platéia], nós reunido era foda. O clima pesava até entre nós mesmo, o clima pesava [risos da platéia]. Nós trilhamos esse caminho aí. Vivemos intensamente, nós foi fazer também arte marcial, foi comprar revólver. *Nós fizemos toda a trilha do Black Panther, a gente fez. Aprendemos lutar, aprendemos dá tiro. Aprendemos falar, ler muito.* (Mano Brown em palestra no Rio de Janeiro, grifo meu)

Os “bailes blacks” no Brasil são oriundos do contexto histórico norte-americano pós-anos 60. Já que, nos Estados Unidos, esse período é do contexto político da luta contra a segregação racial, expressa através do *Civil Rights Movement* (“Movimento pelos Direitos Civis”) tendo nomes como: Martin Luther King Jr, Rosa Parks, Malcolm X, James Baldwin, Stokely Carmichael, entre outros. Entretanto, houve, paralelo a esse movimento, outro com viés mais radical denominado de *Black Panther Party* (“Partido dos Panteras Negras”). Esse partido norte-americano fundado em 1966, tinha como objetivo, através do *slogan* – e também movimento – *Black Power* (“Poder Negro”): a defesa de um orgulho “negro” e a criação de instituições políticos-culturais que promoveriam interesses coletivos relacionados à negritude. Assim, uma das formas de defesa política adotada por esse grupo era a busca de uma autonomia negra que lutava por um nacionalismo e separatismo contra a nação norte-americana branca.

Nesse mesmo período, a música tem um papel na construção do “orgulho negro”, através da *black music*⁶, que compreende os gêneros musicais como: *funk*, *soul*,

⁶ Esses estilos musicais não surgiram no pós-década de 1960, até mesmo porque a construção de um estilo/gênero musical não ocorre num ponto de origem primeiro. Ocorre a partir de processos, na qual, os gêneros musicais estão em constante transformação estética. Ou seja, a escolha do período de 1960 é devido ao processo político da época, na qual, deu unidade a esses gêneros musicais como modo de

gospel, entre outros que tanto musicalmente (a sonoridade), quanto esteticamente (no sentido visual), ou mesmo nas letras, carregam a positivação de uma “cultura negra”. Exemplos disso seria o uso do cabelo “black power” e a música de James Brown: “Say it loud, I’m black and proud” (Diga alto, eu sou negro/preto e tenho orgulho).

Dessa forma, essa conjuntura discursiva norte-americana a respeito de uma ontologia política do “negro”, através da luta contra a segregação racial e positivação da negritude, foi fundamental na construção desse sujeito político presente no *rap* nacional, ou seja, do próprio Racionais MC’s. Contudo, os discursos produzidos nas músicas do grupo e a construção desse sujeito político ocorre de um modo não rígido, através da catalização de diversas matrizes histórico-políticas, tais como: os movimentos sociais das periferias urbanas organizadas por operários; a produção cultural “negra” que opera uma positivação da negritude, principalmente através da música; e a luta política do movimento negro norte-americano que operou transnacionalmente.

Entretanto, além dessas “fontes discursivas” que caracterizam o *rap* no Brasil, a música *Capítulo 4, Versículo 3* opera-os, agregando-lhes às formas de entendimento do “mundo” contemporâneas presentes nas periferias urbanas paulistanas, como o “crime” e a religião “evangélica”. Produzindo, assim, uma discursividade singular na trajetória do grupo e da própria história do *rap* nacional até o momento desse álbum produzido em 1997⁷. Esta discursividade do *Capítulo 4, Versículo 3* se caracterizaria por um *rap* que se constitui como uma teologia de base cristã, mas não cristã no sentido *stricto sensu* do termo. Seria mais especificamente, uma teologia dos Racionais MC’s.

Para esclarecer essa singularidade discursiva, apresentaremos alguns trechos de músicas de períodos diferentes do grupo. A primeira música é *Racistas Otários* (1990) e a segunda é *Capítulo 4, Versículo 3* (1997), ambas dos Racionais MC’s:

Racistas otários nos deixem em paz/Pois as famílias pobres não aguentam
mais/Pois todos sabem e elas temem/A indiferença por gente carente que se
tem/E eles vêem/Por toda autoridade o preconceito eterno/E de repente o nosso
espaço se transforma/Num verdadeiro inferno e reclamar direitos /De que
forma?/Se somos meros cidadãos/E eles o sistema/E a nossa desinformação é o
maior problema/Mas mesmo assim enfim/Queremos ser iguais. (*Racistas*

expressão política de valoração da categoria “negro”. Ver mais sobre a “música negra” como categoria política em Gilroy (2001).

⁷ O objetivo dessa periodização não é mostrar uma sequência lógica na cronologia dos Racionais MC’s e do *rap*, mas a enfatizar que esse álbum de 1997 é um ponto de inflexão tanto na carreira do grupo quanto do *rap* nacional como um todo. Até mesmo porque, para o entendimento da trajetória musical e política do grupo, a melhor forma de compreendê-lo é por uma noção de *descontinuidades*.

Otários, 1990)

Minha intenção é ruim/esvazia o lugar/Eu tô em cima eu tô afim/um, dois pra atirar/Eu sou bem pior do que você tá vendo/O preto aqui não tem dó/é 100% veneno/A primeira faz bum, a segunda faz tá/Eu tenho uma missão e não vou parar/Meu estilo é pesado e faz tremer o chão/Minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição. (*Capítulo 4, Versículo 3, 1997*)

Percebe-se nesses dois trechos a diferença na posição discursiva. No primeiro, de 1990, a música gira em torno da luta por direitos iguais. Esse conteúdo discursivo possui forte influência do contexto político brasileiro do período, momento de redemocratização, no qual os movimentos sociais possuíam o discurso da igualdade através da conquista de direitos e entre os quais se enquadravam os movimentos feministas, negros, trabalhadores, entre outros. No segundo trecho, de 1997, observa-se a mudança da gramática política no discurso. O sujeito político dessa música é mais agressivo do que o anterior, isso é visível nas terminologias: antes – “nos deixem em paz”, “famílias pobres”, “gente carente”, “preconceito eterno”, “reclamar direitos”, “somos meros cidadãos”, “desinformação é o problema maior”, “queremos ser iguais”; e depois – “minha intenção é ruim”, “eu tô em cima, tô afim/um, dois pra atirar”, “eu sou bem pior”, “preto aqui não tem dó/100% veneno”, “meu estilo é pesado e faz tremer o chão”, “minha palavra vale um tiro/e tenho muita munição”.

Grosso modo, a diferença desses trechos não se resume ao grau de “agressividade”, até porque ambos são discursos críticos, mas sim, a posição que ocupa esse sujeito e, conseqüentemente, qual gramática política utilizada. Se o primeiro trecho mostra um sujeito em busca de direitos iguais, a busca no segundo trecho não seria via Estado democrático, mas por outra lógica – que será exposta mais esmiuçadamente durante o texto, no decorrer da análise da música – de “justiça social”⁸. Dessa maneira, para a compreensão dessa outra lógica, analisaremos mais duas matrizes discursivas: o “crime” e a religião “evangélica”. Na comparação entre os dois trechos anteriores, essas matrizes já são fortemente enunciadas: “minha intenção é ruim esvazia o lugar/eu tô em cima, eu tô afim/um, dois pra atirar” e “1, 9, 9, 7, depois de Cristo/a fúria negra ressuscita outra vez/Racionais capítulo 4, versículo 3”.

⁸ O uso dessa terminologia é simplista, mas possui o sentido da característica do *rap* nacional, de que suas músicas é uma forma de crítica à realidade social, principalmente de suas “injustiças”. Talvez o melhor termo seria de “justiça” para agregar a esse termo noções morais e éticas, e no limite – para esse próprio texto – de noções teológicas.

No entanto, o “crime” e a religião “evangélica” não serão compreendidos apenas como matrizes discursivas, mas na categorização utilizada por Jacques Rancière, serão também compreendidas como “mundos sensíveis” que seriam “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière 2005:16). Ou seja, essas mudanças na gramática política “do que” e “como” pode ser enunciado demonstra transformações nas dinâmicas sociais que operam nas periferias urbanas.

Segundo Feltran (2008) em sua tese *Fronteiras de tensão*, num *continuum* de descontinuidades dos anos 80, 90 até 2000, há deslocamentos em relação “a quem e ao que pode ser enunciado” politicamente em nome das “periferias urbanas”. Haveria, portanto – numa leitura simplista desse texto – um deslocamento de enunciação pelos movimentos sociais, caracterizado principalmente por *trabalhadores formais* como os operários, para a emergência do “mundo do crime”:

O “mundo do crime”, nesta tese, é uma noção tomada em sua acepção “nativa” e por isso mantenho sua utilização sempre entre aspas. Trata-se de expressão que designa o conjunto de códigos sociais, sociabilidades, relações objetivas e discursivas que se estabelecem, prioritariamente no âmbito local, em torno dos negócios ilícitos do narcotráfico, dos roubos, assaltos e furtos. Mais especificamente ainda, estas relações são estudadas aqui desde a perspectiva dos adolescentes e jovens das periferias urbanas. Não trato aqui, portanto, de todo e qualquer ambiente ilegal, ilícito ou criminal, nem de suas dimensões como “negócio” para além dos bairros estudados, ou de suas ramificações para além dos circuitos dos adolescentes e jovens dali. (Feltran 2008:31, na nota de rodapé 19)

Isso não significa que, o “crime” se tornou a forma de regulação máxima nas periferias, ou mesmo a única que possui autoridade de enunciar. Mas é importante explicitar a *tensão* que se produz desse “mundo”. Por isso, a utilização do título *fronteiras de tensão* justamente porque o “mundo do crime” tensiona outros “mundos”:

Tensiona o mundo do trabalho, porque gera muita renda para os jovens, e simbolicamente é muito mais atrativo para eles do que descarregar caminhão o dia todo, ou entregar panfletos de farol em farol; tensiona a religiosidade, porque é indutor de uma moralidade própria, híbrida, em que códigos de conduta são estritos; tensiona a família, porque não se sabe bem o que fazer

com um filho “na droga”, ou com outro que traz R\$ 500 por semana para casa, obtidos “da droga”; tensiona a escola, porque os meninos “do crime” são mal vistos pelos professores, mas muito bem vistos pelas alunas mais bonitas. (Feltran, 2009:15)

Entretanto, esse *tensionamento* não opera unilateralmente, é uma via multilateral. Poderíamos citar como exemplo a categoria “negro” tensionando o “crime”, pois além da população nas periferias serem, majoritariamente, caracterizadas pelo fenótipo negro ou pardo⁹, as relações *racistas* são fundamentais, por exemplo, na relação com a polícia¹⁰. Outro exemplo seria a tensão produzida pelas relações *heterossexistas*, na qual a “talaricagem”¹¹ representou uma “quase morte” devido à um sujeito (homem) ter *supostamente* assediado uma mulher de outro homem¹². E por fim, para dar mais um exemplo dessa multilateralidade (que não se encerra neste exemplo) e que também é fundamental para o argumento desse texto, o tensionamento produzido pela religiosidade ao “mundo do crime”:

Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor. O homem me deu a favela, o crack, a traiagem, as arma, as bebida, as puta. Eu? Eu tenho uma bíblia véia, uma pistola automática e um sentimento de revolta. Eu tô tentando sobreviver no inferno. (*Gênesis*, 1997)

Esse trecho é uma música que faz parte do álbum *Sobrevivendo no inferno* e introduz a *Capítulo 4, Versículo 3*. O título da música é sugestivo, *Gênesis* é o primeiro livro da bíblia que se encerra no livro *Apocalipse*. Aqui claramente o sujeito tensiona o “mundo de Deus” e o “mundo do homem”, e “sobrevive” utilizando a estratégia de ambos “mundos”: a bíblia e a pistola automática. Segundo Biondi (2008) em estudos sobre o PCC (Primeiro Comando da Capital) – conferido pela mídia como a maior facção criminosa do Brasil – num trabalho de campo dentro dos presídios, constata-se

⁹ Entretanto como categoria política, ambos os fenótipos são operados como “negro”.

¹⁰ “Quem é preto como eu já tá ligado qual é/Nota Fiscal, RG, polícia no pé” (*Qual mentira vou acreditar*, 1997)

¹¹ Seria o “dar em cima”, “assédio sexual” de um homem a uma mulher de outro homem.

¹² “O bico deu mó guela, hó, pique bandidão/Foi em casa na missão, me trombar na Cohab/De camisa larga, vai saber/Deus que sabe qual é maldade comigo, inimigo no migué/Tocou a campainha plim, pra trama meu fim/Dois maluco armado sim, um isqueiro e um estopim/Pronto pra chamar minha preta pra falar/Que eu comi a mina dele, há, se ela tava lá/Vadia mentirosa, nunca vi deu mó faia/Espírito do mau, cão de buceta e saia/Talarico nunca fui e é o seguinte/Ando certo pelo certo, como 10 e 10 é 20/Já pensou doido e se eu tô com meu filho no sofá/De vacilo desarmado era aquilo/Sem culpa e sem chance/nem pra abrir a boca/ia nessa sem saber, pro cê vê, vida loka!” (*Vida Loka parte 1*, 2002)

que o “*espírito do crime*”¹³ possui dentre os seus componentes a *ética evangélica* que lhe confere sua singularidade. Dessa forma, a autora expõe enunciados evangélicos em discursos no cenário prisional:

É comum também a utilização, pelas igrejas evangélicas, de expressões utilizadas entre prisioneiros. A que mais me chamou atenção fora um panfleto que recebi na saída de uma visita ao Centro de Detenção Provisória da Vila Independência, que convocava, os familiares de presos a comparecerem a um culto: “Venha orar por Justiça, Paz e Liberdade”. Embora as palavras estivessem em ordem distinta, eram as mesmas que compunham o lema do PCC: Paz, Justiça e Liberdade. São constantes também as leituras de trechos bíblicos que mencionam a experiência prisional de Jesus e alguns de seus apóstolos. A cadeia, nesse sentido, é colocada como uma provocação a que o preso está sendo submetido e que deve ser enfrentada com coragem. Pois, dizem, “quem não vai a Deus por amor, vai pela dor”, mas “Deus não gosta de gente fraca, covarde. Ele gosta de gente guerreira. (...) Mesmo preso e torturado pra reconhecer o reinado de César, Jesus continuou dizendo que o Seu rei era o rei dos reis”. Essas sentenças, entre outras, funcionam como estímulo para que o preso conceba sua prisão como uma etapa que deve cumprir sem dobrar-se ao opressor. Esse exemplo de resistência à ordem instituída é muito apreciado entre os presos e oferece subsídios para dissolver a contradição implícita no uso da violência como meio para alcançar a paz. (Biondi 2008:6-7)

Desse modo, apresentaremos como opera a relação entre a religiosidade “evangélica” e o “crime” apresentando seus efeitos que, nesse caso, enfatizaremos na produção dos códigos morais. Entretanto, essa mecânica não se dará na lógica *ética evangélica* e códigos do “crime”. Mas sim por uma teologia dos Racionais MC’s produtora de uma moralidade específica na qual articulará: uma teologia de base cristã, o “mundo do crime” e um “sistema” racializado assimetricamente.

Parte 2:

Faz frio em São Paulo/prá mim tá sempre bom/Eu tô na rua de bombeta e moletom/Dim dim dom/rap é o som/Que emana no opala marrom/E aí, chama o Guilherme/chama o Vander/Chama o Dinho e o Gui/Marquinho chama o Éder, vamo aí/Se os outros manos vem, pelas ordi tudo bem melhor/Quem é quem no bilhar, no dominó//Colô dois mano, um acenou pra mim/De jaco de

¹³ A autora expõe sua inspiração na obra “A ética protestante e o espírito do capitalismo” de Max Weber.

cetim, de tênis, calça jeans/Ei Brown, sai fora/nem vai, nem cola/Não vale a pena dar idéia nesses tipo aí/Ontem à noite eu vi na beira do asfalto/Tragando a morte, soprando a vida pro alto/Ó os cara só o pó, pele e osso/No fundo do poço, mó flagrante no bolso/**Veja bem, ninguém é mais que ninguém/Veja bem, veja bem, eles são nosso irmãos também**/Mas de cocaína e crack/whisky e conhaque/os manos morrem rapidinho sem lugar de destaque/Mas quem sou eu 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/Você vai terminar tipo o outro mano lá/Que era um preto tipo A e 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/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./Faz uns nove anos/Tem uns quinze dias atrás eu vi o mano/Cê tem que vê/pedindo cigarro pros tiozinho no ponto/dente tudo zuado, bolso sem nenhum conto/O cara cheira mal, as tia sente medo/muito louco de sei lá o que logo cedo/Agora não oferece mais perigo/Viciado, doente, fudido, inofensivo/Um dia um PM negro veio embaçar/E disse pra eu me pôr no meu lugar/Eu vejo um mano nessas condições, não dá/Será assim que eu deveria estar?/Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor/Pelo rádio, jornal, revista e outdoor/Te oferece dinheiro, conversa com calma/Contamina seu caráter, rouba sua alma/Depois te joga na merda sozinho/Transforma um preto tipo A num neguinho./Minha palavra alivia sua dor/Ilumina minha alma, louvado seja o meu Senhor/Que não deixa o mano aqui desandar, ah/E nem sentar o dedo em nenhum pilantra/Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei/Racionais capítulo 4 versículo 3.

Essa segunda parte da música é, claramente, uma produção da alteridade. De um modo genérico há uma construção de um “nós” e de um “outro”, homologamente produzidos em “manos”¹⁴ e “sistema”¹⁵. O início da música é a descrição de quem é o “nós”. Ice Blue chama os “manos” durante a música e, logo após, tem início um *debate*¹⁶ entre ele e Mano Brown¹⁷ a respeito de dois “manos” que chegam perto deles:

¹⁴ Tomo emprestado um termo “nativo” utilizado em várias partes durante essa música, que possibilita categorizar em um “nós”.

¹⁵ Outro termo “nativo” que significa qualquer tipo de “sistema” que produz hierarquizações. Por exemplo: sistema capitalista, sistema judiciário, sistema educacional, entre outros.

¹⁶ *Debate* é o termo utilizado nas produções de julgamento no mundo do “crime”. Que é exemplificado em Marques (2009) com o PCC (Primeiro Comando da Capital).

¹⁷ Essa parte inicia um *debate* entre Ice Blue e Mano Brown que começa a estruturar a *moralidade* específica produzida nessa “teologia”.

“Colô dois mano, um acenou pra mim/De jaco de cetim, de tênis, calça jeans/Ei Brown, sai fora/nem vai, nem cola/Não vale a pena dar idéia nesses tipo aí/Ontem à noite eu vi na beira do asfalto/Tragando a morte, soprando a vida pro alto/Ó os cara só o pó, pele e osso/No fundo do poço, mó flagrante no bolso”.

Esses sujeitos descritos são os “nóias”¹⁸, e essa discussão produz uma classificação moral polarizada entre o que está perto e o que está longe desses sujeitos. No caso de Blue, há defesa da posição de que eles são “outros” porque são viciados e não conseguem “destaque”. Já Brown direciona seu discurso para um reconhecimento desses como “nós”, tornando-os visíveis na nomeação de “irmão”¹⁹: *“Veja bem, ninguém é mais que ninguém/Veja bem, veja bem, eles são nossos irmãos também”, “Mas quem sou eu pra falar/De quem cheira ou quem fuma/Nem dá, nunca te dei porra nenhuma”.* No entanto, nesse enunciado não estaria em questão, uma troca da invisibilização do “ser nóia” para uma visibilização do “ser irmão” somente. Essa aproximação com o “nóia”-“outro” – por parte de Brown - ocorre de modo a produzir um “nós” a partir de um “mundo do *mano*” em contraposição a um “mundo do *sistema*”. Entretanto, essa nomeação em “mundos” são apenas formas simplistas de apresentar uma confrontação de “estéticas sensíveis” na perspectiva do “mano” (operado aqui na ótica dos *rappers*).

Essa possibilidade em aproximar o “nóia” do “nós”, mesmo com a oposição de Blue, se dá devido a produção estrutural de uma moralidade no *Capítulo 4, Versículo 3*. O “nós” e o “outro” operam em noções morais que são descritas e construídas no decorrer da música. Um exemplo disso é que, mesmo Mano Brown aproximando o “nóia” do “nós”, há uma crítica em relação ao “nóia”, pois tal posição indica proximidade com a polaridade “diabo”: *“Você fuma o que vem, entope o nariz/Bebe tudo o que vê, faça o diabo feliz”.*

Para exemplificar essa transição e o modo de construção do “nós” para o “outro”, há a descrição de uma história do *preto tipo A* que se tornou *neguinho*. O primeiro está na polaridade “bom” dessa moralidade, marcado por seu “estilo”, sua “humildade”, seu “trabalho e por “sua preta”. O ponto de inflexão nessa transição é o contato com o *branquinho do shopping*, ou seja, haveria portanto “mundos sensíveis”

¹⁸ Termo “nativo” que significa dependente químico. Mas não somente no sentido literal da dependência, possui também implicações morais. Isto porque, o processo de subalternização desse sujeito opera a partir do momento, que este, “desanda” em relação a sua dependência. Por exemplo: ficando fora de casa durante dias, a perda do emprego, o afastamento da família.

¹⁹ Refere-se a uma noção de “par”, de “iguais”, muito similar com a noção de “mano”.

moralmente contraditórios. As características desse “mundo do *branquinho*” de “baladas”, “drinks” e “puta de butique” representariam as características estéticas do “sistema”. Assim, haveria uma produção de polarização entre o que seria “moral” e “imoral”, de modo que esse processo se caracterizaria por uma *racialização moralizada*, na qual, o “branco” e “preto” se tornam “branco-imoral” e “preto-moral”. Esses pólos são totalizações em que não é possível estarem juntos simultaneamente. Aqueles que transitam nessas polarizações totalizantes são comumente produzidos como alteridade em relação ao seu pólo inicial. Por exemplo, o caso do *preto tipo A* (“mano”) o seu ponto de inflexão entre *mundos sensíveis* é quando este adentra em outro “mundo” que anteriormente não o pertencia. Ou seja, o *preto tipo A* ao adentrar no “mundo” do *branquinho do shopping* é produzido como “outro”, tanto para o “mano” quanto para o “sistema”.

Esse sujeito não pertence mais, totalmente, a nenhum desses dois “mundos”. É por esse motivo que, quando se descreve na música esse ponto de inflexão, Edy Rock diz: “Aí já era...” Há, nesse momento, a produção de uma dupla alteridade que será exemplificada na história do *neguinho*. O *preto tipo A* ao entrar em contato com o *branquinho do shopping* se tornou *neguinho*, não pertencendo totalmente nem ao pólo “mano” nem ao “sistema”. Haveria portanto, uma dupla invisibilização desse sujeito por esses dois mundos que resultaria, por exemplo, nos “invisibilizados”: *neguinho* e *PM negro*.

Dessa maneira, esse trecho da música é uma descrição – que se aproxima da noção religiosa de “testemunho” – de como “não deve seguir a vida”, sendo uma das características teológicas do *Capítulo 4, Versículo 3*. Nos trechos finais dessa parte da música se diz: “irmão o demônio fode tudo ao seu redor/pelo rádio, jornal, revista e outdoor/te oferece dinheiro, conversa com calma/contamina seu caráter, rouba sua alma/depois te joga na merda sozinho/transforma um preto tipo A num neguinho”. Aqui é o encerramento do raciocínio produzido por essa construção moral da alteridade. O “outro” que aqui se constitui como imoral, se condensa numa polarização de “sistema”-“branco”-“demônio”. Pois, esse “mundo imoral” possui as características do consumo do mercado capitalista, a racialização “branca” que constitui essa estrutura hegemônica e a noção “evangélica” de “diabo” e “demônio” que opera o pólo “mau” dessa teologia dos Racionais MC’s.

Como característica religiosa é a produção moral do que é o “certo” e o “errado”. Nessa teologia, a “solução” contra esse “sistema”-“branco”-“demônio” seria a

partir da relação entre a “palavra” dos Racionais MC’s e a existência transcendental do “Senhor”: “*minha palavra alivia a sua dor/ilumina a minha alma/louvido seja o meu Senhor/que não deixa nenhum mano desandar/e nem sentar um dedo em nenhum pilantra/e que nenhum filha da puta ignore a minha lei/Racionais capítulo 4, versículo 3*”. Nesse trecho retoma-se a noção de “palavra”: “*minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição*” e “*minha palavra alivia a sua dor*”. Essas duas frases apresentam a singularidade dessa moralidade específica produzida pelos Racionais. Porque no mesmo termo (“palavra”) aproxima-se de analogias do “crime” e da religião “evangélica” e não há uma contradição dessas esferas. Isso demonstra o imperativo moral que essa teologia possui; imperativo que categoriza o modo “correto” e o modo “errado” de *sobreviver no inferno*²⁰. Mesmo que haja existencialmente a presença do “Senhor”, a moralidade opera a partir da “lei dos homens”, mais especificamente pela “lei teológica dos Racionais MC’s” (“*Racionais capítulo 4, versículo 3*”)

Parte 3:

Quatro minutos se passaram e ninguém viu/O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil/**Talvez o mano que trampa de baixo de um carro sujo de óleo/Que enquadra o carro-forte na febre com 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 que procura vida nova na condicional/Alguém num quarto de madeira lendo à luz de vela/Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela/Ou da família real de negro como eu sou/Um príncipe guerreiro que defende o gol/E eu não mudo, mas eu não me iludo/Os mano cú-de-burro têm, eu sei de tudo/Em troca de dinheiro e um carro bom/Tem mano que rebola e usa até batom/Vários patrícios falam merda pra todo mundo rir/Ha ha, pra ver branquinho aplaudir. É, na sua área tem fulano até pior/Cada um, cada um, você se sente só/Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério/Explode sua cara por um toca-fita velho/Click plá pláu pláu e acabou/sem dó e sem dor/Foda-se sua cor/Limpa o sangue com a camisa e manda se fuder/Você sabe por quê? Pra onde vai? Pra quê?/Vai de bar em bar, esquina em esquina/Pegar 50 conto, trocar por cocaína./Enfim, o filme acabou pra você/A bala não é de festim, aqui não tem dublê/Para os manos da Baixada Fluminense à Ceilândia/Eu sei, as ruas não são como a Disneylandia/De Guaianazes ao extremo sul de Santo Amaro/Ser**

²⁰ Analogia com o título do álbum: “Sobrevivendo no inferno” (1997). Essa noção de “sobrevivência” será trabalhada na terceira e última parte da música.

um preto tipo A custa caro/É foda, foda é assistir a propaganda e ver/Não dá pra ter aquilo pra você./Playboy forgado de brinco, um trouxa/Roubado dentro do carro na avenida Rebouças/Correntinha das moça/as madame de bolsa, dinheiro/não tive pai não sou herdeiro/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 tôca/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/Mas não, permaneço vivo/prossigo a mística/Vinte e sete anos contrariando a estatística/Seu comercial de TV não me engana/Eu não preciso de status nem fama/Seu carro e sua grana já não me seduz/E nem a sua puta de olhos azuis/Eu sou apenas um rapaz latino-americano/Apoiado por mais de 50 mil manos/Efeito colateral que o seu sistema fez/Racionais capítulo 4 versículo 3.

Enquanto na segunda parte, ocorre o processo da construção do “outro”: “sistema”-“branco”-“demônio”. Nessa terceira e última parte, há o processo da construção moral do “nós”, contrapondo com a polaridade “mau” anteriormente citada. Resumidamente, essa construção do “nós” ocorre de forma heterogênea, isto porque no início deste trecho cantado por Edy Rock²¹ há a caracterização desses “nós”-“manos”: o mecânico, o ladrão, o carteiro, o vendedor de farol, o advogado do “pobre”, o ex-presidiário, o estudante da favela, o presidiário, e o jogador de futebol (“*ou da família real de negro como eu sou/um príncipe guerreiro que defende o gol*”) – fazendo analogia com Edinho, goleiro do Santos na época e filho de Pelé, o “rei do futebol”. A partir da enunciação dos sujeitos que fazem parte desse “nós”, fica claro que não é a partir de classificações rígidas de diferença como: raça, classe social, território ou se faz pertence ao “crime”. Temos nesse mesmo “nós”, trabalhadores e bandidos²², o trabalhador formal e o informal, o estudante, o sujeito que não é da periferia (“o advogado bom”) e o sujeito celebridade/rico (Edinho, jogador de futebol) todos numa mesma “unidade” discursiva classificadora.

No decorrer da música, continua-se a classificação dos sujeitos pertencentes a essa unidade de “nós”, mas com ressalvas morais. Neste caso os exemplos são: o mano que “rebola e usa batom” para adquirir ganhos financeiros e o mano que “explode sua cara por um toca-fita velho” para a compra de drogas. Aparentemente, esses sujeitos são entendidos como fora dessa construção moral de uma “unidade periférica”, pois esses

²¹ Parte da música cantada por Edy Rock.

²² Fazendo uma analogia com o livro *A máquina e a revolta* (1985) de Alba Zaluar, no qual faz uma classificação polarizada entre “trabalhadores” e “bandidos”.

“desandaram”, são “manos cú-de-burro”. Entretanto, no decorrer da música esse *desandar* tem justificativa, mesmo não sendo completamente aceito. Pois, mesmo que esse “nós periférico” seja heterogêneo, majoritariamente, esses sujeitos existencialmente estão em condições de vida de *sobreviventes no inferno*: “*Enfim, o filme acabou pra você/A bala não é de festim, aqui não tem dublê/Para os manos da Baixada Fluminense à Ceilândia/Eu sei, as ruas não são como a Disneylandia*”; possuindo assim, dificuldades na possibilidade de ascensão social e se tornarem *pretos tipo A*: “*De Guaianazes ao extremo sul de Santo Amaro/ser um preto tipo A custa caro/é foda, foda é assistir a propaganda e ver/não dá pra ter aquilo pra você*”.

Dessa maneira, as formas para *sobrevivência no inferno* (no trecho abaixo: “*dinheiro, não tive pai, não sou herdeiro*”) enunciadas na música, são duas, pedir dinheiro na rua e entrar para o “crime”:

Playboy forgado de brinco, um trouxa/Roubado dentro do carro na avenida
Rebouças/Correntinha das moça/as madame de bolsa, dinheiro/não tive pai não
sou herdeiro/**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
tôca/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.**

Essas duas formas de *sobrevivência* possui uma conotação moral, que é produção dessa *moralidade* dos Racionais MC's. Isso porque, essas formas elas estão em contato com a polaridade “má”, ou seja, o “sistema”-“branco”-“demônio”. E a posição do sujeito em relação a esse “sistema” são duas, ou de submissão ou de transgressão. Como dito na música, a posição de “pedir dinheiro” a chance de *sobrevivência* é irrisória (“*minha chance era pouca*”). Já no caso do “moleque do ‘crime’” a chance de *sobrevivência* é maior. Entretanto, Mano Brown²³ propõe a partir de sua própria trajetória de vida, outra possibilidade de *sobrevivência* como forma de “solução” em relação às duas formas anteriores:

Mas não, **permaneço vivo** prossigo a mística/Vinte e sete anos contrariando a
estatística/Seu comercial de TV não me engana/Eu não preciso de status nem
fama/Seu carro e sua grana já não me seduz/E nem a sua puta de olhos
azuis/Eu sou apenas um rapaz latino-americano/Apoiado por mais de 50 mil
manos/Efeito colateral que o seu sistema fez/Racionais capítulo 4 versículo 3.

²³ Parte da música cantada por Mano Brown.

Nesse trecho final, conclui-se o que é “bom” e “mau”, os modos “corretos” e “errados” de seguir a vida, e o ponto mais central, a “solução” de como *sobreviver no inferno*. Todas essas características anteriormente citadas é o que constitui essa *moralidade* específica produzida e expressa numa *teologia* dos Racionais MC’s. Pois, assim como as religiões, nessa teologia constituída no *Capítulo 4, Versículo 3* produz-se um modo de *viver* – nesse caso de *sobreviver* – pelo “caminho correto”. E neste caso, Brown mostra esse caminho por sua própria experiência de vida, assim como um “testemunho”. O *rapper* cita que “prossegue vivo” “contrariando a estatística”, isto porque nesse período a taxa de mortes de jovens, homens, das periferias urbanas era elevado²⁴. Assim, Mano Brown se destaca como “prossequindo vivo” devido ao seu afastamento do pólo “sistema”-“branco”-“demônio”, no qual esse sujeito não precisa mais de *status*, carros, dinheiro e a “puta de olhos azuis”. As “poucas chances” que resultavam em mortes nas trajetórias de vida anteriormente citadas (como: pedir dinheiro e entra na vida do “crime”), vão para uma direção contrária, de aproximação, pois são derivações do “sistema”. Exemplo disso é o trecho final que resume esse *sujeito sobrevivente*: “efeito colateral que o seu sistema fez”. Assim, Mano Brown enuncia que esses *sujeitos* que traçam caminhos “errados”, não estão completamente “errados”, estão apenas sendo “induzidos” pelo “sistema”, porque são resultados do “efeito colateral” do “sistema”-“branco”-“demônio”.

Bibliografia:

BIONDI, Karina. *A ética evangélica e o espírito do crime*. Trabalho apresentado na 26ª RBA, Porto Seguro, 2008.

FELTRAN, Gabriel. *Periferias, direito e diferenças: notas de uma etnografia urbana*. Mimeo, 2009.

_____. *Fronteiras de tensão: um estudo sobre política e violência nas periferias de São Paulo*. Tese de Doutorado, IFCH, Unicamp, Campinas, 2008.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GIMENO, Patrícia. *Poética versão – a construção da periferia no rap*. Dissertação de Mestrado, Unicamp, IFCH, 2009.

²⁴ Segundo o jornal *Estadão*, em 1999, no bairro de origem dos *rappers* Mano Brown e Ice Blue, o número de mortes no ano era de 11.472. Ver em: http://www.estadao.com.br/megacidades/sp_seguranca.shtm

GRECCO, Anderson. *Racionais MC's: música, mídia e crítica social em São Paulo*. Dissertação em História Social, PUC-SP, 2007.

HIRATA, Daniel. *Sobreviver na adversidade: entre o mercado e a vida*. Tese de doutorado USP, *conclusão: Vida Loka*, pp. 314-342, 2010.

KHEL, Maria Rita. *Radicais, Raciais, Racionais: a grande fátoria do rap na periferia de São Paulo*. Revista São Paulo em Perspectiva 13(3), 1999.

MARQUES, Adalton. *Crime, proceder, convívio-seguro. Um experimento antropológico a partir de relações entre ladrões*. Dissertação de Mestrado, USP, 2009.

PIMENTEL, Spensy. *O livro vermelho do hip-hop*. Monografia USP, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1904].

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

ZENI, Bruno. *O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva*. Estudos Avançados 18(50), 2004.