

## CENAS DE ENUNCIÇÃO EM “SOBREVIVENDO NO INFERNO”, DOS RACIONAIS MC’s

**Luca Schtuzenhofer**

Egresso do Ensino Médio Integrado ao Técnico em Informática  
Instituto Federal de São Paulo – IFSP, Salto, São Paulo, Brasil  
[lucaschutzenhofer@gmail.com](mailto:lucaschutzenhofer@gmail.com)

**Eli Gomes Castanho**

Doutor em Linguística Aplicada, docente do curso de Letras  
Instituto Federal de São Paulo – IFSP, Salto, São Paulo, Brasil  
[eli.castanho@ifsp.edu.br](mailto:eli.castanho@ifsp.edu.br)

### Resumo

Este texto privilegia o álbum “Sobrevivendo no inferno”, do grupo paulistano Racionais MCs, a fim de perceber como se dá a construção das cenas de enunciação nas letras de seis faixas do disco. Para tal, buscamos na Análise do Discurso, na perspectiva de Maingueneau (2008a; 2008b; 2015), analisar as cenas de enunciação que compõem o *corpus*, sendo elas: a cena englobante, que diz respeito ao tipo de discurso; a cena genérica, ligada à constituição dos gêneros de discurso que circulam; e a cenografia, que busca entender como o enunciador constrói outros espaços para enredar o leitor no seu projeto de dizer. Os resultados apontam para a construção de uma identidade do negro paulistano, apresentada na letra como “preto tipo A”, que busca não se corromper com o sistema estabelecido marcado pela criminalidade. Para isso, muitas vezes, recorre a um discurso religioso que atravessa toda a narrativa do álbum, ainda que tal discurso venha subvertido por um olhar periférico, reinventando um outro evangelho, o da periferia.

**Palavras-chave:** Cenas de enunciação; Rap; Letras de música.

### ENUNCIATION SCENES IN “SOBREVIVENDO NO INFERNO”, BY RACIONAIS MC's

#### Abstract

This text focuses on the album “Sobrevivendo no inferno”, by the São Paulo group Racionais MCs, with the aim of comprehending the construction of enunciation scenes within the lyrics of six selected tracks from the album. Employing Discourse Analyses, through the perspective

of Maingueneau (2008a; 2008b; 2015), we examine the enunciation scene comprising the corpus, which include: the overarching scene pertaining to discourse type, the generic scene linked to the formation of discourse genres in circulation, and scenography, aimed at unraveling how the enunciator constructs alternative spaces to engage the reader in their expressive endeavor. The findings unveil the formation of a distinct identity for black individuals from São Paulo, portrayed in the lyrics as “preto tipo A” (black type A), who strive to avoid entanglement in the prevailing system characterized by criminality. To achieve this, they often incorporate religious discourse that runs through the album’s narrative, albeit with a peripheral perspective that reinvents a distinct gospel, that of the periphery.

**Keywords:** Enunciation Scenes; Rap; Lyrics.

## 1 INTRODUÇÃO

O rap nacional tem ganhado espaço em diferentes segmentos e tem sofrido variações ao longo de sua história. O álbum “Sobrevivendo no inferno”, dos Racionais MCs, lançado em 1997, chegou a ser listado em obras de leitura obrigatória no vestibular da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), desde 2018. No entanto, muito pouco se produziu de material didático que contemplasse esse gênero musical, em razão de, tradicionalmente, se priorizarem critérios estéticos hegemônicos, houve uma tendência a invisibilizá-lo nas práticas escolares consolidadas, conforme já apontou Fonseca (2011). As faixas que compõem o álbum aludem a elementos contextuais que merecem ser explorados, dada a historicidade presente nos versos.

Para um olhar atento ao discurso desse grupo musical, recorreremos a elementos da Análise do Discurso, na perspectiva de Dominique Maingueneau (2015; 2008), a fim de perceber como se constroem as cenas de enunciação em jogo no *corpus*. Discutir aspectos ligados à discursividade das letras de *rap* implica problematizar o papel do negro na sociedade ao longo dos anos que antecederam o período da escravidão. No mais, pensar na questão racial a partir dessas letras significa olhar para a construção de identidades negras advinda do discurso dos próprios negros. Esse movimento convida a ver a cultura afro-brasileira pelas lentes da construção de referências na sociedade, e não pelo viés do negro escravizado, tão recorrente nos livros de história e, conseqüentemente, corroborado pelas práticas discursivas cotidianas.

Portanto, este texto tem como objetivo demonstrar a constituição das cenas de enunciação em jogo na discursividade do álbum. E, de modo mais específico, isso implica reconhecer a identificar a cena englobante inerente ao contexto de produção desse discurso; reconhecer a cena genérica implicada nesse campo discursivo; e, por meio da cenografia, perceber como outros campos discursivos são ativados para a construção do sentido global do texto.

## 2 SÍNTESE DO REFERENCIAL TEÓRICO

A fim de cumprir os objetivos da pesquisa, recorremos a conceitos da Análise do Discurso, mais especificamente sobre o que Maingueneau (2008, 2015) chama de cenas de enunciação. Tal conceito trata-se de uma metáfora da linguagem teatral, à medida que, ao se colocar “em cena” determinado discurso, espaços e atores são criados para enredar o leitor num campo discursivo criado pela situação. É, pois, a noção de cenas de enunciação uma categoria sociológica, uma vez que diz respeito ao que se fala e de onde se fala, lugares empíricos, de fato, e lugares discursivos, criados no ato da enunciação. Maingueneau postula que as cenas de enunciação compreendem outras cenas que configuram sua composição. São elas: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia.

A primeira refere-se ao tipo de discurso que se realiza, pela cena englobante é que podemos reconhecer determinado campo discursivo como o jornalístico, o político, o literário... Os ‘atores’ dessa cena são pessoas reconhecidas para tal: o jornalista, o político, o escritor e assim sucessivamente. Nesse sentido, os locutores devem se adaptar às normas desses campos discursivos. Estaria, então, o enunciador sujeito às regras do jogo que a cena englobante permite.

Já pela cena genérica marca-se o gênero de discurso que a cena englobante delimita. Em se tratando do jornalístico, por exemplo, gêneros como o editorial, a notícia e até o horóscopo poderiam se originar, se considerarmos o campo jornalístico. Maingueneau (2015, p. 120) diz que “as cenas genéricas suscitam expectativas”, uma vez que são estruturas possivelmente conhecidas entre o enunciador e o destinatário. Espera-se que, na interação, esses gêneros sejam socialmente reconhecidos e partilhados. Há aí, estreita relação com a noção de gêneros discursivos de Bakhtin (1997), pois está em jogo a partilha de um espaço comum sobre a temática de determinado gênero, a estrutura composicional e seu modo de composição.

A cenografia, por fim, compreende que a cena genérica, por si só, não basta. O interlocutor precisa recorrer a outros espaços já criados na sociedade e de conhecimento do seu destinatário. Maingueneau (2015, p.122) aponta como exemplos a recorrência a diários, relato de viagem, conversa ao pé do fogo em gêneros como o romance, por exemplo. Outro exemplo, de Maingueneau (2008), é ilustrado por uma carta que um político francês faz a seus eleitores, dirigindo-se a eles como se estivesse em uma mesa, à hora do jantar. Tal atitude corrobora uma prática comum na cultura francesa, a de compartilhar fatos importantes sobre a vida em família. Com a cenografia, portanto, o político busca aproximar-se de seu leitor, criando uma atmosfera de cumplicidade, de família.

Logo, ao se buscar a composição das cenas de enunciação nas letras do rap, outras questões ligadas aos nossos objetivos poderiam ser elucidadas como a construção da identidade do *rapper* e as outras vozes que são incorporadas às cenas construídas. Para tal, optamos por uma análise que contemplasse não apenas a materialização das faixas que compõem o disco, bem como um livro lançado pela Companhia das Letras, apresentando seu contexto de produção e as letras do então CD. Passamos, a seguir, a apresentar os resultados da análise das cenas de enunciação.

### 3 ANÁLISE DAS CENAS DE ENUNCIÇÃO NO ÁLBUM “SOBREVIVENDO NO INFERNO”

#### 3.1 Cena englobante

Pela cena englobante, marca-se o aparecimento de um campo discursivo, que podemos chamar de cultura hip hop. Ela não inclui apenas o rap, mas um conjunto de outras linguagens podem ser geradoras de cenas genéricas, advindas de outros campos da arte como as artes visuais e a dança. Assim, Fonseca (2011, p. 53), com base na leitura de outros estudos, sintetiza a cultura hip hop:

O hip-hop – do inglês hip (quadril) e to hop (saltar, pular) –, termo caracterizado por uma espécie de onomatopéia que abarca tanto o sentido do ritmo musical como do movimento “quebrado” ou “rebolado” do corpo de quem dança uma música baseada em beats bem-marcados, contém três vertentes manifestas: na música, o rap; na dança, o break; e, nas artes plásticas, o grafite.

Portanto, o rap, objeto de análise deste texto, estaria incluído nesse espaço discursivo da cultura pop. Cabe, antes, tecer algumas considerações sobre a emergência do grupo

Racionais MC’s no contexto paulista dos anos de 1990. O discurso construído pelos enunciadores remetia a uma São Paulo, e um Brasil, marcado pela violência e massacre da população negra; momento em que movimentos sociais em favor da negritude ainda engatinhavam no país e muito pouco se problematizava sobre os ecos da escravidão no tempo presente. Nesse sentido, a discografia dos Racionais era um grito numa sociedade excludente e racista, cujas vozes de denúncia se faziam ainda mais raras e silenciadas.

A grande narrativa presente no discurso dos Racionais gira em torno dos efeitos sobre ser negro e da periferia de São Paulo, nos anos de 1990. O grupo se formou a partir da união de Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue), Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown), Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock) e Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay), os primeiros da zona Sul e os últimos da zona Norte de São Paulo, todos periféricos, e engajados em dar corpo ao lugar de onde vem, por meio das letras de rap.

Os jovens conquistam, paulatinamente, um grande público, de manos a playboys, sem recorrer à grande mídia, contra a qual buscam resistir, uma vez que buscavam opor-se à lógica do mercado fonográfico. Em 1997, com gravadora própria, a Cosa Nostra, lançam o EP “Sobrevivendo no Inferno” e atingem a marca de 1,5 milhão de cópias vendidas, num período distante do *streaming* e muito próximo da pirataria em fitas cassete e, mais tarde, em CDs. Esse álbum se torna um clássico da contemporaneidade e sua voz ecoa, ainda hoje, a ponto de um dos principais vestibulares do país elegê-lo como leitura obrigatória.

Mas de que Brasil falavam os Racionais? Na introdução do livro publicado pela Companhia das Letras, o professor Acum Silverio de Oliveira relembra episódios sangrentos que antecederam o lançamento do álbum, ocorridos em 1993. São elas: a chacina do Carandiru, em que 111 detentos foram assassinados numa intervenção da polícia militar; oito crianças foram mortas, após quatro policiais atirarem contra cerca de 50 meninos em situação de rua que dormiam na escada da igreja da Candelária, no Rio. E, ainda na cidade maravilhosa, policiais encapuzados e sem uniforme assassinaram 21 pessoas na comunidade de Vigário Geral, todos os mortos comprovadamente sem envolvimento com tráfico.

A sucessão de tragédias sociais e ecos da escravidão levariam os jovens a usar a música para denunciar outra chacina, essa diária, contra a população negra, em particular, da cidade de São Paulo. Como enuncia Mano Brown na música de abertura do álbum, intitulada “Capítulo 4, versículo 3”: “E a profecia se fez como previsto/ 1997, depois de Cristo, a fúria negra ressuscita outra vez. Racionais, capítulo 4, versículo 3”. Considerados esses aspectos

contextuais, a seguir, apresentamos como a cena genérica é construída a partir do gênero letra de *rap*.

Antes, porém, cabe destacar que para além do campo discursivo do *hip hop*, a ação de listar o álbum entre as obras de um importante vestibular nacional contribui para legitimá-lo como discurso literário. Nas palavras de Maingueneu (2006b, p.89): “para produzir enunciados reconhecidos como literários, é preciso apresentar-se como escritor, definir-se com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição.” No caso dos Racionais, embora não haja a figura de um escritor único, tal comportamento associado (como listar entre obras de um vestibular), passa a incorporar outro *status* ao disco.

### 3.2 Cena genérica

Embora tenhamos tentado buscar uma regularidade sistemática nas rimas, percebemos que o que mais marca o gênero letra de *rap*, nos Racionais, é a temática de denúncia da exclusão social. Nesse sentido, o destinatário das letras se identifica com elas exatamente pelo teor de crítica social que o conduz a uma partilha de fatos comuns, já que tanto o destinatário quanto o enunciador posicionam-se criticamente sobre a realidade em que vivem.

Para marcar o gênero, além da sonoridade comum à cultura *hip hop*, o enunciador faz uso de uma linguagem própria marcada por uma gíria e vocabulário próprios dos moradores das regiões periféricas de São Paulo. Além disso, há presença de diálogo e interposição de vozes, remetendo fortemente a recursos da oralidade, imprimindo um tom de conversa entre o enunciador e o co-enunciador.

### 3.3 Cenografia

As categorias anteriores têm um caráter mais generalizante. A cenografia, por seu turno, necessita de um olhar do analista mais voltado às especificidades dos textos que compõem o *corpus*. Então, procedemos a um critério de recortes de letras mais significativas para a análise, a fim de atender, com mais atenção, às suas peculiaridades. Desse modo, buscou-se privilegiar, na análise da cenografia, as faixas que seguem. Por um critério metodológico, optamos por separar entre prelúdio, interlúdio e poslúdio. Ressaltamos que tais categorias são definidas pelos analistas e não pelo disco em análise.

Quadro 1: faixas analisadas

Prelúdio	Faixa 1 – Jorge da Capadócia Faixa 2 – Gênesis
Interlúdio	Faixa 3 – Capítulo 4, versículo 3 Faixa 4 – Tô ouvindo alguém me chamar Faixa 7 – Diário de um detento
Poslúdio	Faixa 12 – Salve

Fonte: os autores com base no álbum “Sobrevivendo no inferno”

De modo geral, a cenografia estabelecida, logo no primeiro contato com o disco, remete, pela memória discursiva, a um conhecimento partilhado entre os artistas e o seu público: o discurso religioso. Isso ganha força pelo fundo preto da capa do disco e uma cruz ao fundo, logo acima dela, em vermelho, o nome do grupo Racionais MC’s escrito em vermelho, com fonte no estilo gótico; abaixo da cruz, com mesma fonte, o título do álbum “Sobrevivendo no inferno”. Além disso, na capa do disco, há uma citação de um versículo do Salmo 23, reforçando a conexão com o discurso religioso:

Figura 1 – capa do CD “Sobrevivendo no Inferno



Fonte: Disponível em <<http://www.cluberadar.com.br/cd-sobrevivendo-no-inferno>> Acesso em 30 abr.2023.

Isso também se confirma no lançamento do livro com as letras do álbum, feito neste ano, pela Companhia da Letras. O projeto gráfico do livro remete a um suporte parecido a uma Bíblia ou hinário, principalmente pelas bordas douradas, algo bastante incomum para um livro com a temática ligada ao *hip hop*. Ao ativar esse imaginário no leitor, podemos perceber, como preconiza Maingueneau (2008), que a cenografia se estabelece por uma relação de interdiscursividade: o discurso do hip hop em diálogo com o discurso religioso. Passemos, a seguir, a verificar como se dá a cenografia nas faixas escolhidas para a análise.

### 3.3.1 Prelúdio

Os textos que compõem o que aqui chamamos de prelúdio corrobora a relação com o discurso religioso. O álbum está organizado como um formato de culto, em que se tem a leitura da sagrada escritura, momentos de louvor e encerramento.

O álbum é aberto com uma versão declamada de uma música de Jorge Benjor: Jorge da Capadócia. Parece ser uma invocação ao santo guerreiro, uma vez que, para sobreviver no inferno, é preciso estar vestido com as armas de Jorge. Percebe-se uma relação interdiscursiva com o catolicismo e até mesmo com religiões afro-brasileiras, pois antes de começar a letra propriamente, há um verso que faz referência direta a Ogunhê, orixá que, segundo o sincretismo religioso, se refere ao mesmo santo guerreiro.

Em seguida, a leitura da palavra sagrada se dá por um Gênesis sob o olhar da periferia. A subversão presente nesse verso se dá por meio de forças antagônicas distintas, que não são Deus e Diabo; mas sim, Deus e o homem. Ao primeiro são remetidos elementos da natureza e o amor; ao segundo, a favela, drogas, armas e prostituição, o que, ao longo das letras, pode ser entendido como “o sistema”. Nesse momento, o locutor se coloca como alguém que está tentando sobreviver no inferno. Há, pois, uma construção desse espaço miserável, os dissabores da sociedade é que transforma o aqui-agora em inferno. Sobre essa luta do preto pobre contra o sistema, com as armas de São Jorge é que se buscará sobreviver e essa mesma luta será a narrativa do ritual que se descortina no álbum.

### 3.3.2 Capítulo 4, versículo 3

Seguindo a lógica de um discurso religioso, esta faixa também faz remissão a esse universo, logo pelo título, como se fosse capítulo de um livro bíblico e seu respectivo versículo. Após a encenação de um discurso jornalístico, que apresenta dados da condição do



negro naquele contexto de final dos anos 1990, o turno é passado a um enunciador que se apresenta como Primo Preto, autoapresentado como “mais um sobrevivente”.

Os versos que seguem transferem o turno a outros integrantes do grupo e a interação entre eles faz que se o texto progrida em sentido. Essa troca de turno é marcada por vozes de “aleluia”, que funciona como organizadores de um novo tópico que se apresenta. São descritas cenas da favela, da vulnerabilidade que se encontram muitos sujeitos da periferia. Cabe destaque nas falas que seguem a marca de uma identidade do negro da periferia, o que os interlocutores chamam de “preto tipo A”. Ao que se sugere, essa imagem de pessoa seria aquela que sabe das forças contrárias (do sistema) e resiste a elas, sobrevivendo no inferno.

Para afirmar esse *ethos* discursivo de preto tipo A são apresentadas situações que se opõem ao comportamento social esperado, indicando outros “condenáveis” pelos locutores, como: (i) um jovem negro que se rende à onda consumista e que “começou a colar com os branquinhos no shopping”; (ii) outro jovem que acabou viciado, entregue às drogas e que “agora não oferece mais perigo/ viciado, doente, fudido, inofensivo”; (iii) um policial negro que “disse pra eu me por no meu lugar”, indicando um não reconhecimento das origens e da condição do negro no Brasil que, ao “manter-se em seu lugar”, deveria manter-se calado.

Os exemplos anteriores constroem uma cenografia, por meio diálogo entre os *rappers*, que apontam para imagens que negam outras identidades em trânsito na periferia. Eles parecem dizer: “somos isso, preto tipo A, e não aquilo”.

Em seguida, são apresentados novamente os coros de “aleluia”, retomando o contexto religioso sugerido no início. Ao retornar o diálogo entre os *rappers*, esses se apresentam como se estivessem numa encenação radiofônica – “Racionais no ar, filha da puta, pá, pá, pá.../ Quatro minutos se passaram e ninguém viu/ O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil”. Ao contrário desse monstro, o que se vê, na favela, são trabalhadores em situação de precariedade: o mecânico sujo de óleo, o vendedor de chocolate no farol, o entregador de envelopes, o defensor de pobre no tribunal, o preso em condicional, o estudante em um barraco, o preso na cela e o goleiro que agora é herói. Dentre essas profissões, é incluído, também, o assaltante de carro forte, possivelmente o único em situação não aceita pela sociedade. Percebe-se, portanto, que há de tudo na favela, sobressai o número de explorados em detrimento daqueles que não vivem em conformidade com a lei.

A linha de argumentação segue apontando outros exemplos de negros que vivem para receber aplausos de “branquinho” e que negam seus valores, a luta pela sua identidade, por conseguinte, se rendem ao sistema. O enunciador finaliza os versos, dizendo que não é o

negro de touca, que faz o assalto, como sugere o estereótipo. A adversativa introduz o que ele se mostra ser: “mas não.../ permaneço vivo, prossigo a mística/ vinte e sete ano contrariando a estatística...”, contrariando, portanto, os dados estatísticos e jornalísticos inicialmente apresentados.

### 3.3.3 Diário de um detento

Nesta letra, em especial, a cenografia é muito bem marcada. Ela chega ao destinatário como outro gênero: o diário. Temos aqui o que autores como Koch e Elias (2007) têm chamado de intergenericidade ou intertextualidade genérica. A apresentação da data – “São Paulo, dia primeiro de outubro de 1992” - funciona como um *input* que ativa a memória coletiva do público, exatamente por ser um dia anterior à chacina do Carandiru. Na letra, os rappers dão voz a um detento, de modo a demonstrar como funciona a lógica no então maior presídio do país.

O cotidiano na cadeia é apresentado com um som monótono e repetitivo, com vistas a produzir esse efeito de sentido nos interlocutores. O enunciador apresenta seu desejo de fuga daquele lugar, embora sua chance de sucesso seja zero. São apresentados aspectos “éticos” da vida naquele lugar: “homem é homem/ mulher é mulher/ estuprador é diferente, né?”, sugerindo que o tratamento a esses criminosos implica violência sexual, a fim de se pagar com a mesma moeda.

Na estrofe que segue, o olhar se volta para o lado de fora da cadeia, apontando para a sociedade, nesse caso, materializada pelo metrô, lotado de pessoas que veem o presídio como um zoológico, cujas vidas não têm valor algum, vidas que valem menos que o computador e o celular. De volta ao lado de dentro, cenas de horror são narradas, como a de um presidiário que se suicida. Para narrar o fato, apelo sensorial como “cheiro de morte e pinho sol”, são ativados.

A fim de insistir no valor que as pessoas têm, como avaliam as pessoas do metrô, o presidiário apresenta de onde vêm os outros presidiários, citando bairros de zonas periférica de São Paulo. O conceito de valor é desconstruído ao relacionar com o lugar onde se está. Nos bairros periféricos, “ladrão sangue bom tem moral”; já para o Estado, trata-se apenas de “nove pavilhões, sete mil homens que custam trezentos reais por mês cada”.

O locutor apresenta um desejo de mudança, mas, como sobrevive no inferno, tem que resistir para mudar. Ao referir-se a uma traição, diz que, ao sair, “se eu trombo esse fulano,

não tem pá, não tem pum,/ e eu vou ter que assinar um cento e vinte um”, numa alusão ao número do artigo de homicídio no Código Penal.

A narrativa segue até chegar ao dia 2 de outubro, dia da chacina. É narrada uma discussão entre os presidiários que, segundo o locutor seria a “a brecha que o sistema queria”. É feita alusão ao então governador Fleury que, enquanto almoçava caviar, liberava a polícia para matar. Novamente, a temática do valor das pessoas é retomada. Desta vez, para o governo, as pessoas seriam descartáveis como “modess usado e Bombril”.

Na sequência, são expostos episódios do massacre por meio de uso de palavras e expressões que remetem a sangue, inclusive contaminados pelo vírus HIV. Ao narrar a morte de um preso, o discurso religioso novamente aparece pela citação intertextual com o Salmo 23, o mesmo que ilustra a capa do disco.

A canção encerra com uma terceira data, o *day after* do massacre. Indiretamente, é retomado o título do álbum, pois o narrador sobreviveu no inferno e ali está para contar. No entanto, dada sua condição de presidiário, indaga que ninguém acreditará em seu depoimento.

#### 3.3.4 Salve (poslúdio)

O álbum se encerra com a faixa intitulada “Salve”, numa alusão a uma saudação bastante corriqueira no meio social em questão. O enunciador se coloca num lugar empírico marcado como o atrás das grades e dirige sua palavra aos que estão do outro lado dos muros.

Ao enunciar, são citados vários bairros da grande São Paulo, todos eles territórios opacos no dizer de Santos e Silveira (2001), isto é, distante dos lugares luminosos dos grandes centros, para onde se voltam os holofotes quando se fala da cidade, onde pulsa a tecnologia e há maior facilidade de acesso. Ao citar os bairros, há uma estratégia de pertencimento e conseqüente fortalecimento das identidades múltiplas que compõem uma imagem do paulistano.

Além desses, o salve inclui “filha da puta que querem jogá minha cabeça pros porco”. Em seguida, salienta que não terão sucesso nessa empreitada, pois o enunciador conta com a proteção divina, com Jesus Cristo, que o auxilia a sobreviver no inferno. No entanto, o Cristo que aparece não é o conhecido pelo discurso hegemônico – branco, olhos claros, cabelos longos e lisos – ao contrário é: “um homem de pele escura, de cabelo crespo, que andava entre mendigos e leprosos, pregando a igualdade”.

#### 4 Considerações finais

A recorrência aos pressupostos da Análise do Discurso nos permitiu fazer uma leitura mais aprofundada das canções que compõem o álbum, tornando visível seu estreito relacionamento com o discurso religioso, de modo a subverter o conhecido e a criar novos sentidos. Nesse processo de criação, a identidade do negro da periferia paulistana, sintetizada pelo “preto tipo A”, é desvelada.

A escolha desse álbum pelo vestibular da UNICAMP gerou muita polêmica nos meios em geral, talvez por se pensar que tal conteúdo incita a violência e o envolvimento com as drogas e a criminalidade. No entanto, ocorre o contrário do que se prega no senso comum; já que, para se sobreviver no inferno e manter-se um preto tipo A, é preciso resistir à força do sistema. Essa premissa é explicitada logo na epígrafe do álbum, no Gênesis subvertido: “O homem me deu a favela, o crack, a traição, 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”.

#### Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FONSECA, A. S. A. da. **Versos violentamente pacíficos: o RAP no currículo escolar**. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, 2011.

KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2007.

MAINGUENEAU, D. **Discurso e Análise do Discurso**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MAINGUENEAU, D. **Cenas de enunciação**. Trad. Sírio Possenti e Maria Cecília Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, D. **Gênese do discurso**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, D. **Termos-chave da Análise do Discurso**. Trad. Márcio Venício Barbosa e Maria Emília Amarante Torres Lima. 6. ed., Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SANTOS, M. e SILVEIRA, M. L. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2001.