



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO MÉDIA E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
CAMPUS PALMAS
CURSO SUPERIOR DE LICENCIATURA EM LETRAS**

LUCAS LEITE SILVA

**A LINGUAGEM DO RAP COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO DE POVOS
PERIFÉRICOS**

PALMAS

2024



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO MÉDIA E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
CAMPUS PALMAS
LICENCIATURA EM LETRAS**

LUCAS LEITE SILVA

**A LINGUAGEM DO RAP COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO DE POVOS
PERIFÉRICOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para a obtenção do título de licenciado do curso de licenciatura em Letras com habilitação em língua portuguesa do Instituto Federal do Tocantins.

Orientador: Prof. Me. David Siqueira Fontes Neto

PALMAS

2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Bibliotecas do
Instituto Federal do Tocantins**

S586l Silva, Lucas Leite
A LINGUAGEM DO RAP COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO DE
POVOS PERIFÉRICOS / Lucas Leite Silva. – PALMAS, TO, 2024.
61 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras - Habilitação
em Língua Portuguesa) – Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia do Tocantins, Campus Palmas, PALMAS, TO, 2024.

Orientador: Me. David Siqueira Fontes Neto

1. Literatura. 2. Linguística. 3. Ciências sociais. I. Neto, David Siqueira
Fontes. II. Título.

CDD 400

A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio, deste documento é autorizada para fins
de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica do IFTO com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a)

LUCAS LEITE SILVA

**A LINGUAGEM DO RAP COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO DE POVOS
PERIFÉRICOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito para a obtenção do título de
licenciado do curso de licenciatura em Letras com
habilitação em língua portuguesa do Instituto
Federal do Tocantins.

Palmas – TO, 21 de junho de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Me. David Siqueira Fontes Neto
IFTO – *Campus* Palmas

Profa. Dra. Ana Lourdes Cardoso Dias
IFTO – *Campus* Palmas

Profa. Dra. Dianine Censon Lopes
IFTO – *Campus* Pedro Afonso

RESUMO

A proposta principal deste trabalho é analisar como a linguagem do RAP representa os povos periféricos, a fim de entender como aconteceu o processo de exclusão social de zonas periféricas e como o RAP se estabelece como um dos meios de denúncia das mazelas sociais presentes nos guetos e como a sua construção engloba teorias da literatura, da linguística e da sociologia. Perante o exposto, este trabalho trata do RAP na forma linguística e literária, na forma de um produto oriundo de um espaço e na perspectiva de um marco temporal a fim de estabelecer comparações entre o discurso do RAP dos anos 1990 e de 2019. A respeito do gênero musical é apresentado um contexto histórico a fim de elucidar como surgiu o movimento Hip-Hop e as principais temáticas abordadas dentro de uma de suas vertentes, o RAP, e entender como se deu o processo de popularização do gênero nas periferias do Brasil e os seus principais precursores. A pesquisa caracteriza-se como exploratória e bibliográfica e se baseará à luz dos estudos de Norma Goldstein em sua obra *Versos, sons, ritmos* e os estudos de Massaud Moisés na sua obra intitulada *A criação literária*, ambas as obras discorrem sobre estrutura poética e que fundamentaram a parte teórica da estrutura da poesia presente nas canções e o contexto histórico da literatura com a obra de Massaud Moisés *A literatura portuguesa através dos textos*. A obra *Letramentos de reexistência*, de Ana Lúcia Silva Souza tratará de questões relacionadas à linguagem atrelada ao movimento Hip-Hop e a sua influência para as pessoas das periferias do Brasil. Nos vieses social e musical, as obras *Sobrevivendo no Inferno* (em livro) e o álbum musical de mesmo nome *Sobrevivendo no Inferno* do grupo Racionais Mc's, e o álbum *Ladrão* do rapper Djonga, tratarão de questões pertinentes da sociedade atual tal como racismo, corrupção política, desigualdade social, criminalidade e violência policial. Ao final da pesquisa ficou constatado que RAP faz uso da poderosa teoria literária para construção de um discurso conciso e lúcido e se torna uma forte ferramenta no processo de comunicação de povos periféricos ao unir a sua linguagem com a linguagem de seus ouvintes.

Palavras-chave: RAP. Hip-Hop. Linguagem. Poesia.

ABSTRACT

The main proposal of this research is to analyze how the language of RAP represents peripheral people, in order to understand the process of social exclusion in peripheral areas and how RAP establishes itself as one of the means of denouncing social adversities present in ghettos and how its construction encompasses theories from literature, linguistics, and sociology. In light of the foregoing, this research deals with RAP in its linguistic and literary form, as a product originating from a specific space, and within the framework of a temporal milestone to establish comparisons between the discourse of RAP from the 1990s and 2019. Regarding the musical genre, a historical context is presented to elucidate the emergence of the Hip-Hop movement and the main themes addressed within one of its branches, RAP, aiming to understand the process of popularization of the genre in the peripheries of Brazil and its main precursors. The research is characterized as exploratory and bibliographical and will be based on the studies of Norma Goldstein in her work *Versos, sons, ritmos* and the studies of Massaud Moisés in his work entitled *A criação literária*, both of which discuss poetic structure and provide the theoretical foundation for the poetic structure present in the songs and the historical context of literature with Massaud Moisés' work *A literatura portuguesa através dos textos*. The research *Letramentos de reexistência* by Ana Lúcia Silva Souza will address issues related to language linked to the Hip-Hop movement and its influence on people from the peripheries of Brazil. In the social and musical perspectives, the works *Sobrevivendo no Inferno* (book) and the musical album of the same name *Sobrevivendo no Inferno* by the group Racionais Mc's, and the album *Ladrão* by the rapper Djonga, will address pertinent issues of current society such as racism, political corruption, social inequality, crime, and police violence. In conclusion, it was found that RAP makes use of powerful literary theory for the construction of a concise and lucid discourse and becomes a strong tool in the communication process of peripheral people by uniting its language with that of its listeners.

Keywords: RAP. Hip-Hop. Language. Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: O CONTEXTO HISTÓRICO DO RAP.....	11
CAPÍTULO 2: O RAP NA FORMA LITERÁRIA E LINGUÍSTICA	21
2.1 A ESTRUTURA LÍRICA DO RAP	21
2.2 A LINGUAGEM E A FUNÇÃO LINGUÍSTICA DO RAP	25
CAPÍTULO 3: O RAP NA PERSPECTIVA DE ESPAÇO E TEMPO	32
3.1 O RAP COMO PRODUTO DO ESPAÇO	32
3.2 O RAP COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO EM UMA PERSPECTIVA TEMPORAL.....	33
3.2.1 SOBREVIVENDO NO INFERNO	35
3.2.2 LADRÃO.....	42
3.3 UM PARALELO ENTRE DOIS TEMPOS	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS.....	58

INTRODUÇÃO

As construções das músicas do gênero RAP ocorrem de forma bastante complexa, e diante de tal complexidade, surgem os questionamentos que buscaram ser respondidos nesta pesquisa que foram: Existe semelhança entre a estrutura da poesia produzida através do RAP atual e a poesia produzida em poemas? Como a variação linguística ocorre nas músicas e como a norma culta, muitas vezes, distancia-se desse gênero? E, por último, como é feita a relação entre autor e ouvinte nas mensagens passadas dentro do gênero?

O RAP é um gênero musical oriundo das periferias do Brasil e que representa boa parte da população preta e pobre que está exposta a diversas mazelas da sociedade brasileira. O RAP é, nesse sentido, uma forma de produção literária e artística de características urbanas na qual a maioria de seus artistas vêm das zonas periféricas de grandes centros urbanos. Dito isso, a principal motivação para a escolha desse gênero musical nesta pesquisa foi o fato da escassez de pesquisas relacionadas ao RAP a partir da perspectiva literária no meio acadêmico que fossem focadas em como as músicas são conectadas com a realidade e com as pessoas que as ouvem, através da linguagem mais usada na periferia. Além disso, observar como a teoria literária é usada para produzir embasamento na construção musical. A literatura é uma forma do ser humano de recriar e representar a realidade que ele está inserido e do mundo que o cerca. Portanto, a noção técnica da produção literária não é exclusiva somente da poesia e prosa, mas também do RAP que pode se dispor em forma de poemas. Diante do crescimento desorganizado das grandes metrópoles e, conseqüentemente, com o surgimento de periferias, houve, ao longo dos anos, uma maior exposição dos falantes a diferentes realidades e formas de falar. A linguagem encontrada dentro de zonas periféricas se molda de acordo com o uso da língua pelos falantes daquela região onde a norma culta não consegue estabelecer bases fixas. O RAP, assim como a literatura e a depender da temática abordada no gênero, serve para que seja relatada a realidade em que o eu lírico está ambientado e assim tratar de problemas atuais da sociedade brasileira como racismo, corrupção política, desigualdade social, criminalidade, violência policial etc. e assim se conectar com o ouvinte por compartilhar da mesma realidade, da mesma forma que o gênero musical também é o de preferência pessoal do pesquisador, que quis atrelar a musicalidade

do RAP, que é rica em mensagens de denúncia de problemas sociais, com a poesia teórica e como forma de linguagem.

O objetivo geral do trabalho é identificar e analisar quais são os recursos linguísticos e literários utilizados para a construção de músicas dentro do gênero musical RAP e como a mensagem ideológica é transmitida à luz das teorias literárias, linguísticas e socioculturais. Os objetivos específicos se baseiam em observar como a linguagem das periferias se conecta com a linguagem do RAP que carrega o teor ideológico desde o passado até os dias atuais; fazer um apanhado geral de teorias literárias acerca da estruturação de poemas e analisar como elas ocorrem na produção lírica das músicas; interpretar as principais pautas sociais abordadas nas letras das músicas.

O referencial teórico que direciona os estudos desta pesquisa pode ser entendido em três vieses principais: A forma de linguagem da periferia presente nas letras de RAP - na qual será feita a análise de como a linguagem influencia na popularização do gênero nas periferias; a teoria literária na produção musical como movimento literário e, por fim; o contexto social que a poesia disposta nas músicas se insere, a fim de evidenciar como ocorre a construção das músicas que tratam dos problemas vividos pelo povo periférico. A pesquisa se baseará à luz dos estudos de Norma Goldstein em sua obra *Versos, sons, ritmos* (2006) e os estudos de Massaud Moisés na sua obra intitulada *A criação literária* (2003), ambas as obras discorrem sobre estrutura poética e que fundamentaram a parte teórica da estrutura da poesia presente nas canções. O trabalho também contará com o auxílio das teorias de Massaud Moisés em seus estudos sobre o surgimento e popularização da poesia e cultura da produção literária urbana ao longo da história na obra *A literatura portuguesa através dos textos* (2012). A obra *Letramentos de reexistência* (2011) de Ana Lúcia Silva Souza tratará de questões relacionadas à linguagem atrelada ao movimento Hip-Hop e a sua influência para as pessoas das periferias do Brasil.

No primeiro capítulo, é trazido um contexto histórico, as principais influências e o surgimento do movimento social que é o objeto de análise principal do presente trabalho, o Hip-Hop. No segundo capítulo foram abordadas teorias literárias que tratam sobre ritmo, cadência, métrica e rimas e como esses fundamentos da poesia são aplicados dentro das letras de RAP de alguns artistas, com destaque em negrito para o que está a ser exemplificado nas explicações. O segundo capítulo também trata de questões que se referem ao uso da linguagem dentro do RAP e como essa

linguagem se assemelha com a linguagem usada no cotidiano das periferias. No terceiro capítulo o RAP foi abordado na perspectiva de um produto da periferia (espaço) e como forma de comunicação numa perspectiva temporal. Foram analisadas as obras *Sobrevivendo no Inferno*, do grupo Racionais Mc's e *Ladrão*, do rapper Djonga. As obras foram analisadas de acordo com a sua temática e como elas são apresentadas, com a abordagem dos trechos das músicas. A pesquisa se baseia nos vieses literário, social e musical. As obras *Sobrevivendo no Inferno* (em livro, 2018), escrito por Acauam Silvério de Oliveira, o álbum musical de mesmo nome *Sobrevivendo no Inferno* (1997) do grupo Racionais Mc's, e o álbum *Ladrão* (2019) do rapper Djonga, tratarão de questões pertinentes da sociedade atual tal como racismo, corrupção política, desigualdade social, criminalidade e violência policial que são temáticas que estão presentes também nas obras que serão analisadas, visto que ambos são artistas de notoriedade do gênero.

O trabalho foi realizado com o direcionamento das ideias expostas por Massaud Moisés sobre análise literária, pois para Moisés (2008), a análise literária se constitui em uma série de técnicas a serviço de um método, isto é, um meio de se chegar em um fim qualquer. As obras dos autores citados, principalmente a obra da Norma Goldstein, Ana Lúcia Silva e Acauam Silvério de Oliveira, serão usadas com enfoque na estruturação lírica nos aspectos poético, linguístico e social. O trabalho se divide em dois capítulos, o primeiro trata do RAP na forma literária e linguística e o segundo aborda uma perspectiva do RAP como produto oriundo de um espaço e um marco temporal que compara o discurso do RAP dos anos 1990 e do final da segunda década do século XXI.

CAPÍTULO 1: O CONTEXTO HISTÓRICO DO RAP

Desde o final do século XX, a produção de literatura urbana ganhou e ainda está a ganhar força ao redor do mundo através do movimento Hip-Hop, que surgiu em Nova York por volta dos anos 1970. O Hip-Hop possui cinco pilares principais: Dj's, Mc's, grafite, *break dance* e conhecimento.

Dornelas (2021) descreve que o início do movimento ocorreu com influência direta de ritmos de origem jamaicana, o movimento foi fundado no Bronx, em Nova Iorque, em agosto de 1973, e DJ Kool Herc era o principal precursor. Durante suas festas, Herc mantinha uma fala ritmada ao microfone junto com a batida vinda de duas vitrolas posicionadas uma ao lado da outra e que ele próprio tocava ao mesmo tempo que animava e incentivava a pista de dança, essa ação ficou conhecida como *rapping*. O movimento Hip-Hop tem uma ligação direta com a afirmação da identidade de jovens negros nas periferias dos EUA e de outras grandes cidades ao redor do mundo. Uma vez que vai muito além da sua perspectiva musical, com DJ's e MC's, o Hip-Hop nasceu, se solidificou e ganhou o mundo como um movimento de fato e se tornou uma cultura ampla e plural, com ramificações artísticas que englobam a música; a dança, como o break dance – a quem eram chamados de “break-boys” e “break-girls”, ou “b-boys” e “b-girls” – e as artes plásticas, como o grafite e, mais tarde, quando o movimento já tinha se popularizado pelo mundo, a produção de conhecimento. Para esta pesquisa, será abordado somente o produto originário da fusão entre Dj's e Mc's, o RAP, pois é neste gênero que se encontra um dos vários tipos de produções poéticas originárias das ruas.

O RAP é a principal vertente artística do Hip-Hop, pois se consolidou como um gênero musical em que “pressupõe a intermedialidade – cruzamento entre música, poesia e performance – como elemento estruturante no próprio conceito de obra de arte” (Salgado, 2015, p.151). Dessa forma, o RAP se apresenta de maneira firmada como uma forma de produção de arte, por mais que não seja canônico, que permite que seja criado uma linguagem intermedial para a qual afluem elementos que vão para além da música, assim como de diversas linguagens e modos de expressão. A ideia principal do movimento Hip-Hop, desde seu surgimento, é dar voz às vítimas de conflitos sociais e a violência sofrida por aqueles que se encontram à margem da sociedade. Portanto, como afirma Caetano (2022, p.32), “o RAP é uma das vertentes

que as identidades negligenciadas encontraram para se fazer vivas e produzir novos níveis de consciência, a fim de propagar seus conhecimentos.”

Depois de ter se espalhado por todo o mundo, o RAP (*rhythm and poetry*, em português, ritmo e poesia), pilar musical do Hip-Hop, se conectou a várias formas de realidades sociais e se tornou uma ferramenta de contestação e luta contra as mazelas sociais de um grupo periférico. O RAP se caracteriza por ser uma composição poética sobre um ritmo de tempo de batida com cadência lírica variável, ou seja, os versos podem ser cantados em diferentes velocidades, desde que estejam organizados harmonicamente com a batida, já que estão dispostos em cima de uma base rítmica musical. Dentro desse gênero, o discurso produzido é visto como mais importante do que a base melódica.

Em sua composição original, o RAP traz uma carga estética em que se interrelacionam som e palavra. Essa carga estética remete e se insere integralmente em uma tradição cultural de origem africana na qual se observa a manutenção da sobrevivência das formas orais de literatura, que são utilizadas para representar a libertação cultural e a afirmação da identidade africana perante a descrença que os invasores europeus colocavam na África, com uma visão de que era um continente invisível e considerado por eles como um lugar sem valor histórico e cultural (Big e Mistura, 2020). Cada vertente tem uma função diferenciada dentro da tradição e produção oral africana que varia de acordo com a etnia a qual ela pertence, assim eles são compostos de conhecimentos ancestrais com elementos culturais que são passados através das gerações por meio da oralidade. A literatura oral é fundamental para a compreensão dessas tradições africanas e dos seus contadores de histórias, tais como os Doma tradicionalistas, os Griots e os Djélis (Penteado, 2022). Todos esses povos originários atuam como agentes que estabelecem uma ponte comunicativa que através da palavra falada e cantada compartilham em suas epopeias, narrativas e canções. As tradições culturais africanas são de grande importância “para preencher as lacunas que possibilitam o conhecimento nativo da África Ocidental” (Penteado, 2022). Além disso, os povos africanos têm o costume de usar a música como uma de suas ferramentas para transmissão de histórias e legado de grandes heróis que ficam, dessa forma, imortalizados e servem como exemplo para as gerações futuras. Os Griôs - pessoas encarregadas de zelar pela história e transmissão de conhecimento, canções e cultura de seu povo - eram os responsáveis por fazer a transmissão de histórias para seus filhos e esses para as gerações futuras,

visto que, o Griô é uma função hereditária. Por isso, é comum encontrar na África Subsaariana jovens Griôs que contam histórias de várias gerações passadas ao mesmo tempo que tocam sua Kora - instrumento de corda derivado do alaúde usado por povos da África ocidental. A tradição de literatura oral feita pelos Griôs serve também como um meio informativo para o povo africano através de histórias carregadas de ensinamentos que se destinam a todas as pessoas (uma espécie de *storytelling*, assim como acontece no RAP desde seu surgimento). É nessa mesma direção que o RAP é afirmado “como ponto de convergência entre inúmeras manifestações culturais africanas e afro-americanas nas quais essas duas combinações de elementos – som e palavra, ritmo e poesia – se articulam de forma a gerar canções, narrativas, poemas etc.” (Salgado, 2015, p.151).

No Brasil, o gênero surgiu no começo da década de 1980, mas só se destacou em meados da década de 1990 quando começou a ser visto com mais seriedade e foram lançadas músicas com mais relevância. Dornelas (2021) afirma que nessa época, o RAP começou a se espalhar de forma veloz entre as zonas periféricas da cidade de São Paulo, onde teve como principais pioneiros Thaíde e DJ Hum; Nelson Triunfo, que foi um renomado dançarino e pioneiro do movimento Hip-Hop no Brasil. Ele foi um dos responsáveis por difundir a cultura do *breakdance* e contribuiu para sua popularização no país; Sharylaine, que foi uma das primeiras mulheres a fazer parte do movimento como artista, responsável por criar o grupo feminino *Rap girl's* em 1986 e Dina Di uma cantora e rapper brasileira conhecida por sua participação no grupo de RAP RZO. Ela foi uma das pioneiras do RAP feminino no Brasil e contribuiu para a visibilidade das mulheres no cenário musical. Com a popularização do gênero, a autoestima dos jovens foi influenciada pelo movimento já que estes buscavam um meio de fazer parte da juventude da sua época, dentro de uma sociedade repleta de preconceitos durante o final de um período ditatorial e pós-ditatorial. Assim como o movimento Hip-Hop que nasceu nos Estados Unidos, o Hip-Hop no Brasil também tem como principal característica denunciar e evidenciar a maioria das dificuldades que as pessoas que vivem às margens das grandes metrópoles passam diariamente em seu cotidiano. Isso acontece através da arte e da poesia presentes nas músicas feitas por pessoas originárias dessas áreas, por mais que à época o gênero tenha sofrido preconceito por ser feito por pessoas da periferia e o conteúdo de suas letras ser considerado bastante pesado e agressivo por pessoas residentes de áreas mais nobres da cidade. Nesse período, os rappers brasileiros, gradativamente influenciados

pela consciência crítica, começaram a criar seus repertórios com versos de temática social, resistência cultural e de protesto contra o preconceito (Cirino, 2012).

Apesar de já ser reconhecido como um gênero musical nos anos 1990, o RAP no Brasil ainda era visto com olhares preconceituosos pela burguesia e pelo Estado de modo a sofrer repressões ao ser manifestado. Por outro lado, nos EUA o RAP era visto como um gênero musical em ascensão e que buscava seu espaço dentro da indústria da música, por mais que, ainda assim, não deixasse de ter a sua estética original de manifestação social e cultural articulado em rimas, figura de linguagem e *storytelling*.

Por mais que o RAP seja constituído por diversos aspectos que compõem a poesia e literatura com versos e estrofes dispostas nas formas de quartetos, tercetos, sonetos etc; e em suas canções também estejam presentes diversos tipos de rimas (pobre, rica, rara, entre outras), ainda se acredita que hoje haja uma controvérsia no meio acadêmico se o gênero pode ser considerado literatura canônica ou não. A presente pesquisa parte do pressuposto de que o RAP é literatura. Além do que, o próprio nome do estilo musical o encaixa como uma forma de produção literária, já que a sigla R.A.P. como já mencionada, significa, em inglês, *rhythm and poetry*, ritmo e poesia. Assim como na literatura, o RAP procura descrever, criar, recriar e/ou representar a realidade na qual o artista se insere. Diante do exposto, o RAP procura trazer, como destaca Shusterman (1998, p. 152) “temas universais como a injustiça e a opressão, mas ele se situa orgulhosamente como uma “música de gueto”, adotando como temática suas raízes e seu compromisso com o gueto negro urbano”. Portanto, observa-se que as construções das músicas desse gênero ocorrem de forma bastante complexa. Além disso, Salles (2004) afirma que o movimento Hip-Hop lida com manifestações da cultura popular contemporânea e, portanto, já não se pode dizer que isto é um tema exclusivo somente das Ciências Sociais, da Antropologia ou da Comunicação, principalmente quando se trata da produção artística. A linguagem do RAP brasileiro se assemelha com a linguagem das periferias, o que cria uma comunicação autêntica e poderosa com seus ouvintes através de aspectos que causam neles uma sensação de familiaridade e habitualidade com a linguagem utilizada pelo autor, como expressão autêntica, gírias e regionalismos, denúncia social e narrativas pessoais.

Ademais, Souza (2007) aborda o significado de poesia no qual o autor define que é uma espécie de literatura que engloba diversas manifestações tanto em

linguagem metrificada quanto em não metrificada, desde que essas manifestações tenham propriedades artísticas e/ou ficcionais para que se opunham a demais obras escritas (científicas ou técnicas). Tais características da definição de Souza, podem ser encontradas em diversas produções dentro do gênero RAP que problematizam de forma poética o cotidiano da vida na periferia de grandes centros urbanos.

Souza (2007) também define a palavra literatura, a qual, segundo a sua definição, tem um significado pós século XVIII que se refere ao produto da atividade do homem de letras, conjunto de obras escritas, que estabelece a base de suas diversas acepções modernas. As acepções modernas podem ser entendidas como um conjunto de obras distintas pela temática, origem ou público visado (literatura infantojuvenil, literatura feminina) e que portanto o RAP pode ser entendido como literatura urbana, por ser original das zonas à margem dos grandes centros urbanos.

A discussão sobre o que pode ser considerado literatura ou não é muito mais profunda ao ponto de se perguntar o que é a própria literatura, que pode ser definida como uma escrita imaginativa, mas não apenas dessa forma, visto que, uma determinada corrente literária pode apresentar obras de ficção e obras que representam um fato real (Souza, 2007). Diante disso, a dicotomia entre fato e ficção é exatamente o que coloca a literatura em questionamento por se ter obras que podem ser interpretadas como fato ou ficção de acordo com a perspectiva de quem lê.

Nesse sentido, a literatura se difere dos demais textos diante da forma que ela é escrita, a literatura intensifica e transforma a linguagem comum de maneira que organiza poeticamente a fala cotidiana através do ritmo e da ressonância das palavras utilizadas para criar uma desconformidade entre o significante e o significado. Eagleton (2006) afirma que uma das teorias fundamentais sobre a definição da literatura é a visão dos formalistas russos que, ao criarem o conceito de literariedade, buscaram diferenciar o texto literário do não-literário. A literatura, na visão deles, dissocia a arte e o mistério e se preocupa com a maneira pela qual os textos literários funcionam na prática com vista para as suas leis, estruturas e mecanismos que não devem ser reduzidos a outra coisa e sim estudados em suas essências.

O formalismo russo foi a linguística formal aplicada à literatura que se preocupava com as estruturas da linguagem e não com o significado que ela carregava, por isso, os formalistas russos passaram a estudar a forma literária e inverteram a relação entre a forma como o texto é escrito e o conteúdo do texto de maneira que o conteúdo era colocado como a motivação da forma na qual o texto foi

escrito. Rosa (2015, p. 04) descreve que “a linguística para os formalistas russos era a forma fundamental para se pensar no literário a linguagem poética”. No Hip-Hop, o RAP é a poética que traduz a sua arte em linguagem.

Nesse caso, a literatura passou a ser vista como um fato material em que o seu funcionamento podia ser analisado e uma das formas de analisar a literatura é com vista para a relação que ela tem com a realidade social. Por ser dotada de artifícios que organizam e se relacionam entre si, a linguagem literária, de certo modo, deforma a linguagem comum de diversas maneiras. Os artifícios que produzem esse efeito de desfamiliarização incluem som, imagem, ritmo, sintaxe, métrica, rima, técnicas narrativas etc. Esses artifícios também se encontram na estrutura de composições de músicas no RAP, que as tornam mais complexas em relação a outros gêneros musicais e permitem uma diferenciação por parte do ouvinte que identifica que aquilo que ele ouve se trata de RAP porque o gênero tem a sua autonomia de produção estética. Por ter diversos artifícios, a literatura é uma linguagem que se torna estranha quando olhada sob a perspectiva da linguagem comum, o que torna a experiência de maneira mais íntima e intensa, visto que, a linguagem literária torna os objetos mais perceptíveis devido a sua construção ser dada de forma mais trabalhosa do que a linguagem comum - que é denominada, segundo os formalistas russos, como “automatizada”.

Nesse sentido, o RAP surge como uma porta de entrada para que se tenha um esforço prático em estabelecer uma relação entre a forma estética e realidade social através da linguagem atrelada à música que incluem som, ritmo, sintaxe, métrica, rima, léxico, figuras de linguagem, técnicas narrativas e *performance*.

A *performance* do emissor da música RAP tem como principal objetivo entreter, estimular a comunidade e também ensinar a cultura Hip-Hop, persuadir o público para convencê-los a participar da luta por melhores condições de vida. E para isso, é fundamental “ressaltar que os laços entre som e linguagem evocam a atuação da voz, capaz de transmitir mensagens representativas: as palavras ganham cor, imagem, movimento; ou seja, musicalidade.” (Cirino, 2012, p. 128). Durante a performance, a voz que vem de um corpo que se movimenta é inseparável da gestualidade, o que a torna um instrumento indispensável para o compartilhamento da mensagem que ocorre através do ritmo e é por ele que as palavras ganham sentido, pelo motivo de que o ritmo dá direção ao “movimento da voz com pulsação, andamento e intensidade” (Cirino, 2012).

Outrossim, as vestimentas do precursor do discurso também constroem a imagem da performance, o que é elemento fundamental para a ambientação e caracterização do local onde a performance ocorre, onde pode manifestar ao público seu valor simbólico e por esse motivo todos os aspectos que compõem o Hip-Hop são importantes, porque, elencam uma relação conexa entre si. Dessa forma, o RAP não acontece de forma isolada e sim como um conjunto de fatores que contribuem para que o movimento se propague entre a periferia e o público em geral que consome as produções artísticas derivadas do movimento Hip-Hop. Portanto, "as performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas [...]" (Taylor, 2003, p. 18, *apud*. Cirino, 2012, tradução da edição).

Nesse sentido, a emoção e a expressividade dentro da performance se tornam um dos principais aspectos para o bom desempenho de rappers que visam produzir e espalhar a cultura popular, interligada por um conjunto de experiências coletivas e cotidianas, que é usada como fonte conectora para que o ouvinte crie novas maneiras de desenvolver seus pensamentos dentro do contexto social do qual ele está inserido.

Desse modo, a linguagem é transformada em um ritual após ter contato com a poesia e ritmo, onde a escrita, muitas vezes vem de vivências citadas de maneira poética que enriquece o valor da sabedoria agregada a ela e, assim, "compreende-se o desenvolvimento da Literatura Periférica que busca expressar quão complexa é a experiência de quem produz sobrevivendo dentro de ciclos de violência" (Caetano, 2022, p. 33). Desde sempre, assim como a linguagem literária, a poética estruturada no RAP foi descrita por possuir uma linguagem "diferente" que se destoa da linguagem comum que muitas vezes não é compreendida pelos pessoas de classes sociais mais elevadas, visto que o RAP é um movimento majoritariamente negro oriundo de zonas periféricas e que existe uma tendência expressa "na vontade de alguns escritores e artistas de relacionarem sua literatura e arte com a realidade social e cultural em que emergem, trazendo esse contexto para dentro da obra, esteticamente" (Schollhammer, 2012, p. 134).

E é exatamente esse aspecto, de alienação da fala comum, que legitima a produção de uma literatura periférica por autores dessas áreas, porque leva a se ter uma experiência mais íntima e mais intensa principalmente quando colocado em perspectiva um ouvinte que também faz parte do mesmo cotidiano que o autor. Ou seja, o RAP entendido como uma literatura oral, de origem urbana e periférica,

abrange um conglomerado de técnicas narrativas e linguísticas que ocupa a função de transmitir a cultura através da oralidade.

Com isso em vista, na medida em que o RAP ganha popularidade, a academia e a sociedade reconhecem que esse gênero musical-literário faz-se valer do seu nome: *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) em que, segundo Caetano (2022, p.32)

os intelectuais presentes no movimento optaram por transpassar o seu cotidiano de maneira cultural, plural, didática e ética, ao transbordar os olhares dos sujeitos nas suas formas de buscar revolucionar não só a cultura, mas os cânones, as estéticas e outros movimentos sociais pelos cinco elementos do movimento [DJ's, MC's, Break Dance, Grafitti e Conhecimento].

Vale lembrar que a forma de representação musical/poética vem desde os tempos antigos com os antigos trovadores que produziam cantigas de amor e cantigas de escárnio e maldizer que se assemelham bastante com as *love songs* e *diss tracks* que existem dentro do RAP. Eram chamadas cantigas porque o lirismo medieval está associado diretamente e intimamente com a música na qual o produto final era uma poesia cantada e instrumentada, um corpo único e indissolúvel formado por letra e pauta musical.

Massaud Moisés (2012) discorre que as cantigas de amor são o meio pelo o qual o trovador expressa seu amor por uma mulher inatingível devido à diferença de sua condição social ou por afastar a preocupação que ele tem sobre a posse da mulher. Isso ocorre devido ao sentimento espiritualizante que o domina e impede a criação de um sentimento de preocupação. No RAP isso também acontece e evidencia o gênero como muito mais que um meio de luta contra as mazelas sociais e o coloca como um movimento artístico que trata de outras temáticas também.

As cantigas de escárnio e maldizer são divididas em duas. A poesia de escárnio apresentava uma crítica indireta, utilizava sarcasmo, zombaria e uma linguagem ambígua; a poesia de maldizer era uma crítica direta, agressiva, contundente e usava uma linguagem objetiva e sem disfarces. No entanto, essa distinção nem sempre é clara, pois frequentemente encontram-se poemas que misturam os dois estilos. A maioria das poesias satíricas, no entanto, era de maldizer.

As *love songs* são músicas dedicadas à expressão de amor a uma pessoa que possa ser ou não o cônjuge do enunciador. Nessas músicas, é deixado um pouco de lado a ideia que o RAP traz de denunciar as dificuldades das pessoas da periferia para

dar foco na expressão dos sentimentos e transmissão de mensagem de um amor às vezes platônico, às vezes correspondido.

As *diss tracks* são canções cujo intuito é expor e desrespeitar uma pessoa, um grupo de pessoas ou citar ações e situações de forma indireta em que predomina um tom mais agressivo de lírica. Esse tipo de música pode ser causada pelos mais diversos fatores. As primeiras *diss tracks* dentro do RAP surgiram em meados da década de 80. Assim, observa-se que a figura do *rapper* se assemelha com a do cancionista trovador e assim acontece em outros movimentos literários, principalmente modernista.

A produção de literatura moderna mostra uma nova forma de produção, uma produção que está mais dedicada a mostrar a realidade inspiradora - a vida na periferia e todos os elementos que a circundam - do que histórias de ficção. Oliveira (2017) afirma que com o surgimento do pré-modernismo e do modernismo no Brasil, no início do século XX, os enredos produzidos giravam em torno de personagens excluídos da sociedade e em fazer a denúncia da ausência do Estado nas comunidades periféricas. No modernismo, os autores também colocam em evidência as desigualdades sociais historicamente impostas sobre esses personagens, por mais que a maioria dos autores do modernismo fossem de classe média alta e com alto nível de letramento, procuravam dar voz àqueles que quase nunca estão endereçados nos planos político-sociais. Assim como é visto em vários personagens desses períodos como o Fabiano de Graciliano Ramos, que por ser analfabeto não prospera socialmente no ambiente árido em que vive; Policarpo Quaresma de Lima Barreto, que apesar de ser funcionário público, desenvolveu ao longo da vida seus valores e princípios valores nacionalistas diferentes das pessoas que ocupavam cargos hierarquicamente superiores e por isso era excluído e considerado maluco; Carolina Maria de Jesus que com *Quarto de despejo: diário de uma favelada* conta a sua própria história em meio a miséria e pobreza enquanto luta para sobreviver em São Paulo. Por outro lado, essa representação por quem não faz parte do grupo periférico acaba por amordaçar a voz de quem tem vontade de se auto representar e criar uma espécie de rejeição às pessoas externas a esse grupo, o que dá margem para a criação de seres conscientes de sua função social dentro de um grupo periférico tais como escritores, grafiteiros, ativistas e grupos de RAP que não só constroem essa estética periférica como também buscam garantir que os direitos assegurados por lei sejam para todos os indivíduos e

Possivelmente isso é pensado num plano de firmar um *lôcus* de enunciação onde os alguns membros da mesma comunidade se constituem como porta-vozes dos anseios e angústias dos que sempre foram silenciados e, que estão em sua grande maioria nas periferias, nos guetos e nas favelas do sistema social (Oliveira, 2017, p. 47).

Outrossim, é por esse motivo que as camadas mais privilegiadas da sociedade, por estarem vinculados à outra ideologia, veem esses movimentos com rejeição, preconceito e atribuem a eles a imagem de um movimento que supostamente é criminoso. Enquanto que quem faz parte do meio social coloca a imagem de seu enunciador como líder e porta-voz das mazelas sociais e é nesse contexto que se tem o surgimento dos Racionais Mc's, Sabotage, MV Bill, Kamilla CDD, Gog, Dexter, Realidade Cruel, Ndee Naldinho, Trilha Sonora do Gueto, RZO, Cirurgia Moral Facção Central, Guind'art 121 e muitos outros que foram os pioneiros do RAP brasileiro, e mais recentemente Emicida, Marechal, Djonga, DK47, César Mc, BK, Baco Exu do Blues, Tasha & Tracie entre diversos outros. Dessa maneira o *rappers* ou enunciadorees colocam seus textos como uma forma de produto que tem como principal objetivo a adição de suas comunidades no âmbito da autorepresentação através do letramento cultural e por consequência da escrita literária de maneira que cria um *locus* de enunciação onde o enunciador fala e ouve a própria voz. Através desse processo, o povo periférico tem uma porta de entrada para a emancipação cultural e intelectual e um meio para a quebra das formas de divisão de classes.

CAPÍTULO 2: O RAP NA FORMA LITERÁRIA E LINGUÍSTICA

2.1 A ESTRUTURA LÍRICA DO RAP

A construção de versos dentro do RAP se assemelha com a estrutura de construção de poemas, a fôrma lírica tem o seu panorama a partir de um esquema de cadência, rima e estrofação de modo que o comportamento lírico corresponde a determinada fôrma expressiva que são adaptadas a cada fim e conteúdo. O poema possui uma unidade própria que é originária de suas próprias características. Nos textos de linguagem comum, não-literários, o autor escolhe e combina as palavras com base em seu significado. Já na escrita literária, além do significado, a seleção e combinação das palavras ocorrem muitas vezes por semelhança sonora, o que torna o discurso literário único.

O caráter oral da poesia é predominante e é feita para ser recitada. Por essa característica, é possível perceber que há um aspecto musical através da leitura de um poema, do modo de pronunciar as palavras. A musicalidade do poema se dá através do ritmo que pode ser percebida com certa facilidade por aquele que lê ou até mesmo ouve com atenção, já que, no RAP, o artista conduz a letra em harmonia com a batida através do *flow*, que são formas de recitar a poesia em conformidade com a melodia, o que cria diferentes formas estilísticas de cadência, que será abordada mais adiante.

O ritmo é a sucessão de massas sonoras. Como nos interessa o ritmo verbal, podemos dizer que o ritmo é a "sucessão modulada de sons verbais eufônicos, que escolhidos e organizados de modo a oferecer aos ouvidos e ao espírito o deleite de uma sensação musical acomodada aos sentidos das palavras" (Waltz, 1953, p.50, *apud* Moisés, 2003, p.176).

O ritmo na poesia é determinado pela divisão das sílabas métricas que consiste em períodos uniformes com intensidades diferentes nas sílabas poéticas dos versos, que permite ao escritor e poeta mais opções de construção de sentido e impacto emocional nos leitores. As leis de metrificação, versificação e de ritmo estão diretamente ligadas e enraizadas na tradição literária brasileira e as normas para a composição do verso são apresentadas ao estabelecer esquemas definidos, sobre isso Norma Goldstein (2006, p. 11) afirma que:

No sistema qualitativo, tais regras subdividem os versos em pés ou segmentos, compostos por sílabas longas e breves. No sistema silábico ou acentual, elas determinam a posição das sílabas fortes em cada tipo de verso. O ritmo é formado pela sucessão de unidades rítmicas resultantes da alternância entre sílabas acentuadas (fortes) e não acentuadas (fracas), ou entre sílabas com vogais longas e breves.

Para observar qual é a métrica do poema ou de uma letra de RAP, é preciso escandir os versos. Escandir é o ato de fazer a divisão do poema em sílabas poéticas, métricas, e que, em português, deve-se parar na última sílaba tônica da métrica e caso tenha uma ou mais sílabas depois da última, essas não são contadas para efeito métrico. Ao fazer a escansão do verso, nem sempre as sílabas poéticas serão iguais às sílabas gramaticais. Dessa forma, o leitor-ouvinte pode fazer a separação ou a junção de sílabas métricas quando houver a presença de encontros vocálicos, em acordo com a melodia que o verso se encontra.

As composições de forma fixa, que acontecem tanto no RAP como na poesia, são aquelas que seguem regras específicas de combinação de versos, rimas e estrofes, ou seja, têm uma estrutura pré-definida e apresentam simetria entre os versos. Além disso, há também composições com métrica variável, que apresentam versos com variadas quantidades de sílabas e também de métrica livre, na qual o autor não segue uma contagem silábica específica e que poucos rappers conseguem fazer sem soar de forma estranha aos ouvidos, por precisar cantar em harmonia da batida da música. Os versos livres, que não seguem às leis da metrificação, nem a posição das sílabas tônicas e nem a regularidade das rimas, quando aplicados em uma música, podem variar de tamanho e a posição das sílabas tônicas não se encontram de maneira fixa, podem variar de acordo com a vontade daquele que o canta. O ritmo desse tipo de verso é completamente imprevisível, o que torna a sua construção muito mais complexa.

No sistema de metrificação dos versos, que pode ser feita através da contagem silábica, é onde o ritmo da música se constrói e por mais que a presença da rima nos versos deem a impressão rítmica Goldstein (2006) discorre que:

É a cadência do verso lido em voz alta que realmente indica a alternância de sílabas fortes e fracas. São as regras de versificação ou de metrificação que estabelecem onde deve cair o acento tônico em cada tipo de verso. Na mesma posição da sílaba forte, ocorre a cesura, pausa que, geralmente, divide o verso em partes ou segmentos rítmicos (p. 19).

Ainda sobre cadência, Moisés (2003) acrescenta que a cadência também aborda os momentos que acontecem as pausas do verso (ou do período) e também as elevações e quedas da voz na pronúncia do verso ou do período. Dito isso, entende-se a razão pela qual existem músicas no RAP em que o artista cita seus versos de forma mais rápida ou mais lenta, isso acontece por conta da cadência que melhor convém ao artista. Assim como em outras produções musicais, o RAP pode apresentar ou não refrão, que são estrofes que se repetem no decorrer da música. A depender da cadência dos versos, a apresentação de rimas pode acontecer de forma mais nítida.

A rima é amplamente usada em letras de RAP para dar à música uma sonoridade, ritmo e musicalidade mais intensos. Em suma, a rima ocorre quando os sons das palavras são associados, o que resulta na formação de pares nos textos. É uma boa maneira de tornar a linguagem ainda mais cativante aos ouvidos. A organização das rimas pode ser descrita como a repetição de sons semelhantes que ocorrem tanto no final de versos diferentes (rimas externas) quanto dentro do mesmo verso (rimas internas), o que estabelece uma relação fonética entre palavras em dois ou mais versos. As rimas possuem um sistema de organização que as classificam em diferentes aspectos, que podem ser: rimas cruzadas, emparelhadas, interpoladas, misturadas, soantes, ricas, pobres e raras (Goldstein, 2006).

Outro aspecto de organização de rima que pode ser observado, são as cruzadas ou alternadas (ABAB ou CDCD), as emparelhadas (AABB) e as interpoladas (ABBA). As rimas "B" são emparelhadas, enquanto as rimas do tipo A são chamadas de interpoladas. Como no exemplo a seguir de rima alternada:

Seu nome no céu vou honrar, (A)
 Dessa vez com algo efetivo (B)
 Parei de pensar em matar, (A)
 Vingança vai ser ficar vivo (B)
 (Djonga, *Não sei rezar*, 2020)

Em soma ao que já foi dito, outra característica da rima se mostra pertinente, a qual é chamada de (con)soantes. A rima (con)soante é quando há semelhança de consoantes e vogais ao longo do poema. Como é mostrado no exemplo a seguir na música *Amores, vícios e obsessões* (2016), de BK.

Ela me balança tipo o mar

Se sumir vou sentir falta, ela é tipo o **ar**
 Diz que me quer, quer que eu **morra**
 Quem vai deixar quem de castigo nessa vida gangorra?

Nesse poema, há um parentesco fônico entre os versos 1 e 2, 3 e 4. Dessa maneira, a forma como as palavras se assemelham, consoantes e vogais, constituem o formato de rima (con)soante.

Outra questão relacionada às rimas, é a classificação em ricas e pobres que pode ser feita a partir critério gramatical, Goldstein (2006) afirma que:

De acordo com o critério gramatical, a rima pobre ocorre entre palavras pertencentes à mesma categoria gramatical (dois substantivos, dois adjetivos, dois verbos etc.). E a rima rica se dá entre termos pertencentes a diferentes categorias gramaticais. (p. 48).

Como acontece na música *Ismália* (2019), do Emicida.

Quem disparou usava **farda** (Ismália)
 Quem te acusou nem lá num “**tava**” (Ismália)
 É a desunião dos preto junto à visão **sagaz** (Ismália)
 De quem tem tudo, menos cor, onde a cor importa **demaís**

Nessa música, Emicida apresentou rimas ricas com a distinção de classes gramaticais em farda/“tava” (substantivo e verbo) sagaz/demaís (adjetivo e advérbio). Ao mesmo tempo em que apresenta rimas pobres ao rimar substantivos na música *Beira de piscina* (2010).

Venci, homi, Don Corleone pula, **tio**
 Tô pique Lula, filho do **Brasil**,
 à la Cielo e **Ronaldinho**
 Vencedor pra **vida**,
 tipo Senna, tipo **Robinho**,
 tipo **Emicida**

No RAP também há a presença de rimas raras, que são as que possuem uma terminação incomum e o ouvinte não está habituado a ouvi-las, como acontece na música *Fantasma da minha voz* (2018), do Major RD:

Que assombra a tua alma igual o zumbi do Resident **Evil**
 Salve pro Juninho, que mora em Santíssimo e tá perdido
 Tô correndo igual Vin **Diesel**
 Minha lírica rica te implica, é o quê vai me deixar rico
 Sua inveja é o meu **combustível**

Aqui o rapper apresenta rimas raras ao combinar os sons das palavras Evil/Diesel/combustível que não são comuns de serem vistas ou ouvidas juntas.

Assim como na poesia, figuras de linguagem como aliteração e assonância também aparecem no RAP e são usadas com uma certa frequência. A aliteração é a repetição da mesma consoante ao longo do poema, enquanto a assonância é a repetição da mesma vogal. Esses efeitos sonoros têm um impacto significativo no significado do texto. Além delas, também é comum encontrar outras figuras de linguagem como metáfora e onomatopeia. Além disso, a habilidade de improvisação no RAP, que é frequentemente usada em batalhas de rima, demonstra a maestria poética dos artistas. Eles são capazes de criar versos em tempo real que mantêm a métrica, a rima e o significado.

Com todas essas ferramentas que são usadas dentro do RAP, além da importância que elas têm para a construção das músicas, o que também é importante a ser observado é a mensagem que as músicas trazem, para verificar se houve mudanças ou não no teor e na construção das mensagens que refletem a realidade da população periférica entre a velha e nova escola do RAP no que diz respeito aos problemas da sociedade brasileira como racismo, corrupção política, desigualdade social, criminalidade e violência policial.

2.2 A LINGUAGEM E A FUNÇÃO LINGUÍSTICA DO RAP

A norma culta da língua portuguesa tem como finalidade estabelecer um padrão de escrita e uso da fala, foi originalizada há cerca de um século e meio para unificar e restringir a língua a qualquer variação (Mello; Pinto, 2020). Através dessa ação, os membros com alto nível de letramento da sociedade, nobres e burgueses, criaram uma maneira de excluir e segregar grande parte da sociedade constituinte da língua portuguesa através da própria linguagem, como os indígenas e africanos, para se aproximar mais da estética europeia de ordenamento linguístico com a exclusão de variações linguísticas e intensificar o processo de embranquecimento da população brasileira que ocorria paralelamente (Mello; Pinto, 2020). Além disso, o estabelecimento de uma norma padrão também seguiria a premissa de manutenção do poder pelas classes dominantes, uma vez que, as pessoas que não tinham o conhecimento da língua formal precisariam passar por um árduo processo de

letramento formal que perdurou nas décadas seguintes e fomentou a ideia do purismo na língua, por ter sido disseminado nas mais diversas esferas e meios de comunicação. Dessa forma, o letramento vai além da capacidade do indivíduo de ler e escrever e passar a ser um conjunto de práticas sociais pelas quais os falantes encontram um modo específico de uso da linguagem no cotidiano e, assim, passa a englobar a forma de aprendizado a partir das vivências e do ambiente de fala, além de trazer diferentes funções, valores e configurações para diversos grupos sociais e não apenas o letramento de esferas institucionalizadas, que visam trazer o ensino da norma culta. É a partir dessa situação que o falante, com suas variações linguísticas fora do cultuamento formal, passa a se opor ao modelo opressor e utilizar a sua própria identidade de fala, com suas variações, gírias, sotaques e regionalismos de acordo com o ambiente coletivo que ele vive. O uso da linguagem pelo falante em seu cotidiano não pode ser desassociado da perspectiva sociocultural, uma vez que, a linguagem pode ser considerada de natureza social por abranger as particularidades que os sujeitos incorporam em seus discursos de acordo com o lugar e a posição que ele ocupa.

Bagno (2014) define que a linguagem é uma habilidade cognitiva única dos seres humanos, que possibilita a cada pessoa representar e expressar simbolicamente suas vivências, além de adquirir, processar, criar e disseminar conhecimento. Ela abrange todos os sistemas de signos utilizados pelos humanos para gerar significado, isto é, para expressar sua capacidade de representar experiências e conhecimentos, que podem se manifestar tanto na forma de linguagem verbal quanto não verbal.

Rojo (2009) descreve que conceito de letramento é abordado não apenas na escola, mas também fora dela. As práticas de letramento podem e devem ser ampliadas pela escola e incluem diversas atividades que compõem eventos de letramento. Rojo acredita na existência de várias práticas de letramento, representadas por personagens do cotidiano. Isso significa que, na escola contemporânea, convivem múltiplos letramentos em suas versões dominantes, marginalizadas, locais, globais e universais, frequentemente em conflito, com algumas sendo rejeitadas e outras destacadas. Nesse contexto, a autora enfatiza a importância do papel da escola moderna na formação de cidadãos flexíveis, democráticos e protagonistas, desafio possível de ser alcançado se forem trabalhados os letramentos múltiplos, multissemióticos, multiculturais e críticos.

O RAP faz parte desse processo de uso linguístico despadronizado, visto que o descaso do poder público com as escolas nas periferias e a exclusão perante outros setores da sociedade permite que os moradores dessas regiões construam os seus falares de acordo com o que vivem no dia a dia. Esse descaso é evidenciado pelo PISA (Programa Internacional de Avaliação de Estudantes), uma avaliação em larga escala com 81 países participantes na edição de 2022, na qual o Brasil ocupa a posição 52 no quesito leitura. Esse dado explicita que 50% dos estudantes brasileiros não têm o nível básico em leitura, considerado pela OCDE como o mínimo para exercer sua plena cidadania.

É diante dessa perspectiva que o RAP produzido no movimento Hip-Hop aborda os diversos aspectos que constituem a linguagem construída através dos multiletramentos adquiridos pelos autores das músicas, tanto na esfera escolar como no cotidiano. Esses multiletramentos capturam a complexidade social e histórica que envolve a forma como a linguagem é usada nos mais variados contextos do cotidiano, o domínio de várias formas de linguagem se torna assim, uma ferramenta poderosa para a desestabilização dos discursos considerados cristalizados pela educação culta, que invalida a linguagem que desvia do padrão. Como afirmam Mello e Pinto (2020).

A oralidade e o uso coloquial causam uma maior e mais adequada aproximação entre o falante e o interlocutor fazendo com que haja uma quase imediata interação entre códigos comuns, evitando-se assim a opacidade da linguagem. (p. 16).

O RAP também é o meio pelo qual é atribuído significado, objetivo e uma maneira de reivindicação de direitos na qual os rappers misturam o domínio de várias formas de linguagem com a didática, que juntas ganham a função de serem um meio para o reconhecimento de si e para o enfrentamento da normativa linguística, enquanto os rappers ganham a função de ativistas em que incorporam, criam, recriam, reinventam e ressignificam o uso da linguagem em sociedade. Além disso, o uso da linguagem pelo RAP permite que seus agentes tomem novas funções em suas comunidades e contribui para instaurar mudanças fundamentais em diversas esferas sociais, visto que muitos deles, como Mano Brown, são vistos como líderes de suas comunidades e ajudam a propagar o movimento e fomentar a produção cultural.

Essas resistências dispostas no movimento Hip-Hop, que dizem respeito não só ao RAP, mas também às artes que nele estão envolvidas como o *break dance* e o

grafite, refletem nas identidades sociais a forma de dizer e não apenas ao conteúdo que se refere à natureza dialógica da linguagem, que aborda a fala, os gestos e as roupas.

Por conseguinte, aquele que produz o discurso se conecta com o ouvinte não apenas através da linguagem, mas também por meio imagético de características que mostram a luta por representação e criam-se espaços que permitem o surgimento da multiplicidade de práticas da linguagem em diferentes contextos.

Diante dessa perspectiva, surgem as concepções de cultura e de identidade que tangem diretamente o letramento que o Hip-Hop proporciona e servem como meios para engajar e chamar a atenção de novas pessoas para integrarem o movimento. A cultura é o espaço onde ocorrem batalhas por significação e é através dela que é possível abrir os horizontes para as práticas sociais que concebem "o surgimento de novas formas de perceber e validar as práticas populares e cotidianas" (Souza, 2011). É a partir desse sentido que surge a ideia de que o movimento cultural da periferia, o Hip-hop, abre brechas com o objetivo de se difundir socialmente com lutas e reivindicações e cria novas identidades, que podem ser entendidas como "laços que unem os indivíduos aos seus semelhantes e, simultaneamente, representam a especificidade individual" (Santos, 2013). A cultura é um campo de atos, ações e situações que assume diversas formas no processo histórico e que quando se encontra com diferentes tradições se reorganiza e define novos significados e relevância. É mutável e passível de ter o cruzamento de ideias para adquirir um significado de relevância que influencia e baseia a construção das identidades sociais e novos espaços de contestação, interpretação e reinterpretação. Portanto, observa-se que

As identidades que os rappers mobilizam durante as interações traz a necessidade de entendê-las sempre em processo, dentro de discursos, como um "modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto à concepção que temos de nós mesmos" (Souza, 2011 apud. Hall, 2003, p 52).

Assim, o discurso é entendido como forma de ação social que acontece através da interação das pessoas. A linguagem manifestada na cultura Hip-Hop problematiza o comodismo dos olhares sob os contrastes sociais e também aborda outras formas de entender os valores de solidariedade coletiva. O RAP atua como o elemento mais

expressivo da cultura Hip-Hop, em que há o atrito da realidade concreta com o discurso em busca de sentidos.

Diante disso, o Hip-Hop traz a batalha por identidades sociais e também um processo de subversão de relações assimétricas de poder em que a prática discursiva possibilita o conhecimento sobre si próprio, sobre a própria vida e ao grupo ao qual se pertence, perante o fato de que a identidade é moldada pelos fatores sociais e culturais. Uma das principais questões que circunda essas relações é a necessidade que o Hip-Hop tem de criar novas formas de experimentar e tomar posse de sapiência e aprendizados construídos socialmente. Nesse ponto, a linguagem, mais uma vez, ganha destaque por ser uma maneira pela qual os jovens da periferia têm as suas imagens naturalizadas desconstruídas, imagens essas que são carregadas de estereótipos e preconceitos que não refletem a verdadeira essência da juventude negra e pobre. Ao desconstruir essas imagens, os jovens, ao participarem do movimento Hip-Hop, têm acesso a personagens importantes para a história do povo preto através de letras de RAP, livros, dança e a arte como um todo, que servem como meio para a disseminação de valores culturais e servem de referência “para a sustentação de práticas de letramentos capazes de resolver às suas demandas e interesses, bem como aos da comunidade em que vivem” (Souza, 2011, p. 81).

Essas reivindicações discutem primordialmente as abordagens que visem trazer melhorias para os problemas pertinentes às condições das comunidades à margem de grandes centros urbanos e que muitas vezes, essas reivindicações ocorrem junto ao poder público e leva o uso da linguagem escrita e oral para um contexto formal diferente ao qual os falantes das áreas periféricas não estão habituados (Souza, 2011). O Hip-Hop, então, se torna uma maneira de se abordar várias formas de uso da linguagem na qual os ativistas se tornam agentes da linguagem e contemplam os usos valorizados e os não valorizados. Desse modo, os agentes da linguagem resistem à linguagem estabelecida como culta e definem novas interpretações de usos da língua ao permitir a construção do letramento por diversos meios. Por mais que não tenha muitos recursos disponíveis, fazem isso através de suas vivências retratadas nas letras de RAP, em que muitos rappers compartilham suas próprias histórias e experiências pessoais, o que oferece uma perspectiva única sobre a vida nas periferias. Isso cria uma empatia entre o artista e o ouvinte, pois as narrativas pessoais são frequentemente universais, que aborda temas como superação, resiliência e aspirações. Também é por meio do RAP que muitos rappers

escrevem e usam as músicas para abordar questões sociais, econômicas e políticas que afetam as comunidades periféricas. Os artistas fazem do RAP uma forma de denúncia e conscientização ao transmitir mensagens sobre desigualdade, violência, discriminação e outros problemas enfrentados pelos moradores das periferias.

As letras de RAP têm características semelhantes às da linguagem mais comum da periferia, pois muitas músicas se dispõem de artifícios linguísticos que remetem ao local de origem do autor da música, fazem uso do tipo de linguagem mais corriqueira em seu cotidiano e transmitem as experiências da vida nas periferias. As letras frequentemente refletem a realidade crua, sem filtro, e proporcionam uma conexão mais íntima com os ouvintes que podem se identificar com as situações descritas. Os rappers escrevem as músicas de maneira natural e, frequentemente, incorporam gírias e regionalismos específicos das periferias e das diferentes regiões do Brasil. Isso contribui para uma sensação de pertencimento entre os ouvintes que compartilham as mesmas origens culturais e linguísticas.

Desse modo, observa-se que “as gírias são um fenômeno restrito é decorrente da dinâmica social e linguística inerente às línguas” (Preti, 1984, *apud* Valadares, 2011, p. 03). As gírias são oriundas de grupos excluídos e que, através do uso, alcançam outras esferas sociais para depois, então, serem reconhecidas, dado o histórico do preconceito linguístico das classes dominantes que as consideram língua marginal. Esse fenômeno é relatado por Preti (2007) como a gíria comum, quando já ocorreu a vulgarização do fenômeno e ela se tornou popular.

Na linguagem falada espontânea, no dia-a-dia, a gíria constitui um recurso simples de aproximar os interlocutores, quebrar a formalidade, forçar uma interação mais próxima dos interesses das pessoas que dialogam. (Preti, 1996, 139, *Apud* Oliveira, 2006, p. 25).

Assim como é retratado pelo Racionais MC's, na música *Negro Drama* (2002), na qual é feita uma crítica direta ao uso das gírias pelas classes sociais mais altas em paralelo com a baixa escolaridade das pessoas da periferia, que criam e usam as gírias: “Problema com escola eu tenho mil, mil fita. Inacreditável, mas seu filho me imita. No meio de vocês ele é o mais esperto. Ginga e fala gíria; gíria não, dialeto”.

Remenche (2003) descreve que a gíria de grupo se caracteriza linguisticamente pela preocupação em ser entendidas por um grupo de pessoas e reflete o cuidado que os componentes do grupo têm de criar a sua linguagem,

diferente, ininteligível aos estranhos e claríssima a si próprios. As gírias são usadas de maneira espontânea e são elementos que vão muito além dos signos (significante+significado) como forma de comunicação, pois traduzem diferentes valores e conteúdos de acordo com o contexto em que são utilizadas, o tom de voz e a expressão corporal. Elas fazem parte da riqueza e dinâmica da linguagem falada, que não pode ser limitada pela linguagem formal escrita.

Outra característica bastante marcante que pode ser observada nas letras de RAP é a falta de flexões principalmente nominais, verbais e de número, que também é outro traço da linguagem popular da periferia, o que ajuda a reforçar a indissociação e semelhança da linguagem do RAP e da periferia, já que, as “marcas da linguagem popular, modalidade oral, aparecem muito frequentemente na elaboração das músicas, pois a escrita é a representação gráfica dessa mesma fala” (Rangel e Rocha, 2023). Diante disso, a simplificação ou ausência das flexões é um reflexo de como a língua se tornou de uso regional, juntamente com a construção da influência da língua para a forma que as letras RAP são escritas, como é evidenciado em um trecho da música *Triunfo* (2009), escrita pelos rappers Emicida e Criolo: “A rua é noiz”.

Tudo isso ajuda a compor os letramentos que o movimento Hip-Hop pode proporcionar, visto que os letramentos são múltiplos que se conectam com várias esferas da vida e em diferentes contextos. Dessa maneira, o Hip-Hop se torna um caminho pelo qual são criados grupos de autoformação, esses grupos têm como objetivo “a busca e a posse de conhecimento para seus integrantes” (Souza, 2011, p. 43) por mais que a sociedade dominante ainda disponha críticas sobre a cultura da periferia e as letras das músicas, ao considerá-las de nível inferior, sobretudo o RAP e o funk, que também é oriundo da cultura da periferia. O preconceito linguístico ainda é muito forte devido à reprodução da oralidade estabelecida como culta.

CAPÍTULO 3: O RAP NA PERSPECTIVA DE ESPAÇO E TEMPO

3.1 O RAP COMO PRODUTO DO ESPAÇO

Como dito anteriormente, o movimento Hip-Hop tem a sua origem, afirmação e identificação em bairros isolados de centros urbanos, constituído por pessoas pobres e grupos étnicos que sofrem o poder de segregação dos bairros mais nobres exteriores à periferia. Wacquant (2004) afirma que “a “guetização” é tipicamente ligada à etnia, segregação e pobreza, fica difícil discernir empiricamente quais das propriedades exibidas pelos habitantes do gueto são “traços culturais específicos ao gueto”, dado o tamanho da população concentrada nessas áreas.

O gueto reafirma o limite entre a categoria marginalizada e a população que a circunda, uma vez que intensifica o abismo sócio-cultural entre elas: ele faz que seus residentes sejam objetiva e subjetivamente diferentes de outros residentes urbanos ao submetê-los a condições únicas, de maneira que os padrões de cognição e conduta sejam compreendidos como singulares, exóticos ou até aberrantes (Wacquant, 2004, p. 161).

A imposição do isolamento forçado pelas áreas de elite exteriores aos bairros mais carentes resulta em um aumento da interação social e cultural dentro do gueto. Esse ambiente é formado pela interação dinâmica e tensa entre a hostilidade externa e a afinidade interna, que se manifesta como uma ambiguidade no nível do consciente coletivo. O gueto não apenas representa a concretização da dominação étnico-racial por meio da segmentação espacial na cidade, mas também funciona como uma poderosa máquina de construção de identidade coletiva. Nele, diversas formas de resistência e conhecimento são geradas, como a conscientização racial, que se transformou em um fenômeno generalizado nas massas, o que impulsionou a mobilização da comunidade negra contra a persistente exclusão de classe e o racismo (Wacquant, 2004).

O gueto é visto, então, como uma força propulsora cultural que derrete as barreiras dentro do grupo restrito e alimenta o orgulho coletivo (Wacquant, 2004). As expressões culturais geradas no gueto transcendem fronteiras e circulam pela sociedade ao redor, onde muitas vezes se transformam em evidentes símbolos de rebelião cultural e excentricidade social. É nesse contexto que o RAP ganha notoriedade e se dissemina como um gênero oriundo de um movimento social

presente nas periferias. O RAP tem essa essência de pertencimento à essas áreas que causa um estranhamento quando é produzido por pessoas que não pertence a ela, uma vez que, como dito no capítulo anterior, o RAP é feito de diversos fatores como a vivência do rapper, identificação por parte do ouvinte com a mensagem passada, denúncia das mazelas das zonas periféricas e entre outros fatores.

3.2 O RAP COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO EM UMA PERSPECTIVA TEMPORAL

O RAP que, no Brasil, surgiu por volta de quatro décadas, é uma forma de expressão musical que utiliza a poesia como base. As letras do RAP são geralmente rimadas e carregam mensagens sociais, políticas e pessoais, assim como a poesia. Ambas as formas artísticas valorizam a criatividade, a linguagem e a habilidade de transmitir emoções, que muitas vezes dão voz às comunidades marginalizadas e o RAP. Por ser produzido exatamente nesses locais, o RAP se torna uma ferramenta poderosa para o contato dos moradores dessas comunidades com a literatura, música e poesia, ao mesmo tempo que aborda questões sociais. A combinação da musicalidade, ritmo e letras poéticas do RAP cria um meio poderoso de expressão social com a abordagem de temas sociais, que no gênero é uma característica marcante e é o meio pelo qual os artistas de RAP frequentemente utilizam suas letras para falar sobre desigualdade, racismo, violência, pobreza, discriminação e muitos outros problemas que afetam suas comunidades onde o RAP é produzido e a sociedade em geral, de acordo com a visão da época a qual se encontram. Eles usam a música como uma forma de dar voz a questões que muitas vezes são negligenciadas ou sub-representadas na cultura *mainstream* e pelas classes sociais mais elevadas.

A construção das letras e versos no RAP envolve um uso habilidoso de técnicas poéticas. Os rappers se esforçam para criar letras que sejam cativantes, rítmicas e cheias de significado. Desde o início do gênero até os dias atuais os artistas fazem uso de figuras de linguagem como metáforas, metonímias, aliterações, assonâncias e outros recursos poéticos como rimas, dicotomias e trocadilhos para tornar suas mensagens mais impactantes. Essas técnicas poéticas ajudam a transmitir emoção, contar histórias e criar conexões profundas com o público.

A escansão, que é a medição do ritmo da poesia, é fundamental no RAP. A escansão de letras de RAP envolve analisar o ritmo e a métrica das palavras para determinar a quantidade de sílabas e o padrão de acentuação em cada verso. É importante prestar atenção ao fluxo e à cadência das palavras, além de considerar a rima e a musicalidade, da mesma forma que funciona na escansão de poemas, visto que novas formas de cadência surgiram a partir das ramificações do RAP no decorrer do tempo como o *Trap*¹ e o *Drill*², que são mais acelerados do que o tradicional *Boombap*³.

Os rappers precisam de um senso aguçado de ritmo e métrica para garantir que suas palavras fluam de maneira suave e harmoniosa com a batida da música com o uso ou não de rimas.

Perante o exposto e do fato do crescimento contínuo das periferias no Brasil, que se deu por conta do crescimento desordenado de grandes metrópoles por pessoas vindas de outras regiões em busca de melhores condições de vida que resultou no crescimento de periferias de grandes cidades, é entendido que o RAP, um produto oriundo de periferias, se tornou ao longo dos anos, como uma porta de entrada para pessoas dispostas a lutar por melhores condições de moradia na forma de cultura e arte, assim como diz Wacquant (2004).

Se por um lado a fixação e a exclusão territorial acarretados [pelo crescimento populacional desorganizado] trouxeram a superpopulação, a deterioração das condições de moradia, o empobrecimento e altas taxas de morbidade e mortalidade, por outro levaram também ao florescimento institucional e à consolidação cultural (p. 157).

¹ O *Trap* é um subgênero do hip-hop caracterizado por batidas pesadas e lentas, normalmente com um tempo entre 110 e 160 batidas por minuto (BPM). Os instrumentais geralmente apresentam sons feitos por sintetizadores, 808s (baixos profundos) e elementos de música eletrônica rápidos e repetitivos. Os temas mais comuns nas letras muitas vezes abordam assuntos como o estilo de vida das ruas, dinheiro, drogas e luxo (Paulino, 2022).

² O *Drill* é um estilo de rap que caracteriza-se por batidas agressivas e pesadas, com padrões rítmicos intensos normalmente com um tempo entre 140 e 150 batidas por minuto (BPM). As letras muitas vezes descrevem a violência das ruas, conflitos de gangues e a vida em bairros marginalizados. Os instrumentais de drill podem incluir sons de sintetizadores com temáticas sombrias, ritmos de bateria distorcidos e vocais mais agressivos (Paulino, 2022).

³ O *Boombap* é um estilo clássico do hip-hop que surgiu em Nova York, durante a década de 1980 e 1990. Caracteriza-se por batidas orgânicas, simples e marcantes, com o uso de diversos instrumentos musicais normalmente com um tempo entre 80 e 100 batidas por minuto (BPM). Os instrumentais de boombap muitas vezes apresentam repetições de *samples* de jazz, soul e funk. As letras frequentemente abordam questões sociais, políticas e pessoais, além de contar histórias sobre a vida nas ruas e experiências pessoais, é o estilo que aborda mais profundidade nas letras (Paulino, 2022).

Diante disso, neste capítulo será feita a análise de letras de RAP para observar como as estruturas líricas e as temáticas abordadas se comportam em diferentes épocas, com a velha e a nova escola, com as obras do grupo Racionais MC's, *Sobrevivendo no Inferno* e *Ladrão*, do Djonga.

3.2.1 SOBREVIVENDO NO INFERNO

O conjunto Racionais MC's é composto pelos artistas Mano Brown e Ice Blue, originários das periferias da zona sul de São Paulo, e Edi Rock e KL Jay, provenientes da zona norte. Oliveira (2018) descreve que o álbum foi predominantemente produzido no Capão Redondo, um distrito considerado um dos locais mais perigosos do mundo nas décadas de 80 e 90, onde havia bastante incidência da criminalidade com homicídios, tráfico de drogas e movimentação de gangues. O trabalho de 1997, intitulado *Sobrevivendo no Inferno*, do grupo de RAP Racionais MC's, é amplamente reconhecido como um dos grandes álbuns brasileiros. Alves (2023) discorre que a relevância do álbum não se restringe apenas ao seu aspecto musical, a obra sobressai também por explorar temas políticos, como o racismo, o encarceramento em massa, a repressão policial, a desigualdade social e a vida dos jovens negros nas periferias.

Alves (2023) explica que este álbum foi concebido em um contexto de genocídio negro e periférico ocasionado pelos agentes do Estado por eventos como o Massacre do Carandiru, que ambienta a música *Diário de um detento*, ocorrido em 2 de outubro de 1992, quando a polícia militar de São Paulo matou 111 detentos e foi considerado a ação mais violenta e brutal na história do sistema prisional brasileiro, a Chacina da Candelária (1993) e a Chacina de Vigário Geral (1993). Além de retratar os desafios diários, o disco também promove um senso de pertencimento e orgulho nas comunidades, ao destacar que esses territórios não são simplesmente caracterizados por pobreza, violência. Eles são, igualmente, espaços de afeto, cultura e potência (Oliveira, 2018). Os três eventos mencionados foram cruciais para a concepção do álbum.

a violência é violência em qualquer periferia. Não por outro motivo a violência é uma presença constante nas letras de rap. Ela é parte intrínseca do cotidiano vivenciado pelos jovens que moram em qualquer periferia e, sendo o relato da vida desses jovens, o rap incorpora essa violência em seu discurso (Guimarães, 1999, p. 41).

Oliveira (2018) descreve que a proposta do álbum foi denunciar a violência direcionada à periferia para que os próprios moradores se protegessem, pois o Estado estava a promover o genocídio com ampla aprovação da opinião pública. Por esse motivo, o termo "inferno" no título da obra faz referência às favelas, áreas onde a população preta e pobre se refugiou durante a época da escravidão e que têm sido negligenciadas pelas políticas públicas desde então (Alves, 2023).

Sobrevivendo no Inferno não é apenas um trabalho musical que ensina ritmo e poesia, mas também apresenta letras que abordam história, política, racismo, exclusão social e a luta por direitos. O álbum é construído através de uma poética realista e crítica ambientada em uma região marginalizada da cidade com uma narrativa que não romantiza o cotidiano.

Seu impacto no cenário nacional pode ser comparado sem exageros ao de outras grandes obras pertencentes aos mais diversos campos culturais, como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e *Chega de saudade*, de João Gilberto (Oliveira, 2018, p. 22-23).

Além disso, essa narrativa traz uma representação fiel da realidade que essas pessoas pertencentes às minorias vivem, esses elementos estão presentes nessa representação de maneira indireta e inconsciente “e reforçam a literariedade presente na realidade das letras dos Racionais MC's.” (Andrade e Denardi, 2022, p. 268). Diante do exposto, a forma que como o álbum é narrado explicita essa ideia.

No início do álbum, acontece um cântico de louvor encaminhado ao santo guerreiro na música, *Jorge da Capadócia*. É aqui o início da ideia narrativa que é adotada durante todo o álbum e interliga as músicas umas às outras, a ideia de um pastor-marginal em uma espécie de culto no qual guia seus fiéis pelo vale das sombras a partir da palavra divina e usa uma linguagem mais empática, o pastor se coloca em pé de igualdade com seus ouvintes e deseja salvar suas almas desde que ajam corretamente e não se percam.

Em *Gênesis*, a música de abertura, Mano Brown declara: "Eu tenho uma Bíblia velha, uma pistola automática e um sentimento de revolta. Eu tô tentando sobreviver no inferno". O pastor procura conseguir a paz de forma violenta ao fazer a leitura do evangelho marginal em *Gênesis*.

Em *Capítulo 4, versículo 3* o grupo delinea fronteiras étnicas, sociais e de classes ao reivindicar uma tradição cultural negra que expõe a violência e a

dominação contidas no ideal cordial de promover a miscigenação. Nessa música, a narrativa do pastor entra em cena ao explicar o sentido da palavra divina e traz uma perspectiva de coletividade em relação à dispersão das experiências particulares de cada indivíduo, com uma visão mais cuidadosa sem adotar a sua visão como verdade absoluta para que os seus fiéis não caiam nas mãos do demônio.

Nas músicas *Tô ouvindo alguém me chamar* e *Rapaz comum*, a perspectiva do pastor aborda o momento em que as almas perdidas para o diabo testemunham os resultados trágicos culminados e que são narrados após a morte, da mesma forma como ocorre em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. O estilo narrativo não linear, visto no livro, no qual o protagonista reflete sobre sua vida após a morte, acontece da mesma forma nas músicas, em que os pensamentos e as experiências do narrador são apresentados de maneira não cronológica. As duas músicas e a obra de Machado de Assis trazem reflexões sobre a vida, a mortalidade e as experiências pessoais do protagonista através de uma narrativa autobiográfica com a exposição das emoções e dos pensamentos do protagonista em relação ao mundo ao seu redor. Os protagonistas fazem críticas de acordo com cada contexto e abordam questões sociais, políticas e culturais enquanto fazem comentários e reflexões sobre a sociedade em que vivem e sobre eles mesmos ao incluir seus desejos, medos, aspirações e arrependimentos.

Diário de um detento é uma das peças fundamentais do álbum, coescrita com Josemir Prado, um ex-presidiário que esteve preso no Carandiru pouco tempo depois do massacre que tinha o costume de ler e escrever cartas dos outros detentos. Josemir ouviu e relatou em suas folhas de caderno as experiências de outros detentos vividas dentro da prisão na época do ocorrido. Neste contexto, o pastor emprega o massacre do Carandiru como uma metáfora ao conectar o destino dos indivíduos mencionados nas músicas anteriores a uma representação do próprio inferno, assim, traz uma dupla interpretação metafórica para o termo.

Na música *Periferia é periferia* o pastor traz exemplos de como o diabo atua dentro das favelas na forma de criminalidade, uso de drogas e o medo da população à mercê da violência.

Por outro lado, a música *Em qual mentira eu vou acreditar* traz a visão do pastor sobre a atuação do diabo fora da periferia na forma de violência policial, racismo, venda de drogas e insegurança sentida pelos negros em ambientes fora da periferia.

Fórmula mágica da paz e *Mágico de Oz* podem ser vistas como um limite da palavra enunciada em que ele aborda a realidade das pessoas que vivem em ambientes violentos e desfavorecidos e faz uma crítica contundente à falta de oportunidades e à falta de assistência que enfrentam.

Por fim, em *Salve*, a última música do álbum, é uma forma de agradecimento do pastor aos presentes naquela espécie de culto.

As letras ao longo das músicas do álbum abordam temas como a criminalidade nas zonas periféricas, racismo, violência policial, violência urbana, desigualdade social e injustiças. Esses temas refletem profundamente os problemas da estrutura social brasileira e que perduram principalmente nas periferias do país. A obra também traz uma ideia de coletividade e união com mensagens de esperança, resistência e empoderamento para inspirar os ouvintes a lutar por mudanças sociais e acreditar em um futuro melhor e para as pessoas da periferia se protegerem da violência do Estado. O álbum também conta muitas histórias em cotidiano violento em que ocorre até mesmo a morte do eu-lírico ou de alguém que ele conhece ao se envolver no crime ao mesmo tempo em que trata desse assunto sem fazer apologia à criminalidade, visto que sempre há um desfecho trágico ao final das histórias.

As letras das músicas que mais expressam essas ideias são: *Capítulo 4, versículo 3*, *Diário de um detento*, *Fórmula mágica da paz* e *Tô ouvindo alguém me chamar*.

Em *Capítulo 4, versículo 3*, no verso “Fronteira do Céu com o Inferno / A fúria negra ressuscita outra vez” Brown usa do discurso do RAP para reivindicar uma tradição negra e para delimitar fronteiras étnicas e de classes que denunciam as características de violência e dominação que há no modelo de valorização da mestiçagem. Mais adiante na mesma música acontece o seguinte diálogo entre Brown e Blue:

Brown

Colou dois mano, um acenou pra mim
De jaco de cetim, de tênis, calça jeans

Blue

Ei, Brown, sai fora, nem vai, nem cola
Não vale a pena dar ideia nesse 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

Brown

Veja bem, ninguém é mais que ninguém
 Veja bem, veja bem, e eles são nossos irmãos também

Blue

Mas de cocaína e crack, uísque e conhaque
 Os mano morre rapidinho, sem lugar de destaque

Brown

Mas quem sou eu pra falar de quem cheira ou quem fuma?
 Nem dá, nunca te dei porra nenhuma.
 (Racionais MC's, *Capítulo 4, Versículo 3*, 1997).

Aqui a postura narrativa do pastor-marginal se mostra mais empática e humilde, não existe apenas uma perspectiva dada como certa. Enquanto Blue imputa constantemente algo negativo e de exclusão à figura dos dois homens, Brown relativiza a posição e explica mais adiante que a função de todos é conscientizar e salvar as almas dos irmãos das mãos do demônio.

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
 É, transforma um preto tipo A num neguinho.
 (Racionais MC's, *Capítulo 4, Versículo 3*, 1997).

Outro objetivo dessa música também é estabelecer novas formas de resistência e sobrevivência a todos os sujeitos da periferia por meio da palavra que se torna uma arma na luta por melhores condições de vida. Essa ideia fica mais evidente no verso “permaneço vivo, prossigo a mística. Vinte e sete anos contrariando a estatística”.

Na música *Diário de um detento*, é descrito o descaso dos chefes de governo em relação à população carcerária na perspectiva de antes, durante e depois do massacre do Carandiru com a descrição da polícia, detento e da própria cadeia. Essa música também descreve a realidade e o cotidiano dentro da prisão e alerta o ouvinte com o que ele vai se deparar caso venha a ser preso. O massacre é interpretado como uma forma do governo eliminar aqueles que eram inúteis para a produção capitalista.

A imagem do policial é vista como uma engrenagem no sistema de repressão violenta do poder público e é destacada nos seguintes versos:

Na muralha, em pé, mais um cidadão José
 Servindo o Estado, um PM bom
 Passa fome, metido a Charles Bronson

[...]
 O Robocop do governo é frio, não sente pena
 Só ódio e ri como a hiena.
 (Racionais MC's, *Diário de um detento*, 1997).

A imagem do detento é descrita da seguinte forma nos versos:

Cada detento uma mãe, uma crença
 Cada crime uma sentença
 Cada sentença um motivo, uma história de lágrima
 Sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio
 Sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo
 Misture bem essa química
 Pronto, eis um novo detento
 (Racionais MC's, *Diário de um detento*, 1997).

No seguinte verso aparece a perspectiva do pastor que se coloca ao lado do bandido, mas sem se confundir com ele ao mesmo tempo que se torna um indivíduo destinado a morrer decorrente da violência do estado. “Mas eu conheço o sistema, meu irmão, hã. Aqui não tem santo”.

A imagem da cadeia é relatada como um lugar onde não importa quem você é e o que você conquistou no mundo do crime, tudo isso não tem valor dentro da cadeia. A cadeia também é vista como um lugar melancólico e perturbador.

Aí moleque, me diz então, cê qué o quê?
 A vaga 'tá lá esperando você
 Pega todos seus artigos importados
 Seu currículo no crime e limpa o rabo
 A vida bandida é sem futuro
 Sua cara fica branca desse lado do muro
 Já ouviu falar de Lúcifer?
 Que veio do inferno com moral
 Um dia no Carandiru, não, ele é só mais um
 Comendo rango azedo com pneumonia
 (Racionais MC's, *Diário de um detento*, 1997).

A música *Fórmula mágica da paz* traz a ideia de coletividade, harmonia e acolhimento. Também traz uma ideia de esperança e melhoria de vida por mais que os moradores estejam rodeados de violência e tenham perdido diversos conhecidos por conta dela enquanto alimentam o desejo de encontrar uma maneira de mudar aquela realidade (a fórmula mágica da paz). O eu-lírico também expressa as suas incertezas em relação a violência que se instaurou de todos os lados e Mano Brown compara a favela a um campo minado. Essa descrição reflete o ambiente conturbado desses locais, seja o Capão Redondo ou o cortiço Cabeça de Porco, da obra *O*

Cortiço, de Aluíso Azevedo. Os problemas mencionados nas duas obras são inúmeros, voláteis e de diversas proporções, semelhantes a bombas em um campo minado (Andrade; Denardi, 2022).

A ideia de paz nessa música é a busca pelo fim do ciclo perpétuo de mortes de seus semelhantes através do acolhimento do outro que pertence a uma mesma comunidade, uma união para um bem comum.

Cada lugar uma lei, eu tô ligado,
No extremo sul da Zona Sul tá tudo errado
Aqui vale muito pouco a sua vida,
A nossa lei é falha, violenta e suicida
Se diz que, me diz que, não se revela:
Parágrafo primeiro na lei da favela
Legal, assustador
É quando se descobre que tudo deu em nada e que só morre o pobre
A gente vive se matando irmão, por quê?
Não me olhe assim, eu sou igual a você
Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho,
Entre no trem da malandragem, o meu rap é o trilho.
(Racionais MC's, *Fórmula mágica da paz*, 1997).

Em *Tô ouvindo alguém me chamar* o narrador, no momento de sua morte, conta a sua história desde o início da sua vida no crime até o seu fim trágico. Durante a sua trajetória, o personagem ao entrar no crime se espelha em um criminoso na sua área, esse que o narrador vê como um exemplo a ser seguido em decorrência da descrença da mudança de vida por meios convencionais como a faculdade. O narrador também critica a falta de oportunidades para as pessoas das zonas periféricas que têm que se contentar com a pobreza ou o crime e que tem os seus talentos desperdiçados por conta disso. O personagem exprime a vontade de entrar para o mundo do crime no intuito de alcançar o mesmo patamar de seu mentor, nesse caso, pelo respeito, *status* e dinheiro provenientes da criminalidade (Andrade; Denardi, 2022).

Ele tinha um certo dom pra comandar
Tipo, linha de frente em qualquer lugar
Tipo, condição de ocupar um cargo bom e tal
Talvez em uma multinacional
É foda...
Pensando bem que desperdício
Aqui na área acontece muito disso
Inteligência e personalidade
Mofando atrás da porra de uma grade
(Racionais MC's, *Tô ouvindo alguém me chamar*, 1997).

No decorrer da história, o narrador sofre as consequências de suas escolhas que incluem paranoia, arrependimento, abandono familiar e a sua própria morte a mando de quem ele mais admirava.

Sinto a garganta ressecada
 E a minha vida escorrer pela escada
 Mas se eu sair daqui eu vou mudar
 [...]
 O que eu tô fazendo aqui?
 Meu tênis sujo de sangue, aquele cara no chão
 Uma criança chorando e eu com um revólver na mão
 Aquele é o quadro do terror, e eu que fui ao autor
 Agora é tarde, eu já não podia mais
 Parar com tudo, nem tentar voltar atrás
 Mas no fundo, mano, eu sabia
 Que essa porra ia zoar a minha vida um dia
 Me olhei no espelho e não reconheci
 Estava enlouquecendo, não podia mais dormir
 Preciso ir até o fim
 Será que Deus ainda olha pra mim?
 Eu sonho toda madrugada
 Com criança chorando e alguém dando risada
 Não confiava nem na minha própria sombra
 Mas segurava a minha onda.
 (Racionais MC's, *Tô ouvindo alguém me chamar*, 1997).

Sobrevivendo no Inferno passa uma mensagem de consciência para o seu ouvinte a fim de se ter a denúncia das violências presentes na periferia na época em que a obra foi feita. O Álbum também descreve como esse ambiente influencia a vida de seus moradores, assim como acontece na literatura. Mais recentemente a obra de Djonga, *Ladrão*, procura fazer exatamente a mesma coisa, denunciar e conscientizar o seu ouvinte sobre a violência presente não só na periferia, mas especificamente sofrida pelo povo preto nas mais diversas esferas sociais.

3.2.2 LADRÃO

Em seu terceiro álbum, *Ladrão* (2019), Djonga marca o encerramento de uma trilogia com os dois álbuns anteriores (*Heresia* e *O menino que queria ser Deus*). Djonga aborda uma temática de preservação de suas raízes e sua família, ao mesmo tempo que busca reverter todo o sofrimento que seus ancestrais passaram (Brêda, 2019). O nome do álbum, *Ladrão*, foi escolhido porque artista adota a figura de criminoso preconceitualmente ligada aos negros. No entanto, o ato de roubar é interpretado como um ato de resgate abordado em múltiplas facetas, que vai desde a

recuperação da herança até a preservação do propósito do Hip-Hop e a busca pelo dinheiro, em que o preto devolve para a sua comunidade aquilo que foi tirado. Essa abordagem é uma representação de Robin Hood do capitalismo contemporâneo (Brêda, 2019).

Ao longo de sua obra, Djonga expõe uma dicotomia presente na linguagem de acordo com várias dicotomias que influenciam nossas concepções linguísticas, ao ser uma das mais importantes a distinção entre significante e significado, duas partes essenciais na formação de um signo. Para compreender a dicotomia explorada por Djonga, é fundamental reconhecer que os significados estão intrinsecamente ligados ao contexto individual, ou seja, aos conhecimentos e experiências de vida, o conceito é moldado pela perspectiva de quem interpreta a palavra. Cada indivíduo elabora mentalmente uma imagem do que representa um “ladrão”, e geralmente essa representação, especialmente no contexto brasileiro, está associada à classe social e cor.

Djonga escolheu a palavra “ladrão” como título de seu álbum e, por meio de suas músicas, empreendeu a missão de atribuir outro significado a essa palavra. Nesse contexto, Djonga redefine o termo “ladrão”, ao deslocá-lo da imagem do jovem negro que pratica pequenos furtos no centro das grandes cidades para a elite branca que discrimina e subjulga esses mesmos jovens através do preconceito e racismo. A compreensão coletiva do significado atribuído aos negros foi manipulada e, em vez de tentar aproximar o significado do objeto em si, o racismo abandonou o que o indivíduo era de fato ao tentar o enformá-lo no significado que o sistema queria que ele tivesse. Esse processo, que remonta à época da escravidão, sempre teve como objetivo criar um signo que desumanizasse os indivíduos negros.

A poética presente nesse álbum é apresentada por metáforas, analogias e simbolismos para enriquecer suas letras. Essas figuras de linguagem criam camadas de significado e constroem narrativas que misturam experiências pessoais com histórias coletivas, refletindo a realidade social e cultural de grupos marginalizados. Desse modo, a narrativa do álbum flui na relação entre a coexistência intrínseca entre explorador e explorado que também se assemelha com a forma narrativa da obra *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo. A ideia se confirma ao se abordar a relação entre classes sociais representada determinação do destino de cada indivíduo, em o que a fortuna do mais rico tende a aumentar enquanto o pobre está destinado a permanecer na miséria.

A obra de Djonga dialoga com a obra de Aluísio de Azevedo porque as duas produções trazem, além de muitos outros problemas relacionados ao racismo, os problemas da a abolição da escravatura, que embora tenha sido um passo significativo para os negros, não erradicou os problemas raciais e ainda gerou novos desafios. Mesmo após se tornarem livres, os negros continuaram a enfrentar o racismo e serem segregados nas áreas menos favorecidas da cidade que limita a minoria das pessoas negra a ocupar certos espaços privilegiados de caráter social, profissional e financeiro.

As letras de Djonga nesse álbum tratam majoritariamente sobre racismo, coletividade, origem e ancestralidade, empoderamento negro e críticas a sociedade burguesa. As músicas que mais tratam desses assuntos são: *Hat-trick*, *Bença*, *Ladrão*, *Voz* e *Falcão*.

Na música *Hat-trick*, que faz referência à trilogia do Djonga até então, ele explica o conceito do álbum e também traz as ideias de exemplo a ser seguido nos versos “Cê não sabe o que é acordar com a resposta que pros menor daqui eu sou espelho” e em:

Da terra onde nada vira, um mano do nada vira a maior referência de um jogo
onde saber quem joga mais vale mais do que pôr comida no prato (Djonga, *Hat-trick*, 2019).

e de empoderamento negro ao dizer:

É pra nós ter autonomia, não compre corrente, abra um negócio
Parece que eu 'to tirando, mas na real 'to te chamando pra ser sócio
Pensa bem, tira seus irmão da lama, sua coroa larga o trampo
Ou tu vai ser mais um preto que passou a vida em branco?
(Djonga, *Hat-trick*, 2019).

Ao final da música, Djonga diz o seguinte:

O dedo, desde pequeno geral te aponta o dedo
No olhar da madame eu consigo sentir o medo
'Cê cresce achando que 'cê é pior que eles
Irmão, quem te roubou te chama de ladrão desde cedo
Ladrão, então peguemos de volta o que nos foi tirado
Mano, ou você faz isso
Ou seria em vão o que os nossos ancestrais teriam sangrado
[...]
Do alto do morro, rezam pela minha vida
Do alto do prédio, pelo meu fim
Ladrão
No olhar de uma mãe eu consigo entender o que pega com o irmão
Tia, vou resolver seu problema
Eu faço isso da forma mais honesta
E ainda assim vão me chamar de ladrão

Ladrão.
(Djonga, *Hat-trick*, 2019).

Na música *Bença*, Djonga aborda a ideia de ancestralidade e origem e faz uma homenagem à sua avó e ao seu pai, em quem ele se espelha para que seja um bom exemplo para seu filho.

Vó, como 'cê conseguiu criar três mulheres sozinha
Na época que mulher não valia nada?
Menina na cidade grande, no susto viúva
E daquela cor que só serve pra ser abusada
Você não costurou só roupa, né?
Teve que costurar um mundo de trauma, abdicação, luta
[...]
Onde mães fortes e generosas se criaram
[...]
É triste ver que os moleque da minha quebrada
Não teve a mesma sorte que eu
Um pai presente, no país onde o homem que aborta mais
Vai entender, né?
[...]
Não tive Max Steel, meu herói era ele
Meu jogador de futebol preferido era ele
E tudo que hoje eu faço pro meu filho
É pra que Jorge olhe pra mim como eu olho pra ele
Meu herói ainda é ele
[...]
Rei de Wakanda, eu, príncipe Pantera Negra
Construímos um império sem precisar de grana ou arma
Irmão, você lembra de onde 'cê vem?
E quando você chegar lá
O que 'cê tem vai voltar pra de onde 'cê vem?
Ou 'cê nem sabe pra onde vai?
(Djonga, *Bença*, 2019).

Mais adiante Djonga expõe o objetivo do álbum no seguinte trecho:

Esse disco é sobre resgate
Pra que não haja mais resquício na sua mente que te faça esquecer
Que você é o dono do agora
Mas o antes é mais importante que isso
(Djonga, *Bença*, 2019).

Na música *Ladrão*, o artista aborda o conceito do álbum com a ideia da mudança de significado da palavra “ladrão”, apresenta as ações de Robin Hood e critica a burguesia, ao mesmo tempo que traz as ideias do propósito do Hip-Hop quando diz “Meu melhor verso só serve se mudar vidas” e da busca pelo dinheiro para mudança de vida das pessoas do subúrbio.

Eu vou roubar o patrimônio do seu pai
 Dar fuga no Chevette e distribuir na favela
 [...]
 Ao menos sejam verdadeiros
 O mais perto que 'cês chegaram do morro é no palco favela do Rock In Rio
 [...]
 Eu que só queria uma bicicleta, mano
 Hoje posso comprar à vista o carro ano
 [...]
 Não sou querido entre a nata de apropriadores culturais, ó que onda!
 É que pra cada discurso que eles fazem é uma vida salva pelo Djonga
 [...]
 Tem que ter muito sangue frio, e eu não tenho
 Pra apertar a mão do seu próprio algoz.
 (Djonga, *Ladrão*, 2019).

Na letra da música *Voz*, o rapper e o seu convidado Doug Now fazem críticas à violência das áreas mais pobres e a baixa expectativa de vida dos jovens negros de periferia, também fazem críticas às pessoas brancas que legitimizam a violência desses locais.

Doug Now

Gente igual a gente morre, a mídia omite
 De acordo com as pesquisas
 Era pra esse som ser só o beat
 [...]

Djonga

Mas Djonga não gosta de branco
 O bang não é apenas cor, interpretem
 Parece que ainda estão no ano lírico
 Pela cor cê só não sente o que eu sinto
 Mas pela boca e pelas atitudes
 Branco é seu estado de espírito
 Playboy se junta hoje em dia mano, e quer ser bonde
 Tô lutando pra favelado junto ser empresa
 Mamãe falou que mudar o mundo é sem pressa
 Rico bandido é predador, pobre honesto é presa
 [...]
 Eles passam na faculdade sem estudar
 Postam contrariando as estatísticas
 Aqui, contrariar é passar dos 18 sem ser preso
 E sem ser só mais um caso de algum cu da balística
 [...]
 Douglas, pelo que dizem os estudos
 Se o beatmaker for preto
 Esse som era pra ser só o silêncio
 Combinaram de nos matar, combinamos de ficar vivo
 Choro é livre, eu te empresto esse lenço.
 (Djonga, *Voz*, 2019).

Djonga usa o racismo e a violência sofrida pelo povo preto como tema da música *Falcão*, ele também usa a música para ressaltar a importância do Hip-Hop para a resistência do povo periférico.

Porra, no que os irmão se transformaram
 Essa merda no começo era só pelo hip-hop
 Hoje quem era falido é o mais falado
 Acertando por obrigação e errando por esporte
 Quem ostenta por amor, rima por ibope
 [...]

Será que sou só mais um negro fútil
 Já que pra salvar o mundo essas corrente é nada útil
 [...]

O que adianta eu preto rico aqui em Belo Horizonte
 Se meus iguais não podem ter o mesmo acesso a fonte
 [...]

Olho corpos negros no chão, me sinto olhando o espelho
 Corpos negros no trono, me sinto olhando espelho
 Olho corpos negros no chão, me sinto olhando o espelho
 Que corpos negros nunca mais se manchem de vermelho.
 (Djonga, *Falcão*, 2019).

3.3 UM PARALELO ENTRE DOIS TEMPOS

O RAP também tem o poder criar, contar e narrar histórias e descrever muito bem o ambiente onde elas ocorrem, tal como acontece nas histórias em prosa na literatura, porque assim como ela, o RAP também cria, recria e investiga a realidade que o eu lírico se insere. O RAP faz isso com o auxílio da teoria poética. As duas obras apresentadas trazem uma perspectiva de onde foram criadas ao abordarem os problemas que a circundam e a realidade que seu povo enfrenta no cotidiano. A atmosfera densa e complexa do Capão Redondo descrita no álbum do Racionais MC's traz à tona os problemas da segregação e abandono da periferia em relação aos bairros mais nobres de São Paulo e como esses problemas estão diretamente relacionados com a forma que acontece a influência sociológica durante o desenvolvimento do indivíduo a partir de suas interações.

quando a balança de poder é muito desigual, os [excluídos] costumam sofrer uma inferiorização a tal ponto que internalizam uma auto-imagem negativa, fazendo com que suas aspirações sejam acomodadas ao que lhe é culturalmente imposto a sua posição (Elias e Scotson, 2000, *apud* Gatti, 2018, p. 269).

O Capão Redondo é descrito como um lugar de moradias precárias e sem saneamento básico, que conta com a presença da criminalidade e da ausência do Estado, a qual culmina principalmente na miséria e no crescimento da venda e consumo de drogas. No entanto, *Sobrevivendo no Inferno* também aborda a

esperança que os moradores têm de saírem dali e terem uma vida melhor, ao passo que apresenta uma coletividade e união entre eles por considerarem a periferia um lugar de muito aprendizado e de um futuro melhor para as próximas gerações, apesar de todos os problemas já que “Mano Brown declarou que as mudanças pelas quais seu bairro, Capão Redondo, passou são fruto mais da conscientização populacional trazida pelo rap do que de iniciativas governamentais” (Fragoso, 2022, p. 247).

A realidade retratada do Capão Redondo é uma linha tênue entre deixar-se perder em meio a violência e ou ter a esperança de conseguir sair ou trazer mudanças para o bairro.

No que se refere ao Djonga, apesar de ele ter nascido na Favela do Índio, onde se inspirou para fazer RAP, e de ter sido criado no bairro de São Lucas, zona leste de BH, as periferias da cidade não são explícitas na ideia principal de *Ladrão*, mas são apresentadas como uma ideia, não apenas de um lugar físico onde o sujeito se encontra, mas como uma situação social de exclusão de pessoas que sofrem com as mais variadas formas de violência ao viverem a realidade miserável da periferia, esses subsídios são essenciais na composição da obra. Essa ideia também traz a imagem de um Brasil elitista, desigual e que prega a meritocracia ao marginalizar a favela e negar grande parte do que ela produz enquanto reforça o preconceito contra as pessoas que moram nessas áreas, em que a maioria são negras. De certa forma, Djonga apresenta em seu álbum uma semelhança com a ideia de ambientação metafórica do Capão Redondo vista em *Sobrevivendo no Inferno*. Sobre isso, Guimarães (1999) afirma:

Nova York, Los Angeles, Rio de Janeiro ou São Paulo, periferia é periferia em qualquer lugar e a ocupação desses espaços por jovens negros, excluídos da economia, da política e da educação, estão reunidos em um aspecto comum: a violência (p. 41).

À face do exposto, observa-se que a forma a qual as pessoas do gueto encontraram para serem ouvidas; denunciarem o descaso com a periferia; terem acesso à cultura; se unirem; se organizarem e criarem novos talentos na música, grafite, dança, na produção de conhecimento e cultura foi através da criação do movimento Hip-Hop, que como dito anteriormente, engloba o RAP. O RAP, nessa perspectiva, dialoga com quem está dentro da periferia e ao mesmo tempo para quem está fora. E por esse motivo, O RAP, por ser um discurso dos excluídos que faz

referência à violência intrínseca das zonas periféricas, acaba por se tornar um gênero difícil de digerir e com menos indicação ao sucesso dentro da indústria cultural e para fora dela também na forma de aceitação do público exterior ao gueto. Apesar de hoje o gênero ser o mais consumido na indústria fonográfica, as temáticas das letras abordadas nessas músicas que se destacam não se relacionam em grande parte com a denúncia da violência imposta na periferia e com a luta por melhores condições de vida. As temáticas mais populares para que o RAP seja mais bem aceito circulam em assuntos como as *love songs* e assuntos ostentatórios como jóias, dinheiro, roupas, festas, bebidas, veículos, entre outros temas superficiais. A pouca aceitação do RAP como forma de protesto se configura na forma de um artista que, no início de carreira, não tem a mesma pretensão ao sucesso do que outro artista que inicia a sua carreira com abordagem de temas diferentes e mais aceitos pela burguesia. Isso acontece devido ao fato do RAP ter rompido barreiras de classe, cor e gênero e de ser abordado como um gênero musical mais consciente.

Outra questão abordada dentro do RAP é a construção de uma consciência de coletividade para as pessoas da periferia que conseguem ascender socialmente para que não se esqueçam de onde vieram e não criem comportamentos semelhantes aos de seu algoz, de exclusão e preconceitos, e nem sejam seduzidos pela “mistificação produzida pelos apelos da publicidade, pela confusão entre consumidor e cidadão que se estabeleceu no Brasil neoliberal” (Kehl, 1999, p. 99). A música *Hat-trick*, do Djonga, traz exatamente essa questão, na qual o objetivo é atingir mais espaços sociais para além da periferia, mas sem deixar de representar aqueles que não tiveram as mesmas oportunidades. Como já abordado, o álbum *Ladrão* trata de questões do povo negro periférico com a mudança de significado da palavra “ladrão”. Sobre o uso de signos e a ideia de espaço Bertelli (2012) discorre:

De modo análogo, no que respeita ao RAP, deve-se observar que o processo de expropriação urbana não se restringe a aspectos materiais e físicos do espaço. Pelo contrário, a partilha do sensível estende-se também, e talvez sobretudo, ao âmbito da circulação dos signos. (p. 225).

Essa palavra também aparece com frequência nas letras do Racionais MC's, porém com um significado e perspectiva diferente do Djonga, que traz uma mudança de significado dessa palavra em relação a quem ela está mais comumente e preconceituosamente associada, os negros. Além disso, Djonga também aborda essa palavra com a personificação de Robin Hood e, dessa forma, reparar todo o dano que

os negros sofreram ao longo da história. No álbum do Racionais MC's de 1997, essa palavra aparece tanto no sentido literal quanto no sentido conotativo, no sentido de gíria. Oliveira (2006) descreve que a gíria é um recurso pelo qual um grupo de falantes desenvolve formas mais intrínsecas de comunicação a partir do desenvolvimento de um vínculo cultural entre eles devido à exclusão e ao conflito social. As gírias podem ser usadas no contexto do dia a dia e também no contexto do sistema carcerário.

No sistema carcerário, a palavra “ladrão” ganha um significado e uma forma de uso diferente e da mesma maneira é diversas vezes abordada nas músicas do *Sobrevivendo no Inferno*, assim como também é abordada em sentido literal.

Esse vocábulo gírio denomina qualquer indivíduo infrator que receba conceito positivo, mesmo que não esteja preso por roubo. É uma maneira dos internos mostrarem que o companheiro (tratado como ladrão) foi aceito pelo grupo (Oliveira, 2006, p. 67).

Na forma literal, a palavra “ladrão” significa, segundo o dicionário Dicio, “Indivíduo que rouba, realiza furtos, pega para si o que não lhe pertence” ou “Aquele que faz negócios na malandragem, na esperteza; malandro.”

O grupo aborda essa palavra no sentido literal nos trechos da maioria das músicas do *Sobrevivendo no Inferno*. As músicas são:

Fórmula mágica da paz;

Eu não tava nem aí, nem levava nada a sério,
admirava os **ladrão** e os malandro mais velho.
[...]
Ontem eu sonhei que um fulano aproximou de mim,
"agora eu quero ver **ladrão**, pá! pá! pá! pá!"
(Racionais MC's, *Fórmula mágica da paz*, 1997).

Diário de um detento;

Ladrão sangue bom tem moral na quebrada
Mas pro Estado é só um número, mais nada
(Racionais MC's, *Diário de um detento*, 1997).

Tô ouvindo alguém me chamar;

Mas sem essa de sermão, mano, eu também quero ser assim
Vida de **ladrão** não é tão ruim!
[...]
Que tava com moral até demais
Ladrão, e dos bons
[...]
Prestou vestibular no assalto do ônibus
Numa agência bancária se formou **ladrão**
(Racionais MC's, *Tô ouvindo alguém me chamar*, 1997).

Em qual mentira eu vou acreditar;

Que a maioria é maloqueiro e **ladrão** – Aí não!
(Racionais MC's, *Em qual mentira eu vou acreditar*, 1997).

E Mágico de Oz.

Conhece puta, traficante, **ladrão**
Toda raça, uma pá de alucinado e nunca embaçou
(Racionais MC's, *Mágico de Oz*, 1997).

A música *Diário de um detento* é a mais propícia para abordar o significado da palavra “ladrão” dentro do sistema prisional. Em alguns trechos da música não é feita a distinção de quem é ladrão e quem não é, os sujeitos presentes naquele ambiente são englobados dentro do mesmo termo.

Metralhadora Alemã ou de Israel
Estraçalha **ladrão** que nem papel
[...]
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo
Quem mata mais **ladrão** ganha medalha de prêmio!
(Racionais MC's, *Diário de um detento*, 1997).

Apesar do RAP abordar a criminalidade e o contexto do sistema carcerário, esses temas são narrados e descritos como possíveis destinos do crime: cadeia ou morte. O rapper Emicida, em sua participação no programa Roda Viva da TV Cultura, discorreu sobre o tema ao ser perguntado se o RAP faz apologia ao crime.

Isso é uma análise bastante preconceituosa. Desde quando narrar uma determinada situação que está vinculada ao crime faz de você um apologista dessa situação? E se isso faz de você um apologista daquela situação, então você tem que começar a pegar o Datena, que faz isso todo dia na televisão, ilustrando crimes e empurrando isso goela abaixo na sociedade brasileira (Emicida, 2020).

Diante da fala de Emicida e com a ideia de que o RAP parte da premissa de conscientização e denúncia, o conteúdo abordado em letras de RAP é uma forma de relatar o cotidiano vivido no gueto ou a criação de narrativas que abordam esse contexto de violência e a realidade que as pessoas se deparam todos os dias. Dessa forma, o RAP tece um olhar sensível sobre a periferia ao descrever e narrar o ambiente marginalizado que sofre com o resultado do descaso do poder público. Esse

olhar é sintetizado por quem vive ou viveu nesse ambiente e que procuram por melhorias, os rappers. A confusão entre RAP e apologia ao crime vem do senso comum originário do preconceito de quem está fora da periferia e marginaliza a cultura oriunda dela, o que inclui também o Estado. Dantas (2021) traz definição de apologia ao crime é feita da seguinte forma pelo Código Penal: Art. 287 - Fazer, publicamente, apologia de fato criminoso ou de autor de crime: Pena - detenção, de três a seis meses, ou multa. Dantas (2021) descreve que a definição do que é considerado apologia ao crime é bastante abstrata e dá margem para inferir que essa definição serve para o enquadramento daqueles que são considerados inimigos do Estado, a partir daí surge a necessidade de abordar essa criminalização da cultura periférica de forma crítica, visto que o entendimento do que é apologia ao crime é um delito político-social e visto, muitas vezes, como ato de censura.

Ao considerar todas as adversidades das pessoas da periferia, muitos não veem perspectiva de melhora por meios éticos, através do trabalho e/ou estudos, e acabam por ser seduzidos pelo crime e enxergam nele uma possível melhoria de vida.

Ainda que a maioria dos rappers passe a lição, por meio dos versos, de que o crime destrói vidas, os elementos que apresentam para justificar a entrada dos seus “manos” no crime desenham uma situação quase inescapável. (Gatti, 2018, p. 279).

Essa decisão acaba em tragédia na maioria das vezes e o RAP busca alertar quanto ao perigo dessa decisão para que jovens não desperdicem as suas vidas no crime e percam a sua juventude sem produzir nada para ele mesmo, sua família e comunidade, exemplos desse alerta são os trechos de *Fórmula mágica da paz*, do Racionais MC's:

Eu não tava nem aí, nem levava nada a sério,
admirava os ladrão e os malandro mais velho.
Mas se liga, olhe ao seu redor e me diga:
O que melhorou? da função quem sobrou?
sei lá, muito velório rolou de lá pra cá,
qual a próxima mãe que vai chorar?
Há, demorou mas hoje eu posso compreender,
que malandragem de verdade é viver.
Agradeço a Deus e aos Orixás, parei no meio do caminho
e nem olhei pra trás meus outros manos todos foram longe demais,
Cemitério São Luis, aqui jaz
[...]
2 de novembro era finados, eu parei em frente ao São Luís do outro lado.
E durante uma meia hora olhei um por um
e o que todas as senhoras tinham em comum:
a roupa humilde, a pele escura, o rosto abatido pela vida dura

colocando flores sobre a sepultura (podia ser a minha mãe) que loucura.
(Racionais MC's, *Fórmula mágica da paz*, 1997).

e Voz, do Djonga:

Aí cê cola na boca, ela fica banguela
Um tiro te fecha a porta e abre a janela da alma
Cê não deixa pra sua família nem uma casa
Só o famoso mal exemplo e um menor chei' de trauma
(Djonga, *Ladrão*, 2019).

Diante dos problemas inerentes à ambientação onde as obras foram produzidas, é importante que seja ressaltado os dados daquela época referente à essas áreas. Os primeiros versos de *Capítulo 4, Versículo 3* evidenciam alguns dados sobre a população negra do país até aquele momento

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial.
A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras.
Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros.
A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo.
(Racionais MC's, *Capítulo 4, Versículo 3*, 1997).

Esses dados são apresentados como uma ressignificação, dentro do contexto da música, para a figura do que seria o grupo, o messias que luta em oposição ao sistema social hegemônico baseado no consumismo capitalista, que oprime o povo da periferia. Dessa maneira, o ouvinte teria duas opções: se identificar com o que está exposto na letra da música e lutar contra a opressão ou se sentir intimidado.

Além dos dados mencionados, Fragoso (2022) traz informações adicionais sobre o Capão Redondo, onde Mano Brown e Ice Blue residiam em 1997, e que serviu de inspiração para grande parte do conteúdo de *Sobrevivendo no Inferno*. Na época, o bairro tinha uma população de 240 mil habitantes, o que resultava em uma densidade populacional de 17 habitantes por quilômetro quadrado. Durante o período de 1968 a 1995, a taxa de crescimento populacional atingiu 1.800%. A taxa de homicídios era de 130 por 100 mil habitantes e ao comparado com a Vila Mariana, um bairro paulistano de alto padrão, era 46 vezes maior. A maioria das vítimas de homicídios eram homens jovens, negros e de baixa renda. Hoje em dia, o bairro conta com aproximadamente 300 mil habitantes, segundo a prefeitura de São Paulo, e teve uma queda na taxa de homicídios que constava com 21,9 homicídios por 100 mil pessoas, segundo a revista Exame, em 2015, a última vez que esses dados foram divulgados.

Em Belo Horizonte, cidade natal do Djonga e onde foi produzido o álbum *Ladrão*, segundo o jornal O Tempo, desde 2012, a cidade lidera as estatísticas de homicídios em Minas Gerais, ao contabilizar 6.064 mortes. Em 2013, a capital apresentava uma taxa de homicídios de 3,52 a cada 10 mil habitantes, porém, em 2022, esse número caiu para 1,20. A média dos últimos 11 anos indica um índice de 2,17 assassinatos por cada 10 mil residentes. Na região metropolitana da cidade, dos 39.223 homicídios registrados em Minas Gerais até maio de 2023, 15.638 ocorreram nessa região, o que representa quase 40% do total de crimes na área.

Portanto, observa-se que os dois álbuns foram feitos em ambientes violentos e representam muito bem o que era visto por seus compositores e as suas comunidades que residem nesses locais na época em que foram escritos. As obras apresentam um *storytelling* bastante notório e explicitam muito bem o objetivo de suas produções ao abordar algumas músicas em prosa, uma história contada, dispostas em versos poéticos .

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O RAP desde os seus primórdios na década de 1970 tem o compromisso de representar os interesses das camadas sociais mais baixas, especialmente do povo negro, e denunciar as mazelas vividas pela população dos subúrbios não só do Brasil, mas do mundo no que diz respeito às formas de violência policial, racismo, desigualdade social, ausência do Estado, criminalidade, corrupção política etc. O RAP também tem a missão de representar a periferia, uma vez que é oriundo dela, como um ambiente de produção de cultura, união, pertencimento e ancestralidade, coletividade e de orientação, ao relatar histórias de crimes com um desfecho trágico decorrente de escolhas erradas.

A complexidade que caracteriza o RAP permite que ele seja muito mais que um gênero musical e seja apreciado de várias formas e perspectivas como a literária e poética, como a linguística, como um produto da resistência da periferia, como um meio cultural de propagação de ideias e expressões, uma demarcação de espaço e tempo etc.

O RAP em sua produção leva em consideração diversas formas poéticas principalmente no que diz respeito à construção de versos, pois a presença de várias formas de rima, de métrica, de cadência, de estrofação e as *punchlines*⁴ que somadas à seleção e combinação de palavras causam uma linguagem de efeito e permitem a criação de uma sonoridade única, assim como acontece na construção de poemas. Ademais, o RAP também tem o poder de criar, contar e narrar histórias e descrever o ambiente onde elas ocorrem tal como acontece nas histórias em prosa na literatura, porque assim como ela, o RAP também cria, recria e investiga a realidade que o eu lírico se insere. As histórias presentes no RAP buscam a conscientização dos ouvintes sobre a violência que eles sofrem e sobre os perigos existentes em suas periferias que podem levá-los a um destino trágico.

Esse discurso é feito por alguém que, na maioria das vezes, viveu o contexto do gueto e procura fazer com que seus ouvintes se identifiquem com ele. Isso ocorre por meio da linguagem própria da periferia que destoa da norma padrão da língua, essa última por conter um caráter de exclusão, O RAP participa desse processo de

⁴ É quando uma estrofe atinge o clímax. É uma das técnicas mais utilizadas em batalhas de estilo livre. (RedBull, 2022).

abordagem linguística despadronizada devido aos falantes estarem mais habituados a utilizarem a mesma linguagem presente nas músicas.

Dessa forma este trabalho responde os questionamentos levantados antes da pesquisa ser realizada. Existe semelhança entre a estrutura da poesia produzida através do RAP atual e a poesia produzida em poemas? Sim, grande parte da teoria poética se aplica à construção de músicas no RAP; Como a variação linguística ocorre nas músicas e como a norma culta, muitas vezes, distancia-se desse gênero? As letras de RAP são constituídas de acordo com a linguagem mais comum da periferia, essa que é a mais utilizada pelos falantes das periferias e que por conta da falta de assistência do Estado, o ensino de língua portuguesa é prejudicado e a norma culta não é aplicada de forma efetiva; e, por último, como é feita a relação entre autor e ouvinte nas mensagens passadas dentro do gênero? Autor e ouvinte se relacionam por compartilharem da mesma linguagem e da mesma vivência, além de que o RAP serve como um meio de letramento cultural.

O trabalho também abre margem para abordar mais profundamente questões que fundamentaram o andamento da pesquisa. Uma delas é a função social do gueto para a criação artística; o RAP como forma de literatura original, os chamados *flows*; da *performance* como elemento agregado à semiótica para a construção da imagem do enunciador da mensagem nas músicas de RAP e, por fim, o uso do RAP como forma de letramento como prática social para abranger o uso da linguagem e como forma de letramento cultural.

O objetivo geral e os objetivos específicos do trabalho foram atingidos no que diz respeito à poética que estabelece uma relação entre a forma estética e realidade social através da linguagem atrelada à música que incluem som, ritmo, sintaxe, métrica, os vários tipos de rima, léxico, figuras de linguagem, técnicas narrativas e *performance*. A partir disso, a mensagem ideológica, a qual leva em consideração as mais diversas questões pertinentes à periferia e às pessoas que nela vivem, é passada para os ouvintes com a construção de um meio de enunciação que permite o ouvinte ter consciência dos problemas vividos e se identificar com o que é relatado por conta da linguagem similar utilizada na transmissão da mensagem com a fala cotidiana do ouvinte e da narrativa utilizada quando há contação de histórias. Esses elementos fortalecem a popularidade do gênero nas periferias, ainda mais porque foi nessas áreas que o próprio RAP surgiu e aborda as formas de violência pertinentes à

essa área como racismo, corrupção política, desigualdade social, criminalidade e violência policial.

Com as duas obras citadas anteriormente, observa-se que ao longo dos anos o RAP não deixou de ter a sua essência como gênero musical e não só se manteve firme com o seu objetivo, mesmo com outros assuntos abordados, como também conquistou ainda mais espaço no cenário musical e social, dado que, atualmente, o RAP nacional rompeu fronteiras de classe, cor e gênero no país. Anteriormente, o RAP era associado principalmente às classes subalternas e predominantemente criado por homens negros e o estilo não recebia muita atenção da indústria cultural. No entanto, hoje em dia, ele é celebrado em horários nobres em programas de rádio e televisão, além de ser reproduzido milhões de vezes em plataformas de *streaming*. Uma das mudanças mais relevantes é a expansão do RAP feminino que ganhou mais espaço e permitiu o surgimento de nomes como Tasha & Tracie, Flora Matos, Cristal e muitas outras.

A evolução social do RAP é um fenômeno que reflete uma transformação na posição social desse gênero musical, que agora alcança também as classes média e alta. Essas mudanças sociais fazem parte de um processo mais amplo que inclui outras transformações observadas no país desde os anos 2000, como as políticas de ações afirmativas, que têm proporcionado o acesso de populações periféricas às universidades, tanto públicas quanto privadas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Isabela. Sobrevivendo no Inferno: o álbum que virou leitura obrigatória do vestibular. **Politize!**. 2023. Disponível em: <<https://www.politize.com.br/sobrevivendo-no-inferno/#:~:text=O%20%C3%A1lbum%20Sobrevivendo%20no%20Inferno,dos%20jovens%20negros%20da%20periferia.>>. Acesso em: 29 de jan. de 2024.

ANDRADE, Marcos Vinícius Silva; DENARDI, Vanessa Goes. Periferia é periferia: uma análise das semelhanças entre o cortiço e sobrevivendo no inferno. **Revista Debates Insubmissos**, Caruaru, PE. Brasil, Ano 5, v.5, nº 19, set./dez. 2022.

BAGNO, Marcos. Linguagem. **Glossário Ceale***: termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores. Brasília, 14 de ago. de 2014. Disponível em: <<https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/linguagem>>. Acesso em 03 de jul. de 2024.

BATALHAS DE FREESTYLE: Um dicionário para entenderes palavras-chave. **RedBull**. Ago 2022. Disponível em: <<https://www.redbull.com/pt-pt/batalha-de-freestyle-dicionario#:~:text=AABB%20ou%20ABAB,-Punchline,em%20batalhas%20de%20estilo%20livre.>>. Acesso em: 26 de abr. de 2024.

BERTELLI, Giordano Barbin. Errâncias racionais: a periferia, o RAP e a política. **Sociologias**. UFSCar, dez 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/soc/a/4W4GXXnwGYDFVY6tSMV8gJj/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 16 de abr. de 2024.

BIG, Opai Big; MISTURA, Izy. A importância da tradição oral africana para a manutenção da história. **Mundo Negro**. 20 de nov. 2020. Disponível em: <<https://mundonegro.inf.br/a-importancia-da-tradicao-oral-africana-para-a-manutencao-da-historia/>>. Acesso em: 07 de jul. de 2023.

BK. **Amores, vícios e obsessões**. Rio de Janeiro. Piramide perdida, 2016. Digital (streaming). Disponível em: <<https://youtu.be/voTrQTtVjgU?si=CxpBMKjUBbrOokzn>>. Acesso em: 17 de jan. de 2024.

BRÊDA, Lucas. Djonga - Ladrão. **Monkeybuzz**. São Paulo, 26 mar. 2019. Disponível em: <<https://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/djonga-ladrao/>>. Acesso em: 15 de mar. de 2024.

ALMEIDA, Tamiris. PISA 2022: Por que o Brasil está nas últimas posições em matemática, ciências e leitura?. **Futura**. Rio de Janeiro, 18 de dez. de 2023. Disponível em: <<https://futura.frm.org.br/conteudo/educacao-basica/noticia/pisa-2022-por-que-o-brasil-esta-nas-ultimas-posicoes-em-matematica-leitura-ciencias>>. Acesso em: 03 de jul. de 2024.

CAETANO, Maria Luiza. **Encruzilhada entre rap e literatura**: a escrevivência pelos olhares das corpos memória. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2022.

CIRINO, A. C. **Rap enquanto performance**: um evento de comunicação e expressão musical. ETD - Educação Temática Digital, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 126–139, 2012. DOI: 10.20396/etd.v14i2.1226. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/1226>. Acesso em: 30 mar. de 2023.

DANTAS, Ythalo Breeno Montes. **A criminalização da cultura periférica por meio do crime de apologia de crime ou criminoso**: uma análise sob o prisma da criminologia crítica e do direito penal mínimo. Orientador: Prof. Dr. Raul Carneiro Nepomuceno. 2021. 70f. TCC (graduação). Curso de Direito da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/69093/1/2021_tcc_ybmdantas.pdf. Acesso em: 19 de abr. de 2024.

DJONGA. **Bença**. Belo Horizonte. Ceia, 2019. Digital (streaming). Disponível em: <https://youtu.be/vltmJnY-waY?feature=shared>. Acesso em: 18 de mar. de 2024.

DJONGA. **Falcão**. Belo Horizonte. Ceia, 2019. Digital (streaming). Disponível em: <https://youtu.be/w7OyLgFzG1c?feature=shared>. Acesso em: 18 de mar. de 2024.

DJONGA. **Hat-trick**. Belo Horizonte. Ceia, 2019. Digital (streaming). Disponível em: <https://youtu.be/dGLAZ2izDiY?feature=shared>. Acesso em: 18 de mar. de 2024.

DJONGA. **Ladrão**. Belo Horizonte. Ceia, 2019. Digital (streaming). Disponível em: <https://youtu.be/6u9hxVHQhIA?feature=shared>. Acesso em: 18 de mar. de 2024.

DJONGA. **Ladrão**. Digital (streaming). [https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nXyWjwypr-yMtSmeWyapr9gsaecYZe7rQ]. Ceia, 2019.

DJONGA. **Não sei rezar**. Belo Horizonte. Ceia, 2020. Digital (streaming). Disponível em: <https://youtu.be/fw6mvxNdhKM?si=5tn29j6L2lxP44Lw>. Acesso em: 17 de jan. de 2024.

DJONGA. **Voz**. Belo Horizonte. Ceia, 2019. Digital (streaming). Disponível em: <https://youtu.be/4JT4hY5m0EI?feature=shared>. Acesso em: 18 de mar. de 2024.

DORNELAS, Luana. **Como foi o surgimento da cultura hip-hop no Brasil**. 21 de fev. 2021. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/O-surgimento-da-cultura-hip-hop-no-Brasil>. Acesso em: 30 de mar. de 2023.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução Waltensir Dutra; 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca universal).

EMICIDA. **Beira de piscina**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010. Digital (streaming). Disponível

em:<<https://youtu.be/NuueYUVTQeY?si=D0Et85SZsMXMgYN4>>. Acesso em: 17 de jan. 2024.

EMICIDA; CRIOLO. **Triunfo**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2009. Digital (streaming). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YMJOmluUwiM>>. Acesso em: 12 de fev. de 2024.

EMICIDA. **Ismália**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019. Digital (streaming). Disponível em:<https://youtu.be/4pBp8hRmynl?si=ggn0ilTO7_Ov6i7H>. Acesso em: 17 de jan. 2024.

EMICIDA. Roda Viva | Emicida. [Entrevista concedida a] Vera Magalhães. **Roda Viva**, São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4>>. Acesso em: 19 de abr. de 2024.

FRAGOSO, Laudemir Guedes. Sobrevivendo no Inferno: Racionais MC's. **Obras da Unicamp**. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.colegiomonforte.com.br/images/atualidades/obra_unicamp_livro_analis_e_sobrevivendo_no_inferno.pdf>. Acesso em: 3 de abr. de 2024.

GATTI, Vanessa Vilas Bôas. Manos e playboys: uma análise da construção da imagem-nós nas músicas de Racionais MC's. **Teoria e Cultura**. UFJF, vol. 13, núm. 2, p. (269-282), dez. de 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/13917/7503#:~:text=A%20m%C3%BAtica%20Homem%20na%20estrada,na%20estrada%20recome%C3%A7a%20sua%20vida.>>>. Acesso em: 3 de abr. de 2024.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons e ritmos**. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. Rap: transpondo as fronteiras da periferia. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. **Rap e educação, Rap é educação**. São Paulo: Selo Negro, 1999. p. 39-54. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=akqVPv9XJ88C&oi=fnd&pg=PA39&dq=a+periferia+e+o+rap&ots=mQ7DKE3zP0&sig=OG9P8NNBGWEm_FrMptzA7HHrsYU#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 15 de abr. de 2024.

KEHL, Maria Rita. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo em perspectiva**. São Paulo, set. 1999. Disponível em:<<https://www.scielo.br/j/spp/a/7DjwY79M59dvqDbxssRGvVR/>>. Acesso em: 15 de abr. de 2024.

LADRÃO. In: **Dicio**: Dicionário online da Língua Portuguesa, 2011. Disponível em:<<https://www.dicio.com.br/ladrao/>>. Acesso em: 18 de abr. de 2024.

MAJOR RD. **Fantasma da minha voz**. Rio de Janeiro: 2Bit Records, 2018. Digital (streaming). Disponível

em:<<https://youtu.be/qNSg5je8FRA?si=G9NJ1NbZlcnnnsWj>>. Acesso em: 17 de jan. 2024.

MELLO, C. C.; PINTO, C. A. V. A Linguagem do RAP como Resistência à(s) Norma(s). **Revista Porto das Letras**. Universidade Federal de Santa Catarina. Vol. 06, No 01. 2020.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 17 ed. São Paulo: cultrix, 2008.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 33 ed. São Paulo: cultrix, 2012.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **Sobrevivendo no Inferno**: Racionais MC's. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

OLIVEIRA, Cleber José de. **Literatura modernista e literatura periférica**: engajamentos intelectuais de representação e autorrepresentação. Revista Arredia, Dourados, MS, Editora UFGD, v.6, n.10: 43 - 57, jan./jun. 2017.

OLIVEIRA, Maria Luciana Teles de. **A gíria dos internos da FEBEM**. Orientador: Dr. Dino Preti. 2006. 109 f. Dissertação de mestrado - Mestrado em Língua Portuguesa, PUC/SP, São Paulo, 2006.

PAULINO, Mari. Grime, drill, trap: Conheça subgêneros do rap que estão em alta. **Tangerina**. São Paulo, 15 de mar. de 2022. Disponível em:<<https://tangerina.uol.com.br/musica/subgeneros-rap-grime-drill/>>. Acesso em: 03 de jul. de 2024.

PENTEADO, Leliane de Oliveira. **Tradição e literatura oral africana**: a perspectiva dos tradicionalistas doma, djéls e griots. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu, 2022.

PRETI, D. F. O léxico na linguagem popular: a gíria. 2007. Disponível em: <https://dlcv.fflch.usp.br/sites/dlcv.fflch.usp.br/files/02-1_0.pdf>. Acesso em: 03 jul. de 2024.

RACIONAIS MC'S. **Capítulo 4, versículo 3**. São Paulo. Cosa Nostra, 1997. Digital (streaming). Disponível em:<<https://youtu.be/YLa77FGfkY8?feature=shared>>. Acesso em: 18 de mar. de 2024.

RACIONAIS MC'S. **Diário de um detento**. São Paulo. Cosa Nostra, 1997. Digital (streaming). Disponível em:<<https://youtu.be/pK1viMNdYp0?feature=shared>>. Acesso em: 18 de mar. de 2024.

RACIONAIS MC'S. **Fórmula mágica da paz**. São Paulo. Cosa Nostra, 1997. Digital (streaming). Disponível em:<<https://youtu.be/ewHxfBtNC8E?feature=shared>>. Acesso em: 18 de mar. de 2024.

RACIONAIS MC'S. **Negro Drama**. São Paulo: Boogie Naípe, 2002. Digital (streaming). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tWSr-NDZI4s>>. Acesso em: 12 de fev. de 2024.

RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no inferno**. Digital (streaming). [https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nXyWjwypr-yMtSmeWyapr9gsaecYZe7rQ]. Cosa Nostra, 1997.

RACIONAIS MC'S. **Tô ouvindo alguém me chamar**. São Paulo. Cosa Nostra, 1997. Digital (streaming). Disponível em: <<https://youtu.be/tPVX6VYLI1A?feature=shared>>. Acesso em: 18 de mar. de 2024.

RANGEL, Patrícia Luisa Nogueira; ROCHA, José Geraldo. Funk: cultura popular e preconceito linguístico. **Revista Educação Pública**. Rio de Janeiro. Nov de 2023. Disponível em: <<https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/14/31/funk-cultura-popular-e-o-preconceito-linguiacutestico->>. Acesso em: 7 de fev. de 2023.

REMENCHE, M. L. R. As criações metafóricas na gíria do sistema penitenciário do Paraná. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) 107 f. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2003.

ROJO, Roxane; Letramentos múltiplos, escola e inclusão social. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. 127p.

ROSA, Delfino Neto da Silva. **Estudo sobre o conceito literariedade, pensamento pragmatista e a estética popular na construção da identidade cultural na pós-modernidade do gênero Hip-Hop/RAP**. Orientador: Dr. Anderson da Matta. 2015. 15. TCC (graduação). Curso de licenciatura em Letras português e suas respectivas literaturas - UNB, Brasília, 2015. Disponível em: <https://bdm.unb.br/bitstream/10483/14357/1/2015_DelfinoNetodaSilvaRosa.pdf>. Acesso em: 1 de jun. de 2024.

SALGADO, Marcus Rogério. **Entre ritmo e poesia: rap e literatura oral urbana**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 151-163, 2º sem. 2015.

SALLES, Ecio de. **A narrativa insurgente do hip-hop**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 24. Brasília, julho-dezembro de 2004, pp. 89-109.

SANTOS, Cristina. O lugar do consumo na problemática identitária contemporânea. **Forum Sociológico** [Online], 23. 2013.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Do efeito ao afeto. Os caminhos do realismo performático**. In: GOMES, Renato C. (Org.). Novos realismos. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Editora 34, 1998.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Jennifer Aline do Lago. Entenda as origens e os impactos da favelização no Brasil. **Politize!**. 2023. Disponível em: <<https://www.politize.com.br/origens-da-favelizacao/#:~:text=Muitas%20pessoas%20buscavam%20emprego%20em,e%20exclus%C3%A3o%20social%20no%20pa%C3%ADs.>>. Acesso em: 2 de abr. de 2024.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007. 88 p. (n. 1).

VALADARES, Flávio Biasutti. Revisitando a noção de gírias: do conceito à dicionarização. **Domínios de lingu@gem**, São Paulo, Volume 5, nº 1, 1º Semestre 2011, p. 27-43. Disponível em:<<https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/download/11757/8052/53479>>. Acesso em: 03 de jul. de 2024.

WACQUANT, Loïc. **Que é gueto? Construindo um conceito sociológico**. Universidade da Califórnia (Berkeley), 2004. Tradução de Zena Eisenberg e João Feres Júnior. Rev. Sociol. Polít., Curitiba, 23, p. 155-164, nov. 2004.