

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS - CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LÍNGUA
PORTUGUESA: TEORIAS E PRÁTICAS DE ENSINO DE LEITURAS E
PRODUÇÃO DE TEXTO**

Renato Alessandro da Silva

**A TRISTEZA É SENHORA: A CRÍTICA SOCIAL NA OBRA DE CRIOLO, O SIGNO
DA EXCLUSÃO INCORPORADO À MÚSICA BRASILEIRA ATRAVÉS DA
METÁFORA DA DOR**

Belo Horizonte
2023

Renato Alessandro da Silva

A TRISTEZA É SENHORA: A CRÍTICA SOCIAL NA OBRA DE CRIOLO, O SIGNO DA EXCLUSÃO INCORPORADO À MÚSICA BRASILEIRA ATRAVÉS DA METÁFORA DA DOR

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Pós-Graduação da
Faculdade de Letras da Universidade
Federal de Minas Gerais - Especialização
em Língua Portuguesa: Teorias e Práticas
de Ensino de Leituras e Produção de Texto

Orientadora: Prof.a Aline Magalhães

Belo Horizonte
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

ESPECIALIZAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA: Teoria e Práticas de Ensino de Leitura e Produção de Textos

ATA DA DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO ALUNO RENATO ALESSANDRO DA SILVA

Realizou-se, no dia 04 de dezembro de 2023, às 14:00 horas, de forma remota, a defesa do Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *A TRISTEZA É SENHORA: A CRÍTICA SOCIAL NA OBRA DE CRIOLO, O SIGNO DA EXCLUSÃO INCORPORADO À MÚSICA BRASILEIRA ATRAVÉS DA METÁFORA DA DOR* apresentado por RENATO ALESSANDRO DA SILVA número de registro 2021700601, como requisito parcial para a obtenção do certificado de Especialista em Língua Portuguesa: Teorias e Práticas de Ensino de Leitura e Produção de Textos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, perante a seguinte Comissão Examinadora: Profa. Aline Magalhães Pinto - Orientadora, Prof. Rodrigo Prado Mudesto (UFJF), Prof. Breno Anderson souza de Miranda.

A Comissão considerou o Trabalho:

Aprovado

Reprovado

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos membros da Comissão.

Belo Horizonte, 04 de dezembro de 2023.

Profa. Aline Magalhães Pinto (Doutora)
Prof. Rodrigo Prado Mudesto (Mestre)
Prof. Breno Anderson souza de Miranda (Mestre)



Documento assinado eletronicamente por **Breno Anderson Souza de Miranda, Usuário Externo**, em 07/12/2023, às 13:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aline Magalhaes Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 07/12/2023, às 14:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Prado Mudesto, Usuário Externo**, em 11/12/2023, às 15:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2792557** e o código CRC **375F2772**.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho sobretudo aos professores, aqueles sem os quais nossa vida se torna um imenso vácuo – relegados que seríamos às trevas, à falta de clareza do que se passa no mundo. Há forças e forças sobre a terra, algumas muito potentes que não são devidamente apreendidas. Mas a força do conhecimento é a que se impõe. Sem ela não teríamos mais que a carne. E nem só de pão vive o homem. Aliás, ele precisa sobretudo da luz vinda dos ensinamentos, dos professores, aqueles que põem essas forças devidamente sob nosso olhar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, em nome da qual faço o agradecimento a todos os docentes envolvidos na Pós-Graduação Especialização em Língua Portuguesa: Teorias e Práticas de Ensino de Leituras e Produção de Texto.

Agradeço aos discentes com os quais enfrentei todos os desafios sobrevividos com o curso: a complexa atividade mental de dividir o tempo. Com razão, Carlos Drummond de Andrade nos ensinou: ‘quem teve a ideia de cortar o tempo em fatias, a que se deu o nome de ano, foi um indivíduo genial. Industrializou a esperança fazendo-a funcionar no limite da exaustão’.

Este é o grande desafio do agora: conciliar tudo que se nos impõe na vida cotidiana, dentro de um tempo em que a vida deságua, tempo de demasiada e frenética carreira.

RESUMO

A linguagem do nosso cancioneiro popular é a linguagem de uma metáfora em que sobressai o cantar da dor, da resiliência, mas também o cantar em que insurge a crítica social, em que nosso povo extravasa o descontentamento com as mazelas que teimam em nos atrasar e impedir nossa prosperidade – capaz de assegurar dignidade para a população por inteiro e não apenas a uma casta egoísta, já tão abastada.

Neste lugar de fala, está presente a canção do rap como gênero de expressão, como voz que capitaneia o excluído e o marginalizado. As letras, para além da crítica social, tencionam elevar a autoestima desses personagens aos quais o espaço conferido pela sociedade não raro é o do crime e da marginalidade.

No Brasil, o Poder tem servido àquelas estruturas indevassáveis, ancoradas no patriarcado, no coronelismo, na concentração de renda, alicerces a partir dos quais as castas se mantêm e se perpetuam com seu poder de *'mando/comando'*.

No espaço urbano em que a linguagem do rap se dá, há uma enunciação em que os aspectos de tempo, espaço e pessoa estão delineados a partir da repressão e da falta de perspectiva social. É um espaço também em que se presentifica a violência, como resultado de um processo cristalizado de Poder, com as nuances já estabelecidas (opressor x oprimido).

Sob a ótica da análise da linguagem e de suas instâncias de enunciação, este trabalho voltará olhos para letras de canções pinçadas da obra de Kleber Cavalcante Gomes, nascido a 05 de setembro de 1975, na maior metrópole do país — cujo pseudônimo *Criolo* assina inúmeras composições de nosso cancioneiro popular contemporâneo.

As marcas da crítica social, da insurgência da arte e da literatura contra o sistema opressor cristalizado na nossa sociedade alicerçam a obra de Criolo e não deve se olvidar que também lhe perpassa uma constante busca pela afirmação, pela autoestima.

Em suas letras, como elementos centrais da discursividade, estarão os *criolos*, os excluídos da partilha social e das riquezas que o capital produz. Eles são fruto, portanto, de uma limitação ao acesso material e aos bens culturais - que pereniza um país formulado para poucos, no qual os avanços sociais se medem a conta-gotas, sempre refutados com a ojeriza típica e característica das classes abastadas, aqui detentoras do monopólio do poder e da riqueza: uma elite indiferente a qualquer

questão social, visto que golpista e egoísta.

Não custa lembrar que nossa população negra escravizada foi a última no Ocidente a ser libertada, mas as peias de uma sociedade escravocrata ainda persistem, impingindo sobre os negros e mais pobres toda a chaga de aviltamento de suas condições humanas, não raro com supressão dos direitos do trabalhador e sonegação de cidadania.

A arte advinda desses espaços pode ser o signo libertador de um povo. Por isso, este trabalho trará recortes da obra do compositor Criolo, os quais ressaltam a provocação e a crítica social, ao longo de sua discografia. A linguagem utilizada no rap, a sua prática discursiva, seus aspectos simbólicos e imagéticos serão observados através das letras de músicas de Criolo, pinçadas ao longo de sua discografia.

Ressalta-se que tais letras são delineadas sob uma perspectiva de linguagem transgressora, como fenômeno social, cultural, político e ideológico.

O rap significa que a linguagem pode ser importante elemento cultural na reconstrução da autoestima do povo sobre o qual reflete, inserindo nele perspectiva, valendo-se do signo da exclusão e da metáfora da dor em prol de um futuro.

Palavras-chave: Canção de Protesto; Desigualdades Sociais; Análise de Discurso; Dialogismo; Enunciação; Gêneros Textuais.

ABSTRACT

The language of our folk songbook is the language of metaphor, where the singing of pain and resilience stands out, but also the singing that brings forth social criticism, where our people vent their discontent with the ills that persist in holding us back and hindering our prosperity – capable of ensuring dignity for the entire population and not just a selfish caste, already so well-off. In this standpoint, the rap song is present as a genre of expression, as a voice that leads the excluded and the marginalized. The lyrics, beyond social criticism, aim to boost the self-esteem of these characters to whom society often assigns the roles of crime and marginalization.

In Brazil, Power has served those impenetrable structures, anchored in patriarchy, bossism, income concentration, foundations from which castes maintain and perpetuate themselves with their power of 'command/control.' In the urban space where rap language unfolds, there is an enunciation where the aspects of time, space, and person are outlined from repression and the lack of social perspective. It is also a space where violence is present, as a result of a crystallized Power process, with established nuances (oppressor vs. oppressed).

From the perspective of language analysis and its instances of enunciation, this work will focus on lyrics selected from the work of Kleber Cavalcante Gomes, born on September 5, 1975, in the country's largest metropolis — whose pseudonym Criolo signs numerous compositions in our contemporary folk songbook. The marks of social criticism, the insurgency of art and literature against the crystallized oppressive system in our society underlie Criolo's work, and it should not be forgotten that a constant search for affirmation and self-esteem also runs through it.

In his lyrics, as central elements of discursiveness, are the "criolos," the excluded from social sharing and the wealth that capital produces. They are, therefore, a result of a limitation in material access and cultural goods - perpetuating a country formulated for the few, where social advances are measured in drops, always rejected with the typical aversion of the wealthy classes, here holding the monopoly of power and wealth: an elite indifferent to any social issue, as they are both coup-minded and selfish.

It is worth remembering that our enslaved black population was the last in the West to be liberated, but the shackles of a slave society still persist, imposing on blacks and the poorer all the wounds of debasement of their human conditions, often with the

suppression of workers' rights and denial of citizenship. The art that comes from these spaces can be the liberating sign of a people. Therefore, this work will bring excerpts from the work of the composer Criolo, which emphasize provocation and social criticism throughout his discography. The language used in rap, its discursive practice, its symbolic and imagistic aspects will be observed through Criolo's song lyrics, selected throughout his discography. It is emphasized that such lyrics are delineated from the perspective of transgressive language, as a social, cultural, political, and ideological phenomenon.

Rap signifies that language can be an important cultural element in the reconstruction of the people's self-esteem it reflects upon, inserting perspective into them, using the sign of exclusion and the metaphor of pain for a future.

Keywords: Protest Song; Social Inequalities; Discourse Analysis; Dialogism; Enunciation; Textual Genres.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. ESPAÇO EM FORMAÇÃO: AS ORIGENS DA GRANDE URBE E O PRENÚNCIO DA EXCLUSÃO SOCIAL	11
3. ABORDAGEM DA ENUNCIÇÃO E DA PERSPECTIVA DO GÊNERO TEXTUAL	14
3.1 ÁLBUM NÓ NA ORELHA (2011).....	15
3.1.1 Bogotá	16
3.1.2 Não existe amor em SP	19
3.1.3 Sucrilhos.....	22
3.1.4 Linha de Frente	27
3.1.5 Cria da Favela	30
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	35

1. INTRODUÇÃO

A presença da exclusão social como uma constante nas letras do rap reafirma que o cantar do povo brasileiro, conforme nos dissera Caetano Veloso , vem do registro da nossa dor, do povo triste que nós somos.

A linguagem do nosso cancionário popular é uma linguagem ancorada na metáfora em que sobressai este cantar de dor e de resiliência. Na canção do rap, há que se destacar o cantar em que insurge a crítica social, em que se extravasa o descontentamento com as mazelas que teimam em atrasar e impedir que a prosperidade seja capaz de assegurar dignidade para a população por inteiro e não apenas a uma casta egoísta, já tão abastada.

A canção do rap como gênero de expressão é voz que capitaneia o excluído e o marginalizado — ao mesmo tempo em que desnuda o quanto o Poder tem servido a estruturas indevassáveis, de manutenção do *status quo*.

No espaço urbano em que essa linguagem se dá há uma enunciação em que os aspectos de tempo, espaço e pessoa estão delineados a partir da repressão e da falta de perspectiva social. É um espaço também em que se presentifica a violência, como resultado de um processo cristalizado de Poder, com as nuances já estabelecidas (opressor x oprimido).

O alcance das personagens retratadas nas letras do Criolo é o de:

uma simples máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel no qual fala a psique coletiva (JUNG, 1981, P. 146).

Tendo isso em vista, pretendemos discutir os aspectos de enunciação presentes em canções da música popular, identificando peculiaridades ínsitas ao gênero tratado, valendo-nos das canções extraídas dos álbuns *Nó Na Orelha* (2011) e *Sobre Viver* (2022).

A escolha do rapper Criolo, permitirá analisar os aspectos comuns a este gênero textual, bem como as formas constitutivas específicas destes textos, em que a palavra dita é abundante em sentido, sobrelevando o valor da letra com relação à música.

Ao analisar questões linguísticas será inevitável estabelecer diálogos com as demais ciências sociais, notadamente em razão do gênero de discurso de que se valem estas linhas.

Buscamos ainda, em nossa análise, a compreensão sobre a especificidade da enunciação no gênero da canção de protesto (rap), diversificando nossa análise semântica/sintática debruçados em aspectos de enunciação presentes na composição em que a crítica social e a metáfora da dor estão presentes.

A riqueza estética das imagens e metáforas deste compositor serão objeto de avaliação, de uma postura múltipla como referência literária e cultural. Avaliar a busca de um pertencimento a partir do signo inscrito na canção, que é ancorada no discurso dos personagens que estão na periferia negra e excluída, cantada no rap, será nosso foco.

O fazer enunciativo da composição de Criolo nos trouxe à presente escolha, pois somos pertencentes a um todo social, em que as agruras que recaem sobre nosso povo são percebidas por nós, reforçando e impondo um fazer artístico de modo crítico.

Meu berço é o rap, sou filho de preto nordestino. Filho de benzedeira que, com 50 anos de idade, se formou em Filosofia. E eu digo que ela é filósofa não pelo diploma. Ninguém é filósofo porque fez Filosofia. Ela é filósofa porque sabe viver a vida. Por si só, todo mundo é um filósofo. Dona Vilani me ensinou isso. É a potencialidade humana. Os quereres, as inteligências, sobretudo as potencialidades. O problema são as potencialidades. Quando as descubro, não sei o que faço. E quando faço, me questiono. O grande lance é se questionar. Porque é tudo muito frágil. O pensar é frágil. O devaneio é forte. Eu sou filho de um senhor que foi metalúrgico a vida toda. E de uma senhora que foi rodomoça, servia cafézinho nas viagens de ônibus. Depois, foi empregada doméstica no Rio de Janeiro. Depois, lavadeira. E, com 40 anos de idade, voltou a estudar. E era benzedeira do bairro por mais de dez anos. E hoje tem mais de oito títulos. Então, essa incógnita já existe no seio de minha família há muitos anos.

Como se depreende de Criolo, o trinômio compositor/composição/vivência se imbricam: a experiência de Criolo impõe a via da metáfora para extravasar seu olhar crítico, sua inquietude com tudo quanto se passa.

Nascido na capital do Estado de São Paulo, a maior metrópole do país, vindo de família simples, não nos pode escapar que o compositor faça de sua arte um meio de expor sua desolação com o cenário social caótico: nos parece indiscutível que o meio urbano, com sua problemática difusa, irrompe a temática de seu cancionero, propiciando sejam dadas vozes aos mais diversos personagens marginalizados.

O rap nos toca de um modo profundo, espiritual, como que incidindo sobre nós a amargura mesma da nossa dor. Trata-se de uma arte em que estão em jogo valores estéticos, pedagógicos, linguísticos, sociológicos, históricos, psicológicos e filosóficos.

É um exemplo de rica literatura — literatura popular que representa o homem popular e por isso tão ampla em sua semiose.

Vezes há em que ser brasileiro coloca-nos num limite e Criolo consegue valer-se do signo de uma forma que nos liberta, clareando para nós um sistema cruel e excludente.

Para finalizar nossa introdução, uma palavra sobre a metodologia em nosso trabalho.

Analisaremos algumas das composições de Criolo, ao longo de sua trajetória como artista, evidenciando-se a abordagem a partir do fazer enunciativo, ínsita ao gênero da música de rap ao qual se dedica. algumas canções deste compositor, presentes nos trabalhos *Nó Na Orelha* (2011) e *Sobre Viver* (2022). Nestes álbuns observam-se os aspectos de linguagem sobre os quais nos detivemos, como delineado por Bronckart (2006, p.143): “produtos de configurações de escolhas entres esses possíveis, que se encontram momentaneamente ‘cristalizados’ ou estabilizados pelo uso”.

Nossa hipótese é a de que a canção de Criolo dialoga com o meio social a que pertence e dá voz, em enunciados polifônicos, aos marginalizados e excluídos pelo capital, o qual age para solapar de protagonismo todo ser humano que não esteja no topo da pirâmide.

2. ESPAÇO EM FORMAÇÃO: AS ORIGENS DA GRANDE URBE E O PRENÚNCIO DA EXCLUSÃO SOCIAL

A ocupação hoje existente em São Paulo é caracterizada pela dispersão das populações para os subúrbios, em que bairros surgiram ao deus-dará, sem conexão uns com os outros. A cidade original, já suficientemente anárquica, desdobrou-se em várias: precárias, distantes, isoladas, estas paupérrimas. Este modelo, de centro-periferia, conforme o historiador Sevckenko, foi possível a partir da presença do automóvel e do planejamento urbano inteiramente realizado para atender às demandas de deslocamento com os carros, proliferando-se, então, as vias expressas, corredores de circulação, pontes, túneis, viadutos, rótulas, passarelas, grades, faixas,

faróis, sinais, mãos e contramãos, terminais gigantescos e extensos estacionamentos. A vida dos transeuntes, sentença, é transformada num autêntico inferno.

É um crescimento explosivo, cujas marcas mais nítidas são os profundos desequilíbrios econômicos, sociais e regionais, característicos do subdesenvolvimento do país. Essa característica da metrópole conflituosa é a matéria de que se valem os *rappers*, como destaca Segreto:

Gênero sempre comprometido com os problemas sociais da população pobre das grandes cidades. Nesse sentido, é interessante notar que os elementos de passionalização (gerados por este estado disjuntivo que predomina na maioria das letras) têm raízes mais profundas na história do rape da música negra em geral. (SEGRETO, M. 2017. P. 79)

Noutra senda, quanto à questão urbana, Sevcenko descortina os conflitos incipientes à formação da urbe, a forma como os espaços vão-se moldando, cujas nuances aos poucos vão desenhando o caráter e ambientação na capital:

Como se vê, a Glória, quando não era o inferno, era o purgatório. A cidade empurrava para lá tudo aquilo que percebia como ameaçador, desagradável, tumultuário, desprezível, repugnante ou indigno. Em diferentes épocas e distintos locais, foram instaladas lá instituições as mais problemáticas. Em primeiro lugar, como vimos, a Forca e, ao seu lado, o arsenal e depósito de pólvora da cidade, razão pela qual o morro e o largo ora eram referidos como “da Forca”, ora como “da Pólvora”, nome que permaneceu atualmente para o largo remanescente, ao sul da antiga praça. Adjacente estava o cemitério dos suplicados e dos indigentes. Vieram depois o hospital, a Roda dos Enjeitados, o Asilo dos Alienados e o Asilo de Mendicidade. No início da Rua da Liberdade (antigo Caminho do Morro da Forca), ficavam a Cadeia Pública, a Casa de Correição e Trabalho e o pelourinho. Com a boemia dos estudantes, vieram o pequeno teatro Rath, depois o Colombo (onde, aliás, D. Pedro foi declarado o primeiro rei do Brasil independente, na noite do dia 7 de setembro de 1822) e o São Paulo. As salas de espetáculos por sua vez atraíram as tascas, as bodegas ratés e as casas de moças alegres, que viriam a dar um ar de festa às noites da Glória. (SEVCENKO, Nicolau. 2004. p. 24)

A conjuntura dos fatos ocorridos ainda no século XIX, na tessitura embrionária da metrópole, em que se misturam os mais diversos povos e conflitos, parece se encaixar no *próprio mar de fel*, metáfora de dor em que a enunciação do rap está mergulhada. O presente com suas profundas iniquidades sufoca, afoga, tanto quanto outrora. O espaço em que se situa o eu enunciativo é aquele em que *ninguém vai pro céu*.

A elite que advirá desse amálgama, sobretudo a partir do *boom* da cafeicultura, transfigurará a *cidadela provinciana, demonstrando aversão em relação aos rios, às várzeas e à natureza exuberante da Piratininga*.

A Metrópole viverá, então, um surto de prosperidade, à qual acorrerá gente dos

mais diversos cantos do mundo (sul e centro da Europa, do Oriente Médio e do Extremo Oriente), em sucessivas ondas migratórias. Ao *boom* da economia cafeeicultora se seguirá o crescimento das atividades industriais e comerciais, perfazendo riqueza ao mesmo tempo em que significativa parcela da população estará relegada. Até mesmo a feição da urbe de então já nos revelará a desigualdade a partir da própria topografia: os ricos ocuparão os altos da topografia, enquanto as baixadas, várzeas, zonas alagáveis ou vizinhas às estradas de ferro para as fábricas, armazéns, oficinas estarão ocupadas pelas populações operárias, pobres. Com o passar do tempo, os valores culturais urbanos tornam-se globais.

Neste aspecto está incluída a música do rap, que é uma manifestação cultural dentro da tradição afro-americana de resistência e de protesto.

É no contexto de desenvolvimento acelerado do capitalismo que incluímos tal manifestação artística. A expansão da cultura de massa é uma marca do final do século XX. A cidade torna-se cenário das manifestações de afirmação/reafirmação de valores, práticas e ideais socioculturais. É importante destacar que o rap está inserido numa manifestação cultural mais ampla, dentro do hip hop.

A dança, por exemplo, também está presente nesse cenário cultural. Sobre o Break, Wisnik discorre que

O break simula um outro tempo: ir para trás como se se andasse para a frente, como se o corpo fosse uma tela por onde está passando um impulso eletrônico contínuo e quebrado, mais digital do que analógico, como nos videogames. (WISNIK, José Miguel, p. 217)

Devemos destacar a importância do grafite nesse movimento artístico. Tella esclarece que a expressão artística do hip hop se finca em quatro artes que estruturam a base de toda a expressão do movimento: a primeira é a música, que se denomina rap (ora sob análise). A segunda ligada ao rap é a pessoa que controla os toca-discos, a Discotecagem (DJ – *Disc Jôquei*). A terceira é a dança, que se caracteriza pelo Break. A última arte é a pintura que se expressa pelo Grafite.

São Paulo, como as outras cidades modernas, é uma metrópole policultural. Magnani (1996, p.3) enfatiza sobre a metrópole brasileira "constitui um espaço privilegiado para experiências deste tipo, dada a procedência de seus habitantes, a riqueza de suas tradições culturais, a variedade de seus modos de vida".

Nesse grande mosaico — que é a polis moderna, a desigualdade social e a

violência estão presentes e refletem as gigantescas contradições da urbe de nossos tempos. A juventude negra é a base do movimento hip hop, o qual se estrutura nos grandes centros urbanos .

Segundo Edgar Morin, a cultura de massa é

produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça [...] destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família etc.). [MORIN, Edgar (1997, p. 14)]

3. ABORDAGEM DA ENUNCIÇÃO E DA PERSPECTIVA DO GÊNERO TEXTUAL

Para um melhor entendimento deste trabalho, apresentaremos alguns conceitos fundamentais que embasam o processo de análise das canções eleita, dentre eles, destacamos: a enunciação, o dialogismo, as desigualdades sociais, a canção de protesto, e a concepção de gênero textual no entendimento de Bakhtin.

O conceito de **enunciação** (BAKHTIN, 1997, p. 116) “é o produto de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor”, aqui se concebendo o ouvinte como parte intrínseca da canção que estampa a crítica social.

Por sua vez, por dialogismo, compreendemos a relação do *eu* com o *outro*:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (BAKHTIN, 2012, p. 117)

Neste sentido, a mensagem presente na canção é voltada para o ouvinte, que é instado a desautomatizar-se da realidade posta, a partir da ótica dialógica, em que também se inclui no âmbito comunicacional, passando a pertencer ao mesmo ambiente de crítica e questionamento, dado que recupera a enunciação, mas com ela interage. A experiência pessoal e histórica de cada receptor da canção, enquanto sujeito, permite uma perspectiva de interação.

Bakhtin descreve os gêneros discursivos como “tipos relativamente estáveis de enunciados” (Bakhtin, 1979/2003, p. 262), uma vez que os gêneros podem sofrer alterações com o passar do tempo. Esses gêneros possuem características próprias e são manifestados nas mais diferentes esferas sociais, podendo ser uma esfera midiática, política etc.

Consideramos, mesmo sabendo ser problemático, a canção como um gênero textual. Esta opção se deve ao fato de que seus elementos, subjetividade, musicalidade e sentimento, melodia - os quais se somam à letra, fundindo-se num arranjo harmonioso – o que torna possível considerá-la entre os gêneros multimodais os diferentes gêneros de texto organizados por diferentes modalidades de linguagem, verbal escrita, verbal oral, não verbal, imagética e sonora etc., [são] denominados de gêneros multimodais. (Melo, Oliveira e Valezi 2012)

Há aspectos notórios em que o signo da crítica social e da metáfora da dor estão presentes, propondo-nos para além da reflexão a inserção no ambiente da identidade étnica e de antigas lutas sociais. A riqueza estética das imagens propostas por Criolo conduz o ouvinte como que a perceber a fotografia urbana marcada pela indiferença, pela exclusão social.

É preciso ainda cotejar o pertencimento polifônico inscrito na canção relativamente ao discurso da periferia negra e excluída, cantada no rap. No que concerne ao gênero, Bakhtin aclara que o gênero discursivo consiste de um conteúdo temático (assunto), plano composicional (estrutura formal) e estilo (leva em conta a forma individual de escrever, vocabulário, composição frasal e gramatical, sem que jamais se dissocie do aspecto ideológico).

Ao dialogar, trocamos enunciados que se constituem com os recursos formais da língua (gramática e léxico). Ressaltamos a ideia de Bakhtin de que “enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros.” (BAKHTIN, 2003 [1952-1953], p. 297).

Por isso, convém assinalar que os enunciados se entrelaçam na dinâmica do discurso, na prática dialógica incessante, uma vez que os textos não são só estruturas são práticas sociais. Bakhtin os concebe a partir do fenômeno em que reluz o social, o cultural, o político e o ideológico:

O objeto de discurso do falante, seja esse objeto qual for, não se torna pela primeira vez objeto do discurso em um dado enunciado, e um dado falante não é o primeiro a falar sobre ele. O objeto, por assim dizer, já está ressaltado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes modos; nele se cruzam, convergem e divergem diferentes pontos de vista, visões de mundo, correntes. (BAKHTIN, 2003 [1952-1953], p. 297)

3.1 ÁLBUM NÓ NA ORELHA (2011)

Nó da Orelha é o segundo álbum de estúdio de Criolo. Foi lançado a 25 de abril de 2011. Destacamos as canções **Bogotá, Não Existe Amor em SP, Sucrilhos e Linha de Frente.**

3.1.1 Bogotá

Nesta canção, o narrador propõe de saída: — *Fique atento, irmão. Fique atento! Tá chegando a hora* instaurando um diálogo, uma conversa informal, com o uso da linguagem popular, despretensiosa. O irmão aqui chamado é o ‘parça’, gíria com a qual se tratam os rapazes, e, neste princípio de canção, trata-se do outro da enunciação.

O compositor aborda, ao longo da letra, a questão do tráfico de drogas, desnudando a promiscuidade existente entre o Poder constituído e o crime. Não é sem razão que Bogotá é o título da música. Trata-se da capital da Colômbia, país sul-americano conhecido como o maior produtor mundial de cocaína, segundo o Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime. Trata-se do país em que os carteis de Medellín, Cali, Del Norte del Valle e La Costa se digladiaram por muito tempo, na disputa pela transnacionalização da droga, do comércio exterior da cocaína, notadamente a partir dos anos 1960 (segunda metade do século XX). Essas disputas impuseram diversos episódios de violência e tornaram personagem mundialmente conhecida a figura de Pablo Escobar, um narcotraficante muito temido que capitaneou o Cartel de Medellín.

Visto que o país se tornou o maior produtor e fornecedor de drogas do mundo, tendo nos Estados Unidos um mercado consumidor em ascensão, o poderio econômico dos carteis impôs-se no país, ao angariar a mão de obra e forjar uma sociedade violenta, mas também dependente deste comércio ilegal.

A inserção da Colômbia no narcotráfico remonta a meados da década de 1970 com a erradicação das lavouras de maconha no México, o que possibilitou sua mudança para o litoral norte do país, aproveitando o clima e as redes de contrabando de importação de bens de consumo e exportações de esmeraldas. Na década de 1980, teve início a importação de bases bolivianas e peruanas para a cocaína, devido ao boom da demanda nos Estados Unidos e à erradicação dos cultivos de maconha na Colômbia por meio de fumigações. (GARCÍA, 2001, p. 63)

Diante do poderio descomunal dos carteis, os segmentos políticos sucumbem aos principais líderes do narcotráfico naquele país, havendo simbiose entre o

comércio internacional da droga e o arranjo político local.

Uhh! Fique atento, irmão! Fique atento!

Vamos embora para Bogotá
 Muambar, muambei
 Vamos cruzar Transamazônica
 Pra levar pra freguês
 Vai ser melhor do que em Pasárgada
 Agradar até o rei
 Se você quer amor, chegue aqui
 Se quer esquecer a dor, venha pra cá
 Pois a ilusão é doce como o mel
 E cada um sabe o preço do papel
 Que tem e de onde vem
 Es qualité no exterior
 Vamos embora para Bogotá
 Muambar, muambei
 Vamos cruzar Transamazônica
 Pra levar pra freguês
 Vai ser melhor do que em Pasárgada
 Agradar até o rei
 Desde pequeno sabe o que é isso
 No fio da navalha brincar no precipício
 A vida e a morte, escolha o seu troféu
 Pois cada um sabe o preço do papel
 Que tem e de onde vem
 Es qualité no exterior
 Vamos embora para Bogotá
 Muambar, muambei
 Vamos cruzar Transamazônica
 Pra levar pra freguês
 Vai ser melhor do que em Pasárgada
 Agradar até o rei
 Vamos embora para Bogotá
 Muambar, muambei
 Vamos cruzar Transamazônica
 Pra levar pra freguês
 Vai ser melhor do que em Pasárgada
 Agradar até o rei
 Fique atento, irmão! Fique atento, hein!
 Tá chegando a hora, viu?

A canção visa inicialmente a estabelecer uma relação de parceria, à moda dialogal, com o outro. O eu impõe-se, com o uso da 1ª pessoa do plural, em uma prática dialógica com o outro da enunciação. Na proposta contida na canção, ao aludir a Bogotá, o compositor usa o verbo cruzar (cruzar Transamazônica para levar pra freguês), recuperando a ideia da transnacionalização do tráfico e do crime organizado. A letra aborda acerca do tráfico descortinando o aliciamento do jovem para a

traficância, com a promessa do lucro fácil. O início do diálogo que propõe a canção faz essa consideração, já considerando do ouvinte, interlocutor uma atenção: “fique atento, irmão, fique atento. Quando uma pessoa lhe oferece o caminho mais curto, fique atento”.

Ou seja, sobressai que há uma certa advertência quanto ao outro lado implícito nessa proposta insinuadora, que é mercantil e tentadora, sobretudo para o jovem mais pobre.

É com ele que a canção dialoga.

Já a promiscuidade da política com o crime organizado está presente na canção porque ocorre o uso de uma intertextualidade:

*Vai ser melhor do que em Pasárgada
Agradar até o rei*

Pasárgada é o lugar idílico ao qual as pessoas fogem quando querem se desligar do mundo real. Manuel Bandeira recorre a esse lugar em um poema. É o espaço poético em que ocorrem os prazeres do eu, em Bandeira: “lá sou amigo do rei/Lá tenho a mulher que eu quero na cama que escolherei”. As satisfações mundanas, as diversões todas estão em Pasárgada (é outra civilização/Tem um processo seguro de impedir a concepção/Tem telefone automático/ Tem alcaloide à vontade/Tem prostitutas bonitas/ Para a gente namorar). O poeta recorre a esse lugar de prazeres e amenidades para moldar em sua proposta enunciativa o lugar de fuga do poeta, fuga do ordinário inerente à vida. Já em Criolo vemos tal referência numa proposta em que está a vida e a morte.

Visto que, ao enriquecimento rápido se seguem os desdobramentos e riscos da vida no mundo do crime, adverte o poeta:

Desde pequeno sabe o que é isso
No fio da navalha brincar no precipício
A vida e a morte, escolha o seu troféu
Pois cada um sabe o preço do papel

Agradar até o rei ressignifica a promiscuidade e a corrupção em que se imbrica o crime dessa envergadura. Os interesses econômicos e aqueles mais escusos e inconfessáveis ocultam-se muitas vezes em práticas retóricas de políticos que vociferam hipocritamente contra o tráfico, mas com ele mantêm relações espúrias, criminosas e ímprobos. Formata-se um discurso que é vil, porque enganoso e impõem-se soluções que passam por uma suposta política criminal, que serve para

ceifar a vida e a liberdade dos mais pobres. Por essa razão, a advertência do início da canção é repetida, realçada. Submetido ao engodo, o jovem pobre, que, desde pequeno sabe o que é isso, de andar no fio da navalha, de brincar no precipício, acaba por se envolver com o crime.

Muambar é verbo que tem a força de atrelar a proposta inscrita na enunciação ao ilegal, afrontoso à lei. O neologismo “muambar” carrega essa polivalência da língua, desenhando a ação com as peias da ilegalidade desse fazer.

As características do crime transnacional estão presentes na ironia: (*que tem e de onde vem/És qualité no exterior*). Nesse apelo discursivo presente na canção, na interlocução com o irmão temos uma prática inerente ao fazer do rap (*instrumento de contestação da realidade social*):

Ao se organizarem em sua comunidade, de forma independente, esses jovens desenvolvem práticas não só artísticas como na criação de um rap ou de uma coreografia, como também práticas políticas. O processo criativo é também um espaço de discussão informal, em que ganham sentido palavras como consciência e atitude.

3.1.2 Não existe amor em SP

Esta canção é pertencente à obra de Kleber Cavalcante Gomes, **Criolo**, inicialmente compondo no gênero rap, que surgiu em comunidades de africanos residentes nos Estados Unidos, no final do séc. XX, o músico passou a ser relevante também no gênero samba, ao qual deu à luz importantes composições e um álbum de grande relevo (*Espiral de Ilusão*).

Seja no gênero do qual veio à luz como artista (rap), seja no samba, temos as marcas da crítica social, da insurgência da arte e da literatura contra o sistema opressor cristalizado na nossa sociedade.

A canção *Não existe amor em SP* foi lançada no ano de 2011, no bojo do álbum *Nó na Orelha*, assim se enuncia:

Não existe amor em SP (Criolo)
 Não existe amor em SP
 Um labirinto místico
 Onde os grafites gritam
 Não dá pra descrever
 Numa linda frase
 De um postal tão doce
 Cuidado com doce
 São Paulo é um buquê

Buquês são flores mortas
 Num lindo arranjo
 Arranjo lindo feito pra você
 Não existe amor em SP
 Os bares estão cheios de almas tão vazias
 A ganância vibra, a vaidade excita
 Devolva minha vida e morra
 Afogada em seu próprio mar de fel
 Aqui ninguém vai pro céu
 Não existe amor em SP
 Um labirinto místico
 Onde os grafites gritam
 Não dá pra descrever
 Numa linda frase
 De um postal tão doce
 Cuidado com doce
 São Paulo é um buquê
 Buquês são flores mortas
 é um lindo arranjo
 Arranjo lindo feito pra você
 Não existe amor em SP
 Os bares estão cheios de almas tão vazias
 A ganância vibra, a vaidade excita
 Devolva minha vida e morra
 Afogada em seu próprio mar de fel
 Aqui ninguém vai pro céu
 Não precisa morrer pra ver Deus
 Não precisa sofrer pra saber o que é melhor pra você
 Encontro duas nuvens
 Em cada escombros, em cada esquina
 Me dê um gole de vida
 Não precisa morrer pra ver Deus
 Não precisa morrer pra ver Deus
 Não precisa morrer pra ver Deus
 Não precisa morrer pra ver Deus

A metáfora da dor ínsita à canção está caracterizada na dor suportada pelo eu, na indiferença com a qual os demais personagens da enunciação contida na trama deambulam pelo espaço urbano, que é a Metrópole. Denuncia-se a falta do amor, sob uma perspectiva da ausência e do pessimismo. Pode-se tanger - a partir da semiose criada na canção - a invisibilidade do eu, quando *os bares estão cheios de almas tão vazias* ou quando *os grafites gritam não dá para descrever*. Aqui reforçando-se o aspecto de denúncia social vista nos muros grafitados, em aproximação com a linguagem de crítica e de insurgência contra o sistema, desenvolvidas na canção.

Repisa-se a importância do grafite como forma de expressão do hip hop da urbe moderna, verticalizada, imponente sobre seu povo trabalhador. A cidade é um

buquê *Buquês são flores mortas Num lindo arranjo Arranjo lindo feito pra você.*

Discorrendo sobre as ruas e vias imponentes da metrópole, buscando em vão eleger a via mais importante nesse cenário urbano emblemático, diz Sevcenko:

Ou será que também se pode tentar compreendê-la por aquilo que ela oculta, pelo que relega, pelo que escamoteia? Há desvãos, espaços e presenças que são como que resíduos varridos para debaixo do tapete vistoso da paisagem urbana. São seus pontos-cegos, justamente porque revelam seu avesso ou suas vísceras. Eles são o contraponto da identidade pretendida, são a sua mais completa negação, mas por isso mesmo também são a revelação daquilo que ela mais teme revelar: não a máscara exuberante, mas o rosto nu por trás da fantasia.

Há muita história escamoteada e o princípio da urbanização paulista, com os diversos conflitos intrínsecos ao desenvolvimento de uma cidade em que hoje os deslocamentos humanos e a enormidade de pessoas fazem lembrar um formigueiro humano – com sua gente correndo para lá e para cá, freneticamente, como é característico de uma Metrópole de tamanho descomunal, marcada pela favelização, pelo crescimento desordenado, pela ausência do Poder Público, pela ausência também dos equipamentos aos quais a população mais pobre não tem acesso, como os de saúde e de lazer, por exemplo.

Tal cenário vem reforçar os trechos em que o locutor destaca na canção que a *ganância vibra, a vaidade excita*. Aqui são aos substantivos abstratos que é conferida ação. Esse é o pulsar que povoa o psicológico dos donos do poder e do dinheiro, aqueles aos quais a cidade conferiu acesso a bens materiais e culturais, a *noção de pessoa* aqui é absolutamente contrária àquela do lugar de fala em que *os grafites vibram*.

Isso porque os espaços desde sempre estão ligados ao jogo de poder, à dicotomia rico x pobre. Ao mesmo tempo em que alguns *vibram* e se *excitam*, outros são simbolizados pela mortificação, contíguos às flores mortas retratadas na canção. A ganância e a vaidade são substantivos abstratos usados pelo *eu* para reforçar que o Poder econômico é quem dita a ação no espaço cosmopolita, tanto que se fundem num sujeito (simplesmente um substantivo abstrato) e predicado verbal numa simbiose que é o amálgama do frenesi das vidas metaforizadas (*ganância vibra/vaidade excita*). Uma vez que grande parte do espaço posto pelo *eu* desta enunciação é o de um bar, implora este mesmo eu pelo gole de vida, vez que *não precisa morrer para ver Deus*. Há uma ênfase na questão da vida, a mesma que, na tradição cristã, todos devem ter em abundância. Sublinhe-se a palavra todos. “Eu vim para que todos tenham vida e vida em abundância” (Jo 10,10)

Ausentes demais perspectivas de superação da exclusão social e da pobreza, por meio quiçá da educação, não raro o enunciador clamará para que se lhe devolva a vida (*devolva minha vida e morra afogada em seu próprio mar de fel*).

A interlocutora com que o **eu** se põe a dialogar é mesmo a Metrópole, a *Sampa* aqui cantada sob a ótica do pessimismo, de uma barreira insuperável para grande parte dos que nela vivem e deambulam, entre os bares cheios de almas tão vazias.

Aqui não se carece de um véu, pois a tecitura discursiva em que a canção se dá é um nó narrativo conhecido demais do povo brasileiro (a pobreza e a exclusão social).

Nesse cipoal urbano em que os lucros são auferidos por poucos, sobretudo numa São Paulo em que *não precisa morrer pra ver Deus*, o enunciador descortina a faceta para lá de comum deste ambiente urbanizado, em que os contrastes gritam, as desigualdades gritam. Há nesta fotografia da urbe, desvelada na canção, a clareza solar de relações opressoras, em que os pobres são apenas peças em um tabuleiro bastante configurado para a manutenção da sistemática de poder e de *status quo*.

É de fato um nó (que não se desata), pois o topo da pirâmide está concentrando riqueza, de um modo avassalador, enquanto à base são negados todos os direitos capazes de levar o ser humano à vida digna.

3.1.3 Sucrilhos

Trata-se de canção que alude a outras canções, tanto quanto a personagens, artistas, enaltecendo na atividade discursiva sobretudo os *rappers* da música brasileira, que foram precursores desta arte *hip hop* (Dina Di, DJ Primo, Sabotage Rappin Hood, Facção).

A canção ancora-se na metalinguagem e há o destaque para o próprio fazer artístico do compositor (*eu sou nota 5 e sem provocar alarde/ Nota 10 é Dina Di, DJ Primo, Sabotage*). O fazer poético da canção espelha o que se dá junto às camadas populares. Os artistas, vindos dos segmentos mais empobrecidos e relegados, se valem dessa arte para expor e contestar socialmente. Entre os brasileiros, os povos sempre excluídos da partilha (índio, caboclo, cafuso, crioulo) são os personagens que povoam as canções de Criolo. Aqui, “como quase sempre, o obscurantismo da gênese dos processos sociais serve ao interesse político de tornar invisíveis as causas da desigualdade e da injustiça social”. (SOUZA, Jessé, 2022, p. 67).

Já que o compositor cita a Rappin Hood, parece cabível valer-se da estratégia do famoso personagem (Robbin Hood, herói mítico inglês que roubava da nobreza para dar aos pobres) para aproximar essa atividade com a do rapper cujo fazer é o de alimentar com a arte também o pobre e excluído, vocalizando seus dilemas, suas angústias e a exclusão em que vive.

A letra diz que *a ideia é rápida mas soma* como que a ressaltar a sua importância, o lado rapper que visa a elevar a autoestima deste povo retratado nas canções e aquele que as canta (o próprio rapper).

Calçada pra favela, avenida pra carro
 Céu pra avião e pro morro descaso
 Cientista social, Casas Bahia e tragédia
 Gosta de favelado mais que Nutella
 Quanto mais ópio você vai querer?
 Uns prefere morrer ao ver o preto vencer
 É papel alumínio todo amassado
 Esquenta não, mãe, isso uma cabeça de alho, e
 Cartola vira que eu vi
 Tão lindo, forte e belo como Muhammad Ali
 E cantar rap nunca foi pra homem fraco
 Saber a hora de parar é pra homem sábio
 Rico, quer levar uma com nós? Cê que sabe
 Quero ver paga de louco lá em Abu Dhabi
 Eu sou nota 5 e sem provocar alarde
 Nota 10 é Dina Di, DJ Primo e Sabotage
 Pode colar mas sem arrastar
 Se arrastar favela vai cobrar
 Acostumado com sucrilhos no prato
 Morango só é bom com a preta de lado
 E pode colar mas sem arrastar
 Se arrastar favela vai cobrar
 Acostumado com sucrilhos no prato
 Morango só é bom com a preta de lado
 O planeta jaz, é a trombeta do Satanás
 Usain Bolt se não correr fica pra trás
 Querer tapar o sol com a peneira é feio demais
 E cocaína desgraça a vida de um bom rapaz, é
 Trilha sonora do gueto, Rappin Hood, Facção
 Fazem o povo cantar com emoção
 Zona Sul, haja coração
 Dez mil pessoas nu, a favela na quermesse do Campão
 Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo
 Têm o mesmo valor que a benzedeira do bairro
 Disse que não, ali, o recém-formado entende
 Vou esperar você fica doente
 Cantar rap nunca foi pra homem fraco
 Saber a hora de parar é pra homem sábio

Vacilou no jab, fio é lona
 Criolo doido não é garapa
 A idéia é rápida mas soma
 Pode colar mas sem arrastar
 Se arrastar favela vai cobrar
 Acostumado com sucrilhos no prato
 Morango só é bom com a preta de lado
 E pode colar mas sem arrastar
 Se arrastar favela vai cobrar
 Acostumado com sucrilhos no prato
 Morango só é bom com a preta de lado
 E pode colar mas sem arrastar
 Se arrastar favela vai cobrar
 Acostumado com sucrilhos no prato
 Morango só é bom com a preta de lado
 E pode colar mas sem arrastar
 Se arrastar favela vai cobrar
 Acostumado com sucrilhos no prato
 Morango só é bom com a preta de lado
 Eu tenho orgulho da minha cor
 Do meu cabelo e do meu nariz
 Sou assim e sou feliz
 Índio, caboclo, cafuso, crioulo
 Sou brasileiro
 Eu tenho orgulho da minha cor
 Do meu cabelo e do meu nariz
 Sou assim e sou feliz
 Índio, caboclo, cafuso, crioulo
 Sou brasileiro

A história do rap como movimento, de forma incipiente, remonta aos Estados Unidos dos anos 1960. É, portanto, uma história relativamente nova. O espaço das ruas e guetos, em que se dá a expansão dessa arte, é por natureza subversivo. Por isso, a criação textual representante desses espaços é uma linguagem artística própria, representante “da quebrada”. No Brasil, o próprio Criolo dá a esse espaço um evento significativo da cultura do gueto, a Rinha dos MCS.

Tratou-se, é verdade, de um ruído novo que, por bom tempo, manteve-se afastado do mercado da música, com sua lógica própria (também excludente). Com a adesão à tecnologia e a cultura das massas, ganha corpo como expressão artística, além de visibilidade.

A ponte entre a vanguarda e os meios de massa, é feita pela canção. Segundo Wisnik:

A questão é, pois, repensar os fundamentos da história dos sons tendo em conta essa sincronia. Ela exige que o pensamento, ele mesmo, se veja investido de uma propriedade musical: a polifonia e a possibilidade de

aproximar linguagens aparentemente distantes e incompatíveis. (WISNIK, José Miguel, p. 217)

A letra ancora-se nos oxímoros e as oposições nela presentes reforçam crítica social, contestação. É na presença dos contrastes que o compositor desnuda a exclusão social e as mazelas a que o povo mais pobre se submete. Enquanto são ausentes políticas públicas voltadas ao espaço da população empobrecida, há abundância de estruturas prontas e apropriadas para aquele que se inseriu socialmente (*avenida pra carro/céu para avião*).

O compositor ironiza as relações presentes no mundo capitalista, ao usar simbolicamente o nome *Casas Bahia* para aludir à aquisição de bens materiais em prestações generosas, as quais retratam o valor que no capital se atribui à compra e a seu poder, quase um ópio para entreter a sociedade, numa sanha interminável de ter cada vez mais.

Os elementos *cientista social, Casas Bahia e tragédia* perfazem a gradação semiótica que recupera o interesse pela favela, que, muitas vezes, pode ser falso e hipócrita, visto que *uns preferem morrer a ver o preto vencer*. A hipocrisia é reforçada na sentença *rico quer levar uma com nós, 'cê que sabe Quero ver pagar de loco lá em Abu Dhabi*. Recupera-se para o ouvinte a ideia da opressão a que o favelado é submetido: enquanto no convívio com seus pares, o rico é cordial (jamais vai pagar de loco lá em Abu Dhabi), com o pobre estabelece relações opressoras, fincadas na submissão.

O refrão ancora-se na linguagem cotidiana, do homem comum da periferia, de sua gíria peculiar (*pode colar, mas sem arrastar Se arrastar, a favela vai cobrar*), presumindo-se da fala um discurso para além do gueto, para o outro, acostumado a sucrilhos (alimento comum à classe média), sempre servido pela preta: *morango só é bom com a preta de lado*. Evidencia-se que 'a preta' serve ao mais abastado socialmente, numa relação de opressão. São elas, aliás, que estão dedicando grande parte do seu tempo no cuidado para com o filho do outro, sem que sequer lhe seja possível despender a mesma energia com seu rebento.

Criolo vale-se ainda de uma intertextualidade nos versos (*Cartola virá que eu vi Tão lindo e forte e belo como Muhammad Ali*), recuperando a canção Um índio de Caetano Veloso, na qual o compositor menciona *Virá Impávido que nem Muhammad Ali Virá que eu vi*. Ao rememorar a figura de Cartola, Criolo valoriza outra vez os elementos culturais da periferia negra, agora aludindo a uma figura de Cartola,

sambista que se impôs ao mundo cultural brasileiro, mas que foi reconhecido apenas no final de sua vida, tendo passado grande parte dela em situação de pobreza e à margem.

Uma vez que o rap é uma espécie do gênero hip hop, é preciso considerá-lo sob a perspectiva do empoderamento, da reconstrução da autoestima da população relegada à pobreza e à marginalização, na sociedade da exclusão em que está imersa. Eis a razão pela qual o rapper é considerado um orientador, pois faz com que o jovem da periferia seja instado a considerar o malefício que o crime traz, a partir da nuance propositiva com a qual a arte se impõe ao gueto: *a ideia é rápida mas soma*, diz Criolo.

O rap é a arte na qual a forma de manifestar-se preconiza, sobretudo, dar voz à periferia e aos seus, os quais por terem experimentado toda a sorte de dificuldades e privações são fortes, capazes de somar. O rapper é, aliás, o bom conselheiro: *saber a hora de parar é pra homem sábio Vacilou no jab, fio, é lona*. O interlocutor está sob orientação daquele que traz a liberdade. A poesia forçosamente se impõe como o destino que visa à liberdade do indivíduo e ela se concretiza ao possibilitar ao jovem entrever o rompimento do ciclo da violência decorrente do crime e do vício, enfatizado pelo poeta (*cocaína desgraça a vida de um bom rapaz*).

Enquanto essa arte é *trilha sonora do gueto* que faz o povo cantar com emoção, outros símbolos da arte, socialmente valorizados, como Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo, têm seu valor aproximado pelo poeta ao valor que atribui à benzedeira do bairro. A este lugar o recém-formado não chega, como reforça o compositor em sua ideia de que ao espaço é sonogada a cidadania, o acesso até mesmo ao médico. Assim, a benzedeira, figura mítica a que alude, é significativa e importante para o povo da periferia – num valor semelhante ao de Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo – que perfazem um valor imaterial.

Os espaços que a canção apresenta são espaços dos excluídos (o bairro, o Campão, por exemplo, região empobrecida de São Paulo). Os espaços urbanos em que os pobres se localizam, diz MASSEY:

enxergar a alteridade social das diversas camadas populacionais e como elas podem se integrar à prática urbana. E, para tanto, faz-se importante correlacionar esta diversidade social com a formulação espacial, sem que se prospecte guetos sociais, mas uma segmentação integrada para espaços a serem ocupados por ricos e pobres. As práticas de gestão governamental permitem estabelecer ações gerenciais que capacitem a cidade como espaço

de vivência para todos. Nesse contexto, a ideia de espaço urbano necessita ser desconstruída, pela rearticulação de possibilidades para vivência urbana de seus diversos agentes sociais, todos inseridos na apropriação do espaço como lugar de identidade própria. (MASSEY, D. 2013, p. 125)

A canção é finalizada realçando a perspectiva de empoderamento e de autoestima a que visa, à medida que enuncia “*eu tenho orgulho da minha cor Do meu cabelo e do meu nariz Sou assim e sou feliz Índio, caboclo, cafuso, Criolo! Sou brasileiro*”.

Também poderia ter sido finalizada com os mesmos versos com os quais se inicia (*O planeta jaz / é a trombeta do satanás / Usain bolt se não correr fica pra trás*). A figura de Usain Bolt, atleta negro muito conhecido, velocista ímpar, metaforiza a vitória, conquistada com o esforço e a dedicação, os quais nem sempre são suficientes para que o homem mais pobre possa galgar posições.

Segundo Luiz Tatit (2007, p.231), as letras no rap têm uma correspondência direta com as tensões já presentes em seu conteúdo. Elas tratam do sofrimento de um sujeito separado de seu objeto de desejo. Trata-se de uma figurativização alicerçada na disforia. O rap é a canção cujos versos estão moldando a imagem elocutiva a partir do recrudescimento da figurativização. Para Fiorin (2004, p. 6), as figuras remetem a elementos de um mundo natural, real ou ficcional, que podem ser percebidos pelos sentidos: pedra, menino, luar, voar.

À primeira vista parece caótica a discursividade presente na canção, dada a vastidão de sentidos que Sucrilhos propõe, mas é preciso buscar o cerne do sentido em cada elemento utilizado nessa trama.

3.1.4 Linha de Frente

A canção inicia-se recuperando a imagem de Cebolinha, o personagem criado por Maurício de Sousa, o qual apareceu pela primeira vez nos quadrinhos em 1960, em tiras publicadas no jornal Folha de São Paulo.

Trata-se de personagem que aparece e protagoniza histórias mesmo antes da mais famosa de sua turma, a Mônica, à qual alude a narração contida nesta letra.

O nó da tua orelha ainda dói em mim
E Cebolinha mandou avisar

Que Quando a "fleguesa" chegar
 Muitos pãezinhos há de degustar
 Magali faz a cadência da situação
 É que essa padaria nunca vendeu pão
 E tudo que é de ruim sempre cai pra cá
 Tem pouca gente na fronteira, então é só chegar
 O dinheiro vem pra confundir o amor
 O santo pesado que tá sem andor
 Na turma da Mônica do asfalto
 Cascão é rei do morro e a chapa esquentada fácil
 Quem tá na linha de frente
 Não pode amarelar
 O sorriso inocente
 Das crianças de lá

Embora se valha de símbolos caros ao universo infantil, o conteúdo semântico da canção descortina acerca do tráfico de drogas, de forma irônica e, em certo momento, com humor. A turma da Mônica do asfalto constitui-se de personagens infelizmente muito reais no dia a dia do Morro, pois menciona a respeito das crianças e dos jovens que fazem a mercancia da droga, cooptados pelo crime, nas bocas e pontos em que a venda de entorpecentes grassa.

Linha de Frente é, portanto, uma canção cujo texto narrativo desdobra-se em um acontecimento (ato de comércio), permeados pelo tempo em que a ação se descortina (*quando a fleguesa chegar*), *flagrado* pelo narrador, o qual recria o ato de comerciar à moda de uma padaria, a qual, na verdade, nunca vendeu pão, reforça com ironia.

As personagens transpostas para a canção são o Cebolinha, a Magali, o Cascão (turma da Mônica). Sobre o primeiro menciona-se que é conhecido por trocar fonemas em suas falas (*fleguesa*, em contraste com *freguesa*). O poeta utiliza de estratégia de humor neste trecho da canção. Magali é a garota gulosa, aficionada por melancia. Já Cascão é conhecido por ser avesso a tomar banho. Tais características recriam, na ficção dos quadrinhos, os conflitos e as situações inerentes à infância. As criações de Maurício de Sousa simbolizam este tempo e se impõem de tal modo verossimilhanças com o que se dá nessa faixa etária que se tornaram muito queridas do público brasileiro.

Ao buscar nelas o mote para seu trabalho de composição, Criolo visa a enfatizar o quanto se está sonhando o futuro a esses personagens **da Turma da Mônica do Asfalto**, que são afinal crianças. Ocorre ainda uma crítica veemente ao tempo em que

a narrativa se dá, um presente grosseiro para com elas, aqui a *Chapa Esquenta Fácil*, como o diz valendo-se de uma gíria (neste trecho simbolizando contenda, conflito, desordem).

À criticidade deste tempo captado somam-se os versos com que a canção progride temporalmente, imersa num conflito (*Magali faz a cadência da situação/ é que essa padaria nunca vendeu pão*) para reforçar um ambiente sempre permeado pela violência. Linha de Frente evidencia que a população mais pobre é quem primeiro se coloca em situação de risco e vulnerabilidade, em decorrência do tráfico de drogas e do crime.

E tudo que é de ruim sempre cai pra cá é o verso que reforça a crítica ínsita à canção: a hipocrisia social da burguesia que relega à população mais pobre uma ideia de culpa, fincada no estereótipo de que o crime é sempre um mal do preto. A violência contra ele, por seu turno, é uma resposta aceita, visto que sedimentada ao longo dos anos.

O cidadão mais pobre que vive nas áreas dominadas pelo crime é sempre o escudo para o *Rei do Morro*. O tráfico de drogas decorre da busca pela mercadoria, quase sempre empreendida pelo burguês – aquele que detém poder aquisitivo para *degustar muitos pãezinhos*.

Este cliente não está na linha de frente. É o lamento do poeta, sobre o qual fala Marcelo Segreto:

Todavia, o interessante é notar que se o estado disjuntivo tratado em grande parte das canções do gênero do rap gera, por um lado, este caráter de revolta predominante (a denúncia social), por outro, não deixa de gerar um significativo teor de lamento. Desse modo, se a figurativização salta aos olhos como veículo mais apropriado para o protesto do rapper, a passionalização não deixa de se fazer presente, tendo em vista esta revolta ser consequência de uma situação de sofrimento agudo, como se por trás da fala explícita houvesse sempre o choro contido. (SEGRETO, M. 2017. P.87)

3.1.5 Cria da Favela

Outra canção sobre a qual nosso olhar se direciona é *Cria da Favela (Álbum: Espiral de Ilusão, 2017)* em que o compositor, de forma ácida, enuncia sobre o menino da biqueira: personagem conhecido dos meios policiais.

É o traficante pé de chinelo que serve ‘ao chefe’, ao dono da biqueira:

Cria de Favela (Criolo)
Oh laraiê (laraiê)

Oh laraiê (laraiê)
 Tava escutando fela
 Na boca da minha janela
 Suco de seriguela
 Azedo não vai ficar
 Moleque da biqueira
 Que tava no corre corre
 Manda escutar reggae e Bob
 Biqueira não vai voltar
 Oh laraiê (laraiê)
 Menino você não pode voltar
 Porque a biqueira não é seu lugar
 Quem vai lucrar com essa patifaria
 É gente da alta na papelaria
 Delação premiada é jogo de poder
 E se for pra rua tentam me deter
 Mozinho tá longe
 Eu vivo a sofrer
 Criado em favela é melhor não mexer
 Oh laraiê (laraiê)
 Menino você não pode voltar
 Porque a biqueira não é seu lugar
 Quem vai lucrar com essa patifaria
 É gente da alta na papelaria
 Delação premiada é jogo de poder
 E se for pra rua tentam me deter
 Mozinho tá longe
 Eu vivo a sofrer
 Me aposentar só depois de morrer
 Oh laraiê (laraiê)

Oh laraiê (laraiê)
 Oh laraiê (laraiê)
 Oh laraiê (laraiê)
 Oh larao (larao)
 Oh larao (larao)
 Oh larao (larao)
 Oh larao (larao)

Ausentes demais perspectivas visando à superação da pobreza, por meio quiçá da educação, não raro os adolescentes vindos da periferia e da favela servem ao chefe do tráfico para auferir um dinheiro fácil. A sociedade brasileira erigiu-se a partir de um modelo excludente, forjado para o enriquecimento de sua elite. Por isso, é forçoso reconhecer que *quem vai lucrar com essa patifaria é gente da alta na papelaria Delação premiada é jogo de poder E se for para rua tentam me deter Mozinho tá longe Eu vivo a sofrer Criado em favela é melhor não mexer.*

Aqui o compositor não carece de nenhum véu discursivo, pois a tecitura discursiva evidencia essa cooptação dos meninos (adolescentes) pelo crime, dentro da favela.

Há na fotografia da urbe a clareza solar de relações opressoras, em que os pobres são apenas peças de um tabuleiro bastante configurado para a manutenção da sistemática de poder e de *status quo*.

É de fato um nó (que não se desata): o moleque da biqueira não encontrou qualquer respaldo do Estado, não teve qualquer forma de prosperar, a não ser pela prática do tráfico, pela mercancia proscrita do entorpecente.

É por essa razão, em primeiro lugar, que os governos dos Estados em luta, dia após dia, para resistir às tempestades atuais, caminham aos tropeções de uma campanha ad hoc de administração da crise e de um conjunto de medidas de emergência para outro, sonhando apenas permanecer no poder após a próxima eleição, mas desprovidos de programas ou ambições de longo alcance, que dirá de projetos para uma solução radical dos problemas recorrentes da nação. (BAUMAN, Zygmunt, 2021, p. 31)

A canção é clara ao apontar um caminho de superação com vistas à recuperação do adolescente, através do acesso ao meio cultural da arte, *manda escutar reggae e Bob Biqueira não vai voltar*, o qual infelizmente teima em não acontecer.

Afinal, a educação e a cultura são para os brancos. Aos mais carentes, explica Jesse:

As famílias pobres brasileiras não são apenas pobres. A miséria delas não é apenas econômica. Elas reproduzem um cotidiano de carência cognitiva que tende – por conta do abandono secular de uma sociedade escravocrata socialmente irresponsável – a se alongar em miséria moral e afetiva.[...] Não se pode, afinal, ensinar aquilo que não se aprendeu. Veem-se as mães preocupadas com a escola do filho, mas como as crianças sabem que a escola precária não fez diferença para a mãe – afinal, exemplos são muito mais importantes que as palavras ditas –, não percebem, também, como a escola pode fazer a diferença para elas. (SOUZA, Jessé, 2022, p. 75).

Nesta altura da trama narrativa, o trinômio espaço-tempo-lugar apresenta-se a partir da interferência do locutor/narrador, como que a aconselhar o personagem retratado, o moleque da biqueira.

Ducrot (1987) aponta que, além do sujeito falante, autor efetivo do enunciado (ser empírico), o locutor (ser do discurso) e o enunciador (o sujeito dos atos elocutários) perfazem o ato da enunciação:

O sentido do enunciado é um conjunto de indicações sobre a enunciação, e nessa descrição da enunciação, o enunciado assinala, além do locutor, os enunciadores que, ao ocupar papéis ilocucionais, se expressam numa pluralidade de vozes. (DUCROT, Osvald. 1987, p. 38)

No trecho “*Delação premiada é jogo de poder*” ocorre uma crítica consistente ao sistema de justiça para o qual o verbo punir só é aplicado ao homem que reside na periferia, em benefício quase sempre dos mais ricos e abastados, que não raro praticam igualmente crimes e escapam ilesos ao sistema de justiça estatal. O instituto jurídico da delação premiada, no sentir do compositor, revela-se apropriado a esse viés punitivista que reflete apenas sobre os pobres, pois é muito mais fácil puni-los do que punir a *gente da alta na papelaria*.

Alude-se, ainda, ao desalento daquelas pessoas à periferia, as quais trabalham uma vida inteira e não estão inseridas em relações de trabalho formais, vinculadas aos empregadores com contratos legais – os quais permitiram recolhimento de impostos e contribuições capazes de afastá-las da marginalidade, permitindo que possam, na velhice, aposentar-se. Os personagens abordados aposentam-se com a morte (*me aposentar só depois de morrer*), corroborando a exclusão e marginalidade no espaço-tempo que permeia o enredo da canção.

As letras no rap são um discurso crítico, propositivo. A matriz do rap é a África

Ocidental com seus cantos religiosos e manifestações culturais em que prevalece a oralidade.

O jogo poético é o substrato dessa forma de canção.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No nosso cancionário está presente uma linguagem em que sobressai o cantar da dor e da resiliência. Nesse sentido, podemos compreender o rap, gênero em cujas letras vemos insurgir a crítica social. O eu enunciativo extravasa e ironiza os contrastes presentes na Metrópole de desigualdades descomunais. As letras buscam, ainda, a valorização da cultura da periferia. Elas visam à autoestima dos habitantes daquele local, incluindo nesse propósito inclusive o rapper.

Nas canções desse gênero estão presentes as tensões com o cenário urbano pós-industrial. No rap há um compromisso com as áreas em que a população mais pobre mora, visto que se trata do *locus* da enunciação contida nesses textos. Nesse tipo de canção, reforça-se, há um gênero que serve para capitanear o excluído e o marginalizado. Em um sistema como o nosso, no qual o Poder tem servido às estruturas indevassáveis — ancoradas no patriarcado, no patrimonialismo, no coronelismo e na fisiologia com a qual as elites se mantêm e perpetuam-se com seu poder de ‘mando/comando’ — esse fazer artístico mostra-se salutar.

No espaço urbano em que a linguagem do rap de Criolo se dá, há uma enunciação em que os aspectos de tempo, espaço e pessoa estão delineados a partir da repressão e da falta de perspectiva social. É um espaço também em que a violência é um elemento presente como resultado de um processo cristalizado de Poder, com as nuances já estabelecidas (opressor x oprimido/Estado).

Na clara insurgência da arte, da literatura do rap contra o sistema opressor presente na nossa sociedade, está o fazer artístico de Criolo.

Nesta enunciação, cabem os *criolos*, os excluídos pela sociedade, aliados das riquezas que o capital produz. Há uma limitação ao acesso material e aos bens culturais – que pereniza um país formulado para poucos, no qual os avanços sociais se medem a conta-gotas, sempre refutados com a ojeriza típica e característica das classes abastadas, aqui detentoras do monopólio do poder e da riqueza: uma elite indiferente a qualquer questão social visto que golpista e egoísta, bem como manipuladora dos sistemas de mídia e de informação.

Sobre tal acesso aos bens culturais, reflete Souza (2019, p. 100):

Abaixo da elite econômica a grande luta é na verdade, por acesso capital cultural. Se pensarmos bem, veremos que o capital cultural, ou seja, a posse de conhecimento útil e reconhecido em suas mais variadas formas, foi, inclusive, o único capital que o capitalismo logrou, em grau muito variável - entre nós, no entanto, muito circunscrito apenas à classe média-, efetivamente democratizar. (SOUZA, Jessé 2019, p. 100)

O acúmulo de riqueza, desse modo, também vai refletir no acesso aos bens culturais, o que no entender de Souza (2019, p.101) acaba sendo privilégio apenas da elite econômica “o conhecimento valorizado como algo que deve ser exclusivo à sua classe social. Sua participação nos golpes contra as classes populares tem muito a ver, portanto, com estratégias de reprodução de privilégios”.

Essas elites brasileiras funcionam, ainda, à moda daquelas que traficaram pessoas e estabeleceram com a população negra vinda da África, nas piores condições possíveis, um regime de escravidão que foi o último a se dissipar no Ocidente, o qual deve ser analisado como um dos principais fatores que relegaram ao povo negro e pobre da periferia a ausência total de perspectivas de inserção.

As peias dessa sociedade escravocrata ainda persistem, impingindo sobre os negros e mais pobres toda a chaga de aviltamento de suas condições humanas, não raro com supressão dos direitos do trabalhador e sonegação de cidadania.

É preciso insurgir com metáforas a partir dessas dores, mas impondo reflexão e mudança, principalmente a partir do valor cultural desse gênero (rap). Conforme asseverou Calado (2007), a indignação se irrompe com seu propósito funcional, “a música africana é puramente funcional, isto é, ela se presta fundamentalmente a determinados propósitos sociais e religiosos”.

No emarado de imagens em que desenha São Paulo a partir de sua impressão poética, Criolo pereniza seus personagens e sua visão de mundo de forma crítica, mas também sob um viés de perspectiva, visando à autoestima do povo que retrata.

Parece querer cutucar seu ouvinte para que enxergue Deus entre os vivos, pois, no frenesi urbano e na sociedade ensimesmada em que se vive na grande urbe, as pessoas não se veem umas às outras, não se condoem umas das outras.

O verso *aqui ninguém vai pro céu*, extraído de sua canção mais famosa (Não existe amor em SP) sublinha a ausência de heróis no espaço cosmopolita em que as pessoas se espremem nos ônibus e trens; outras estão nos bares cheios (de almas tão vazias); outras deleitam-se na ganância que vibra, na vaidade que excita, em cada escombro, em cada esquina.

Me dê um gole de vida!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M./VOLOCHINOV, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1979/2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral II**. 2 ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.
- BRONKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, discurso e desenvolvimento humano**. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2006.
- CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo. Perspectiva, 1990.
- DUCROT, Oswald. **Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. O dizer e o dito: Campinas**. Pontes Editora, 1987.
- FIORIN, José Luis. **Linguagem e Ideologia**. 6 ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- GERALDI, J. W. **Portos de passagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- JUNG, Carl Gustav. O Eu e o Inconsciente. Tradução de Dora Ferreira da Silva. In: _____. **Estudos sobre Psicologia Analítica**. 2. ed. Petrópolis: Vozes (Obras Completas de C. G. Jung, Volume VII), p. 111-294,1981.
- MAGNANI, José Guilherme C. & Torres, Lilian de Lucca (Orgs.) **Na Metrópole – Textos de Antropologia Urbana**. EDUSP, São Paulo, 1996.
- Massei, D. (2013), **Pelo espaço. Uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Melo, Edsônia de Souza Oliveira, Oliveira, Paulo Wagner Moura de Oliveira e Valezi, Sueli Correia Lemes. 2012. “Gêneros Poéticos em interface com gêneros multimodais.” In: **Multiletramentos na escola**, organizado por Roxane Helena Rodrigues Rojo e Eduardo Moura. São Paulo, SP: Parábola.
- MORICONI, Italo. **Como e porque ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MORIN, Edgard. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro. Forense-Universitária, 2ª edição, 1986.

PRETO, Marcus. **O pensar musicado de Criolo** (entrevista). In: Cult, São Paulo, n. 183, p. 6-13, set. 2013.

RINHA dos MC's. Disponível em: <http://rinhadosmcs.com.br>. Acesso em 14 jun.2023

SEGRETO, Marcelo. **Elementos de passionalização no RAP**. Estudos Semióticos. [on-line]. Disponível em: <http://revistas.usp.br/esse>. Volume 10, Número 2, São Paulo. Dezembro de 2014, p. 79-87. Acesso em 31 out.2023.

SEVCENKO, Nicolau. **A cidade *metástasis* e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista**. REVISTA USP, São Paulo, n. 63, p. 19.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

_____. **A herança do golpe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

TATIT, Luiz. **Todos entoam: ensaios, conversas e canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.

TELLA, Marco Aurélio Paz. **Atitude, Arte, Cultura e Autoconhecimento: o RAP como voz da periferia**. PUC/SP. São Paulo/2000.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

VIANA, Manuela Trindade Viana. **A dimensão internacional do conflito armado colombiano**. USP/SP. São Paulo, 2009. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-23112009-120910/publico/MANUELA_TRINDADE_VIANA.pdf. Acesso em 14 jun.2023.

VOLOCHINOV, Valentin, 1895-1936. **Marxismos e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem / Valentin Volochinov; tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterine Volkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo** – São Paulo. Editora 34, 2017 (1ª Edição).

WISNIK, José Miguel. 1948 – **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.