

**“Playboy bom é chinês, australiano”: o conflito linguístico como denúncia social
em *Da Ponte Pra Cá***

**“The only good playboy is Chinese or Australian”: linguistic conflict as social
denunciation in *Da Ponte Pra Cá***

Luís Otávio Vilela da Cruz¹

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Resumo: Este artigo examina a canção *Da Ponte Pra Cá*, dos Racionais MC's, como prática discursiva que produz território, pertencimento e conflito por meio de escolhas linguísticas situadas. O objetivo é compreender de que maneira a oposição entre “nós” e “vocês”, a nomeação de bairros, as marcas de oralidade, a organização do refrão e as referências culturais convertem a experiência periférica em forma estética e denúncia social. A pesquisa é qualitativa, documental e interpretativa. O corpus foi segmentado em 36 unidades de registro e examinado por cinco categorias articuladas: endereçamento e territorialidade; oralidade e performatividade; conflito e fronteira social; intertextualidade e memória; desejo, cuidado e sobrevivência. A leitura articula sociolinguística, estudos do discurso, estudos da canção, psicologia social e perspectivas decoloniais, mantendo a letra no centro da argumentação. Os resultados mostram que a canção descreve a periferia paulistana, organiza uma comunidade de escuta, disputa a autoridade de nomear a cidade e ressignifica formas linguísticas estigmatizadas. Conclui-se que o conflito se realiza simultaneamente no léxico, na sintaxe, na dêixis, no ritmo e na cena enunciativa, fazendo do rap uma intervenção estética capaz de produzir memória, reconhecimento e projeto coletivo.

Palavras-chave: rap brasileiro; Racionais MC's; variação linguística; performatividade; territorialidade.

Abstract: This article examines the song *Da Ponte Pra Cá*, by Racionais MC's, as a discursive practice that produces territory, belonging, and conflict through situated linguistic choices. It aims to understand how the opposition between “us” and “you,” the naming of neighborhoods, features of orality, refrain organization, and cultural references turn peripheral experience into aesthetic form and social denunciation. The study is qualitative, documentary, and interpretive. The corpus was segmented into 36 recording units and examined through five non-exclusive categories: address and territoriality; orality and performativity; conflict and social border; intertextuality and memory; desire, care, and survival. The analysis combines sociolinguistics, discourse studies, song studies, social psychology, and decolonial perspectives while keeping the lyrics at the center of the argument. The results show that the song does not merely describe São Paulo's urban periphery: it organizes a listening community, disputes the authority to name the city, and re-signifies stigmatized linguistic forms. The article concludes that conflict is simultaneously realized in lexicon, syntax, deixis, rhythm, and the enunciative scene, turning rap into an aesthetic intervention capable of producing memory, recognition, and collective projects.

Keywords: Brazilian rap; Racionais MC's; linguistic variation; performativity; territoriality.

¹ Mestrando Profissional em Produção de Conteúdo Multiplataforma pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Bacharel em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Membro e pesquisador dos grupos NEPEDILIS (PUC Minas) e POP.EDUCA (UFSCar/Fatec Barueri). ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-8416-1319>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6030692381557544>. E-mail: luisvilelajuridico@outlook.com.

Submetido em 20 de janeiro de 2026.

Aprovado em 21 de julho 2026.

Introdução

A linguagem descreve a experiência social, distribui lugares, torna certas vozes audíveis e mantém outras sob suspeita. No Brasil, essa dimensão política aparece com especial nitidez no rap, gênero em que a palavra se apresenta ligada ao ritmo, à performance e à disputa pelo direito de narrar. A obra dos Racionais MC's ocupa posição decisiva nesse campo porque transforma a periferia paulistana em ponto de observação da cidade. Em vez de falar sobre a margem a partir de fora, o grupo constrói uma cena de enunciação localizada, na qual os sujeitos nomeiam seus territórios, interpretam as formas de violência que os atingem e formulam códigos próprios de reconhecimento.

A canção *Da Ponte Pra Cá*, lançada no álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002), condensa esse movimento em uma imagem espacial recorrente. A “ponte” separa, aproxima e torna visível a desigualdade entre circuitos urbanos que compartilham a mesma cidade sob regimes de direitos desiguais. A frase escolhida para o título deste artigo - “Playboy bom é chinês, australiano” - ganha força dentro de uma sequência em que “playboy”, “brother” e “mano” são mobilizados para distinguir posições sociais e formas de pertencimento. O conflito, portanto, ultrapassa o plano temático e se inscreve na escolha dos pronomes, na oposição entre os deíticos “aqui” e “lá”, nos padrões de concordância, nas gírias, nas repetições e na maneira como a canção interpela seu ouvinte.

Essa formulação aproxima o objeto de duas discussões complementares. A primeira diz respeito ao valor social das variedades linguísticas. Ao diferenciar norma-padrão, norma culta e aquilo que denomina “norma curta”, Faraco demonstra que a prescrição linguística brasileira está atravessada por avaliações sociais e por mecanismos de exclusão, o que afasta qualquer pretensão de neutralidade descritiva (Faraco, 2008, p. 37-40; 91-96). A segunda discussão concerne à autoridade simbólica. Para Bourdieu, o poder da linguagem depende das condições sociais de reconhecimento de quem fala; por isso, a enunciação participa das lutas que definem quais classificações parecem naturais e quais vozes recebem legitimidade (Bourdieu, 1998, p. 7-16). A letra dos Racionais intervém precisamente nesse espaço: utiliza formas desqualificadas pelo olhar normativo para produzir uma fala reconhecível, contundente e socialmente eficaz.

Também é possível compreender a canção a partir da noção de “entre-lugar”. Santiago descreve esse espaço como lugar ativo de leitura, deslocamento e criação, no qual a margem interfere nos códigos que a subalternizam (Santiago, 2000, p. 9-26). Em *Da Ponte Pra Cá, a fronteira urbana permanece exposta e é reinscrita pelo ponto de vista do “lado Sul do mapa”*. Essa operação dialoga com a crítica da colonialidade, entendida como persistência de hierarquias raciais, epistêmicas e culturais para além do encerramento formal do colonialismo (Quijano, 2005, p. 117-142). Ao reivindicar a periferia como fonte de interpretação do mundo, o rap desloca a autoridade de um centro que historicamente se apresentou como medida universal.

O problema que orienta o artigo pode ser formulado nos seguintes termos: de que maneira *Da Ponte Pra Cá* transforma o conflito social em forma linguística e cancional? O objetivo geral é analisar como escolhas lexicais, sintáticas, dêiticas, retóricas e performáticas constroem a oposição entre periferia e centro sem reduzir a canção a um documento sociológico. Especificamente, pretende-se: a) examinar a abertura radiofônica e a nomeação de pessoas e bairros como procedimentos de constituição de uma comunidade de escuta; b) descrever como gírias, reduções fonológicas representadas na escrita e padrões variáveis de concordância produzem pertencimento e ritmo; c) interpretar a função do refrão e das oposições “nós/vocês”, “aqui/lá” e “crime/creme”; e d) discutir como referências ao consumo, ao cinema, à poesia, à música negra e à religiosidade ampliam a memória cultural da letra.

O estudo se restringe à canção *Da Ponte Pra Cá*. Outras obras do grupo são convocadas apenas quando a bibliografia especializada contribui para esclarecer procedimentos formais e discursivos observados no corpus. Essa delimitação evita transformar o texto em panorama geral da discografia e responde à necessidade de manter a letra no centro da argumentação. A abordagem é qualitativa e documental, orientada pela análise de uma unidade artística específica. Conforme Gil, pesquisas exploratórias e estudos de caso permitem aprofundar objetos delimitados quando o propósito consiste em compreender relações e mecanismos em seu contexto, para além de generalizações estatísticas (Gil, 2017, p. 26-29; 54-55).

A contribuição pretendida é dupla. No plano linguístico, o artigo mostra que a variação presente no rap integra a arquitetura da obra e participa da produção de ritmo, personagem, endereço e conflito. No plano cultural, procura demonstrar que a canção

apresenta a periferia em sua heterogeneidade, para além da imagem homogênea de carência. Os “salves”, os desejos materiais, a memória dos mortos, a ironia e as referências cosmopolitas compõem uma experiência plural. Ao tratar esses elementos como procedimentos de linguagem, a análise busca responder às demandas de uma leitura simultaneamente formal, social e atenta à materialidade do corpus.

1. Linguagem, norma e fronteira simbólica

Tomar o rap como contra-discurso implica reconhecê-lo em relação direta com a língua comum. A força de *Da Ponte Pra Cá decorre justamente do trabalho realizado com materiais reconhecíveis da conversação urbana: vocativos, contrações, marcas de hesitação, interjeições, fórmulas proverbiais, nomes próprios e alternâncias de registro. A canção reorganiza esses recursos na batida e faz deles um modo de endereçar o ouvinte. Segreto observa que a proximidade entre rap e fala convive com intensa elaboração musical; a figurativização explora a entoação cotidiana e produz o efeito de uma situação locutiva presente, aproximando cantor, personagem e público (Segreto, 2015, p. 1-7; 17-25).*

Essa presença da fala possui consequências sociais. Mello e Pinto demonstram que a variedade associada ao rap ultrapassa a reprodução espontânea de uma origem periférica e pode ser mantida e mobilizada como afirmação de vínculo, inclusive por sujeitos com acesso a repertórios formais de escolarização. Gírias, construções vernaculares e modos de performance funcionam como índices de pertencimento, memória e resistência (Mello; Pinto, 2020, p. 95-100). A questão analítica, portanto, volta-se aos efeitos que essas escolhas produzem na canção, em vez de submetê-las ao julgamento da prescrição escolar.

Em *Da Ponte Pra Cá*, formas como “nóis”, “cê”, “os mano é sofrido” e “os inimigo treme” aparecem ao lado de “bon-vivant”, “Errare humanum est”, “Cidadão Kane” e “Vinícius de Moraes”. A coexistência impede que a linguagem popular seja confundida com pobreza de repertório. O eu lírico desloca-se entre gírias locais, expressões estrangeiras, latim, marcas comerciais e referências artísticas. Em vez de ocupar um único registro, produz uma dicção móvel, capaz de aproximar universos que o discurso da distinção costuma separar. É nesse sentido que a linguagem popular se torna

forma de conhecimento: ela identifica a origem de quem fala e organiza relações, ironias e avaliações.

O conceito de poder simbólico permite qualificar essa disputa. Bourdieu define esse poder como capacidade de constituir o dado por meio da enunciação, desde que a palavra seja reconhecida socialmente (Bourdieu, 1998, p. 14). O rap intervém sobre as condições desse reconhecimento. Quando uma expressão estigmatizada se converte em refrão, quando um bairro aparece como centro de uma rede de nomes ou quando o “mano” deixa de ser tratamento disponível a qualquer interlocutor, a canção altera a distribuição dos signos legítimos. O movimento torna visível o funcionamento da hierarquia, em vez de simplesmente invertê-la.

A leitura decolonial acrescenta uma dimensão histórica a esse problema. Quijano relaciona colonialidade e classificação social, mostrando que a modernidade organizou diferenças raciais e epistêmicas como hierarquias duráveis (Quijano, 2005, p. 117-142). Mignolo, por sua vez, descreve a opção decolonial como deslocamento do ponto de enunciação: saberes produzidos nas fronteiras deixam de ser avaliados apenas por critérios impostos pelo centro e passam a interrogar esses próprios critérios (Mignolo, 2017, p. 13-15; 21-24). A ponte da canção pode ser lida nessa chave, desde que a leitura preserve a concretude da imagem situada na zona sul de São Paulo. Seu sentido nasce da combinação entre geografia urbana, raça, classe e linguagem.

Palermo chama atenção para a necessidade de uma desobediência epistêmica que ultrapasse a substituição de um cânone por outro e torne audíveis formas distintas de produção de sentido (Palermo, 2013, p. 244-247). Em *Da Ponte Pra Cá, essa desobediência acontece no nível miúdo da dicção: “pra”, “cê”, “jow”, “tru”, “fi de baiano”*; mas também na estrutura que converte a periferia em instância avaliadora. É o eu lírico quem decide quem pode chamá-lo de “mano”, quem conhece a quebrada, quem apenas veste “jaco de camurça” e perde a linha ao entrar no Capão. A margem deixa de ser somente objeto de classificação e passa a classificar.

Convém compreender esse processo como construção histórica e relacional. Hall lembra que identidades culturais são construídas em relação à diferença, à história e à representação, em vez de expressões intactas de uma essência anterior ao discurso (Hall, 2006, p. 10-13; 38-39). O “nós” da canção é produzido por ações: mandar salves, conhecer os bairros, respeitar a favela, dominar códigos, reconhecer os mortos e

compartilhar uma memória musical. Por isso, pertencimento e conflito aparecem juntos. A letra aproxima os seus, mas também adverte, seleciona e distingue; a comunidade formulada permanece atravessada por tensões internas.

Essa base teórica orienta a análise sem substituir o corpus. Nas seções seguintes, cada conceito é retomado apenas quando ajuda a descrever um procedimento concreto. O percurso parte do trecho da canção, identifica seus recursos formais e, então, estabelece o diálogo teórico. Tal ordem evita que os versos funcionem como exemplos decorativos de categorias previamente prontas e permite observar ambiguidades que uma leitura exclusivamente temática apagaria.

2. Metodologia e categorias de análise

A pesquisa adota abordagem qualitativa, documental e interpretativa. O corpus principal é a letra integral de *Da Ponte Pra Cá*, composta por Ice Blue e Mano Brown e lançada pelos Racionais MC's em 2002. A transcrição utilizada foi a disponibilizada no portal Letras, confrontada com a organização da faixa indicada na referência fonográfica. Por se tratar de documento musical eletrônico sem paginação estável, os excertos da canção são identificados pela referência à faixa, enquanto todas as fontes teóricas paginadas são citadas com indicação de página.

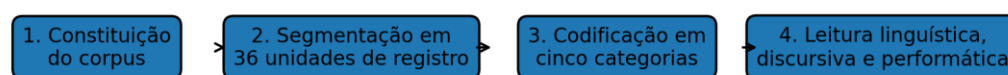
A unidade de análise abrangeu segmentos mais amplos que cada linha isolada. A letra foi segmentada em 36 unidades de registro, definidas por continuidade sintática, temática ou enunciativa. Assim, uma sequência de “salves” foi tratada como unidade de endereçamento; já o refrão foi considerado em suas repetições e pequenas variações. A segmentação preserva a progressão da faixa e evita uma leitura atomizada, mas permite descrever fenômenos específicos. O procedimento aproxima-se do estudo de caso por concentrar-se intensivamente em um objeto delimitado e articular descrição e interpretação contextual (Gil, 2017, p. 54-55).

Foram estabelecidas cinco categorias sobrepostas. A primeira, endereçamento e território, reúne topônimos, nomes próprios, pronomes e deíticos que constituem interlocutores e espaços. A segunda, performance e oralidade, abrange vocativos, interjeições, reduções representadas na escrita, padrões variáveis de concordância, repetições e efeitos rítmicos. A terceira, conflito e fronteira social, considera oposições entre grupos, classificações, ameaças, ironias e imagens de vigilância. A quarta,

intertextualidade e memória, observa referências à música negra, ao cinema, à poesia, à religião, a marcas e a personagens históricos. A quinta, desejo, cuidado e sobrevivência, reúne projetos de mobilidade, relações familiares, luto, dignidade e formulações éticas.

As categorias foram aplicadas manualmente às 36 unidades. Como um mesmo trecho pode cumprir funções diversas, a codificação admitiu sobreposição. “Mesmo céu, mesmo CEP, no lado Sul do mapa”, por exemplo, integra territorialidade e fronteira social; “Eu nunca tive bicicleta ou videogame / Agora eu quero o mundo igual Cidadão Kane” articula desejo e intertextualidade. O gráfico abaixo cumpre função descritiva e preserva o caráter qualitativo da pesquisa. Ele apresenta a distribuição descritiva dos 70 códigos atribuídos às unidades e torna visível o equilíbrio entre os eixos usados na leitura.

Figura 1 - Percurso metodológico da análise



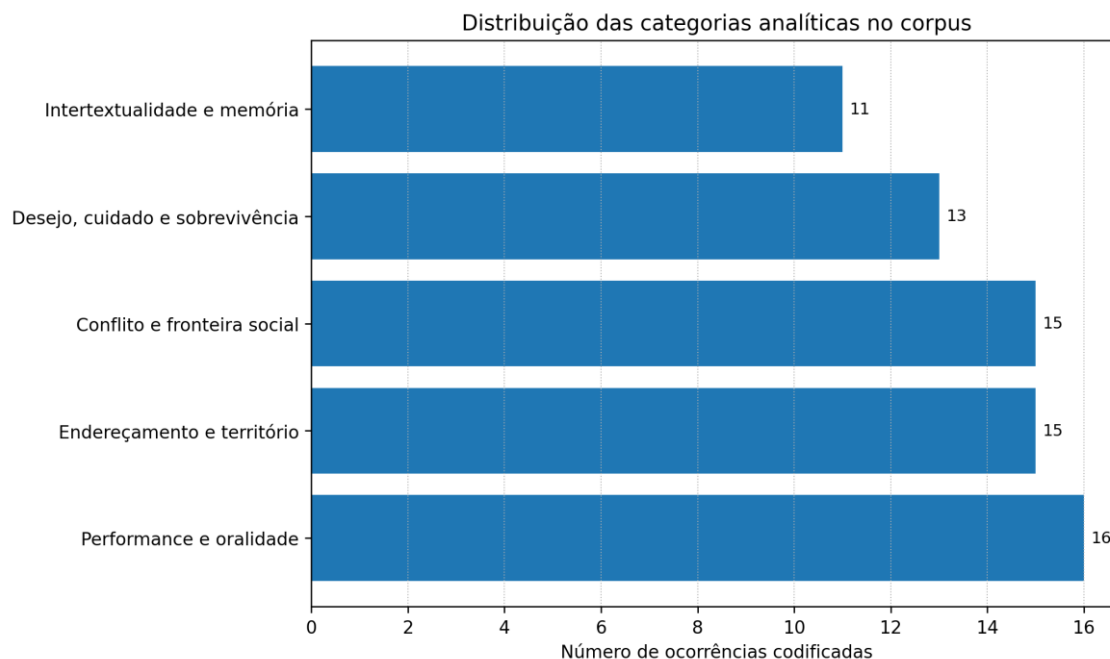
Trecho da canção → descrição formal → efeito de sentido → diálogo teórico

Fonte: elaboração própria (2026).

Quadro 1 - Categorias, indicadores e exemplos do corpus

Categoria	Indicadores de leitura	Exemplo
Endereçamento e território	Topônimos, nomes próprios, pronomes, dêiticos e fórmulas de saudação.	“Jardim Rosana”; “nós aqui, vocês lá”.
Performance e oralidade	Vocativos, interjeições, contrações, concordância variável, repetição e onomatopeia.	“cê”; “nóis”; “tem que pá”; “ra ra taratát”.
Conflito e fronteira social	Classificações, ironias, ameaças, antagonismos e imagens de vigilância.	“Playboy”; “crime ou creme”.
Intertextualidade e memória	Referências musicais, cinematográficas, literárias, religiosas, históricas e mercadológicas.	“2Pac”; “Cidadão Kane”; “Vinícius de Moraes”.
Desejo, cuidado e sobrevivência	Projetos materiais, relações familiares, dignidade, luto e futuro.	“triplex pra coroa”; “um futuro mais ameno”.

Fonte: elaboração própria a partir de Racionais MC’s (2002).

Gráfico 1 - Distribuição das ocorrências codificadas por categoria

Fonte: elaboração própria (2026). Nota: as categorias são sobrepostas; 36 unidades receberam 70 códigos.

A etapa interpretativa seguiu quatro movimentos: apresentação do excerto; descrição do recurso linguístico ou composicional; explicitação do efeito de sentido; e diálogo com a bibliografia. A análise performática limita-se às marcas inscritas na letra - vocativos, repetições, interjeições, pausas representadas e organização responsiva - e às características cancionais descritas por Segreto. Medições acústicas de frequência, duração ou intensidade ficaram fora do escopo. Essa delimitação evita atribuir precisão fonética a observações que pertencem ao plano discursivo e cancional.

3. Da ponte pra cá: análise linguística, discursiva e performática

3.1 Rádio Êxodos: voz, endereço e cartografia comunitária

A faixa começa por uma situação de comunicação, em vez de apresentar uma tese sobre a periferia. Antes da entrada do eu lírico principal, uma voz anuncia: “Você está na sintonia da sua Rádio Êxodos / Eu, DJ Nel, comandando o melhor da Black Music”. O pronome “você”, o possessivo “sua” e a apresentação do locutor produzem proximidade imediata. A rádio surge como espaço partilhado e próximo do ouvinte. “Sintonia” designa a frequência radiofônica, mas também sugere acordo e reconhecimento; “Êxodos” evoca deslocamento, saída e travessia. A abertura, assim, organiza uma audiência antes mesmo de narrar a cidade (Racionais MC’s, 2002).

Segreto relaciona a eficácia comunicativa do rap à exploração radical da fala e à produção de unidades entoativas próximas da conversação (Segreto, 2015, p. 1-7; 17-25). Na abertura, essa proximidade se realiza pela imitação de um programa noturno: apresentação do DJ, informação de horário e recados dos ouvintes. O efeito ultrapassa o realismo. Ao reproduzir um gênero radiofônico, a canção incorpora uma instituição de circulação da voz e a reorienta para uma rede periférica. A Black Music é apresentada como repertório central daquela comunidade, em lugar de segmento lateral de uma programação generalista.

A sequência seguinte alonga essa cena com nomes e bairros: “O Japonês do Jardim Rosana manda um salve”, “O Valtinho da Sabin”, “a Kiara do Embu”, “o Papau do Parque”, “a Adriana do Tamoio”. O verbo “mandar” organiza uma cadeia: alguém envia uma saudação, o DJ a retransmite e o ouvinte a reconhece. Os nomes próprios evitam que a periferia apareça como massa anônima. Cada pessoa é vinculada a um território, e cada território entra na gravação por meio de uma relação. Mello e Pinto destacam que o caráter comunitário do rap se expressa por repertórios linguísticos, práticas de socialização e formas de reconhecimento coletivo (Mello; Pinto, 2020, p. 100-102). Os “salves” materializam essa função sem interromper a música: eles são a própria matéria estética da introdução.

A nomeação também corrige uma assimetria urbana. Bairros periféricos costumam ingressar no discurso público associados à estatística criminal, à ausência de serviços ou à ideia genérica de risco. Na canção, Jardim Rosana, Embu, Tamoio e Paranapanema aparecem ligados a afetos, amizades e circulação de mensagens. Moysés mostra que o rap do extremo sul paulistano produz conhecimento geográfico ao narrar usos do território e mecanismos cotidianos de sobrevivência (Moysés, 2024, p. 481-489). Em *Da Ponte Pra Cá*, o mapa é desenhado por relações de presença, em vez de vias expressas ou zonas administrativas.

A informação meteorológica - “Pegue seu bombojaco / E sua toca porque faz 10°C em São Paulo” - reforça o caráter situado da cena. “Bombojaco” e “toca” integram uma orientação prática e cuidadora, ligada a uma orientação prática, quase cuidadora. O locutor informa o frio a quem pretende sair. A periferia é construída por detalhes sensoriais: temperatura, roupa, neblina, sereno, fogueira, lua. A paisagem deixa de ser cenário abstrato e ganha corpo.

Logo depois, “A Lua cheia clareia as ruas do Capão / Acima de nós só Deus, humilde né não?” combina imagem visual, topônimo e comentário conversacional. A pergunta reduzida “né não?” procura a confirmação do interlocutor. A transcendência entra na conversa em tom cotidiano, por meio da busca de assentimento do interlocutor. Essa combinação é importante porque impede que religiosidade e oralidade sejam separadas em registros incompatíveis. O sagrado participa da experiência cotidiana.

O verso “Mesmo céu, mesmo CEP, no lado Sul do mapa” condensa a lógica territorial da canção. “Mesmo céu” sugere uma condição comum; “mesmo CEP” localiza a repetição espacial; “lado Sul” introduz a diferença interna. O paralelismo entre “mesmo” e “mesmo” prepara o deslocamento final: sob o céu compartilhado, o código postal fixa uma experiência desigual. A frase situa a moradia do eu lírico e transforma a localização em perspectiva. A cidade passa a ser vista a partir do sul.

A lista reaparece mais tarde: “Jardim Rosana, Três Estrelas e Imbé / Santa Tereza, Valo Velho, Dom José / Parque, Chácara, Lídia, Vaz”. A enumeração dispensa verbos e produz efeito de chamada coletiva. Cada nome é breve, mas o conjunto acumula densidade. A ausência de explicações para o leitor externo também é significativa: a canção menciona cada bairro sem traduzi-lo ou pedir licença. A compreensão plena depende de memória local, mas a força rítmica permite que os topônimos circulem para além dela. A periferia assume a própria apresentação.

Essa cena ajuda a compreender a noção de fratria discutida por Kehl. Ao analisar o rap dos Racionais, a autora observa que a identificação entre enunciador e público pode oferecer uma rede simbólica a jovens submetidos à desqualificação social, sem apagar as contradições do grupo (Kehl, 1999, p. 95-100). Em *Da Ponte Pra Cá*, a fratria emerge pela voz que chama nomes, reconhece zonas e distribui o “salve”. A comunidade surge como efeito de linguagem.

3.2 “Nós aqui, vocês lá”: dêixis, ironia e fronteira social

Depois de constituir a comunidade de escuta, a canção adensa o conflito. O eu lírico se apresenta por uma série de classificações contraditórias: “Nas ruas da Sul eles me chamam Brown / Maldito, vagabundo, mente criminal”. Em seguida, essa identidade estigmatizada é atravessada por imagens de consumo e refinamento: champanhe, tubaína e a autodefinição “bon-vivant” aparecem no mesmo campo enunciativo. A justaposição

impede que “periférico” seja lido como categoria simples. O sujeito que recebe rótulos criminalizantes também circula por repertórios de gosto, ironiza classificações e se descreve por afirmação e excesso, em vez de falta (Racionais MC’s, 2002).

O pronome “eles” introduz uma voz social exterior que nomeia Brown. A formulação “eles me chamam” distancia o eu lírico dos rótulos que vêm depois: “maldito”, “vagabundo” e “mente criminal” são apresentados como designações recebidas, distantes de uma confissão. O verso recolhe a linguagem do estigma e a expõe como linguagem alheia. Bourdieu observa que classificações simbólicas adquirem força quando parecem naturais e quando os próprios classificados são obrigados a reconhecê-las (Bourdieu, 1998, p. 11-16). A canção interrompe esse circuito ao dramatizar a origem da nomeação e ao devolvê-la em tom irônico.

É nesse contexto que surge “Playboy bom é chinês, australiano / Fala feio e mora longe e não me chama de mano”. O adjetivo “bom” recebe valor irônico e a sequência o desmonta por meio de qualificações aparentemente arbitrárias. A comicidade depende da expectativa de que “playboy bom” seja uma contradição. “Chinês” e “australiano” deslocam o interlocutor para longe, enquanto “fala feio” inverte a distribuição costumeira do prestígio linguístico: é o playboy, em lugar do favelado, quem recebe avaliação negativa sobre a fala. A oração final estabelece o limite mais importante. O vocativo comunitário permanece reservado a quem partilha essa intimidade.

A alternância entre “brother” e “mano” torna essa fronteira mais nítida. “E aí, brother” simula uma aproximação que a sequência recusa; “mano”, por sua vez, permanece associado a vínculo, lealdade e conhecimento partilhado. A questão é pragmática, pois a letra utiliza numerosas palavras estrangeiras: certos termos carregam histórias de uso e posições sociais distintas. O conflito emerge, portanto, menos do idioma de origem da palavra do que da cena em que ela é pronunciada e da relação que pretende instituir.

A fórmula mais explícita dessa divisão aparece em “Nós aqui, vocês lá, cada um no seu lugar”. Os pronomes pessoais são acompanhados por advérbios dêiticos, formando duas unidades paralelas: “nós aqui” e “vocês lá”. A concisão produz efeito de regra. O verso se apropria de uma linguagem historicamente usada para manter sujeitos periféricos fora de espaços de prestígio e a devolve como limite imposto ao visitante privilegiado. O

movimento mantém visível a segregação, mostra sua estrutura e muda, por um instante, quem possui autoridade para enunciar o lugar de cada um.

Hall lembra que identidades se constituem por diferenciação e posicionamento, em vez da descoberta de uma essência imutável (Hall, 2006, p. 10-13; 38-39). O “nós” da canção é relacional: ganha sentido diante de “vocês”, mas também por referências internas a lealdade, proceder, memória e território. Isso explica por que a oposição ultrapassa o contraste entre pobres e ricos. A letra distingue o “malandrão vândalo” que encena uma identidade, o sujeito que “paga de quebrada” e o “cozinha” que observa a ação. Há conflito externo e crítica interna.

O jogo sonoro “se é o crime ou o creme” condensa essa complexidade. A diferença de uma consoante aproxima duas posições socialmente afastadas: “crime” remete à ilegalidade e “creme” à elite ou ao grupo privilegiado. A paronomásia sugere que ambos pertencem à mesma cidade e podem compartilhar desejos, produtos e circuitos, embora recebam tratamentos distintos. Queiroz e Cavalcante argumentam que o rap dos Racionais funciona como teoria social justamente porque torna perceptíveis os dispositivos punitivos e a distribuição desigual da suspeita (Queiroz; Cavalcante, 2021, p. 11-13). O verso realiza essa crítica sem interromper o fluxo cancional para explicá-la.

A fronteira social, portanto, aparece como linha móvel. Ela é atualizada por escolhas lexicais, pronomes, formas de tratamento e contrastes entre circulação privilegiada e suspeição policial. Ao deslocar a autoridade de classificar, a canção expõe a desigualdade sem transformar o lado de cá em espaço homogêneo.

3.3 Oralidade, concordância e arquitetura do refrão

A dimensão linguística do conflito torna-se especialmente visível nas formas de oralidade representadas na letra. Contrações como “cê”, “nóis”, “tá”, “pra” e “pros” convivem com vocativos como “truta”, “jow” e “tru”. Essas formas cumprem função composicional: regulam o grau de proximidade entre interlocutores, condensam sílabas, ajustam o fluxo verbal à batida e identificam uma comunidade de fala. A escrita da letra procura registrar parte dessa materialidade oral, ainda que reproduza apenas parte da execução sonora.

O mesmo vale para os padrões de concordância presentes em sequências como “As perversa se ouriça e os inimigo treme”, “Os mano é sofrido”, “Os moleque tem

instinto” e “Os coxinha cresce o zóio”. Uma leitura prescritiva poderia reunir todos esses casos sob o rótulo de erro. A análise sociolinguística, contudo, observa que a concordância variável integra o português brasileiro e se distribui segundo fatores linguísticos e sociais. Faraco adverte que a chamada norma curta converte diversidade em desvio absoluto e apaga a diferença entre descrição do uso e prescrição escolar (Faraco, 2008, p. 91-96). Na canção, a variação participa ainda da identidade vocal e do desenho rítmico.

Há diferenças internas entre os exemplos. Em “os inimigo treme”, a marca de plural aparece no determinante e fica ausente no substantivo e no verbo; em “os moleque tem instinto”, o plural também é indicado inicialmente e recuperado pelo contexto. Isso mostra que a informação de número permanece recuperável. A sentença é perfeitamente interpretável e segue um padrão recorrente da fala popular brasileira. Ao escolhê-lo, a letra aproxima a voz cantada da conversação e preserva a experiência periférica sem traduzi-la para a sintaxe mais prestigiada.

Mello e Pinto observam que a linguagem do rap pode manter traços vernaculares como forma de identificação e resistência, sem que isso implique desconhecimento completo de outros registros (Mello; Pinto, 2020, p. 96-100). *Da Ponte Pra Cá* confirma essa heterogeneidade: a mesma voz que diz “os mano é sofrido” recorre ao latim, à expressão francesa “bon-vivant” e a referências cinematográficas. A heterogeneidade revela uma seleção de recursos orientada pela cena discursiva.

O refrão concentra essa política da forma. A sequência “não adianta querer” é respondida por “tem que ser” e “tem que ter pra trocar”, enquanto “o mundo é diferente da ponte pra cá” funciona como conclusão reiterada. A alternância entre querer, ser e ter cria uma gradação: desejo isolado revela-se insuficiente; pertencimento e reciprocidade precisam ser reconhecidos. A expressão “tem que pá”, aberta e dependente do repertório do grupo, reforça que nem todo sentido é traduzido para o visitante externo.

A repetição do refrão fixa o tema e amplia sua presença na escuta. Tatit observa que a reiteração rítmico-melódica pode materializar uma ideia e estabilizar sua presença na escuta (Tatit, 2002, p. 9-23). Na faixa, a fórmula retorna após blocos narrativos distintos e converte a ponte em eixo organizador. Cada reaparição recolhe cenas anteriores - consumo, vigilância, desejo, lealdade - e as submete à mesma diferença territorial.

Interjeições e sons como “hey”, “uhul”, “ai, ai, ai” e “ra ra taratata” também fazem parte dessa arquitetura. Eles marcam transições, respondem à batida e simulam interação. O “taratata” final pode evocar percussão e disparo sem se reduzir a descrição literal de violência. A ambiguidade nasce do corpo sonoro da palavra. Segreto mostra que a relação entre fala e ritmo no rap permite explorações em que a voz preserva a inteligibilidade verbal e, ao mesmo tempo, atua como matéria percussiva (Segreto, 2015, p. 51-58).

Assim, a oralidade atua como técnica de composição, para além de qualquer prova de autenticidade biográfica. Contrações, concordância variável, vocativos, refrão e interjeições produzem velocidade, corte, proximidade e enfrentamento. Retirar esses elementos para aproximar a letra da norma-padrão destruiria parte importante de sua organização estética.

3.4 Consumo, intertextualidade e direito ao desejo

A letra recusa duas leituras frequentes da periferia: a que a reduz à carência e a que considera ilegítimo qualquer desejo de consumo. Marcas e objetos aparecem em série - champanhe, Tag Heuer, Nike, Honda, banco de couro, ouro, diamante, Bradesco, TAM, JB e GTI. A enumeração forma um repertório heterogêneo. Em cada contexto, o objeto pode funcionar como ironia, reparação, risco ou medida da distância social.

Em “Um triplex para a coroa é o que malandro quer / Não só desfilas de Nike no pé”, o verso opõe a exibição individual a um projeto familiar. “Coroa” é forma afetiva de nomear a mãe; “triplex” representa conforto e retirada da precariedade. A expressão amplia a perspectiva: o tênis permanece como desejo possível, enquanto a ascensão ganha horizonte familiar. O desejo material ganha dimensão relacional: melhorar a própria vida inclui cuidar de quem sustentou a trajetória.

A imagem retorna de forma ainda mais elaborada: “Ver minha coroa onde eu sempre quis pôr / De turbante, chofer, uma madame nagô”. “Madame” pertence ao vocabulário da distinção social; “nagô” remete à memória negra. A combinação preserva e exalta a marca racial da mãe ao inseri-la no luxo. A mobilidade imaginada mantém a origem como parte de sua dignidade. Hall observa que identidades diaspóricas podem articular histórias diversas sem retornar a uma pureza perdida (Hall, 2006, p. 69-76). O verso encena essa articulação no plano do desejo.

A sequência “Eu nunca tive bicicleta ou videogame / Agora eu quero o mundo igual Cidadão Kane” amplia a escala. O primeiro verso recupera privações concretas da infância; o segundo responde com uma ambição hiperbólica. A referência ao filme amplia o repertório cultural mobilizado pela canção. Cidadão Kane é figura de poder, riqueza e desejo sem medida. Ao apropriar-se desse signo, o eu lírico transforma o que poderia ser lido como falta de moderação em resposta à privação acumulada. O advérbio “ag ora” marca a passagem entre um passado de ausência e um presente de reivindicação.

Outras referências produzem efeitos distintos. “Vem de artes marciais, que eu vou de Sig Sauer / Quero sua irmã, seu relógio Tag Heuer” combina repertório de luta, arma, sexualidade e marca de luxo. A rima entre “Sauer” e “Heuer” aproxima violência e consumo, expondo uma fantasia de inversão do poder. A função discursiva da ameaça aparece no exagero: o eu lírico intensifica a persona perigosa que o olhar social já projeta sobre ele e a devolve como intimidação.

A passagem pelo latim realiza outra inversão: “Errare humanum est, grego ou troiano? / Latim, tanto faz pra mim, fi de baiano”. O enunciado culto é imediatamente submetido à pergunta, à correção e ao comentário coloquial. “Tanto faz pra mim” recusa a reverência automática ao saber clássico; “fi de baiano” reinsere a frase no campo popular e brasileiro. O resultado é uma apropriação irreverente do repertório erudito: o latim pode entrar na quebrada sem comandar a cena.

Algo semelhante ocorre em “Fundão, muita treta pra Vinícius de Moraes”. A menção ao poeta canônico, justaposta à lista de bairros, coloca duas cartografias culturais em contato. A “treta” seria excessiva para a lírica consagrada, sugere o verso, mas é matéria ordinária do rap. A canção afirma sua própria poética ao mostrar que determinados conflitos exigem outra dicção. Lacerda identifica, na obra dos Racionais, procedimentos figurativos capazes de reorganizar a experiência negra e periférica por dentro da linguagem poética (Lacerda, 2021, p. 179-186).

No encerramento, “ouvindo 2Pac / tomando um vinho, vivão e consciente” conecta o Capão Redondo a uma memória transnacional do rap negro. A referência preserva os nomes locais que vêm em seguida e serve de ponte entre eles. 2Pac, o vinho, os parceiros e as zonas de São Paulo coexistem na mesma cena. A intertextualidade, portanto, mantém a canção ligada ao território. Ela mostra que o lado de cá interpreta o mundo e se reconhece em repertórios que atravessam fronteiras.

O consumo e a intertextualidade cumprem, assim, uma função comum: recusam a tutela sobre o desejo periférico. A letra reivindica o direito de querer conforto, beleza, circulação e reconhecimento, mas submete esses objetos a uma ética própria. A mãe, a lealdade, o respeito à favela e a memória dos ausentes impedem que a aspiração se reduza ao individualismo.

3.5 Crise, memória e futuro: a subjetividade do lado de cá

A canção alterna confronto público e exame de si. “Outra vez nós aqui, vai vendo / Lavando o ódio embaixo do sereno” reúne retorno, coletividade e afeto negativo. O ódio aparece como afeto acumulado e submetido a um processo de elaboração. A forma verbal “lavando” sugere processo: algo acumulado é trabalhado sob o sereno, imagem que retoma o frio e a noite da abertura. Hinkel e Maheirie mostram que o rap pode converter afetos produzidos pela desigualdade em elaboração compartilhada, articulando emoção, pensamento e ação (Hinkel; Maheirie, 2007, p. 92-97).

Essa elaboração aparece em uma formulação paradoxal: “Cada um no seu castelo, cada um na sua função / Tudo junto, cada qual na sua solidão”. A repetição de “cada” individualiza; “tudo junto” recompõe o coletivo; “solidão” impede que a comunidade seja idealizada. O verso reconhece a convivência entre território partilhado, isolamento, sofrimento e divisão de tarefas. A fratria produz amparo e deixa expostas as feridas sociais.

“Cada favelado é um universo em crise” retoma o quantificador distributivo e amplia sua escala. “Favelado” é categoria social frequentemente usada de modo homogeneizador; “universo” devolve complexidade e singularidade; “em crise” registra a pressão que atravessa cada trajetória. O verso desloca o olhar da massa perigosa para a multiplicidade de sujeitos. Cerruti observa que a narrativa dos Racionais atribui história, nome e memória a vidas que o discurso estatal tende a reduzir a números ou tipos descartáveis (Cerruti, 2020, p. 39-42).

A pergunta “Quem não quer brilhar, quem não, mostra quem?” e a afirmação “Ninguém quer ser coadjuvante de ninguém” recusam a posição secundária. O vocabulário do espetáculo - brilhar, coadjuvante - torna-se argumento sobre reconhecimento. A reivindicação abrange acesso material e protagonismo narrativo. A

periferia recusa o lugar de cenário do drama alheio ou de exemplo estatístico em uma interpretação produzida de fora.

A formulação ética mais rigorosa talvez esteja em “Da ponte pra cá, antes de tudo é uma escola / Minha meta é dez, nove e meio nem rola”. A metáfora da escola designa o aprendizado situado da sobrevivência, distante da instituição formal. “Dez” e “nove e meio” traduzem esse saber em notas, porém a tolerância escolar ao quase perfeito é rejeitada: “Meio ponto a ver, hum, e morre um / Meio certo não existe”. O exagero da precisão expressa um ambiente em que pequenas falhas podem ter consequências irreversíveis.

Essa ética se afasta da exaltação indiscriminada do crime. Mais adiante, o eu lírico afirma: “Cada um na sua função, o crime é crime e eu sou eu” e recusa “pagar de quebrada” ou “banca forte”. O paralelismo separa prática, identidade e performance social. “Eu sou eu” funciona como recusa a ser absorvido pelo rótulo criminal ou pela caricatura do malandro. A letra conserva proximidade com sujeitos do crime sem converter toda a periferia em identidade criminosa.

A presença da polícia e do sistema penal, contudo, permanece no horizonte. Expressões como “92 DP”, “mão branca”, “pé de porco” e “inimigo que vem de capuz” constroem um campo de vigilância em que a ameaça permanece parcialmente indeterminada. Foucault descreve o poder disciplinar como tecnologia que distribui corpos, controla atividades e produz sujeitos observáveis (Foucault, 1999, p. 117-120; 143-148). Na canção, a suspeita se torna experiência sensorial: contra a luz, a origem da ameaça se confunde entre polícia e inimigo; o horizonte é cinzento e o campo de visão, instável.

Arruda observa que o rap brasileiro registra o extermínio da juventude negra e periférica como tema e memória política capaz de contestar a naturalização da morte (Arruda, 2021, p. 553-557). Em *Da Ponte Pra Cá, a morte aparece ao lado do desejo de dignidade*: “Morrer como homem e ter um velório digno”. A frase afasta qualquer romantização do fim precoce e revela que até o ritual funerário se torna aspiração quando vidas são tratadas como descartáveis.

O encerramento amplia essa memória. Depois de dizer “Três da manhã, eu vejo tudo e ninguém me vê”, o eu lírico nomeia parceiros e distribui saudações pelas zonas Norte, Oeste, Leste e Sul. “Um dia nos encontraremos” permite ouvir a lista como

homenagem aos ausentes, embora ela também celebre os vivos. A nomeação resiste ao desaparecimento. Cerruti associa a figura do sobrevivente à transmissão da memória e à possibilidade de elaborar, em forma estética, experiências que o discurso social procura silenciar (Cerruti, 2020, p. 45-46).

A conclusão da faixa desloca a perda em direção ao futuro: “Pros moleque da quebrada / Um futuro mais ameno, essa é a meta”. “Ameno” é palavra incomum no registro predominante e produz um final sem grandiloquência. O final prefere desejar um futuro menos áspero a prometer redenção total. A “meta” recolhe a disciplina formulada anteriormente, mas a desloca do êxito individual para a geração seguinte. A canção termina como compromisso.

Esse percurso mostra a presença do conflito em toda a canção. Ele atravessa a formação da comunidade, o direito de nomear, a variação linguística, a ironia dirigida ao playboy, o desejo de consumo, a memória dos mortos e o projeto de futuro. A ponte é o eixo que permite reunir essas dimensões sem reduzi-las a uma oposição simples. Do lado de cá, a linguagem é abrigo, regra, arma, arquivo e promessa.

Considerações finais

A análise mostrou que *Da Ponte Pra Cá* transforma a desigualdade urbana em organização linguística e cancional. A fronteira anunciada pelo título ultrapassa o plano temático: ela reaparece nos pronomes, nos deíticos, nas formas de tratamento, nas escolhas lexicais, nos padrões de concordância e na repetição do refrão. “Nós aqui, vocês lá” sintetiza essa arquitetura, mas seu sentido é preparado desde a abertura radiofônica, quando a faixa define quem fala, para quem fala e quais nomes precisam ser ouvidos.

A metodologia por categorias permitiu observar que territorialidade, oralidade, conflito, memória e desejo se sobrepõem. Os “salves”, por exemplo, são simultaneamente marcas de endereçamento, performance e cartografia. As formas “cê”, “nóis” e “os mano é sofrido” produzem ritmo e pertencimento, mas também expõem o caráter social da avaliação linguística. O refrão, por sua vez, associa modalidade, repetição e fronteira, transformando uma máxima local em eixo de toda a composição.

A leitura também impede que a periferia seja representada somente pela carência. A letra formula desejos de conforto, mobilidade e reconhecimento; convoca cinema, latim, poesia, marcas, religião e música negra; imagina a mãe como “madame nagô”; e

encerra com a meta de um futuro mais ameno. Essas imagens convivem com a violência e recusam sua palavra final sobre os sujeitos narrados.

No plano teórico, a canção confirma que a legitimidade linguística decorre de relações sociais de reconhecimento, para além de qualquer propriedade interna de determinada variedade. A fala periférica constitui a própria forma da obra, em vez de figurar como material bruto à espera de correção. O diálogo com Bourdieu e Faraco ajudou a explicitar essa disputa, enquanto as contribuições de Segreto e Tatit permitiram compreender a oralidade e a repetição como procedimentos cancionais. As perspectivas decoloniais foram produtivas quando mantidas próximas da letra: a fronteira aparece como experiência urbana, racial e epistêmica, ancorada em sua geografia concreta.

A aproximação com a psicologia social e a psicanálise ampliou a leitura sem substituir a análise linguística. A fratria, o trabalho com os afetos e a transmissão da memória ajudam a compreender por que a lista de nomes, a menção aos mortos e a imagem do “universo em crise” possuem força coletiva. O rap oferece formas de nomeá-lo, compartilhá-lo e transmiti-lo.

O principal resultado do estudo é, portanto, a constatação de que o conflito social se converte em forma. Ele está no modo como a canção alterna “mano” e “brother”, aproxima “crime” e “creme”, reverte a avaliação “fala feio”, recusa o pertencimento performado e transforma bairros periféricos em centros de uma rede discursiva. A denúncia emerge da relação entre letra, voz, ritmo e endereço.

Como limite, a pesquisa concentrou-se na letra e nas marcas performáticas que a transcrição permite observar, sem realizar análise acústica da gravação. Estudos futuros poderão examinar duração, intensidade, andamento, desenho entoativo e interação entre voz e base instrumental, bem como comparar a faixa com outras canções do álbum. Também será produtivo investigar a recepção de *Da Ponte Pra Cá* em escolas, saraus, plataformas digitais e diferentes gerações de ouvintes.

Ainda assim, o recorte confirma a potência analítica do corpus. *Da Ponte Pra Cá* desloca a leitura da cidade para além do reconhecimento concedido pelo centro. Ao nomear pessoas, bairros, afetos e desejos, a canção faz ouvir uma comunidade que interpreta a própria experiência, delimita suas formas de pertencimento e disputa, pela linguagem, o direito de existir em seus próprios termos.

Referências

- ARRUDA, Daniel Péricles. O que o rap tem a dizer sobre o extermínio da juventude negra, pobre e periférica? **Mosaico**, v. 13, n. 20, p. 548-560, 2021. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8102828.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2026.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- CERRUTI, Marta Quaglia. Sobrevivendo no inferno: narrar a vida para fazer algo. **Estilos da Clínica**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 35-47, jan./abr. 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-1624.v25i1p35-47>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/estic/article/view/167352>. Acesso em: 25 jul. 2026.
- FARACO, Carlos Alberto. **Norma culta brasileira: desatando alguns nós**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20. ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2017.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HINKEL, Jaison; MAHEIRIE, Kátia. Rap-rimas afetivas da periferia: reflexões na perspectiva sócio-histórica. **Psicologia & Sociedade**, v. 19, n. esp. 2, p. 90-99, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822007000500024>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/WTyX3kCtwMjpLT5jvJchnmr/>. Acesso em: 25 jul. 2026.
- KEHL, Maria Rita. Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 95-106, 1999. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-88391999000300013>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/7DjwY79M59dvqDbxssRGvVR/>. Acesso em: 25 jul. 2026.
- LACERDA, Maria Felicidade Penha. O uso das metáforas em “Negro drama”, de Racionais MC’s: estratégia para a construção de uma identidade positiva para os negros brasileiros moradores da periferia. In: NEVES, Lúcia; FERREIRA, Marilda Aparecida Bezerra (org.). **Rap: vozes da periferia: literatura, cultura e política**. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2021. p. 175-190. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/223820>. Acesso em: 7 ago. 2025.
- MELLO, Carla Cristiane; PINTO, Cecília Augusta Vieira. A linguagem do RAP como resistência à(s) norma(s). **Revista Porto das Letras**, Palmas, v. 6, n. 1, p. 93-113, 2020. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/8348>. Acesso em: 7 ago. 2025.
- MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772>. Acesso em: 25 jul. 2026.

- MOYSÉS, Mauricio. Produto bruto: economia urbana e RAP no distrito do Grajaú no extremo sul de São Paulo. **RUA**, Campinas, v. 30, n. 2, p. 475-495, nov. 2024. DOI: <https://doi.org/10.20396/rua.v30i2.8678506>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8678506>. Acesso em: 25 jul. 2026.
- PALERMO, Zulma. Desobediencia epistémica y opción decolonial. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, v. 5, n. 9, p. 237-254, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/3517>. Acesso em: 25 jul. 2026.
- QUEIROZ, Marcos; CAVALCANTE, Jordhanna. Rap como teoria social: Racionais MC's, criminologia e crítica radical. **Boletim IBCCRIM**, São Paulo, v. 29, n. 346, p. 11-13, set. 2021. Disponível em: https://publicacoes.ibccrim.org.br/index.php/boletim_1993/article/view/1358. Acesso em: 25 jul. 2026.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.
- RACIONAIS MC'S. Da ponte pra cá. In: RACIONAIS MC'S. **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. 1 CD. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/64144/>. Acesso em: 7 ago. 2025.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SEGRETO, Marcelo. **A linguagem cancional do rap**. 2015. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.8.2015.tde-16062015-131826>. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-16062015-131826/>. Acesso em: 7 ago. 2025.
- TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.