

## A Linguagem do RAP como Resistência à(s) Norma(s)

### The Language of RAP as Resistance to Standard(s)

Carla Cristiane Mello<sup>1</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina

Cecília Augusta Vieira Pinto<sup>2</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina

**Resumo:** Desde a sua origem no século XIX, a norma linguística padrão brasileira tem sido construída artificialmente, pois a norma culta que vigorava naquela época não foi tomada como referência para a educação escolar e os materiais didáticos de língua portuguesa. Ao contrário, uma norma curta (cf. Faraco, 2008; 2012) foi imposta, gerando, até os nossos dias, preconceito linguístico e exclusão de certos sujeitos que não compartilham das normas cultuadas e elitizadas. Defendemos neste trabalho a ideia de que os indivíduos que se identificam com o RAP nacional, além de resistirem a diferentes normas sociais, resistem também à norma padrão através de uma linguagem própria: a identidade cultural formada a partir do movimento hip hop traz em seu discurso o protesto contra as dificuldades pelas quais passam as minorias marginalizadas no espaço urbano e afirmam sua identidade linguística e social através da construção de uma variedade linguística específica desse movimento. Tais indivíduos se utilizam de usos não-formais e não-padrões da língua, não importando o estigma ou o preconceito linguístico, pois há motivações sociais para esses usos. Levaremos em conta a concepção dialógica proposta pelo círculo de Bakhtin (2003 [1952/53]; 2004, [1929]), que possui uma dimensão socioideológica e se encaixa na questão discursiva do RAP, considerando que, nessa abordagem, a palavra é considerada o fenômeno ideológico por excelência. Ilustraremos nossos argumentos apresentando dois indivíduos representantes do RAP florianopolitano, Negro Rudhy e Élidecê, para exemplificar o caráter de resistência linguística e performática desse gênero poético-musical periférico.

**Palavras-chave:** Norma linguística brasileira. Identidade discursiva do RAP. Dialogismo bakhtiniano. Resistência.

**Abstract:** Since its origin in the 19th century, the Brazilian standard linguistic norm has been artificially constructed, because the cult norm that prevailed at that time was not taken as a reference for school education and Portuguese language teaching materials. Instead, a "short norm" (cf. Faraco, 2008; 2012) was imposed, generating, until today, linguistic prejudice and exclusion of certain subjects who do not share the cult and elitized norms. In this work, we defend the idea that individuals who identify with the national RAP, in addition to resisting several social norms, also resist the standard norm through their own language: the cultural identity formed from the hip hop movement brings in its discourse the protest against the difficulties that marginalized minorities go through in the urban space and affirm their linguistic and social identity through the construction of a specific linguistic variety of this movement. Such individuals use non-formal and non-standard uses of language, regardless of linguistic stigma or prejudice, because there are social motivations for these uses. We will take into

<sup>1</sup> Doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: carlinhamello84@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutoranda em Linguística do Programa de Pós-Graduação em Linguística, da Universidade Federal de Santa Catarina, bolsista CAPES/PROEX. E-mail: cecilia88augusta@gmail.com.

account the dialogical conception proposed by Bakhtin's circle (2003 [1952/53]; 2004, [1929]), which has a socio-ideological dimension and fits the discursive question of RAP, considering that, in this approach, the word is considered the ideological phenomenon par excellence. We will illustrate our arguments by presenting two individuals representing the RAP of Florianópolis, Negro Rudhy and Elidecê, to exemplify the character of linguistic and performance resistance of this peripheral poetic-musical genre.

**Keywords:** Brazilian linguistic standard. Discursive identity of RAP. Bakhtinian Dialogism. Resistance.

**Submetido em 31/01/2020.**

**Aprovado em 11/03/2020.**

## **1 Breve contexto histórico**

A norma linguística que impera no Brasil possui, pelo menos, um século e meio de história, e ao longo desse período a imagem de língua construída pela sociedade brasileira acabou se tornando depreciativa. Vejamos uma breve contextualização para compreendermos esse processo.

Pagotto (1992; 1998) mostra indícios de como a norma culta<sup>3</sup> escrita muda radicalmente durante o século XIX. O autor compara a constituição do Império de 1824 com a primeira constituição da República, de 1892, e percebe um rompimento no processo de mudança sintática de um texto para o outro. O primeiro texto é mais inovador e mais próximo da língua oral brasileira que circulava na comunidade linguística da época. Já o segundo texto apresenta uma gramática diretamente oposta à língua falada no Brasil, mais parecida com o português europeu escrito.

Interessante notar que, no mesmo período, o português europeu atravessou um processo de mudança linguística na escrita passando da norma do português clássico, que era frequente até o século XVIII, para uma norma culta que tinha características da gramática do português falado em Portugal. Isso aconteceu, segundo Pagotto, por conta da mudança de atitude em relação à língua falada a partir da emergência da burguesia, e a escrita literária cumpriu um papel importante para a consolidação dessa nova norma.

---

<sup>3</sup> Neste trabalho, estamos considerando que há no Brasil, conforme Faraco (2008; 2012), diferentes normas linguísticas. Dentre as existentes, três merecem destaque para que não sejam confundidas: a norma padrão, a norma culta e a norma curta. A norma padrão foi fixada no século XIX, a partir do modelo lusitano, conforme exploramos no trabalho. É uma codificação relativamente abstrata, que serve de referência para a uniformização linguística. A norma culta é uma variedade da língua que possui prestígio social e geralmente é falada por pessoas mais escolarizadas, em situações monitoradas. A norma curta é prescritiva, inflexível, ligada a noções de certo e errado como sentido absoluto.

A literatura, que antes era restrita à nobreza, se popularizou nessa nova classe e os escritores buscavam se aproximar da língua de seu público leitor, que era quem financiava suas obras. Nesse contexto, houve um

alçamento de formas gramaticais emergentes à condição de poder figurar no texto escrito. O romantismo teria funcionado, assim, como o grande responsável pela mudança de postura com relação a certas formas até então ‘populares’. Forja-se então a atual norma culta portuguesa. (PAGOTTO, 1998, p. 54)

As mesmas mudanças de atitudes relacionadas à língua não ocorreram no Brasil, apesar de o Romantismo ter sido um movimento literário de grandes repercussões aqui e em todo o mundo ocidental. José de Alencar, por exemplo, se esforçou bastante para dar uma característica própria a seu texto, trazendo elementos típicos da fala brasileira, o que foi motivo para grandes debates e discussões. Essa inovação na escrita foi refreada pelas atitudes da elite brasileira que, ao mesmo tempo que desejava o rompimento com o passado colonial, defendia a implementação de políticas de “embranquecimento do país” (cf. PAGOTTO, 1998; FARACO, 2001, 2011).

O objetivo era se aproximar da cultura europeia e se afastar dos outros segmentos menos favorecidos da população, ou seja, no tocante à língua era mais interessante consolidar-se a partir de uma base europeia a ter que aceitar outras línguas, como as indígenas e africanas que ajudaram a constituir o português brasileiro. Já havia, desde essa época, uma pequena minoria branca assumindo o poder político e econômico no país, como os grandes proprietários de terra (e, conseqüentemente, de dinheiro), por conseguinte, discriminava-se os que não faziam parte dessa elite. Logo, estabelecer e priorizar essa norma linguística como norma padrão foi uma estratégia para se afirmar no poder, se opondo à maioria da população, já que o acesso a essa norma se daria através de um rigoroso processo de educação formal. Desde então, o processo de exclusão ocorreu e perdura até os nossos dias.

A partir dos anos 40, já no século XX, houve um crescente predomínio do discurso científico em todas as áreas de conhecimento. Foi esse discurso que mais contribuiu para a manutenção da norma purista tal como configurada no final do século XIX. A polêmica sobre a “língua brasileira” foi grande e as pesquisas dos cursos de pós-graduação se voltaram para os estudos desde os quadros teóricos do estruturalismo à análise do discurso francesa (cf. GUIMARÃES, 1996, *apud* PAGOTTO, 1998). As

gramáticas escolares reproduziram, reafirmaram e difundiram tal norma, com o apoio de programas de TV e colunas de jornais.

Dessa forma, no Brasil, a norma padrão foi construída muito artificialmente na sua origem, pois a norma culta que vigorava na época não foi tomada como referência. Ela era distante da norma padrão desde o início e, com o tempo, foi-se criando uma atitude purista e normativista de que é considerado erro qualquer variação ao que é prescrito – uma norma curta, conforme Faraco (2008; 2012). Tal situação criou males que vigoram até os nossos dias, que ferem e excluem certos sujeitos pelo fato de sua língua não compartilhar das formas cultuadas.

Esse sujeito, excluído socialmente, é motivado a resistir ao padrão e a formar sua própria identidade. O poder, que opera excluindo-o e valorando a homogeneização linguístico-discursiva acaba provocando também o contrário, ou seja, a abertura para manifestações das camadas menos prestigiadas da população. As novas identidades, como é o caso da identidade do RAP (*rhythm and poetry*) aqui proposta, surgem em meio a esses regimes de significação e poder. Os sujeitos se submetem, mas também resistem às práticas discursivas à sua volta. A dimensão discursiva desses sujeitos é motivadora da variabilidade linguística.

A identidade cultural formada a partir do movimento hip hop traz em seu discurso um papel de resistência cujas celeumas apontam para a imensa exclusão social que seus sujeitos experienciam: não é em vão que os índices educacionais no país beiram ao absurdo no que se refere à qualidade de ensino público, e isso implica diretamente aos mais pobres e periféricos. Logo, certamente os rappers – artistas que compõem as poesias do RAP – pouco ou nenhum acesso tiveram às normas culta ou padrão da língua brasileira, haja vista que suas origens, em grande parte, são desses locais citados. Assim, demarcando essas diferenças sociolinguísticas, seus integrantes utilizam-se de gírias, ou do dialeto “favelês”, como diz a antropóloga Angela de Souza:

Nesse estilo, a linguagem das ruas, e o *favelês*, com suas gírias e maneiras próprias de falar, é incorporada à música e os distingue de outros estilos. Ao mesmo tempo, cantando com esta forma de linguagem, procuram falar a mesma “língua” das pessoas que estão nos espaços de onde buscam inspiração para suas composições. (SOUZA, 2016, p. 114)

Até mesmo quando se tem a oportunidade de estudar e ter acesso a normas linguísticas e sociais que não circulam nesses locais periféricos, o indivíduo que se

identifica com o RAP pode manter ainda a apropriação dessa linguagem a fim de afirmar suas raízes identitárias e de continuar se identificando com o grupo a que pertence. Um exemplo disso é Renan Inquérito<sup>4</sup>, doutor em Geografia pela Unesp/Rio Claro que, apesar de ser altamente escolarizado e manter na escrita acadêmica a norma linguística padrão do português, conserva em sua fala as características típicas do favelês, alegando sua identidade do movimento hip hop. Além disso, o rapper frequentemente traz para a academia discussões que envolvem a cultura de rua, como foi o caso de sua dissertação de mestrado (GOMES, 2012) intitulada *Território usado e movimento hip-hop: cada canto um rap, cada rap um canto*, e sua tese de doutorado (GOMES, 2019), *O relevo da voz: um grito cartográfico dos saraus em São Paulo*.

A partir do exposto, apresentamos neste artigo dois rappers da cidade de Florianópolis, Negro Rudhy e Élidecê, para exemplificar o caráter de resistência linguística e performática através do RAP que, de um modo geral, se utiliza dessas e de outras táticas para tornar-se o gênero poético-musical que, desde o princípio, se comprometeu em trazer a história do povo negro e periférico à tona através das experiências afrodiaspóricas. É em sua linguagem “cifrada” que se encontra a memória dos oprimidos e seu material poético torna-se, dentro das literaturas contemporâneas, instrumento de preservação e propagação desse resgate das experiências desses povos, como falaremos nas seções que seguem.

Ressaltamos, todavia, que a identidade do RAP deve ser entendida como um processo mais complexo do que apenas sua manifestação através da língua aqui enfocada, haja vista que outras linguagens se interseccionam para caracterizar essa arte, como as linguagens corporal, performática e mesmo musical, quebrando paradigmas de padrões homogeneizados impostos historicamente nessas áreas de saber e na arte dominante. Desse modo, alertamos para o fato de que as discussões aqui propostas podem extrapolar a área linguística e tornar-se transdisciplinar, por se tratar de um fenômeno cultural vivo que ocorre nas periferias, seja do Brasil ou do mundo.

## 2 A identidade do RAP

---

<sup>4</sup> O grupo de RAP *Inquérito* é de Campinas, São Paulo, formado em 1999. Seus atuais integrantes são os MC's Renan Inquérito e Pop Black, além do DJ Duh.

O hip hop é um movimento cultural urbano de minorias marginalizadas que une quatro elementos: o *break* (dança dos *b-boys* e *b-girls*); o grafite (arte visual, geralmente realizada nos muros das cidades); o DJ (aquele que “sampleia”, faz as junções de diversos sons, priorizando a batida musical) e o MC (Mestre de Cerimônias, que escreve suas letras e as declama ao ritmo das batidas). O RAP (ritmo e poesia, é a letra cantada pelos MC’s) constitui a vertente poética do movimento (SOUSA, 2012). Além disso, Afrika Bambaataa, um de seus precursores, insiste na inclusão de um quinto elemento: o conhecimento, pois é importante conhecer a história do povo negro para preservar sua memória.

Vale ressaltar, também, o caráter de resistência através da oralidade do RAP, cujas raízes remontam aos antigos *griots* africanos, ou seja, os contadores de histórias que preservavam a história de suas comunidades. Logo, alguns rappers atualmente se intitulam *griots* contemporâneos (cf. SOUSA, 2012, p. 39), justamente por trazer a memória da diáspora africana e denunciar as opressões decorrentes da escravidão, ainda tão vivas na história dos povos e, mais especificamente aqui no Brasil, com marcas indeléveis em nosso cotidiano. Ademais, destaca-se a parte poética do RAP que pontua a “emancipação desses povos pela música”, defendida, entre outros, pelo sociólogo Paul Gilroy (2012, p. 100), que diz: “*poiésis* e poética começam a coexistir em formas inéditas – literatura autobiográfica, maneiras criativas especiais e exclusivas de manipular a linguagem falada e, acima de tudo, a música”. Para o autor, essas formas de resistência questionam os conceitos modernos ocidentais impostos para as artes até então.

O RAP surge nos guetos dos Estados Unidos em meados de 1970 a partir dos migrantes jamaicanos que se instalaram em bairros pobres como o Brooklyn, em Nova York. Estes, traziam a cultura dos bailes de rua com suas caixas *sound systems* em que faziam falas de protesto em cima das músicas tocadas já nos guetos jamaicanos. Com o encontro desses migrantes negros junto aos latinos, também, a cultura hip hop se forma e seus MC’s começam a compor rimas mais elaboradas.

O estilo musical chega ao Brasil na década de 1980, e era conhecido como “tagarela” (cf. PIMENTEL, 1997), por conta das falas rápidas. Ainda, no início por aqui, dizem seus integrantes, seu caráter era mais brincalhão, tornando-se um discurso de protesto e denúncia a partir das mudanças ocorridas no próprio gênero lá nos Estados

Unidos. Mudanças essas que foram influenciadas através das lutas pelos direitos civis dos negros na época da segregação racial, cujas personagens centrais são Martin Luther King Jr., Malcolm X, o Movimento Panteras Negras, entre outros.

Outrossim, Gilroy (2012) nos diz que o papel da música negra, que compõe o arsenal memorialístico daquilo que ele chamou de “Atlântico Negro”, ou seja, as culturas negras em diáspora, é o de unir a ética, estética, cultura e política para constituírem essa “contracultura da modernidade”, cujas regras e normas tradicionais são transgredidas inserindo-se outras transgressões aos aparatos sociohistóricos e linguísticos, pois é necessário “fazer uma releitura e repensar essa contracultura não apenas como uma sucessão de tropos e gêneros literários, mas como um discurso filosófico que rejeita a separação moderna, ocidental, de ética, estética, cultura e política” (GILROY, 2012, p. 98).

Desse modo, com o objetivo de divulgar ao mundo as dificuldades por que passam as minorias marginalizadas no espaço urbano, as letras de RAP geralmente são longas, com palavras proferidas num tom ofensivo, gírias e um vocabulário específico que retratam o cotidiano e os problemas sociais como a pobreza, o desemprego, o racismo, as falhas do poder público, a violência em oposição à riqueza e à ostentação de camadas da população mais prestigiadas, etc. “A letra em tom ameaçador escancara o sentimento de revolta dos representantes da diáspora negra com a sombria situação de suas vidas” (SOUSA, 2012, p. 47).

Uma das características desse gênero está na *performance* corporal de seus integrantes, sejam eles os artistas ou os consumidores desse estilo musical. Geralmente, usam boné de aba reta, correntes, roupas largas e se utilizam de traços linguísticos ligados a variedades e registros menos prestigiados, ou seja, variedades populares da língua. Em meio a essa constituição, se afirmam em um conjunto específico de repertórios linguísticos e discursivos de valores sociais, posturas e modos de vida. Ao mesmo tempo, são reprimidos por outros grupos sociais que tentam se afastar e se diferenciar do processo de formação dessa afirmação (cf. BENTES, NOGUEIRA, 2008).

É essa recusa aos estigmas e estereótipos que faz o movimento hip hop criar força e ser conduzido por uma ideologia de autovalorização da juventude e da negritude. Conforme Rocha, Domenich e Casseano (2001), a principal arma é a disseminação da

palavra, que ocorre geralmente por intermédio de atividades culturais e artísticas, levando os jovens a refletirem e questionarem sua realidade. Teodósio (2011, p. 22) destaca também o grande caráter identitário do movimento que ganha força em países com população afrodescendente:

Ao ser retratado como música de origem negra, o RAP se transforma também em um veículo de ‘construção de identidade’, o que proporciona a formação de novos conceitos contra a violência e a discriminação praticadas desde a escravidão e que ainda permanecem, mesmo depois da abolição, cuja proposta é romper com o conformismo e com o sentido de cordialidade que habitam o imaginário da sociedade brasileira.

Bertelli (2012) acredita que, justamente por resistir às normas sociais, o RAP pode nos auxiliar a pensar as margens como uma fronteira conflituosa em que se explicitam os limites e potencialidades de “velhas” e “novas” políticas. Aqui no Brasil, as literaturas marginais e periféricas vêm crescendo a cada ano e cada vez mais novos artistas são revelados através dos saraus que ocorrem nas “quebradas”. O RAP, e o movimento hip hop em geral, andam lado a lado dessas literaturas, conforme constatou Nascimento (2011), e também Hollanda (2017, p. 3), que classificou o gênero como “literatura hip hop”, destacando as estratégias culturais nas periferias, conforme aponta:

Esse uso estratégico da cultura, hoje fartamente utilizado nas favelas brasileiras, inicialmente para enfrentar o império do narcotráfico nessas regiões, desenvolve-se e amplia-se no sentido dos usos da cultura como fator de geração de renda, de alternativa ao desemprego progressivo, de estímulo à autoestima, de afirmação da cidadania e, conseqüentemente, de demanda por direitos políticos, sociais e culturais nessas comunidades.

Apesar desse tipo de escrita sofrer preconceito em meio a editoras que não entendem a linguagem específica utilizada por esses autores, carregada de gírias e léxicos ressignificados, que expressam a realidade vivenciada por eles em suas quebradas, uma vasta gama de escritores periféricos vem surgindo, donde podemos encontrar cada vez mais artistas do movimento hip hop, principalmente os rappers. Esse é o caso do próprio Renan Inquérito supracitado, que escreveu livros trazendo seu favelês para a escrita literária. Seu último lançamento foi o livro *Poesia pra encher a laje* (INQUÉRITO, 2016), lançado em Florianópolis pela empresa de Negro Rudhy, U\$ Fiel, com dois momentos distintos de apresentação: um na Universidade Federal de Santa Catarina e outro no bairro Monte Cristo em 2016, ambos com realização de saraus



literários. É por conta dessa resistência que editoras de periferias vêm surgindo, fortalecidas pelas consolidações dos referidos saraus nos bairros periféricos, forjando outra literatura capaz de burlar as regras até então postas em nossa sociedade.

Os rappers têm consciência de suas particularidades de não estarem submetidos aos modelos sociais e culturais estabelecidos. É por isso que o sentimento de revolta é marca registrada em suas letras e os discursos são agressivos. Quanto a isso, muitas vezes, é destacado que suas letras não são uma apologia à violência, mas que a sua realidade é que é cruel. Inclusive, as artes periféricas foram apontadas por Rocha (2004) como uma “dialética da marginalidade” justamente por contrapor o discurso de conciliação tão propagado nas artes nacionais, cujos resultados perpetuam o “mito da democracia racial” e da “conciliação de classes”. Essa dialética da marginalidade escancara as diferenças sociais experienciadas pelos sujeitos que são, em sua maioria, negros e pobres e traz à cena as mazelas sociais que perduram nas formas subjetivas de se ler as artes no país, e sempre foram deixadas em segundo plano.

Outra marca identitária do RAP é seu caráter comunitário, cujo objetivo é valorizar, através da arte, a autoestima dos sujeitos pobres e negros. Já em seu nascimento, nos Estados Unidos, denominou-se “posses” aos trabalhos de conscientização através da arte feitos pelos rappers em suas comunidades (cf. SOUSA, 2012). Em contraponto ao descaso do governo com as políticas básicas de direitos, como saneamento básico nos bairros, saúde e educação adequadas, o movimento hip hop forjou espaços de socialização e cultura aos jovens a fim de afastá-los da tão temida e tentadora vida do crime, uma realidade cotidiana daqueles que moram em periferias no Brasil:

O primeiro passo para essa nova atitude foi, segundo Rodrigo [rapper entrevistado por Sousa], a criação de um “sentimento de irmandade entre os periféricos” que, ao ver dele, só foi possível com o surgimento das *posses*. “Foi as *posses* que primeiro apresentou essa necessidade de pensarmos os nossos problemas não como uma questão isolada e pessoal, mas como uma questão coletiva e comum a todos os periféricos”. (SOUSA, 2012, p. 69)

Ao ocuparem o lugar das minorias excluídas da sociedade, tentam não fazer o mesmo que o governo, quando esquece de levar o mínimo de expectativa de vida às comunidades. Diversos grupos de RAP são destaque em abraçar a comunidade, realizando trabalhos comunitários e exercendo a cidadania. Durante o acompanhamento

no trabalho de campo de Mello (2019)<sup>5</sup>, Negro Rudhy relata que sua própria escolha de cursar a faculdade de Serviço Social está atrelada à sua carreira de rapper e a todos os trabalhos que já realizou nas periferias da cidade de Florianópolis durante muitos anos. Atualmente, ele faz palestras em escolas e centros de internamento de menores infratores, unindo sua arte ao seu (em breve) novo ofício formal.

Segundo Souza (2016, p. 82), o RAP em Santa Catarina nasce em finais da década de 1980, no bairro Monte Cristo através de Mizinho, que trouxe à época uma fita K7 do grupo paulistano Racionais Mc's e formou junto com dois amigos o primeiro grupo de RAP da cidade: o *MIALFA-F*. Conforme aponta a autora, o RAP da Grande Florianópolis foi se consolidando e criando um estilo próprio, ao que ela separou em três vertentes, segundo as subjetividades que apresentam: o “RAP de quebrada”, em que seus membros são majoritariamente negros e residentes das periferias e morros da cidade; o “RAP Floripa”, onde seus membros são residentes da parte insular e possuem melhor qualidade de vida; e ainda o “RAP gospel”, em que o gênero poético-musical passa a fazer parte das músicas evangélicas como uma forma de “Resgate de Almas Perdidas”. Apresentamos neste trabalho, um representante do “RAP de quebrada”, Negro Rudhy, e um representante do “RAP Floripa”, Élidece, para pensarmos suas identidades discursivas.

Negro Rudhy completou em 2019 vinte anos de carreira no movimento hip hop catarinense. Atualmente, segue carreira solo com o mais recente lançamento do álbum *Katana* (2018). Juntamente com seu amigo Diego Maklaff fundaram em 1999 o grupo *Arma-Zen*, um dos mais importantes da cena RAP em Santa Catarina. No momento, a maioria dos oito MC's que fazem parte deste grupo estão priorizando seus trabalhos solo, o que também não deixa de ser uma forma estratégica de propagar o RAP em diversos espaços. Negro Rudhy, por exemplo, já fez shows na Universidade Federal de Santa Catarina, em baladas como a Life Club, e mesmo na rua, em eventos dos mais diversos. Atualmente, o rapper prioriza sua carreira a partir de sua empresa UFL Gang (antiga U\$ Fiel), onde vende roupas e acessórios do vestuário hip hop, principalmente camisetas e bonés. Um de seus sonhos é “viver de RAP”, embora possua outro emprego como vigilante, o que dá para conciliar com sua vida de rapper-empresendedor.

---

<sup>5</sup> Carla Mello, uma das autoras deste artigo, pesquisou o RAP em sua tese de doutorado, tendo Negro Rudhy como seu principal interlocutor.

O rapper aponta que o grupo Arma-Zen possui um papel importante na constituição histórica do movimento hip hop em Santa Catarina, além de ter aberto shows nacionais de grupos como Racionais MC's, MV Bill, RZO e Inquérito. As demarcações espaciais como “Zona Oeste”, “Zona Leste”, “Zona Norte” e “Zona Sul” também foram popularizadas a partir do grupo, que trouxe o bairro Monte Cristo, da Zona Oeste de Florianópolis, do “lado de lá da ponte”, para o cenário musical da cidade. Já em seu nome artístico, o rapper faz questão de frisar a identidade negra, pois segundo ele, a história de seu povo é omitida dos livros didáticos e dos discursos na escola, logo, o RAP resgata essa história e valoriza os descendentes de africanos escravizados aqui no Brasil, e principalmente num Estado em que se diz que “não existem negros”.

O rapper Élidece é nativo da Carmela Dutra<sup>6</sup>, morador da Lagoa da Conceição, e é compositor e produtor musical de RAP. Ainda que já esteja na estrada há mais de 15 anos, recentemente teve que mudar seu nome artístico de Rael LDC (Lagoa da Conceição) para apenas Élidece, pois estava frequentemente sendo confundido com Rael da Rima, cantor de RAP e reggae de São Paulo, que teve uma ascensão nacional nos últimos anos. Possui uma gravadora, chamada Scada Records que, no início de sua carreira, ficava embaixo da escada de sua casa e hoje é um estúdio com isolamento acústico e equipamentos musicais mais modernos. Rael não consegue se sustentar apenas do RAP, por isso segue a vida fazendo shows, produzindo música de outros cantores e compositores, bem como trabalhando em áreas diferentes da música, principalmente na área turística.

Suas músicas são compostas de críticas sociais, típicas do RAP nacional, e, além disso, carregam a identidade do nativo da Ilha de Santa Catarina e a afirmação do RAP catarinense. Em suas letras, são frequentes expressões que indicam sua localidade, como “rima catarina”, “Floripa”, “Desterro”, “Ilha de concreto”, “Ilha da Magia”, “Lagoa da Conceição”, “Costa Leste”, bem como um vocabulário típico da Ilha, com expressões vernaculares e culturais do povo ali nascido, como “primo, prima”, “quêis o quê?”, “bernunça”, “boi de mamão”, “contos e lendas” etc.

Na próxima seção, exploraremos mais a identidade desses dois rappers catarinenses, que buscam se afirmar na cultura hip hop resistindo às normas sociais e linguísticas.

---

<sup>6</sup> Carmela Dutra, maternidade localizada no Centro de Florianópolis, é muito mencionada por esses indivíduos para afirmarem sua identidade local: “Sou nativo da Carmela Dutra”.

### 3 O RAP e seus discursos ideológicos

Como vimos frisando, a história das normas linguísticas se firma através da história que as sociedades vão construindo para si. Os sujeitos que são detentores do poder econômico, em sua maioria, são aqueles que ditam as regras em praticamente todas as áreas de nossas vidas. As noções de “certo” e “errado” de uma língua foram transmitidas ao longo dos anos para que somente aqueles que possuem o domínio de tal língua possam ter acesso a determinados espaços, como ocorre no próprio espaço universitário e nos espaços artísticos de forma geral. No entanto, as resistências sempre estão aí encontrando brechas nesses sistemas dominantes para que outras vozes possam surgir.

A concepção dialógica proposta pelo círculo de Bakhtin (2003 [1952/53]; 2004, [1929]) possui uma dimensão socioideológica e se encaixa na questão discursiva do RAP, considerando que, nessa abordagem, a palavra é considerada o fenômeno ideológico por excelência. O termo *ideologia*, que pode ser intercambiado com *axiológico*, possui um estatuto amplo e complexo, envolvendo o universo que engloba as atividades humanas como a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, a política, etc. Ao se enunciar, o falante o faz interpelado por ideologias que permeiam o conteúdo vivido nas esferas discursivas e expressam muito mais que palavras isoladas.

Bakhtin vincula o signo à ideologia já que “[...] o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo o que é ideológico possui um valor semiótico.” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2004, [1929], p. 41). Além de refletir o mundo, o signo o refrata através das valorações sociais nele constituídas. O signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra, podendo distorcer essa realidade, ser-lhe fiel ou corresponder a ela de uma outra perspectiva específica.

Trata-se, portanto, de pensar a língua ideologicamente: todo enunciado é carregado de valorações e as relações dialógicas podem gerar conflitos e disputas de pontos de vista, relações de poder que dominam discursos e identidades. A dialogicidade é a base para o plurilinguismo: as línguas e os dialetos podem coexistir

em uma mesma comunidade linguística. Essas línguas e esses dialetos são carregados de intenções de seus falantes, por isso é que variam (processo de hibridação) em seus efeitos de sentido. Nesse processo, tanto as línguas como os dialetos estão em meio à heteroglossia dialogizada, estabelecem entre si relações dialógicas.

Conforme Severo (2011), misturas linguísticas e discursivas se dão porque vozes sociais, pontos de vista axiológicos, estabelecem entre si relações de confronto, de polêmica e de recusa. A natureza dialógica da língua provoca valorações variadas entre os enunciados quando eles circulam por diversos gêneros discursivos, entre diferentes interlocutores, com finalidades discursivas díspares e em diferentes esferas ideológicas. Com isso, todo enunciado é híbrido, pois está necessariamente impregnado de vestígios dialógicos e ideológicos que carrega, como na música *Rolo compressor*, de Negro Rudhy:

Eu vejo o caos urbano/ minha *city* o pânico/ acorda neguin que o tempo tá passando/  
fulano, beltrano, morreu na esquina moscando/ meu bem não me sepulta/ tô vivo  
como a música/ tô no lixo, no luxo/ na solidão, no fluxo/ Racionais revolução/  
Negros em ascensão/ vai/ acorda nação na prontidão/ nas ruas a missão jamais será  
em vão/ na prisão de Mandela/ nos deixaram sequelas/ lembrei de Cruz e Sousa/  
Edsoul vida louca/ suas mazelas permanecem maquiadas/ meu Estado tem vergonha  
da minha cor e da minha raça.

Nestes versos, ao mesmo tempo em que traça um retrato do caos urbano de sua cidade, o rapper introduz nomes de negros que são referências na história deste povo no passado e no presente, como o poeta catarinense Cruz e Sousa e o grupo nacional de RAP Racionais MC's. Assim, ao selecionar tais enunciados, consegue mobilizar uma crítica ao racismo latente em nossa sociedade, já que “meu estado tem vergonha da minha cor e da minha raça”, como ele conclui. Além disso, há no discurso do RAP em geral muita influência de palavras em inglês, visto que os Estados Unidos são referência mundial do movimento hip hop, mas vale destacar que o RAP “adora” misturar diferentes linguagens, como o RAP crioulo em Portugal estudado por Souza (2016), com a língua crioula dos migrantes africanos de Cabo Verde e Angola como destaque.

Nesse sentido, podemos analisar o discurso do RAP *versus* a norma padrão. É comum perceber o grande estigma de parte da população do “centro” para com esses grupos periféricos: o RAP é visto, muitas vezes, como uma forma estética desqualificada e inculta, carregada de estigma e de preconceito linguístico (RONCARATI, 2008; BENTES; NOGUEIRA, 2008; BENTES; FERREIRA-SILVA;

MARIANO, 2013). No entanto, segundo Generali (2011), essas variedades populares utilizadas pelos indivíduos do RAP geralmente possuem um valor positivo dentro desse meio, pois fazem parte da identidade linguística desse grupo específico. Não importa o estigma ou o preconceito linguístico, o grupo se utiliza de usos não formais e não padrões da língua, pois há motivações sociais para esses usos. As gírias, os marcadores discursivos e as escolhas lexicais servem como um recurso de união do grupo, já que só seus membros podem entender aquela variedade específica.

O rapper Élidecê, em entrevista, comenta que o RAP tem uma linguagem própria, “nóis do RAP é a linguagem da rua [...] o RAP não se preocupa muito com o português, assim”. E menciona uma de suas letras para complementar sua ideia de um português errado, destacando que, se fosse um sertanejo, não iria combinar: “Sem pressa nós vai, a gente corre atrás...”. Diz que o RAP é o estilo musical que fala mais gíria, “é poucas música que falam gíria, é difícil tu ver um sotaque. [...] O RAP é mais da rua, é mais original [...] tu fala mesmo do jeito que tu fala, tá ligado?”. Afirma que o português falado no Senado ou na Prefeitura é diferente do que é usado no RAP. O RAP usa “uma gramática errada”, e justifica isso por conta de sua identidade, “é a linguagem da rua, teu jeito de falar, é a tua personalidade”, mesmo havendo preconceito de algumas pessoas, “mas fazer o que?”. E lembra que está frequentemente sofrendo preconceitos principalmente por sua vestimenta, com o boné e roupas largas típicos do público desse movimento.

Assim, defendemos a existência de uma variedade específica do RAP que se contrapõe à norma linguística padrão, como forma de protesto e de defesa de sua identidade. Gomes e Leão (2015) registram essa fala específica utilizada no RAP como um “socioleto”, palavras codificadas que obedecem a um padrão local de fala e comunicação. Em cada região periférica da cidade há um código comunicativo de determinadas palavras cujo uso só é feito quando os indivíduos se conhecem. Esse modo especial de se expressar e de se comunicar tem o objetivo de gerar uma compreensão restrita por parte daqueles que não pertençam àquela comunidade. E tudo isso colabora para a construção da identidade de resistência desse povo minoritário.

Élidecê menciona que o dialeto paulista é o mais padrão do RAP, talvez porque o RAP nacional tenha ganhado destaque em São Paulo inicialmente. Mas é enfático ao dizer que acha forçado um rapper catarinense, somente na hora da rima, se utilizar de

léxicos e gírias que representem especificamente o RAP paulistano, como “jão”, “truta”, “tio”, “mano”. Esse indivíduo não está sendo ele mesmo, acaba sendo artificial, pois não usa essa linguagem em sua fala do dia a dia: “Eu acho legal ser original, tá ligado? Ser o que tu é”. E cita uma passagem da letra de Racionais Mc’s: “*Gíria até papagaio aprende* - [...] tá lá pagando sapo com aquela gíria dele, mas ele não é aquilo lá. [...] Só que ele sai daquela roda ali, ele não é aquilo lá. Então, ele faz pra impressionar”. E complementa com uma afirmação cantada pelo rapper Criolo: “*Eu odeio explicar gíria* – quem é de lá vai entender. Eu não preciso ficar explicando. [...] O cara pode ser o maior inteligente, mas vai falar uma parada, o cara não vai saber. Não é de lá. A gíria é de cada lugar, gíria é regional, a gíria às vezes é só de um ponto assim, só de uma rua. [...] é só teus camarada, eu não preciso ficar explicando. Se tu sabe, é porque tu é daqui. Se tu não sabe, tu não é. Então é meio que pra impor uma parada, neh, localismo.”

Do mesmo modo, para Negro Rudhy essas gírias vêm da periferia e se tornaram um “dialetto do RAP”, justamente para contrariar o “português correto”, já que o RAP e a periferia sempre foram discriminados, por isso se criou a própria linguagem do RAP, que já está também na escrita, como ele lembra, através do aumento do número de rappers que estão lançando livros, inclusive esse é um de seus planos. Para ele, tudo isso é muito válido para demarcar a “resistência”, característica crucial do movimento hip hop de forma geral.

A constituição espaço-temporal é também um dos principais demarcadores discursivos do RAP nacional, haja vista que seus produtores, como já dito, se comprometem com suas comunidades e buscam retratar criticamente tais lugares. Evidenciam isso quando dão o “salve” aos membros de sua quebrada, mesmo em shows longe de sua comunidade. É o momento de se identificar e resgatar o orgulho de sua identidade local (cf. KEHL, 1999; VIDON, 2012).

É mister apontar que o grupo *Arma-Zen* consolidou no meio do RAP catarinense o apelido da cidade de “Florianóia”, nome homônimo dado a uma música produzida pelo grupo em 2012, cuja letra e videoclipe trazem um tom ácido de discurso para desconstruir o mito da “Ilha da Magia” a partir do turismo local, pois ao falar somente das suas belas praias se esquece de falar do povo que constrói a cidade, mas nem sempre pode dela usufruir.

Em seu primeiro álbum solo, Negro Rudhy traz novamente a crítica à formação da cidade, já em tom provocativo no nome do próprio álbum: *Favela convoca*, ou seja, há um discurso de engajamento que mobiliza o ouvinte a se posicionar ideologicamente: “se é favela, então convoco pra guerra”, diz o som. Desse modo, há que se tomar uma posição, ideologicamente falando, nesse chamado-resposta ativado pelo RAP, conforme diz Souza (2016, p. 33): “São cidades invisibilizadas, vivências conflituosas, desigualdades, relatos emocionados que fazem emergir aspectos que tradicionalmente parecem não caber na poesia de uma composição musical.”

Desse modo, o tom oral do estilo musical é parte da resistência à norma culta e letrada das classes mais favorecidas, ao lado das quais se encontram as forças da repressão. O principal modo de se expressar desses sujeitos periféricos está na fala, por isso a importância de se perceber a oralidade como propulsora da produção e transmissão de conhecimentos e da história não-oficial, cujos relatos podemos encontrar no RAP, pois é sua poética que vai trazer a humanização desse sujeito, como na letra *Marginal* de Negro Rudhy:

Na quebra não é o que dizem Marginal tem bem pouco/ Bem menos que o Senado onde os cara usa o povo/ rouba e enche o bolso, olho gordo/ não reclame se os morros descer/ não tem socorro/ balas decoram a paisagem é o que eu vejo/ loko/ povo anda correndo assustado com medo, doido/ numa beca preta de bombeta pela marginal/ Negro Rudhy, Kim C, K-chaça e Ed Brown/ quatro Negros de preto enquadrado é suspeito/ gambé invade disfarçado de casqueiro/ o perigo é propício pra quem tá desprevenido/ Florianóia tem bandido, pois bandido é político/ canto som de drão/ minha rima é marginal/ no tímpano dos vermes é como injeção letal/ que seja assim tem que ser por nós/ o Rap é a voz/ que enfrenta o algoz/ no mundo de OZ.

A oralidade e o uso coloquial causam uma maior e mais adequada aproximação entre o falante e o interlocutor fazendo com que haja uma quase imediata interação entre códigos comuns, evitando-se assim a opacidade da linguagem. Outro exemplo está na música “Cedo ou tarde”, de Élidecê:

Aí tu vê quem é fiel de verdade/ Aí tu vê quem tem capacidade/ de ser amigo nobre tando rico ou pobre/ pilantragem, safadeza, cedo ou tarde se descobre/ Se liga chapa/ Desde pequenininho a paz de Gandi/ Sonho bateu forte aqui, nada é como antes/ Mudou vários semblante/ Tirou pó da minha estante/ Larguei vários flagrante/ Já gastei vários pisante/ Não dorme/ Olha a força que te move/ Acredite nas pessoas até que o contrário prove/ [...] Desde o tempo de pivete/ na infância sem internet/ Meu portal era “Yo Raps”/ Mob Deep na K7/ Skate cap surf boom bap/ bumbo caixa e clap/ Era o necessário pra alegria dos moleque/ Hoje investe nas batida/ Com as



verde adquirida/ Varando várias noite pra se pá mudar de vida/ Na brisa, acostumado a sentir o ar/ que vem do mar maresia faz eu respirar/ Daonde eu vim verme não se cria/ Bom ilhéu curte a noite, mas aproveita o dia/ De onde eu vim haule não se cria/ Bom ilhéu curte a noite, mas aproveita o dia.

Tal rapper também destaca a importância do protesto através do RAP e de uma letra com conteúdo informacional rico. Diz que o público ouvinte tem tantos problemas em sua comunidade relacionados ao descaso do governo que nem sempre está prestando atenção ao que o professor ensina em sala de aula. Mas esses indivíduos estão atentos ao que o rapper diz em suas letras e é no RAP que encontram semelhanças com sua realidade. Assim, é grande a influência que o rapper tem na formação do senso crítico dos jovens que o ouvem. Inclusive, essa é uma das principais características do RAP desde sua consolidação.

Nesse sentido, podemos pensar junto com Bakhtin (2003, [1979]), que defende que o ouvinte assume uma posição responsiva que se forma ao longo do processo de audição e compreensão do discurso do falante. Toda compreensão gera uma resposta: o ouvinte passa a ser o falante. Pode não haver um réplica do ouvinte em voz alta, mas, cedo ou tarde, o que foi ouvido e entendido passa a fazer parte dos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte.

Portanto, toda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta (seja qual for a forma em que ela se dê). [...] todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações. Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados. (BAKHTIN, 2003, [1979], p. 272)

Logo, é com esse caráter de responsividade discursiva que o RAP vai construindo seu caminho ao longo dos anos, baseado ideologicamente na reconstrução da história dos povos oprimidos e da diáspora africana, seja no Brasil ou no mundo. Se a linguagem por ele difundida ressoa nas vozes e nos corações daqueles que o ouvem e que são por ele representados é porque ela tem muito mais sentido a se pensar numa outra linguagem que a leia apenas destituída de experiências, ou ainda outra linguagem que a leia e a construa de forma depreciativa.

### **Considerações finais**

Apresentamos, neste trabalho, um breve contexto histórico da formação das normas linguísticas no Brasil a fim de mostrar que, desde o século XIX, as atitudes em relação à língua mudaram e se constrói, ainda, uma imagem de língua brasileira depreciativa e carregada de preconceitos linguísticos. É resistindo à essa norma prescritiva e às normas padrões da sociedade no geral que o RAP nacional vem afirmar sua identidade linguística e social, constituindo uma variedade linguística específica desse movimento.

Argumentamos essa resistência trazendo para discussão as identidades linguísticas de dois indivíduos representantes do RAP catarinense, Negro Rudhy e Élidecê, levando em conta o aparato teórico de Bakhtin, que considera a língua como constituinte de ideologias, em que existe a possibilidade de conflito nas relações de poder que dominam discursos e identidades.

Sabemos que a língua é viva e suas transformações são inerentes aos processos de mudanças históricos e sociais e a teoria bakhtiniana tão bem descreve essas possibilidades. Desse modo, ao trazermos o discurso do RAP para coexistir com o discurso da norma padrão, podemos permitir que outras linguagens se posicionem por si próprias dentro do espaço formal e acadêmico. Assim, também, garante-se a variabilidade linguística através de uma poética que, além de desestabilizar a própria linguagem, desconstrói um ideal estético de poéticas padrões.

## Referências

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo por Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1952/53]. p. 261-306.

\_\_\_\_\_. [VOLOSHINOV, V.N]. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução do francês por Michel Lahud e Yara F. Vieira. 11 ed. São Paulo: Hucitec, 2004 [1929].

BENTES, A. C.; NOGUEIRA, C. M. A. A estilização paródica de um registro do português popular brasileiro no programa de rádio “os manos”. In: LIMA-

HERNANDES, M. C.; MARÇALO, M. J.; MICHELETTI, G.; MARTIN, V. L de R. (org.). *A Língua Portuguesa no Mundo*. São Paulo: FFLCH-USP, 2008.

BENTES, A. C.; FERREIRA-SILVA, B.; MARIANO, R. D. Atenuação e impolidez como estratégias estilísticas em contexto de entrevista televisiva. *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Língua em uso* n. 47, p. 285-314, 2013.

BERTELLI, G. B. Errâncias racionais: a periferia, o RAP e a política. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 14, n. 31, p. 214-237, set./dez. 2012.

FARACO, C. A. A questão da língua: revisitando Alencar, Machado de Assis e Cercanias. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, Campinas, SP: UNICAMP, 1997-2001.

\_\_\_\_\_. *Norma Culta Brasileira: desatando alguns nós*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. O Brasil entre a norma culta e a norma curta. In: LAGARES, X.; BAGNO, M. (org.). *Políticas da norma e conflitos linguísticos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

\_\_\_\_\_. Norma-padrão brasileira: Desembaraçando alguns nós. In: BAGNO, M. (org.). *Linguística da Norma*. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GENERALI, S. C. *MV Bill e o diálogo do tráfico: monitoramento de fala, estilo, identidade e preconceito linguísticos*. 170 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2011.

GILROY, P. *O atlântico negro: Modernidade e dupla consciência*. Traduzido por Cid Knipel Moreira. 2. ed. Rio de Janeiro: 34, 2012.

GOMES, Á. C.; LEÃO, M. A. O Código dos Marginalizados: a linguagem do Rap, *Revista da Universidade Vale do Rio Verde*, v. 13, p. 566-580, 2015.

GOMES, R. L. *Território usado e movimento hip-hop: cada canto um rap, cada rap um canto*. 159 f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

\_\_\_\_\_. *O relevo da voz: um grito cartográfico dos saraus em São Paulo*. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita (UNESP). 2019.

HOLLANDA, H. B. A política hip hop nas favelas. Disponível em: [www.seer.ufms.br/index.php/cadec/article/download/3527/2806](http://www.seer.ufms.br/index.php/cadec/article/download/3527/2806). Acesso em 31/01/2020.

INQUÉRITO, R. *Poesia Pra Encher a Laje*. 1. ed. São Paulo: LiteraRUA, 2016.

KEHL, M. R. Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo, *São Paulo em perspectiva*, v. 13, n. 3, p. 95-106, 1999.

MELLO, C. *Negro Rudhy e a emancipação cultural do rap na Ilha do Desterro do séc. XXI*. 163 f. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

NASCIMENTO, E. P. do. *É tudo nosso!:* Produção cultural na periferia paulistana. 225 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PAGOTTO, E. G. *Nem a fala de todo mundo nem a língua de ninguém – um estudo das constituições brasileiras*, ms, 1992.

\_\_\_\_\_. Norma e condescendência; ciência e pureza. *Linguagens e Instrumentos Lingüísticos*, v. 2. p. 49-68, Campinas: Pontes, 1998.

- PIMENTEL, S. *O livro vermelho do hip hop*. Universidade de São Paulo, 1997.
- ROCHA, J. C. de C. A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo: Ou: a dialética da marginalidade, *Revista Letras: UFSM*, Santa Maria, v. 28-29, n. 0, p.153-184, jan. 2004.
- ROCHA, J; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. *Hip-Hop- a periferia grita*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.
- RONCARATI, Cláudia. Prestígio e preconceito linguísticos. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Preconceito linguístico e cânone literário*. n. 36, p. 45-56, 1. sem. 2008.
- SEVERO, C. G. Questões de língua, identidade e poder: hibridismos em Timor Leste. *RBLA*, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 95-113, 2011.
- SOUSA, R. L. de. *O movimento hip hop: a anticordialidade da “república dos manos” e a estética da violência*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2012.
- SOUZA, A. M. de. *A caminhada é longa e o chão tá liso: o movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa*. São Leopoldo: Trajetos Editorial, 2016.
- TEODÓSIO, M. D. *O rap e suas ressignificações*. 131 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Centro de Educação e Ciências Humanas. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.
- VIDON, G. R. O. N. A arte de narrar: cultura e educação no movimento Hip Hop. In: *I Colóquio Internacional Culturas Jovens | Afro-Brasil América: encontros e desencontros*, 1, 2012, São Paulo-SP, Anais. v. 1. São Paulo: FEUSP, 2012.