



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Vanderson Manoel Soares da Silva

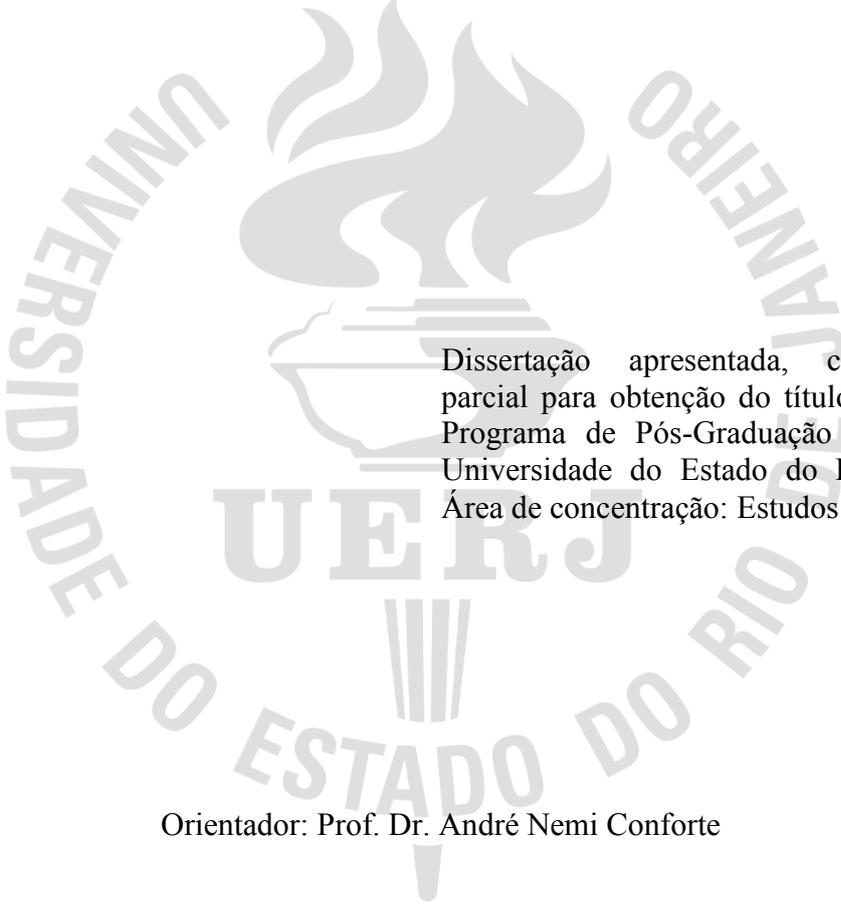
**Língua e estilo na obra lítero-musical de “Mussoumano”: Para uma
poética do *rap***

Rio de Janeiro

2023

Vanderson Manoel Soares da Silva

Língua e estilo na obra lítero-musical de “Mussoumano”: Para uma poética do rap



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Orientador: Prof. Dr. André Nemi Conforte

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S586 Silva, Vanderson Manoel Soares da.
Língua e estilo na obra lítero-musical de “Mussoumano”: para uma
poética do rap / Vanderson Manoel Soares da Silva. – 2023.
118 f.

Orientador: André Nemi Conforte.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Língua portuguesa - Estilo - Teses. 2. Semântica - Teses. 3. Estilo
musical – Teses. 4. Rap (Música) – Teses. 5. Mussoumano, 1990- - Canções
e música – Teses. I. Conforte, André, 1971-. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU [806.90:82.01]:78.067.26(81)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Vanderson Manoel Soares da Silva

Língua e estilo na obra lítero-musical de “Mussoumano”: Para uma poética do *rap*

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Aprovada em 30 de junho de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. André Nemi Conforte (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. André Crim Valente
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Carmen Pimentel
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Dedico este meu escrito a minha mãe e meu pai, pelo exemplo de coragem e retidão ao me ensinar o caminho da justiça e a importância do aprendizado por meio da educação. Mesmo em meio a tantas dificuldades, sempre se dedicaram para poder me proporcionar o melhor. Dedico, igualmente, este trabalho *in memoriam* a minha avó paterna Zelita Soares Pereira e a meu saudoso companheiro das lides gramaticais Gulever Bastos Moreira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu mestre e orientador André Nemi Conforte por ter confiado em mim desde o primeiro momento em que o procurei ainda na graduação em 2013. Destaco, principalmente, o seu grande desprendimento em me ajudar e seu companheirismo em vários momentos de dificuldades e incertezas em minha trajetória acadêmica.

Agradeço ao Prof. Dr. Luiz Ricardo Leitão, que também nos orientou em momentos cruciais da graduação desde 2014 e me forneceu sempre conselhos, correções e incentivos durante a elaboração desta dissertação e em outros momentos adversos ao longo da nossa graduação em Letras.

Manifesto ainda minha gratidão aos colegas de graduação, em especial Lucas Pinto Alonso de Oliveira e Jonas dos Santos Silva, por compartilhar diversas reflexões a respeito do tema e auxílios na formatação textual, e Alexandre Stéfanno de Sousa Ramos, pela ajuda na tradução e redação do resumo da presente pesquisa. Igualmente aos amigos da pós-graduação, Alexandre Henrique dos Santos Monteiro, Vinicius Ribeiro Freire e Carla Caputo Souza Soares, pelo incentivo e ajuda com o fornecimento de material de apoio para a realização deste trabalho.

Por fim, agradeço aos amigos de fora da Universidade pelo apoio incondicional em momentos de muita dificuldade em minha empreitada. Entre eles, destaco Felipe Silva da Costa, Renato da Silva Izídio e Marcella Eduarda Teixeira Torrezão.

Eu vejo um mundo onde a gente troque o **R**
pelo **L**.
E ao invés de fazer as coisas com **arma**
faremos com **alma**.

Fabio Brazza

RESUMO

SILVA, Vanderson Manoel Soares da. **Língua e estilo na obra lítero-musical de “Mussoumano”**: para uma poética do rap. 2023. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Este trabalho apresenta um estudo estilístico do perfil escrito do *rapper* conhecido como “Mussoumano” e desenvolve um olhar produtivo sobre os fenômenos da homonímia e da paronímia, visto que tais aspectos são dotados de uma interface sonora fecunda para fins expressivos. O intuito é analisar as formas de construção lírica do compositor Mussoumano em suas canções, (de)marcadas pelo uso de vocábulos ora homônimos, ora parônimos, visando à delimitação de sua escrita e dos recursos enfáticos de seu conteúdo. Por isso, com base nos pressupostos teórico-metodológicos da análise estilística de Garcia (2010), Martins (2008), Câmara Jr. (1977) e nos estudos gramaticais de Bechara (2009), Azeredo (2012), Lima (2011), Leitão (2016), Ribeiro (2004) e Caetano (2020), pretende-se conceituar sistematicamente as fronteiras entre a homonímia e a paronímia. Na análise de dados, utilizamos as letras do artista atreladas aos conceitos de *palavra-puxa-palavra* de Garcia (1996), *significante parcial* e *significado parcial* de Alonso (1960), em uma relação interdisciplinar de conceitos da análise estilística e da semiótica descritiva. Os resultados apontam que a construção poética do *rapper* se vale das palavras homônimas e parônimas, sempre explorando o humor e a crítica social. Sendo assim, esta pesquisa permite o entendimento da produção escrita do músico e esclarece a produtividade da homonímia e da paronímia como recursos poéticos.

Palavras-chave: Estilo. Análise estilística. Homonímia e paronímia. Semântica Lexical. *Rap*.

ABSTRACT

SILVA, Vanderson Manoel Soares da. **Language and style in the literary-musical work of "Mussoumano": for a rap poetics.** 2023. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This work presents a stylistic study of the written profile of the rapper known as "Mussoumano" and develops a productive look at the phenomena of homonymy and paronymy, since such a grouping is endowed with a fruitful sound interface for expressive purposes. The aim is to analyze the forms of lyrical construction of the composer Mussoumano in his songs, (de)marked by the use of homonymous words and paronyms, aiming at the delimitation of his writing and the emphatic resources of his content. Therefore, based on the theoretical-methodological assumptions of the stylistic analysis of Garcia (2010), Martins (2008), Câmara Jr. (1977) and the grammatical studies of Bechara (2009), Azeredo (2012), Lima (2011), Leitão (2016), Ribeiro (2004) and Caetano (2020), it is intended to systematically conceptualize the boundaries between homonymy and paronymy. In data analysis, we use the artist's letters linked to the concepts of Garcia's word-pull-word (1996), partial signifier and partial meaning of Alonso (1960), in an interdisciplinary relationship of phonic stylistics with some principles of literary theory. The results point out that the poetic construction of the rapper makes use of homonymous and paronymous words, always exploring humor and social criticism. Thus, this research allows the understanding of the written production of the musician and clarifies the productivity of homonymy and paronymy as poetic resources.

Keywords: Style. Stylistic Analysis. Homonymy and paronymy. Lexical semantics. Rap

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	UM POUCO SOBRE A TRAJETÓRIA DE MUSSOUMANO	12
1.1	Origens e motivos da alcunha “Mussoumano”	15
1.2	Possíveis rumos da pesquisa	16
2	A TRADIÇÃO ORAL NO BRASIL E SUAS REPERCUSSÕES EM GÊNEROS MARCADOS PELO IMPROVISO	19
2.1	O nascimento da cultura hip-hop, seus pilares de sustentação e suas vertentes ideológicas	20
2.2	O repente como precursor dos ritmos de improviso no Brasil	22
2.3	O samba (partido-alto) e seus laços de proximidade com o rap	25
2.4	O ritmo jamaicano e sua prodigalidade nas periferias pelo Brasil	27
2.4.1	<u>Os Racionais e seu pioneirismo no rap nacional</u>	36
2.4.2	<u>Algumas referências do rap nacional e suas influências na produção de Mussoumano</u>	40
3	ALGUNS CONCEITOS-CHAVE PARA DECIFRAR O ENGENHO PARONOMÁSTICO DE MUSSOUMANO	46
4	O TRATAMENTO DOS VOCÁBULOS PARÔNIMOS E HOMÔNIMOS NOS MANUAIS	53
4.1	A homonímia e a paronímia segundo a descrição gramatical	54
4.2	A homonímia e a paronímia segundo os manuais de consulta	63
4.3	Uma conceituação dialética dos vocábulos homônimos e parônimos	67
5	ANÁLISE DE CORPUS	71
5.1	O compositor “Mussoumano” e a materialidade linguística de suas composições	71
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
	REFERÊNCIAS	109
	GLOSSÁRIO DE TERMOS E EXPRESSÕES DO HIP-HOP	114
	ANEXO	117

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa toma-se como objeto a produtividade de vocábulos parônimos e homônimos na produção lírico-musical do personagem conhecido como "Mussoumano"—nome artístico de Hudson Martins. Propõe-se, igualmente, uma delimitação teórica e prática entre os conceitos de paronímia e homonímia (homófono). Logo, busca-se apontar, em linhas gerais, uma identidade do estilo artístico do *rapper*.

A escolha por esse tipo de *corpus* foi fundamentalmente motivada pela relevância estética de suas composições para o gênero *rap*. Além disso, trata-se de uma descrição nada convencional desses aspectos semânticos, com o intuito de ressaltar o rendimento deste recurso — que nem sequer é citado em nossas gramáticas — em um gênero socialmente estigmatizado e pouco trabalhado no âmbito acadêmico.

O *rap* é considerado, historicamente, como música de negro, proveniente das camadas populares, ou seja, daqueles que residem em áreas marginalizadas e sem o mínimo de assistência do governo e demais autoridades. É consabida a história de discriminação e perseguição por que passaram (e ainda passam) os praticantes desta arte, sendo bastante parecido com o processo vivenciado pelo samba e seus praticantes/admiradores durante as primeiras décadas do século XX, conforme salientado por Conforte (2007): “o samba é música negra, de origem africana, daqueles que foram postos à margem de uma sociedade que não se preparou para acolhê-los com o fim da escravidão”, acrescentando que “não era decerto fácil a vida de quem se dispusesse a portar violões ou instrumentos percussivos pelas ruas do Rio de Janeiro.” (CONFORTE, 2007, 12).

No caso do *rap*, no Brasil, a situação é rigorosamente a mesma, com a diferença dos equipamentos característicos do ritmo, uma vez que, neste caso, a vida era extremamente difícil para quem portava *mixer*, toca-discos, fone de ouvido, microfones etc. pelas ruas de grandes estados pelo Brasil, como Minas Gerais, Bahia, Distrito Federal, Espírito Santo, dentre outros. A partir disso, começaram a surgir organizações independentes entre os mestres de cerimônia no desenvolvimento de rodas culturais que difundiram o *hip-hop* em solo brasileiro, desenvolvendo-se em grandes capitais como Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Brasília.

Voltando aos objetivos da presente pesquisa, pretende-se analisar as letras autorais de Mussoumano com o intuito de realizar um levantamento do perfil da escrita do *rapper*. para

em seguida, evidenciar as potencialidades dos vocábulos parônimos e homônimos (homófonos) em sua produção artística. Por fim, enunciaremos algumas considerações teóricas a respeito da paronímia e da homofonia, uma vez que as gramáticas, livros didáticos e manuais de consulta não são claros quanto à distinção entre os conceitos e, por vezes, são simplórios no tratamento semântico de tais palavras.

Convém salientar que, antes de proceder à análise das letras de Mussoumano com seu estilo particular e suas potencialidades linguísticas, será feito um levantamento dos conceitos de homonímia e paronímia em nossas gramáticas e dicionários, a fim de compreender, de modo geral e específico, esses dois fenômenos no português. Portanto, o exame servirá, principalmente, para conferir o tratamento de tais vocábulos em nossos manuais didáticos em circulação atualmente.

Evidentemente, não se pode, aqui, limitar-se ao mero plano da abstração e da crítica vazia sem estabelecer os critérios que nos servirão de parâmetros. É muito importante, neste momento, deixar explícito que se respeita, de igual modo, a relevância do papel social estabelecido pelas gramáticas e dicionários vigentes no país, assim como do posicionamento e da fundamentação teórica dos autores aqui destacados, uma vez que realizam um trabalho imprescindível de nortear e incentivar os falantes a se interessar pelos fenômenos que constituem a língua.

Dessa maneira, a pesquisa faz uma abordagem mais ampliada e ajustada dos vocábulos homônimos e parônimos. Para tanto, ela há de se ater a questões como: O que esta investigação pode enriquecer ou acrescentar para o tratamento da homonímia e da paronímia no português? Como lidar com estes tipos de vocábulos e quando utilizar as suas potencialidades? Que critérios adotar para a classificação de uma palavra como homônima e/ou parônima?

Naturalmente, entende-se que no gênero musical *rap* há um compromisso estético com a forma (cabe o destaque para a camada sonora das palavras), ou seja, o foco gira em torno da transmissão (construção) mediante o engenho com a palavra, a rima, a repetição, o acento, a entonação e a divisão silábica, dentre outros elementos. Sendo assim, a expressividade fônica acionada por estes recursos visa constituir elementos enfáticos da informação.

Em alguns momentos da presente pesquisa, serão necessárias algumas informações biográficas, com a intenção de justificar algumas escolhas específicas, visando à correlação de alguns episódios da vida do *rapper* que causam ou causaram interferência direta ou indireta em sua produção lírica. Por certo, não podemos nos restringir exclusivamente ao âmbito

biográfico do escritor, haja vista que os sentidos do texto não estão sob seu domínio e sob sua chancela. Muito pelo contrário, os sentidos se ampliam, a todo instante, por diversas leituras, e a interpretação da obra desfruta de uma liberdade que independe das escolhas de seu produtor.

Ingenuamente, a concepção do artista como detentor exclusivo da interpretação da obra vigorou durante muito tempo na área dos estudos literários e da crítica textual. Sendo assim, adotamos o posicionamento dialético de síntese, ou seja, de pensar que os dados biográficos não são um fim em si mesmo.

É válido aqui comentar que se vê, no âmbito acadêmico, pouca discussão em torno deste gênero musical e de suas eventuais materialidades linguísticas. O que se percebe é a repetição de comportamentos sociais de antipatia, depreciação e silenciamento de expressões como o *rap*. A ciência empírica se presta a estudar e sistematizar os fenômenos sem a emissão de juízos de valor, sentimentos ou gostos pessoais. Por isso, a escolha do *corpus* desempenha um papel fundamental da academia, que é o de estudar os fenômenos sociais relevantes indistintamente.

Em suma, é fundamental a análise de *corpus* na perspectiva de algumas áreas teóricas distintas visando a complementar, fundamentar e comprovar as afirmações e/ou conclusões a serem realizadas. Desse modo, podem-se citar neste trabalho alguns campos de investigação que serão explorados. Vislumbram-se, então, neste trabalho análises de natureza semântica, estilística e, em algumas passagens, semiótica, com o propósito de realizar apontamentos concretos quanto aos recursos afetivo-expressivos utilizados na poética de Mussoumano. Conseqüentemente, haverá uma preocupação em descrever o perfil escrito do músico, podendo o estilo ser compreendido como “um conjunto de processos que fazem da língua um meio de exteriorização da linguagem”, de acordo com Carvalho (2005).

1 UM POUCO SOBRE A TRAJETÓRIA DE HUDSON MARTINS (MUSSOUMANO)

Antes de começar a falar sobre suas canções e suas respectivas propriedades linguísticas iminentes, é importante fazer uma breve apresentação biográfica do autor. Hudson Martins, mais conhecido pela alcunha de "Mussoumano", nasceu em 22 de abril de 1990 em Florianópolis (SC). Ficou famoso na internet, primeiramente, por suas canções irônicas e bem-humoradas na banda Mamilos Molengas — composta por O Metaleiro (Calone Monteiro Hoffmann) e Mussoumano, como "Isso Aqui é GTA", que foi aprovada pela *Rockstar Game*, e "Rap do Mario". Em seu canal principal ele possui hoje (26/07/2023) 11,5 milhões de inscritos e mais 950 mil em seu canal secundário de nome *Mussa* (dedicado apenas a letras autorais). Somados, seus vídeos já foram vistos mais de 510 milhões de vezes. O sucesso é tanto que ele tem recebido convites para fazer *shows* em todo o país.

Hudson Martins começou a se interessar por *rap* ainda na adolescência. A maioria de suas referências veio de seu cotidiano, e, apesar de o *rap* ser o carro chefe de suas preferências, ele nunca quis se apegar a um estilo musical, já que o artista compreende que o *hip-hop*¹ (*rap*) é um movimento de união – de estilos, vivências, pessoas etc. Nascido em Tapera da Base, periferia de Florianópolis, já gravou algumas faixas sobre os problemas de seu bairro, como armas, drogas e violência. Começou a escrever e a gravar músicas aos 15 anos (no dia 23 de julho de 2006, publicou a primeira letra de *rap*), e a partir daí começou a se interessar em produzir seu próprio material, as próprias batidas, estudar os princípios do movimento e praticar em casa por meio da internet, mesmo com pouca acessibilidade. Por volta dos 17 anos, concentrou-se em seu trabalho, vindo a chamar a atenção de artistas e simpatizantes do *rap* em seu bairro. Vendo como era oportuno ajudar os artistas iniciantes de sua localidade, começou a produzir alguns colegas com *beats*, gravações e mixagens.

Um importante dado biográfico de Hudson Martins que aqui merece destaque é a formação no curso de Comunicação Social, visto que a iniciação aos estudos dos mecanismos linguísticos, ainda que de maneira instrumental, permite ao *alter ego* Mussoumano um repertório/conhecimento dos dispositivos eficientes de seu idioma de um ponto de vista um pouco mais elaborado/privilegiado. Sendo assim, a citada informação está sinalizada em sua letra de canção intitulada “50 rimas sobre mim”. Atentemo-nos aos seguintes versos: “*Eu sou*

¹ O *rap* constitui um dos pilares de sustentação da cultura conhecida como *hip-hop*. O capítulo 2.1 explica com mais detalhes essa relação.

formado em comunicação/ Meu prato preferido é camarão/ Pra quem não sabe eu tenho um irmão/ Já fiz escolinha de futebol de salão/ E na faculdade eu já arranjei confusão”.

Além desse registro, o jornalista colaborador João Marcelo Pereira Alves, da *Folha de São Paulo*, afiliada ao Portal UOL (Grupo Folha), ratifica a formação de ensino superior de Hudson Martins em sua reportagem sobre influenciadores digitais e suas estratégias em busca da fama. O redator levanta dados biográficos importantes com o propósito de esclarecimento de seu sucesso e admiração do público das plataformas digitais: “Hudson Martins é casado, morador de Florianópolis, e formado em comunicação social (...) Mussoumano vive da publicidade direta, não a captada pelo YouTube, mas de marcas que o procuram para ações publicitárias”.

Por consequência, o engenho com a palavra e o domínio técnico apresentado, por parte de Mussoumano, em suas canções podem ser oriundos de sua formação acadêmica, haja vista que o curso de Comunicação Social em sua grade curricular contém disciplinas de Língua Portuguesa (sejam instrumentais, eletivas ou obrigatórias) que estimulam e promovem a reflexão dos mecanismos à disposição na língua materna e as potencialidades de determinadas escolhas lexicais, adequando-as ao contexto comunicativo e correlacionando-as ao contrato de comunicação em vigor. Em outras palavras, o *rapper*, por conta de seu histórico universitário, pôde entrar em contato com ferramentas de estudo no tocante à compreensão dos usos linguísticos e suas possíveis combinações expressivas.

É pertinente destacar a notoriedade dos trabalhos empreendidos por Mussoumano. Isso se deve a sua série de duelos de rima, que ficou conhecida como "Batalha de *Youtubers*", em que ele desafia celebridades do mundo virtual, dos grandes veículos de comunicação como emissoras de televisão, personalidades do meio artístico, além de figuras do universo dos desenhos animados para uma batalha de *rap*, dentre os quais, podemos citar: Felipe Neto, Júlio Cocielo, Felipe Castanhari, Mr. Catra, Mc Guimê, Celso Portioli, Pyong Lee, Murilo Couto (com o seu vulgo “Emicouto”), Whindersson Nunes (com o seu vulgo “*Lil Whind*”), Fábio Brazza, Léo Stronda, Melody, Luccas Netto, Iran de Santana (mais conhecido mundialmente pela alcunha de “Luva de Pedreiro”), Wendell Bezerra (dublador de Bob Esponja e de “Goku” protagonista de “*Dragon Ball Z*”) Peppa Pig, Bob Esponja, Super Mario Bros, Finn (personagem do desenho “Hora de Aventura”) dentre outros.

Conseqüentemente, o seu trabalho com batalha de rimas contra personalidades da internet, da televisão, do *rap* e do universo infantojuvenil ajudou imensamente na popularização de suas letras e na difusão do gênero *rap*. Em uma entrevista ao canal do

Youtube "Rap Box" o *rapper* declara seu público alvo e sua estratégia para atingir a atenção e a eficiência comunicativa com esse segmento:

Quem assiste aos vídeos no *YouTube*? São crianças/adolescentes. O público mais velho e adulto está trabalhando. Quem vê o *YouTube*, é estatística isso, são crianças/adolescentes. (...) Se eu tivesse ainda naquela época lançado um som falando da sociedade, denunciando seus males, seria só mais um. (...) Por isso, eu comecei a ir para o lado do entretenimento. (MARTINS, 2017).

Conseqüentemente, pelo fato de a maioria de seus admiradores pertencerem à faixa etária classificada como infantojuvenil, o *rapper* acabou tendo um grande poder de influência. Assim, naturalmente, surgiu a necessidade de se criar um fã-clube, que recebeu o nome de "Gangue Mussoumano". Por causa dessa repercussão, Hudson tornou-se conhecido em âmbito internacional, graças ao programa norte-americano televisivo de nome "*The Underground Hit*", apresentado pelo também mestre de cerimônia *Snoop Dogg*, sendo incluído no seletivo grupo de "top 10" de *rappers* mais visualizados pelo mundo.

Outro episódio marcante de sua biografia, foi o interesse na busca de ampliação e agrado à legião de seguidores. O artista se aventurou na plataforma dos *games* eletrônicos por meio do jogo de nome "*Mussoumano Game*", que traz em si diversos elementos do universo do cantor, fatos e histórias do seu presente e passado. Trata-se de um jogo gratuito para celulares com a temática "Mussoumano salvando as Latifas" (Latifas é o nome usado para se referir ao público feminino do fã clube do artista). Detalhe-se, evidentemente, esse fato, já que o aplicativo trouxe bastante renda advinda de anúncios e de compras de recursos a serem utilizados dentro do jogo. O sucesso foi tamanho que, em 2017, o *rapper* lançou um segundo *game* intitulado "Mussoumano - Ataque dos *Haters*", direcionado a consoles e computadores, também mais elaborado, com ampliações de cenários, extensões e venda por unidade.

É apropriado destacar uma última curiosidade em torno da construção da figura de Mussoumano, a questão da interatividade e do entretenimento com seus fãs. Em seu canal do *YouTube*, o artista pede ajuda aos seguidores para tuitarem e/ou postarem palavras aleatórias que depois serão incluídas na música ou improviso, com o objetivo de provar seu talento e de mostrar as múltiplas possibilidades de fazer *rap*. Por último, é pertinente destacar que o engajamento e a interação dos fãs de Mussoumano, proporcionaram ao artista uma participação, em um dos maiores eventos de música do mundo, o *Rock in Rio*, em dois dias (vinte e três e vinte e quatro de setembro de 2017), no palco do *Digital Stage*.

A título de esclarecimento sobre a relevância da participação colaborativa, as canções "Deserto das Arábias", de 2015, e "*Rapper de YouTube*", de 2016, foram compostas por

vários fragmentos de *tweets* e comentários enviados para Mussoumano em suas redes sociais. Os vídeos somados têm mais de 16 milhões de visualizações. Além disso, o *rapper* aproveita a oportunidade para responder por meio de sua arte aos ataques de seus detratores, que não consideram legítimo um *rapper* oriundo da região Sul do país e egresso das plataformas digitais. As músicas estarão expostas de maneira integral nos “Anexos”, ao final da pesquisa, após o “Glossário de termos e expressões do *Hip-hop*”.

1.1 Origens e motivos da alcunha “Mussoumano”

A respeito da origem de seu cognome, o artista disse ao portal UOL que muito tem a ver com a sua aparência física. Surgiu de uma brincadeira entre amigos e, depois de um tempo, Hudson Martins acabou assumindo esse personagem:

No começo, Mussoumano era só uma brincadeira junto com um personagem caricato de muçulmano. O boné descolado cobrindo um lenço branco na cabeça e a barba grande por fazer, no entanto, dão ao artista um jeitão caricato de árabe do Oriente Médio. Juntamente com essa questão batida e repetida no *rap* de “mano”. Conforme o tempo foi passando, acabou ficando cada vez mais parecido comigo, até que eu assumi de vez o nome. Evito tratar de assuntos religiosos para não causar polêmicas. Hoje o nome não remete mais a isso. É a mesma situação do Chorão [do *Charlie Brown Jr.*]. Ninguém falava Chorão e pensava em alguém chorando. (MARTINS, 2017).

Apesar de o nome soar parecido, Hudson não professa o Islamismo, não possui nenhum vínculo com tal religião. Antes de ele adotar esse nome artístico, amigos e pessoas próximas já o chamavam de “Muçulmano”, “Osama”, “homem bomba”, “terrorista”, por causa da barba e de suas características físicas. Sendo assim, o *rapper* acabou adotando a alcunha de “Mussoumano” por sonoramente remeter ao vocábulo Muçulmano, também por constituir uma postura ideológica de autoafirmação do *rap* (sou mano).

Embora em seus vídeos e composições Mussoumano apresente um estilo cômico e irreverente que acaba não agradando a uma parcela de ouvintes mais ligados à tradição do *rap* nacional, há de se concordar que o *rapper* está atingindo um público considerável que antes o movimento não alcançava, fazendo com que esse segmento entre em contato também com outros artistas do *rap* brasileiro.

Cabe ainda comentar que, em 2008, Hudson Martins montou seu primeiro grupo de *rap*, o *Art Brutal*, e começou a escrever sobre os problemas sociais e as situações cotidianas

de sua localidade. Tempos depois, acabou mudando o teor para algo mais cômico, que vinha ao encontro de suas produções audiovisuais de 2006 na plataforma do *YouTube*. Em 2009, Hudson se dedicou integralmente à plataforma do *YouTube* com seus vídeos e suas canções, juntando duas de suas paixões: *rap* e vídeos com conteúdo de humor. Um ano depois, o *rapper* adotou o *alter ego* de “Mussoumano” tornando-se mais afeito à sátira e ao desaforamento, e acabou caindo nas graças do público jovem da internet.

Por fim, a figura do personagem “Mussoumano” contribuiu para a difusão do *rap* em variadas partes do Brasil e em diversas faixas etárias por apresentar o movimento de uma maneira leve, descontraída e fora do senso comum. O preconceito com o gênero vem diminuindo, já que o público infantojuvenil canta as composições do *rapper*, que apresentam humor e diversão, desconstruindo uma imagem negativa para pais e/ou responsáveis. Por conseguinte, essa parcela da população que antes não ouvia *rap* também passou a escutá-lo. Evidentemente, trata-se de um impacto positivo. Mussoumano introduz em seus vídeos e letras menções a figuras respeitadas do *rap* nacional e internacional, como Racionais Mc’s, Facção Central, Sabotagem, Gabriel (O pensador), Marcelo D2, Dexter, Thaíde, Emicida, *Eminem*, *Tupac*, *Notorious B.I.G*, *50 Cent*, *Snoop Dogg* e *Dr. Dre*, entre outros *rappers*. Certamente, sua obra vem se tornando um marco no movimento devido à introdução de figuras importantes a um público muito jovem e que não teve contato com tais artistas. Indubitavelmente, é a propagação do *rap* para as futuras gerações.

1.2 Possíveis rumos da pesquisa

O intuito deste subtópico é descrever aspectos peculiares na produção artística do *rapper*. Como é necessário traçar, de maneira satisfatória e precisa, um perfil da escrita do *rapper*, há de se recorrer a algumas teorias da semântica descritiva tomando como base Marques (1995), a análise estilística de Garcia (1996) e a fonética e fonologia descritiva de Silva (2011), com o intuito de legitimar e sistematizar todas as afirmações e/ou hipóteses que podem ser adotadas.

Partimos, assim, do pressuposto de que todo texto, por mais artístico ou espontâneo que seja, carrega em seu bojo marcas do estilo de seu autor (voluntária ou involuntariamente). Segundo Discini (2015), “todo texto tem estilo, porém, esse fenômeno se apresenta

materializado ou ‘encarnado’ em um sujeito” (DISCINI, 2015, p. 13). Logo, todo autor manifesta uma feição em sua produção textual, que pode se encontrar no plano do materialmente linguístico ou do subjetivamente subentendido (nas entrelinhas).

É justamente nessa interface entre o plano eminentemente linguístico e o plano do conteúdo que surge a problemática em torno dos apontamentos a respeito do estilo de um determinado autor. Outra questão que perdurou durante muito tempo nos estudos estilísticos foi compreender e delimitar a interseção entre o estilo individual e o estilo como expressão coletiva (proveniente de uma escola literária, corrente filosófica, marcação ideológica etc.). É basicamente essa conclusão que Murry² (1949) descreve ao apontar as controvérsias da análise estilística de sua época. Com o propósito de esclarecer os pensamentos de leigos e estudiosos para possibilitar novos rumos à disciplina, o autor subdividiu o estilo em três categorias distintas, a saber:

- a) Conjunto de traços característicos da personalidade de um escritor (estilo como idiosincrasia);
- b) Tudo aquilo que contribui para tornar reconhecível o que alguém escreve (estilo como técnica de exposição);
- c) Realização plena de uma significação universal em uma expressão pessoal e particular (estilo como realização literária). (MURRY, 1949, p. 65 *apud*. MONTEIRO, 1992, p. 45).

É conveniente, por questões científicas, escolher os conceitos que vão predominar durante a análise, uma vez que uma das finalidades da discussão é a de apontar o procedimento que será adotado como eixo de sustentação. Estilo como idiosincrasia não pode ser levado em conta por se tratar, inicialmente, de um conjunto de traços. A escrita de Mussoumano não apresenta uma variedade de traços, mas sim a escolha por um elemento peculiar (a exploração lúdica por meio de palavras homônimas e parônimas). Outrossim, não existe, na escrita do *rapper*, uma significação universal de uma expressão pessoal (estilo como realização literária), haja vista que a escrita, do ponto de vista da realização literária, precisa estar alinhada a diversos fatores externos ao indivíduo, como influências do meio, alguns condicionantes culturais, juízos de valores do(s) grupo(s) dominante(s), contexto histórico etc.

Resta o entendimento de estilo como técnica de exposição. Isso é essencialmente o que Mussoumano realiza com a homonímia e a paronímia. Reconhece-se a escrita do *rapper* por meio da manipulação desses conceitos, uma vez que se trata de um ato intencional e motivado, que visa ao (re)conhecimento de seu traço estilístico peculiar. Em termos mais

² Original: Murry, John Middleton. *O problema do estilo*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1949.

práticos, no momento de sua produção literária, o artista vai deixando pistas, rastros de sua assinatura, uma espécie de “carimbo timbrado” que designa a autoria do texto. Desse modo, somente uma leitura mais apurada e aprofundada irá desvendar tais pontos da discussão.

Convém salientar que se pretende constatar algumas hipóteses iniciais por meio de uma análise de elementos da língua em seu uso corrente e em sua produção artística. Corrente, por se tratar de construções que permeiam nosso cotidiano de fala e escrita; artístico, por se referir a uma construção que pode ser entendida como resultante de um momento de inspiração poética e da seleção vocabular do autor.

Por fim, apenas um exame mais apurado das composições nos permitirá responder às questões propostas neste projeto. Nossas observações até aqui não nos permitem fechar as possibilidades de estudos existentes neste gênero musical autêntico e ao mesmo tempo ideológico. Logo, os conceitos trabalhados nesta parte serão mais aprofundados na parte teórica e metodológica mais adiante.

2. A TRADIÇÃO ORAL NO BRASIL E SUAS REPERCUSSÕES EM GÊNEROS MARCADOS PELO IMPROVISO

Antes de falar da popularidade da tradição oral no Brasil, precisamos conceituar o que entendemos do termo. A cultura oral é a forma de transmissão de conhecimento passada de geração em geração por meio da linguagem oral. As mensagens são comunicadas verbalmente por intermédio da fala ou da música, podendo assumir diversas formas, como histórias, argumentos, canções e cânticos. Por isso, tornou-se possível para diversas sociedades a transmissão de sua história, literatura e lei, dentre outros conhecimentos, através de gerações, sem a necessidade, por exemplo, de uma linguagem escrita. Lembremos que se refere a uma técnica utilizada antes da invenção da escrita (3000 a.C.), quando as memórias auditivas e visuais eram as únicas ferramentas para armazenar informações e transmiti-las para as gerações futuras.

Em uma descrição mais geral, a "tradição oral" relaciona-se à transmissão de informações culturalmente significativas pela emissão vocal e, por muito tempo, foi vista como uma característica definidora, por exemplo, do folclore (embora este critério não seja mais seguido estritamente por todos os folcloristas). Sendo assim, a oralidade diz respeito a uma forma precursora de registro do conhecimento e não uma ausência de habilidade. Há uma tendência, tanto no meio acadêmico quanto em nosso convívio social através do imaginário coletivo, de imersão total em evidências escritas, números e registros, que torna os pesquisadores aprisionados a uma prática mecânica de leitura guiada como única forma de justificar ou basear afirmações. No entanto, a interface oral precisa ser tratada com a devida importância que ela representa, pois restringir o conceito de erudição à modalidade escrita refere-se a um posicionamento muito equivocado, ultrapassado e ingênuo.

É tão falho tal pensamento que Martins (2006) ressalta as fragilidades desta concepção ingênua e revela que a tradição oral é marcada pela presença de traços de cultura, de estilo, de lembranças, patenteada nos gestos corporais e nas mudanças vocais (elementos não-verbais). Ainda segundo Martins,

Numa das línguas banto, da mesma raiz verbal (tanga) derivam os verbos escrever e dançar, o que nos ajuda a pensar que, afinal, é possível que não existam culturas ágrafas, pois segundo também Nora (1996), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas, mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (MARTINS, 2006, p. 84).

Em consonância com as palavras de Martins (2006), a presente pesquisa reconhece a relevância da produção de conhecimento escrito como científico, mas trazendo também como principal referência a oralidade brasileira. Deste modo, há uma busca pelo diálogo com as formas populares e suas tradições, deduzindo que, seja no *Rap* ou no Repente, a população brasileira prestigia e consagra estas manifestações por suas contribuições mnemônicas, musicais, artísticas e ideológicas. Voltando ao teor da citação, os saberes vão além da tradição acadêmica ou livresca. Nessa perspectiva, é preciso reconhecer a importância e o sucesso da cultura oral no Brasil. Em paralelo a isso, torna-se necessário uma mudança de olhar, por parte dos pesquisadores brasileiros, de romper com a abordagem maniqueísta para uma apresentação mais dialética, que venha respeitar e reconhecer como legítimas as produções de conhecimento advindas da prática oral.

Por fim, é importante destacar essa tomada de posição, visto que iremos tratar de gêneros musicais que em sua essência partem do improviso, da batalha de versos, da contação de histórias, caracterizando, portanto, o espírito oral imanente nestas produções artísticas como são os casos do *rap*, do repente, do samba (partido-alto). Os próximos capítulos objetivam salientar como produções musicais como o repente e suas variações como pajada, trova, cururu dentre outros foram movimentos de vanguarda, já que abriram caminhos para o *rap*, *funk* e outros gêneros estrangeiros.

2.1 O nascimento da cultura *hip-hop*, seus pilares de sustentação e suas vertentes ideológicas

A história do *rap*, inicialmente como movimento artístico, surgiu no final do século XX, em comunidades de ascendência africana nos Estados Unidos. Ele constitui um dos cinco elementos basilares da cultura *hip-hop*. O *hip-hop* teve seu crescimento em plena década de 1970, nos subúrbios negros de Nova Iorque. Nas periferias, os guetos enfrentavam diversos problemas de ordem sociopolítica, tais como violência, racismo, pobreza, tráfico de drogas, carência do poder público, educação, entre outros.

O *hip-hop*, ao contrário do que o senso comum imagina e do que é propagado pelas mídias eletrônicas, originou-se na Jamaica e foi popularizado e difundido nas periferias dos Estados Unidos, principalmente, no bairro do Bronx, em Nova Iorque. O *hip-hop* nasceu em

solo jamaicano, por volta da década de 1960. O seu início se deve à iniciativa popular de instalar sistemas de som nas ruas de guetos na Jamaica com o objetivo de animar festas e pequenos bailes. Na oportunidade, esses movimentos primários acabaram servindo de palco para o discurso de *toasters*, que seriam as primeiras representações dos mestres de cerimônia. Eles abordavam a plateia com suas intervenções poéticas e políticas, tendo como principais assuntos a violência das favelas de Kingston e a situação política do país, sem deixar de lado, evidentemente, os temas mais cotidianos das periferias, como sexo, violência, drogas etc.

Logo no início da década de 1970, muitos jovens jamaicanos foram obrigados a emigrar para os Estados Unidos, devido a uma grave crise política e econômica que se abateu sobre a capital. A maioria desse grupo encontrou no bairro do Bronx moradia e acolhimento. É pertinente comentar que essa localidade acabou recebendo, em 12 de novembro de 1973, a primeira organização que possuía como um dos seus principais interesses o *hip-hop*. A *Zulu Nation* tinha e tem como objetivo acabar com os vários problemas dos jovens dos subúrbios, especialmente a violência.

Foi justamente a partir dessa instituição, além do crescimento do *hip-hop* em solo norte-americano, que os jovens das periferias foram descobrindo na rua um olhar diferente para esse espaço, que passou a ser visto como um local de liberdade e lazer. Corniani (2002) descreve muito bem a repercussão do *hip-hop* em Nova Iorque após o surgimento da cultura:

Os guetos de Nova Iorque dos anos 60/70 foram o local do surgimento de contingentes juvenis não-brancos reunindo-se para falar, cantar, desenhar e dançar suas criações a partir dos resíduos tecnológicos da cidade e de suas experiências de vida (CORNIANI, 2002, p. 05).

Portanto, é importante compreender que as gangues foram encontrando naquelas novas manifestações artísticas uma maneira de poder transformar sua violência cotidiana em uma oportunidade de competição, por meio dos passos de dança, das expressões gráficas nas paredes e das batalhas de rima, e não por meio de armas ou de qualquer outra forma de violência. Essencialmente, essa acabou sendo a proposição e o posicionamento de *Afrika Bambaataa*, considerado, hoje, o padrinho da cultura *hip-hop*, exatamente por idealizar e incentivar a junção dos quatro elementos – dança (*break*), artes plásticas (grafite), música (DJ's) e poesia (MC's) –, além de ser o criador do termo *hip* (quadris) *hop* (pulo). De fato, *Bambaataa* é um herdeiro cultural da tradição dos *griots* africanos, cujo canto falado é o principal veículo de transmissão de saberes, fatores estes apontados por Silva (1999):

A oralidade do *rap* é originária do canto falado da África ocidental, após a chegada dos escravos negros em todo continente americano, foi adaptado à música jamaicana

da década de 1950 e por último, chegou aos Estados Unidos da América através dos imigrantes latino-americanos, sendo essa prática influenciada pela cultura negra dos guetos nova iorquinos no período pós-guerra, até então ganhar formato próprio e ser denominado como *Rap*. (SILVA, 1999, p. 23).

Silva (1999) resgata as raízes que originaram a tradição oral do *rap*. A cultura de transmissão de saberes por meio da oralidade é nitidamente uma influência das tradições do continente africano. A continuação é manifesta pelo *hip-hop* mediante o canto falado (originalmente adaptado pelos jamaicanos que possuíam ascendência africana). É evidente que se trata de uma cultura associada essencialmente a negros; para tanto, podemos apontar alguns motivos, como a origem do movimento, a prodigalidade nas periferias e subúrbios, assim como os traços afrodescendentes, entre outros importantes fatores que assinalam a comunidade negra como detentora (quase exclusiva) do movimento *hip-hop*.

Convém abrir um parêntese: quem atualmente produz *rap* desvinculado do *hip-hop* é considerado apenas um *rapper*. Em outras palavras, quem faz *rap* comprometido com os valores do movimento é um MC. Mestre de Cerimônia (MC) é o porta-voz da periferia, que denuncia, por meio das rimas, os problemas, as carências e a mentalidade de habitantes dos guetos. Ele não fica só encarregado de descrever, mas também de lançar mensagens de alerta, conscientização e orientação, ou seja, é quem por meio das rimas demonstra suas reivindicações, protestos, angústias e insatisfações contra as injustiças sofridas pelas classes sociais mais desfavorecidas, mostrando o poder de transformação pela cultura. Por isso, os mestres de cerimônia não gostam de ser chamados de *rappers*.

Desse modo, a partir dessa divisão, já surge uma importante questão, uma vez que muitos dos amantes, simpatizantes e artistas do *rap* ignoram qualquer composição que não siga o estilo de rimas com caráter ideológico, ou seja, composições com forte crítica social, que retratem a realidade de áreas periféricas ou temáticas que se afastem das origens do movimento. O que Mussoumano realiza por intermédio do *rap* é menosprezado pelo público mais tradicional e ortodoxo, na medida em que ele se distancia desse discurso engajado de denúncia das mazelas sociais. A temática preferencialmente abordada pelo *rapper* é o humor (construções lúdicas e jocosas a respeito de figuras famosas), a interação (seus fãs solicitam rimas com temáticas aleatórias que depois serão incluídas na música), a sátira, a ironia e a depreciação do cenário do *rap* na atualidade.

2.2 O repente como precursor dos ritmos de improviso no Brasil

O presente capítulo tenta estabelecer uma correlação entre o êxito do repente (ritmo nacional) como vanguardista para os ritmos marcados pelo improviso e, portanto, tornou-se um colaborador direto na popularização do *rap* gênero de origem estrangeira (jamaicana/norte-americana), a tal ponto que hoje o *rap* tornou-se um gênero que influencia diretamente em tendências de mercado como vestimentas, padrões comportamentais, preferências fonográficas dentre outras influências.

Por isso, vamos abordar, em linhas gerais, o repente como um movimento pioneiro dos ritmos de improviso em solo brasileiro, além de destacar em breves considerações um pouco da história e da reverberação desse estilo em todo o país, em especial, nas regiões Nordeste e Sul. Sendo assim, é importante considerar a definição de um dos maiores críticos de música no Brasil, Silvio Essinger registra em uma reportagem concedida ao *site Cliquemusic* filiado ao portal UOL que o repente é oriundo da tradição medieval ibérica dos trovadores, e ressalta

Os poetas populares que vão de região em região, com a viola nas costas, para cantar os seus versos. Eles apareceram nas formas da trova gaúcha, do calango (Minas Gerais), do cururu (São Paulo), do samba de roda (Rio de Janeiro) e do repente nordestino. Ao contrário dos outros, este último se caracteriza pelo improviso – os cantadores fazem os versos "de repente", em um desafio com outro cantador. Não importa a beleza da voz ou a afinação – o que vale é o ritmo e a agilidade mental que permita encurralar o oponente apenas com a força do discurso (ESSINGER, 2010).

É interessante perceber os pontos de convergência entre as produções lítero-musicais em solo brasileiro e as produções musicais estrangeiras. Ambas apresentam em suas origens o compromisso com a agilidade de pensamentos, imposição do discurso, preocupações rítmicas e a tradição oral por meio da contação de histórias. Além disso, o crítico muito bem destaca a importância da expressão oral, enfatizando a natureza orgânica em que se foram desenvolvendo pelos quatro cantos do país os versos de improviso, apresentando formas de manifestação diferentes e denominações distintas em cada estado, como o calango em Minas Gerais, o partido-alto no Rio de Janeiro, entre outras vertentes.

Convém ressaltar que, dentro da produção lírica do repente, há uma preocupação estética com as formas de transmissão dos versos, ou seja, há um empenho com a métrica, com a organização das sílabas e dos versos, visando à aceitação e adesão do ouvinte. O ritmo apresenta diversas combinações quanto à metrificação; os versos podem ser organizados, por

exemplo: redondilhas menores (estrofes de cinco versos), sextilha (estrofes de seis versos), a septilha, o martelo agalopado (estrofes de dez versos decassilábicos, com tônicas nas sílabas 3, 6 e 10), entre outras variações.

Cabe comentar que o repente encontrou em solo nordestino um terreno fértil para a sua profusão pelo país. No Nordeste, Alves (2009) pontua os fatores pelos quais o repente teve uma prodigalidade tal, que abriu precedentes para outros ritmos marcados pelo improviso:

Tudo conduziu para que o Nordeste se tornasse o ambiente ideal em que surgiria forte, atraente, vasta, a execução do repente. Em primeiro lugar, as condições étnicas: o encontro do português e do africano escravo ali se fez de maneira estável, contínua, não esporadicamente.

As duas culturas valorizam o “cantar sua terra”; a portuguesa num formato mais impresso, embora o espírito aventureiro e apaixonado pela pátria estivesse sempre presente nas obras dos grandes escritores clássicos e populares, repercutida nas ruas do Velho Mundo. Já a africana, especialmente de caráter oral, tem a força nos mitos, nos contos lendários, na transmissão de conhecimento através da conversação.

O Brasil se beneficiou de tudo isso porque houve tempo suficiente para a fusão ou absorção de influências. Depois, o próprio ambiente social oferecia condições que facilitariam o surgimento dessa forma de comunicação literária, a difusão da poesia popular através de cantorias em grupo. (ALVES, 2009, p. 05-06)

Em um país marcado por fortes questões étnicas, por transportar em suas origens fatores complexos como a miscigenação, há indicadores preocupantes no tocante ao desenvolvimento social da nação. É exatamente nesse cenário adverso que surge o repente; além disso, o ritmo assume um importante papel social o de ser o canto dos geográficos e historicamente excluídos, como os moradores das regiões Norte e Nordeste do Brasil, como brasileiros com descendência de povos africanos, como habitantes de áreas marginalizadas pelo Estado. No entanto, ao contrário do que se esperava, o repente ganhou força em meio às adversidades e se consolidou por configurar um canto de exaltação da terra natal.

É interessante observar que esse cenário é bastante parecido com o movimento antropofágico da primeira geração do modernismo brasileiro que desenvolveu a literatura e as artes plásticas. O Brasil e os demais ritmos de improviso souberam absorver bem as influências externas, assimilando-as de tal forma que se transpõe um caráter nacional a um elemento originalmente estrangeiro. Não à toa, o repente é apontado tanto por estudiosos quanto por muitos *rappers* como um movimento abre-alas para o desenvolvimento do *rap* no Brasil. Pode-se destacar, a título de exemplo, alguns versos da música “Vai vindo”, de Marcelo D2 (2003) que credita os méritos da popularização ao repente:

Do Seu Jorge a Candeia
De *Mos Def* a *Bambaataa*
Declaro meu respeito
A todos os rimadores
Partideiros Repentistas

É, claro, os versadores
 Porque quem versa, versa
 Não fica de conversa
 (...)

 Falei que eu vivo
 O pesadelo do *Pop*
 Eu sei que no Samba
 Eu represento o *Hip-Hop* (MARCELO D2, 2003)

O fragmento põe em evidência a gratidão a todos os artistas dos versos (versadores) que abriram passagem para a prodigalidade do *rap* em solo brasileiro, um agradecimento como esse advindo de um dos artistas mais influentes e respeitados dentro da cultura *hip-hop* no Brasil, como o Marcelo D2. Trata-se de um ato bastante simbólico e significativo por se tratar de uma exaltação em forma de *rap* (ritmo estrangeiro), do repente, do samba (partido-alto), um culto aos ritmos genuinamente brasileiros. Por falar em partido-alto, o próximo subcapítulo irá salientar um pouco a respeito do ritmo, de algumas particularidades e de como ele foi um contemporâneo importante para a difusão do *rap* no Brasil.

Por último, pode-se destacar que os laços familiares entre o *rap* e o repente (tradição oral, oriundo do canto africano, originário do improviso) são legítimos e, por diversas oportunidades, são resgatados pelos *rappers* e pelos demais simpatizantes do movimento *hip-hop*. Um exemplo disso são os congressos organizados por MC's o famoso REP/RAP: Encontro Nacional de *Rappers* e Repentistas que ocorreu em Campina Grande no estado da Paraíba em 2007. Além disso, há um fomento bastante considerável, seja na área dos estudos linguísticos, históricos ou literários, a respeito dos pontos de convergência entre o ritmo brasileiro e o gênero estrangeiro. Desse modo, é por essas e outras razões que as fronteiras entre o *rap* e o repente vão se tornando cada vez mais próximas.

2.3 O samba (partido-alto) e seus laços de proximidade com o *rap*

O samba de partido-alto refere-se a um estilo de samba que nasceu na primeira metade do século XX. Apresenta em suas origens ligações diretas com a tradição africana (especificamente de Angola, já que grande parte dos escravos que influenciaram a música brasileira eram angolanos). Via de regra, o partido-alto seria uma modalidade de samba com mais ênfase na parte instrumental e vocal (por conta do improviso). Trata-se de uma forma marcada pelos desafios por dois ou mais contendores, os quais destinam uma parte para o

coral (refrão ou "primeira") e outra parte solada (solo) com versos improvisados ou do repertório tradicional. Por isso, o partido-alto caracteriza-se, sobretudo, pelo aspecto de samba com temáticas bem-humoradas, pelo encantamento e pela espontaneidade.

Um dos maiores pesquisadores da história do samba no Brasil, Lopes (2005) salienta os fortes laços existentes entre o samba (partido-alto) e demais ritmos de improviso. Assim sendo, é importante abrir aspas para a compreensão plena do entendimento do citado autor:

O bom samba sempre primou pela riqueza melódica. E quanto mais ele usou a instrumentação básica do choro, violões de seis e sete cordas apoiados por cavaquinho, mais ele ganhou em expressividade harmônica. Desta forma, pode-se identificar pontos de similaridade entre as estruturas do samba de partido-alto, do repente nordestino e da cantoria dos calangos mineiros: todas têm como ponto forte a improvisação, feita em forma de desafio entre seus cantadores (LOPES, 2005, p. 10-11).

O que o autor deixa evidente é que os cantos ancorados no improviso compartilham laços parentescos como a lógica de confronto de versos, desafio artístico através das variadas formas de construção poética, resgate da tradição oral, transmissão de saberes dentre outros pontos de similaridade entre os ritmos. Além disso, Lopes (2005) destaca que dentro do partido-alto há uma primazia pela riqueza em sua melodia através do preenchimento instrumental (inserção de bastante instrumentos de corda), com o intuito de tal opulência servir de preparação para os versos improvisados.

É importante elucidar que a alcunha de “partido-alto” surgiu para se referir ao samba praticado por um "partido – união de homens que participem das mesmas ideias", segundo a definição do *Dicionário de Sinônimos* de Nascentes (2018). Evidentemente, se partia da prerrogativa de se referir à união de indivíduos socialmente do alto escalão, da elite intelectual ou econômica. No entanto, a denominação teve sua acepção ampliada ao longo da repercussão do ritmo nas periferias do Rio de Janeiro. Por essa razão, é importante trazer o conceito de “partido-alto”, a partir da ótica de uma importante referência no tocante à crítica musical brasileira, Alvarenga (1960). A autora descreve o ritmo da seguinte forma:

A estrofe solista improvisada, acompanhada de refrão coral fixo, e a disposição coro-solo são características estruturais de origem africana e correntes na música afro-brasileira. Tanto elas quanto a coreografia revelam no samba urbano dos morros do Rio de Janeiro a permanência de afinidades básicas com o samba rural brasileiro (ALVARENGA, 1960, p. 294).

A descrição da musicóloga ressalta o compromisso desta modalidade de samba com a agilidade de raciocínio e a lógica de duelo de versos. O partideiro, assim, tem à sua disposição a estrutura harmônica juntamente com o auxílio do refrão para, ao longo do andamento

instrumental, o sambista pensar na melhor forma de construir a sua arte. Além disso, Alvarenga (1960) atribui um caráter popular ao partido-alto, salientando que o apreço advém de a condição do citado ritmo ser bastante influente nas camadas sociais mais populares do Rio de Janeiro e do Brasil.

Em síntese, o samba de partido-alto apresenta em suas raízes fortes ligações com a tradição oral africana e suas respectivas estruturas musicais. O *rap* tem bastante afinidade com este estilo de samba, pois ambos se ancoram no improviso, no duelo por versos, na contação de histórias dentre outras características. Sendo assim, ambos os estilos musicais se popularizaram e se construíram a partir das periferias brasileiras, uma vez que se constituem em áreas carentes de assistência do Estado. Os ritmos se dispuseram a retratar e dar voz à realidade experienciada por áreas marginalizadas, tanto o samba (partido-alto) e o *rap* retratam o cotidiano ou o olhar apurado do artista em relação à vivência dos cidadãos destas localidades.

2.4 O ritmo jamaicano e a sua prodigalidade nas periferias pelo Brasil

Para entender a propagação de um ritmo estrangeiro advindo de outro continente em solo brasileiro, será preciso fazer uma breve retrospectiva junto com o fragmento de opiniões de alguns *rappers* que iniciaram o movimento no país. Sendo assim, podemos compreender o *rap* como um estilo musical originário da Jamaica e pertencente à cultura *Hip-Hop*. No Brasil, o *rap* foi e é associado às favelas e às periferias brasileiras, podendo ser encontrado na maioria dos estados da Federação. O estilo, tanto na década de oitenta quanto na de noventa, foi fortemente atrelado à criminalidade e ao tráfico de drogas. Entretanto, com o seu desenvolvimento do estilo em solo brasileiro, alguns *rappers* ajudaram a modificar a imagem distorcida e negativa que predominou por longas décadas.

Antes de o *rap* atravessar o continente e aterrissar em solo brasileiro, algumas canções foram apontadas por alguns jornalistas, entre eles Cerigatto (2012) e Marsiglia (2016), como possíveis pioneiras canções do estilo. A Lista inclui "Deixa isso pra lá" (do álbum "Vou de samba com você", em 1964), de Jair Rodrigues, "Melô do Tagarela" (1979), de Arnaud Rodrigues e Luís Carlos Miele (uma paródia de *Rapper's Delight* de *Sugarhill Gang*), "Mandamentos *Black*" (1977) e "Melô do Mão Branca" (1980), de Gerson King Combo.

Outros, como o *Rappin' Hood*, são mais incisivos em seu posicionamento, ao apontar os repentistas nordestinos como os precursores do estilo no país, pois apresentam a característica comum de realização de batalhas ou confronto entre os versadores. *Rappin' Hood* deixa explícito tal pensamento na canção “De repente” (música do álbum “Sujeito Homem” de 2001):

[Caju e Castanha]
 (...)

E se eu pagar o Lalau

E eu digo em cima da linha

Na favela da Rocinha

Eu e ele, vou lhe jogar

E eu vou lhe avisar

Você me preste atenção

Fala "Pegar o ladrão"

E a gente vamo pegar

(...)

[*Rappin' Hood*]

Nem que seja no Sudeste

Nem que seja no Nordeste

Rap é o repente

E o som cabra da peste

Casta e caju

Rimando com *Rappin' Hood*

Os rimadores brasileiros

Demonstrando atitude. (*Rappin' Hood* & Caju e Castanha, 2001)

É importante destacar que, de forma bastante similar ao pensamento de Marcelo D2 (2005), *Rappin' Hood* deixa evidente na letra que o repente e o *rap* são oriundos da mesma família, de modo que ambos os ritmos aparecem de forma amalgamada na canção. O trecho inicial demonstra bem essa fusão, ao trazer a construção dos versos por meio do repente de uma dupla bastante célebre na música popular brasileira: Caju e Castanha. Os dois preparam os versos para o refrão (parte cantada por *Rappin' Hood*), marcado pela gratidão do *rapper* aos repentistas de qualquer parte do Brasil, revelando, ao final da estrofe, a união de repentistas e *rappers* condensados em uma só representação: todos são rimadores genuinamente brasileiros.

Voltando a história do *rap* no Brasil, o *Hip-hop* chegou ao solo brasileiro no final dos anos oitenta, com grupos de periferia que se reuniam em uma galeria na Rua Vinte e Quatro de Maio e na estação São Bento do metrô de São Paulo. Nessa época, muitos setores sociais demonstravam resistência ao *rap*, porque consideravam um estilo musical de apologia à violência e à marginalidade. Os primeiros grupos a frequentarem o local foram os dançarinos de *breakdance*, a principal vertente de dança do *hip-hop*. Como muito bem destaca Contier

(2005) em seu artigo sobre a história do *rap* nacional:

No Brasil, o *Hip-Hop* chegou nos inícios da década de 80, através do *break* (dança), paradoxalmente trazido por agentes sociais pertencentes às camadas sociais mais ricas da sociedade. Alguns brasileiros que viajavam para o exterior ao retornarem para o Brasil introduziram o *break* nas danceterias dos chamados bairros nobres de São Paulo. Essa dança logo tornou-se num forte modismo entre os jovens de classe média. Nelson Triunfo começou a frequentar a discoteca *Fantasy*, no bairro de Moema, onde se apresentava com o seu conjunto de *soul, Funk & Cia*. Após ter frequentado o *Fantasy*, durante aproximadamente um ano, Triunfo levou o *break* e o *hip-hop* para o seu local de origem: a rua.

(...)

Os iniciadores desse movimento foram: Nelson Triunfo, Thaide & DJ Hum, MC/DJ *Jack*, Os Metralhas, Racionais MC's, Os Jabaquara *Breakers*, Os Gêmeos, entre outros. Devido à perseguição policial e às reclamações dos lojistas que admitiam que essas aglomerações favoreciam roubos e furtos, esses grupos da 24 de maio passaram a se fixar no largo São Bento. (CONTIER, 2005, p. 03).

Conforme o excerto destacado acima, uma das primeiras figuras de destaque no cenário do *hip-hop* em solo nacional foi o artista Nelson Triunfo, considerado um dos primeiros dançarinos de *breakdance* do país. A partir dos encontros de *break* em 1982, começou a surgir uma geração de MC's e DJ's que antes dançavam – foram os casos de Thaide, DJ Hum e Pepeu. Após a repercussão dos encontros na Vinte e Quatro de Maio e na estação São Bento de metrô, a Rede Globo de televisão, em 1984, juntou sambistas a dançarinos de *break* para a abertura da novela “Partido Alto”, o que dimensiona a notabilidade que a dança atingiu à época.

Depois disso, em 1987, foi lançada a canção “Kátia Flávia, a Godiva do Irajá” pelo cantor Fausto *Fawcett*, considerado o primeiro *rap* do Rio de Janeiro. O primeiro álbum exclusivo de *rap* brasileiro de que se tem conhecimento é o “*Hip-Hop* Cultura de Rua”, lançado em 1989 pela gravadora Eldorado e produzido por Nasi e André Jung, ambos integrantes do grupo de rock Ira. Nesse álbum foram apresentados artistas como Thaide e DJ Hum, MC Jack e Código 13. O destaque ficou para Thaide, interpretando versos clássicos do *rap* nacional: “Meu nome é Thaide /Meu corpo é fechado e não aceita revide”.

Ainda em 1989, foi lançado outro álbum de *rap*, intitulado “Consciência Black Vol.I”, sendo gravado por duas duplas que logo depois se juntariam no quarteto conhecido como Os Racionais MC's. A coletânea incluía nove músicas, uma de cada artista. No entanto, as duas duplas que emplacaram nas rádios e com o público foram Edi Rock & KL Jay (“Tempos Difíceis”) e Mano Brown & Ice Blue (“Pânico na Zona Sul”). Percebendo a repercussão de ambas, Milton Salles teve a ideia de juntar os quatro em um grupo. Formando, assim, um dos maiores grupos de *rap* brasileiro de todos os tempos, composto por Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira), Edi Rock (Edivaldo Pereira Alves), Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador)

e KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões), legítimo representante do ritmo no país. Mais à frente iremos tecer importantes considerações sobre o grupo, sua repercussão, suas temáticas, suas influências e outros pontos.

Cabe, portanto, considerar que, entre os anos de 1987 e 1991, os estúdios de música começam a dar visibilidade ao *rap*, seja pela relação com o público jovem, seja pela possibilidade de circulação entre setores sociais mais populares ou por uma nova demanda de mercado (um novo nicho). A década de noventa foi bastante significativa e crucial para o conjunto e para o cenário do *rap* nacional. Em 1990, os Racionais MC's lançaram como trabalho de estreia, um álbum intitulado “Holocausto Urbano”, por meio da gravadora Zimbabwe Records. A obra foi produzida em formato de LP e contava com as duas músicas da coletânea anterior, a saber: "Pânico na Zona Sul" e “Tempos difíceis”, além de algumas outras que emplacaram nas rádios à época, entre elas "Hey, Boy", "Beco sem Saída" e "Mulheres Vulgares".

Em 1993, os Racionais MC's lançaram um álbum que se tornaria um divisor de águas no *rap* e na música brasileira. Com o título “Raio X Brasil”, ele foi considerado um marco na propagação do estilo. Os Racionais atraíam durante as turnês mais de 10 mil pessoas por *show*. O sucesso avassalador fez o grupo abrir um espetáculo do norte-americano *Public Enemy*. As músicas "Fim de Semana no Parque" e "Homem na Estrada", incluídas em “Raio X Brasil”, foram as primeiras de *rap* alternativo³ a serem executadas em rádio.

Ainda em 1993, na cena de *rap* do Rio de Janeiro, inicia-se a trajetória de MV Bill por meio de uma participação na coletânea “Tiro Inicial”, que foi decisiva para que o *rapper* não desistisse da carreira. Vale destacar que o primeiro álbum de MV Bill foi “Traficando Informação”, lançado em 1999. Com esse disco, o artista recebeu o Prêmio *Hutúz*⁴ de 2000, na categoria de álbum do ano. Também em 1993 e no Rio de Janeiro, surgiu o *Planet Hemp*, liderado por Marcelo D2, misturando elementos do *rap* com *samba*, *rock* e *reggae*. O primeiro álbum, intitulado “Usuário”, recebeu disco de ouro pela venda de mais de 140 mil cópias. O grupo ficou marcado pelo posicionamento explícito e polêmico de legalização da maconha. Evidentemente, foi uma conduta bastante repreendida pelas autoridades da época, com a alegação de apologia ao uso e associação ao tráfico de drogas.

No ano de 1994, em São Paulo, o grupo Facção Central, um dos principais nomes do

³ O termo *rap* alternativo (ou *underground*) juntamente com outros termos prototípicos do *rap* estão descritos com riqueza de detalhes e exemplos no pós-texto na parte com o título “Glossário de termos e expressões do *Hip-hop*”.

⁴ Principal premiação do *hip-hop* brasileiro dos anos 2000 a 2009, criado pela Central Única das Favelas (CUFA)

gangstar rap no Brasil, participou da coletânea “Movimento *Rap* Vol. 2”. O grupo ficou marcado pela temática muito mais pesada de retratação da violência, do crime, da pobreza e da repressão policial pelas favelas de São Paulo. Mais à frente, em 1999, o grupo lançou o álbum “Versos Sangrentos”: foi um dos mais polêmicos, com diversas letras impactantes de Eduardo Taddeo. Ficaria evidente a contundência das composições do álbum com a produção do clipe “Isso aqui é uma Guerra”, divulgado pela MTV. As gravações foram confiscadas pela Polícia Militar do Estado de São Paulo, e as exibições também foram proibidas pelo Ministério Público, que abriu um processo contra os integrantes. O fato, contrariando a expectativa da repressão, trouxe visibilidade ao grupo, que até hoje é considerado um dos maiores nomes do *rap* nacional.

É importante destacar que durante a década 90 também emergiram no cenário de *rap* no Brasil, diversos outros conjuntos de grande importância e representatividade para o *rap* nacional. Entre eles, Realidade Cruel, Detentos do *Rap*, Face da Morte, Sistema Negro, Pavilhão 9, Tribo da Periferia e RZO. Nos últimos anos da década de 90, é possível observar dois acontecimentos históricos para o *rap* nacional: o primeiro é o surgimento de uma nova geração advinda das críticas dos *rappers* do país; o segundo é o lançamento de álbuns que consolidaram importantes grupos do movimento. Registra-se, assim, em 1997, o lançamento do disco “Sobrevivendo no Inferno”, dos Racionais MC’s classificado como uma obra determinante para o grupo por reunir os seus maiores sucessos. Ele foi eleito pela revista *Rolling Stone* como o décimo quarto melhor disco brasileiro de todos os tempos, vendendo mais de um milhão e meio de cópias, sendo 200 mil apenas no mês de lançamento. Podemos destacar algumas músicas que emplacaram na época e são conhecidas até hoje, tais como “Capítulo 4, Versículo 3”, “Diário de um Detento”, “Jorge da Capadócia”, “Tô Ouvindo Alguém me Chamar”, “Rapaz comum”, “Mágico de Oz”, “Fórmula Mágica da Paz” e “Periferia é Periferia”.

Ainda em 1997, Gabriel, O pensador lançou um disco intitulado “Quebra-Cabeça”, que obteria projeção nacional e internacional. O álbum continha as músicas “2345meia78”, “Cachimbo da Paz” (com a participação de Lulu Santos), “+ 1 Dose” (com a participação do Barão Vermelho) e “Eu e a Tábuia” (com a participação de Evandro Mesquita). As canções atingiram números bastante significativos na época, cerca de um milhão e meio de cópias vendidas. O álbum teve sucesso também em Portugal e ganhou em 1998 os prêmios de melhor clipe com a música “Cachimbo da Paz” no Prêmio *Multishow* de Música Brasileira, melhor videoclipe de *pop* pela MTV e de melhor cantor no Troféu Imprensa. Além disso,

Gabriel também veio a ser escolhido pela banda irlandesa U2 para fazer a abertura de seus *shows* no Brasil em 1998.

Em 1998, o artista *Rappin' Hood* compõe em parceria com a sambista Leci Brandão, um dos seus maiores sucessos, a música "Sou Negão", foi originalmente lançada em LP e CD em parceria com o DJ KL Jay, do grupo Racionais MC's, que registrou 18.000 cópias vendidas. Trata-se de uma letra atemporal que enaltece as lutas de grandes personalidades negras do Brasil e do mundo, entre elas Bezerra da Silva, Cartola, Candeia, Milton Nascimento, Clementina de Jesus, Pelé, Garrincha, Dandara, Malcom X, Martin Luther King, Thaíde, James Brown e outros. É bastante simbólica e significativa essa tomada de posição para a autoestima do povo negro à época, com o objetivo de propor um discurso de levantamento de moral da comunidade negra nos anos 90 e, principalmente, inspirar as novas gerações por meio das vivências de seus antepassados (ancestralidade).

Os anos 2000 representam uma virada de chave e de geração no cenário do *rap* brasileiro, pois vemos o surgimento de novos artistas da palavra e de novas temáticas retratadas pelo movimento. Entre os artistas da geração 2000, podemos destacar nomes como Sabotagem, Cabal, Rashid, Emicida, Crioulo, Kamau, Shawlin, Marechal, Filipe Ret, Negra Li, Dina Di, Atitude Feminina, Dexter e Afro X, entre outros. Por falar nessa nova geração do *rap* no país, durante o ano 2000, Sabotagem lançou seu único álbum em vida intitulado "Rap é Compromisso!"⁵, um trabalho muito respeitado tanto pelos contemporâneos de sua geração quanto pelos artistas atuais. Além disso, durante sua curta carreira, teve a oportunidade de participar de vários CD's com o RZO, SP *Funk*, Charlie Brown Jr. e outros.

O *rapper* Sabotagem (Mauro Mateus dos Santos) quebrou paradigmas ao transitar entre a periferia e as plataformas comerciais, como a participação em programas de televisão ("Altas Horas", da Rede Globo) e filmes. O artista participou de duas produções do cinema brasileiro: "O Invasor" e "Carandiru". Ele também recebeu diversos prêmios, sendo consagrado no *Hutúz*, o maior festival de premiação de *rap* no Brasil, como personalidade do ano e revelação do ano (2002), entre outros. Sua carreira promissora, infelizmente, chegaria ao fim em 24 de janeiro de 2003, quando ele foi brutalmente assassinado com quatro tiros no bairro Saúde, na Zona Sul de São Paulo. Obviamente, foi um duro golpe para os admiradores e demais artistas do *rap*, afetando a expansão do movimento pelo país por conta do receio da repetição de episódios como esse.

Contrariando as expectativas da época, em 2003, o cenário de *rap* carioca ganhou

⁵ A influência da filosofia de conceber o *rap* como compromisso é tamanha, a ponto de ser entoada em rodas de rima atualmente e servir de inspiração à composição "Anjo de asas negras", do *rapper* paulista Fabio Brazza.

bastante repercussão em nível nacional com o lançamento do segundo álbum de Marcelo D2, cujo título era “À Procura da Batida Perfeita”. A obra revelou-se um trabalho de impacto e de êxito atemporal, tornando-se o disco de maior sucesso do cantor, de tal modo que levou o artista a (re)criar versões acústicas de suas músicas para a MTV, visando à propagação de suas temáticas.

Avançando para o ano de 2005, o grupo de *rap* carioca “Quinto Andar” realizou o lançamento de seu único álbum, intitulado “Piratão”. O coletivo de Niterói se formou em 1999 e veio a se dissolver em 2006. Foi uma organização responsável pela projeção de respeitáveis nomes do *rap* brasileiro, como Shawlin, Kamau, De Leve e Marechal. O trabalho desenvolveu o pensamento de linha de produção independente de *rap* no Brasil, com críticas severas ao poder de influência da indústria fonográfica sobre os artistas de música, o modo de produção e a falta de sonoridade nas canções. No mesmo ano, o Quinto Andar concorreu ao Prêmio *Hutúz* na categoria Revelação, porém acabou perdendo para o Sabotagem.

No ano de 2007, surgiu no Rio de Janeiro um novo grupo de *rap* de nome “ConeCrewDiretoria” com o disco “Ataque Lírico”. Talvez por ser um trabalho com menos reconhecimento e pouca divulgação à época, a banda não alcançou a visibilidade esperada no cenário do *rap*. No entanto, o segundo álbum com o título “Com os Neurônios Evoluindo”, lançado em 2011, foi o responsável pela projeção do conjunto dentro do cenário do *rap* nacional. A temática que os consagrou é bem semelhante ao *Planet Hemp*, de defesa da legalização da maconha e de desconstrução da imagem negativa da erva. Outra organização que acabou surgindo no Rio de Janeiro com projeção nacional foi o coletivo “Oriente”, que surgiu em Niterói, no ano de 2008. Trata-se de um dos grupos mais conhecidos da cena carioca no período, título que divide com o grupo “ConeCrewDiretoria”.

Nos anos finais da década inicial de 2000, começou a surgir uma nova geração do gênero pelo Brasil, proveniente do universo de batalhas de *rap* a partir das iniciativas de rodas culturais (organizações independentes) coordenadas por Mc’s da escola de 90, como Marcelo D2, Ice Blue (Racionais Mc’s), Eduardo Taddeo (Facção Central) e Helião (RZO), entre outros *rappers*. As organizações contribuíram para a renovação do *hip-hop* brasileiro em todos os âmbitos. A partir disso, a geração dos anos 2000 começou a apresentar em suas letras uma agilidade de estilo e variações temáticas advindas da prática do *freestyle* das batalhas de *rap*. Em outras palavras, para a essa geração dos anos 2000, o modo de produção de *rap* não se limita aos temas de crime, violência e condições precárias da vida em subúrbios e favelas. A criação de *rap* também perpassa temáticas sobre o amor, família, educação, conhecimento,

futebol, humor, mas sempre mantendo as origens do movimento, como o espírito *underground* e o discurso de conscientização social.

Podemos citar diversos artistas provenientes do universo de batalhas de *rap*, como o caso do coletivo “Laboratório Fantasma” (Composto por Emicida, Rashid, Projota, Kamau, DJ Nyack, Rael da Rima, Ogi e Drik Barbosa, entre outros nomes, são os mais destacados dessa nova geração paulista. Os anos 2000 marcam a inserção do *rap* em plataformas midiáticas e digitais pelo Brasil afora. Isso se deve ao surgimento de organizações de diversas rodas culturais pelo país: Batalha do Museu (DF), Batalha do Tanque (RJ), Batalha do Santa Cruz (SP), entre outras. É importante frisar que as batalhas citadas são de dimensão Estadual. A organização de maior relevância, no cenário do *rap*, da época, era “A Liga dos MC’s” (em 2012 seria substituída pelo “Duelo de MC’s”). A Liga foi a principal competição brasileira de *freestyle rap*, criada em 2003 pela Brutal Crew. A competição é realizada anualmente, tendo destaque na mídia a edição de 2004. Naquele ano, a produção contou com a participação da “MTV Brasil” e a exibição aconteceu no programa “Yo! MTV Raps”.

Vale aqui citar alguns *rappers* oriundos das batalhas de *rap* (como a “Liga dos Mc’s”) que foram bem-sucedidos: MC Marechal, André Ramiro (ator), Maomé (ConeCrewDiretoria), Nog (Costa Gold), Nissin (Oriente), Funkero, Aori, Coe MC, Predella (Costa Gold) e Coruja BC1, entre outros. Atualmente, o “Duelo de MC’s” é, indiscutivelmente, a principal organização de *freestyle rap* do Brasil, surgindo de forma substitutiva à Liga. Fica localizado no Viaduto Santa Tereza, em Belo Horizonte, Minas Gerais, e foi criado em 2007, pela “Família de Rua”. A competição reúne os melhores MC 's de cada estado.

Avançando para a década de 2010 em diante, torna-se perceptível o resultado da evolução dos *rappers* quanto à diversidade temática e à maturidade frente a assuntos delicados. Em suma, uma geração mais evoluída e ainda mais dialética. Percebe-se a presença de MC 's versáteis (adequando seus versos a vários estilos musicais) no cenário nacional, o que possibilitou uma maior visibilidade do *rap* no país. Dentre eles, Fabio Brazza é um dos destaques, por englobar rimas de elevado grau de referências e transitar por diversos gêneros musicais, com participações de artistas *pop* em seu disco “Tupi Or Not Tupi”, entre eles Arnaldo Antunes, Thiaguinho, Paula Lima e Caju & Castanha. De igual modo, o *rapper* Rincon Sapiência realiza em seus versos o resgate de temas de cultura africana, contraposições da realidade social brasileira, além do trabalho com a metalinguagem, ou seja, falar de *rap* através do *rap*, de uma maneira leve, lúdica e extremamente descontraída, marcada pela presença de batidas aceleradas e letras com fundos musicais dançantes.

Ainda na década de 2010, vale citar alguns circuitos de batalhas de rima da atualidade que revelaram diversos talentos no universo do *rap* como a Batalha da Aldeia (SP - Barueri), Batalha do Tanque (RJ - São Gonçalo), Batalha do Coliseu (RJ - Praça da Bandeira), Mar de Monstros (ES - Vitória), Batalha da Torre (BA - Salvador), entre outras rodas culturais. Para muitos artistas que atualmente contam com visibilidade nas mídias, elas vieram a servir como ponto de partida da inserção dos MC's para o ramo da produção fonográfica. Para se ter noção mais precisa do fenômeno, a Batalha da Aldeia (também conhecida pela sigla BDA) é uma organização cultural com relevância nacional, pois tornou o *hip-hop* (no evento há também apresentações de *break* e de *graffiti*) uma vitrine de exposição do movimento para todo o Brasil, mantendo a cena de batalhas de rima em alta nas mídias. A rigor, é o maior evento de rimas do país, tanto em questão de visualizações pelas plataformas *online*, quanto em questão de patrocínios (principal patrocinador “Estrela Bet”).

Por isso, é pertinente listar alguns talentos de destaque do mercado fonográfico atual, provenientes do universo de batalhas de rimas (do recorte de 2010 em diante) e suas respectivas rodas de origem: Orochi (Batalha do Tanque), Froid (Batalha do Museu), César MC (Mar de Monstros), Emicida (Batalha do Santa Cruz), JayA *Luuck* (Batalha da Torre), Azzy (Batalha do Tanque), *Krawk* (Batalha da Aldeia), Salvador da Rima (Batalha da Aldeia), MC Sid (Batalha do Museu), MD Chefe (Batalha do Tanque), Vinny *Nine* (Batalha da Aldeia), Major RD (Brutang 44), Xamã (Brutang 44), Kant (Batalha da Aldeia), entre outros nomes.

Assim sendo, tentou-se ao longo do presente capítulo estabelecer, com o auxílio da linha do tempo, os avanços do *rap* em solo brasileiro, seja por meio das contundentes produções musicais da *old school*, que serviram de adubo para as gerações futuras, seja pelas batalhas de rimas emergentes após as críticas realizadas pelas gerações anteriores. O *rap* no território nacional precisou durante décadas da união de outros ritmos já preexistentes e consagrados no país, com o intuito de expansão e aceitação do público das camadas sociais mais baixas, ainda mais por se tratar de um ritmo advindo de outro continente, de outro modo de produção, de outras culturas. Todavia o ritmo possui diversos traços de compatibilidade com os estilos musicais populares do Brasil como destacamos nos capítulos anteriores.

Por fim, não se pode escrever sobre o *rap* sem estabelecer essas correlações. De fato, é impossível conceber e compreender a prodigalidade do movimento aqui no Brasil sem citar os ritmos marcadamente de improvisação como preparadores do que estaria por vir. Além disso, não se pode esquecer dos esforços e da construção coletiva empregada pelos *rappers* da

geração dos anos 80 e 90 (também chamados de *Old School*), que contribuíram direta e indiretamente na formação intelectual e ideológica dos mestres de cerimônia (MC's) das gerações atuais dos anos 2000 em diante (também chamados de *New School*). O princípio basilar e norteador do *rap* é a união, seja a harmonia entre os povos, entre as culturas e/ou gerações; por isso, esta seção se preocupou em explicitar tais conexões no desenvolvimento da cultura *hip-hop* em solo nacional.

2.4.1 Racionais e seu pioneirismo no *rap nacional*

Esta seção tem como objetivo o destaque para o grupo de maior notabilidade no tocante à difusão do *rap* em solo brasileiro. Não é possível tecer considerações, ainda que gerais, a respeito do *rap* sem detalhar um pouco sobre a trajetória do Racionais, suas influências e os frutos conquistados ao longo de muitas lutas enfrentadas pelo grupo. Portanto, “Os Racionais MC's” viraram sinônimo de *rap*, tanto para os artistas do movimento quanto para pessoas neófitas em relação ao assunto (o grupo geralmente é tomado como ponto de referência). Em outras palavras, por maior que seja o desconhecimento da pessoa, Os Racionais se tornaram tão populares, proficientes e marcantes que a produção lírica do coletivo se tornou sinônimo do estilo estrangeiro nas periferias e subúrbios brasileiros.

A trajetória do grupo iniciou-se no ano de 1988, quando Mano Brown e Ice Blue, amantes incondicionais dos bailes *black*, foram assistir à apresentação de KL Jay e Edi Rock no Clube do *Rap* Jardim Paulista, na Zona Sul de São Paulo. Em 1989, Milton Salles teve a ideia de lançar um álbum de *rap* reunindo artistas a partir das apresentações dos bailes *blacks*. Destacaram-se na coletânea duas duplas, a saber: Mano Brown & Ice Blue, com a música “Pânico na Zona Sul”, e Edi Rock & KL Jay, com a canção “Tempos Difíceis”. Milton percebeu o impacto dos versos escritos por eles e recomendou a união, formando o maior quarteto de *rap* nacional. A partir da junção, surgiu o álbum “Consciência *Black* Vol.I” juntamente a inspiração do nome do grupo inspirado em Tim Maia, precisamente do disco “Tim Maia Racional”.

Em 1990, o grupo lança seu primeiro EP de nome “Holocausto Urbano” e no ano seguinte o segundo, “Escolha o seu Caminho”. Nas obras, já se percebiam as tônicas que os consagraram, como: as vivências dos jovens negros de periferia, violência policial, o combate

ao racismo, a luta entre as classes no Brasil. Após os dois EP's, o primeiro álbum dos Racionais MC's foi “Raio-X Brasil” de 1993. Na época, o grupo ficou em evidência em São Paulo, por demonstrar em suas letras graves problemas como a desigualdade social brasileira, crimes e injustiças como pertencentes à realidade dos subúrbios brasileiros.

Passados quatro anos após o primeiro álbum, acontece o lançamento do disco, que foi um divisor de águas na carreira dos Racionais, “Sobrevivendo no Inferno”, de 1997. Trata-se de um dos álbuns mais ovacionados do *rap* nacional; o disco vendeu na época cerca de 500 mil cópias, o clipe da canção “Diário De Um Detento” se destacou nas paradas da MTV, conquistando dois prêmios no Vídeo *Music* Brasil: Melhor Vídeo de *Rap* e Escolha da Audiência. Para dimensionar o tamanho da repercussão do álbum, vamos abrir aspas para as palavras de um especialista em Racionais MC's, por isso, traremos a visão de Oliveira (2018) a respeito do poder de influência do disco até os dias de hoje:

Mas é com Sobrevivendo no inferno que os Racionais alcançam projeção nacional, vendendo cerca de 1,5 milhão de cópias e atingindo todos os estratos sociais, de mãos⁶ a *playboys*. O feito torna-se ainda mais impressionante se levarmos em consideração as relações tensas do grupo com o mercado fonográfico brasileiro em todas as suas ramificações, relutando em dar infantoentrevistas e receber premiações ou divulgar seu trabalho na grande mídia.

(...)

Progressivamente, Sobrevivendo no inferno foi sendo reconhecido como uma das grandes obras-primas da música popular brasileira. Pode-se dizer que nesse trabalho, lançado pela produtora independente *Cosa Nostra*, criada pelos próprios Racionais, o grupo alcança sua maturidade estética e crítica. Essa nova maneira de tematizar o cotidiano periférico teria impacto em vários segmentos artísticos, como a literatura, o teatro, o cinema e a televisão, tornando o grupo uma espécie de vetor para as mais diversas produções artísticas da periferia (SILVÉRIO in: RACIONAIS, 2018, p. 20).

A profundidade alcançada pelo álbum é, sobretudo, espantosa ao reverberar em diversas produções artísticas e atingir as camadas sociais mais diversas. O disco conseguiu se tornar uma unanimidade ao cair nas graças do público alvo, da grande mídia, do mercado fonográfico e da crítica especializada. O grupo foi muito bem sucedido ao lançar de forma independente o disco e imprimir sua identidade e originalidade nesse trabalho, que já apresentava muita personalidade e muitas referências da música brasileiro, como Tim Maia, Jorge Ben Jor, Djavan e outros. Por mais que o grupo tivesse evitado relações com os grandes veículos de imprensa e se desvincilhado das tendências de mercado da época, os Racionais alcançaram uma projeção inevitável por conta da produção lírica, do compromisso ao retratar a realidade da periferia e à forte personalidade ao confrontar os obstáculos.

⁶ “O tratamento de ‘mano’ não é gratuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de frátria, um campo de identificações horizontais, em contraposição ao modo de identificação/dominação vertical, da massa em relação ao líder ou ao ídolo” (KEHL, 1999, p. 96).

No limiar do novo século, mais precisamente em 27 de outubro de 2002, Os Racionais lançam seu trabalho de consolidação com o nome “Nada como um dia após o outro dia”. Trata-se de outra produção amplamente premiada, obtendo indicações como a da Revista *Rolling Stones* para os 100 maiores discos da música brasileira (88º posição), além da vitória em dois prêmios *Hutúz*, um referente ao álbum do ano (2002), outro de melhor álbum da década (2009). É sempre importante salientar que ele é um álbum duplo, dividido em duas partes totalizando 21 músicas. Assim como o disco anterior, foi bastante elogiado pela crítica especializada, já que o trabalho reafirmou a vertente alternativa sem se desvencilhar dos traços de origem e de admiração pela música popular brasileira.

No ano de 2006, Os Racionais lançam seu primeiro DVD, intitulado “1000 trutas, 1000 tretas”. A apresentação aconteceu no Sesc Itaquera, na Zona Leste de São Paulo. Trata-se de *show* com as músicas que marcaram a história do grupo e consagradas pelo público. Contudo, no ano seguinte, um acontecimento acabou marcando a interrupção musical do grupo. Em 5 de maio de 2007, o *show* dos Racionais na Virada Cultural de São Paulo terminou em agressão da polícia contra o público. A Praça da Sé acabou se tornando um cenário de guerra durante a apresentação do conjunto na terceira edição da Virada Cultural. Houve confronto entre a Polícia Militar e os espectadores. A força policial usou bombas de efeito moral, gás lacrimogêneo, cassetetes e munições de borracha.

O episódio foi determinante na suspensão das atividades dos Racionais, pois a cidade ficou depredada com estilhaços por todo o lado, banheiros químicos destruídos e lojas saqueadas. Foram presas onze pessoas por furto em flagrante pela PM de São Paulo e outras seis ficaram feridas. Por não concordar com os atos criminosos cometidos na madrugada do dia 05, o grupo decidiu parar, a princípio, por tempo indeterminado, com o objetivo de compreender o momento social do país, entender o seu poder de interferência do grupo frente às gerações futuras e, principalmente, valer-se da paralisação com o intuito de realizar uma autocrítica.

O conjunto somente retornou na comemoração de seus 25 anos de *rap* nacional, quando Os Racionais realizaram uma turnê por várias cidades do Brasil. Ela foi organizada pela produtora oficial do grupo, a *Boogie Naípe*, e foi premiada como a melhor do ano pelo Super Júri do Prêmio *Multishow* de 2014. Em 25 de novembro de 2014, o coletivo lançou o sexto álbum, “Cores & Valores”, o primeiro a apresentar músicas com influências do gênero *trap*. Foi um disco bastante criticado pelo público de *rap* mais ortodoxo, sob a alegação de desvinculação das letras com a crítica social e ideológica do país. Para outros, o álbum

apresenta um amadurecimento e versatilidade do grupo ao oferecer aos ouvintes novas perspectivas e temáticas inéditas no cenário de *rap* brasileiro.

Em 2022, os Racionais participaram pela primeira vez do festival “*Rock in Rio*”, um dos maiores eventos de música do mundo. O grupo se apresentou no final da tarde de sábado, dia 3 de setembro, no Palco *Sunset*. Além de ser bastante simbólico e representativo o fato de um grupo brasileiro de *rap* realizar um *show* em um espetáculo de visibilidade internacional, mostrou-se também o nível de transmissão de conhecimento ao público. Antes da apresentação no palco, foi exibido o filme “Os Selvagens da Noite”, um clássico dos anos 1970. O intuito era propor uma reflexão a respeito das origens da violência na sociedade e estabelecer um paralelo entre a arte e a realidade, pois a projeção mostra um acordo entre diversas gangues de Nova Iorque que se reuniram sem atos violentos, drogas ou armas. A apresentação do grupo representava a união de diferentes “tribos” do país.

É importante destacar que cada um dos integrantes do grupo tem projetos pessoais diferentes e áreas distintas de atuação. Mano Brown é um importante produtor musical (revelou, por exemplo, Sabotagem, Kamau e Dexter) e atualmente é um grande influenciador digital com o *podcast* “Mano a Mano”. Ice Blue apresenta o programa “Balanço *Rap*” na estação de rádio 105 FM SP junto com o companheiro de grupo KL Jay. Edi Rock continua ligado ao mercado fonográfico; ele lançou em 2012 a canção *That's My Way* em parceria com Seu Jorge, que foi indicada para o Prêmio VMB como “Melhor Videoclipe”— entretanto perdeu para “Mil Faces de um Homem Leal”, canção do próprio grupo. Edi Rock já gravou 3 CD 's solos, o último foi “Origens”, em 2019, pela Som Livre. KL Jay já gravou alguns álbuns solos e tem um selo musical chamado KL Música; ele também é sócio da gravadora *Cosa Nostra*, juntamente com o Racionais MC 's.

Por isso, em se tratando de *rap* nacional, não há como falar do ritmo sem apontar para os precursores do movimento no país. Os Racionais MC 's prepararam o caminho para as gerações futuras debaterem acerca do *rap* sobre qualquer tema. Obviamente, os Racionais serviram de inspiração e ponto de partida para a produção lírica de Mussoumano. Por mais que a sua produção artística de Mussoumano esteja atrelada ao humor, à batalha de versos e às plataformas digitais, o artista só começou a produzir *rap* devido ao poder dos versos influenciadores dos Racionais. Sendo assim, no próximo capítulo iremos listar algumas referências musicais e artísticas que inspiraram uma vertente poética para o *rapper*.

2.4.2 Algumas referências do rap nacional e suas influências na produção de Mussoumano

O presente capítulo apresenta, em linhas gerais, alguns pontos de convergência da produção artística de Mussoumano com a poética vigente do rap nacional (isso inclui *rappers* tanto da antiga quanto da nova geração). A arte de Mussoumano, apesar de apresentar muita inovação, exclusividade (pioneiro no ramo de *rapper* de *Youtube*) e bom humor, é indubitavelmente uma confecção lírica alinhada às críticas do movimento no Brasil. Assim sendo, iremos demonstrá-lo por meio de fragmentos musicais de alguns criadores, ressaltando as convergências temáticas, ideológicas e, principalmente, artísticas para fundamentar a afirmação inicial de poética do rap.

Primeiramente, é preciso compreender que Mussoumano (a *persona* lírica de Hudson) possui ao menos duas fases, a saber: em seu início, antes das plataformas digitais (época do grupo *Art Brutal*), a outra faceta é a mais conhecida e apresenta humor, ironia e trocadilhos (aproveitamento dos aspectos semânticos da homonímia e da paronímia). Seu primeiro momento é, fundamentalmente, inspirado no trabalho e na crítica dos “Racionais MC's” devido às convergências temáticas. Por isso, nesta parte iremos traçar como objetivo a explicitação da compatibilidade ideológica. Para tanto, destacamos trechos da produção de Hudson Martins (na época do coletivo *Art Brutal*), confrontando com alguns versos dos Racionais, a fim de comprovar a veracidade das proposições. A primeira canção destacada do coletivo *Art Brutal* tem o título “Para informar”, composição de Hudson. Observemos os trechos:

Sul da ilha, berço de várias histórias
 Na morte, enterro no medo a vitória.
 Glória glória, levanta a mão para céu
 Felicidade nesse mês, poder pagar o aluguel.
 Seguir em frente ser feliz tá difícil
 Aqui nesse país, no sacrifício.
 Dificil não, tá muito complicado
 Se qués mudar algo?! Porra!
 Não fica parado!
 (...)
 O louco que parou ali não para de rir, *playboy*!
 Cheio da grana filhinho de papai em busca da fama. (MARTINS, 2007)

É importante compreender os eixos temáticos em comum dos versos acima com o trabalho dos Racionais. É possível apontar, ao menos, três características recorrentes: a crítica social voltada para as áreas de periferia, a sensação de pertencimento e a citação da localidade

de origem da voz enunciativa. Na canção destacada, podemos arrolar as seguintes informações: o enunciador é oriundo de uma ilha na Região Sul do país (Florianópolis), o *rapper* é proveniente das camadas populares, que constantemente realiza malabarismos econômicos para quitarem as dívidas mensais. O último ponto de destaque é a diferença de tratamento entre o enunciador e a classe média/alta (“filhinho de papai” e *playboy*). Esse abismo social acarreta em letras de *rap* uma marcação de território, ou seja, o local de frequência de um “mano” é diferente do ambiente de alguém da classe média.

Em relação a essa concepção, destacamos dois trechos dos Racionais MC’s: o primeiro tem a finalidade de acentuar a heterogeneidade entre classes, o outro a questão de apego com a localidade (também popularmente chamada de quebrada). Sendo assim, atentemo-nos aos seguintes trechos de “Capítulo 4 versículo 3”:

Colou dois mano, um acenou pra mim
 De jaco de cetim, de tênis e calça *jeans*
 Ei Brown, sai fora, nem vai, nem cola!
 Não vale a pena dar ideia nesses tipo aí!
 (...)
 Você vai terminar tipo o outro mano lá, que era preto tipo A
 Ninguém entrava numa, mó estilo
 De calça *Calvin Klein* e tênis Puma
 Um jeito humilde de ser, no trampo e no rolê
 Curtia um *funk*, jogava uma bola
 Buscava a preta dele no portão da escola
 Um exemplo pra nós, maior moral, mó ibope!
 Mas, começou colar com os branquinhos do *shopping*
 Aí já era! Ih! Mano, outra vida, outro pique!
 E só mina de elite, balada e vários *drinks*!
 (...)
 Tem uns 15 dias atrás eu vi o mano
 Cê tem que ver, pedindo cigarro pro tiozinho no ponto
 Dente tudo zoado, bolso sem nem um conto!
 (...)
 Agora não oferece mais perigo
 Viciado, doente e fudido, inofensivo!
 (...)
 Mas que nenhum filha da puta ignore minha lei
 Racionais capítulo 4 versículo 3! (RACIONAIS MC’S, 1997)

O excerto narra a história de um homem negro que gozava do respeito e admiração dos amigos e da vizinhança. No entanto, em um certo momento, ele passou a andar com a classe média/alta (“branquinho do *shopping*”) e tornou-se presunçoso, viciado e alguém digno de pena. A lição demonstrada pelo grupo neste breve relato ressalta a heterogeneidade de classes, ou seja, assim como água e óleo não se misturam, os proletários precisam estar sempre unidos e em parceria, pois a lealdade de classe é o que os une. É interessante perceber que o eixo temático de classes é tão levado à risca que Os Racionais elevam o status desta

concepção ao nível jurídico de decreto e religioso de mandamento. Por isso, não à toa o tratamento para com a burguesia é o mesmo nos versos de Hudson Martins, evidenciando, de maneira clara, a influência e o respeito pelo trabalho ideológico e poético dos Racionais MC's nesta primeira fase da produção lírica de Hudson.

Dando continuidade, o segundo fragmento de Racionais MC's que influenciou a primeira fase de Hudson Martins se evidencia na música “Fórmula Mágica da Paz”. A canção apresenta como principais temas a crítica ao governo pelo desamparo social em relação às periferias brasileiras e a sensação de pertencimento (valorização do lugar de origem). Observemos, então, o trecho a fim de atestar as assertivas realizadas neste parágrafo:

Essa porra é um campo minado
 Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui
 Mas aí, minha área é tudo o que eu tenho
 A minha vida é aqui, eu não consigo sair
 É muito fácil fugir, mas eu não vou
 Não vou trair quem eu fui, quem eu sou
 Eu gosto de onde eu vou e de onde eu vim
 Ensino da favela foi muito bom pra mim
 Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei
 Cada lei uma razão, eu sempre respeitei
 Qualquer jurisdição, qualquer área
 Jardim Santo Eduardo, Grajaú, Missionária
 Funchal, Pedreira e tal, Joaniza
 Eu tento adivinhar o que você mais precisa (RACIONAIS MC'S, 1997)

O conteúdo expresso na canção acima retrata as dificuldades vivenciadas pelo enunciador (habitante da periferia) muito por conta da omissão do poder público. Inclusive, ele cogita em desocupar devido ao cansaço mental contínuo causado pela falta de garantia de direitos básicos. No entanto, a localidade faz parte do perfil identitário do enunciador; na verdade, ela constitui toda a personalidade e a experiência de mundo do eu-lírico, de modo que o abandono configura um ato de traição. É pertinente ressaltar que Hudson, na canção anteriormente destacada, similar ao Racionais, arrola os graves problemas de sua localidade e a omissão do Estado; todavia, ele nutre um sentimento de pertencimento à terra natal. Por último, no trecho acima é possível reconhecer a crítica por trás da menção dos subúrbios paulistanos, em que o poder paralelo vigora nessas localidades, principal característica das periferias. No caso de Hudson, a ponderação ao poder público está representada pela questão da dificuldade econômica de equilíbrio das despesas mensais.

Prosseguindo e salientando a respeito da poética de Mussoumano, o seu segundo ciclo apresenta uma crítica contundente à concepção exclusivista de *rap* por questões de cor, ou seja, somente negros detêm o domínio da arte por versos. Trata-se de uma visão equivocada,

contrária aos princípios do movimento e abertamente criticada por Sabotagem e Mano Brown⁷. O Maestro do Canção (Sabotagem), em sua música intitulada “Mun Rá”, diz o seguinte a respeito da relação de brancos e negros no *rap*: “Um branco e um preto unido / Resposta que cala o ridículo”. O princípio do movimento *hip-hop* é a união, seja de povos, raças, credos etc. O *rapper* deixa evidente que quem compartilha desse pensamento de divisão é, minimamente, insensato.

Podemos destacar, de igual modo, o pensamento de dois rappers brancos e contemporâneos de Mussoumano, que serviram de referência para a produção lírica do artista. Fabio Brazza e *Nog* (do grupo Costa Gold) também sofreram prejulgamentos e disseminação de ódio por conta de sua origem, aparência, cor de pele e do receio de brancos suplantarem negros dentro do *rap*. Em resposta a esse temor, Fabio Brazza, em sua canção, é bastante incisivo quanto ao seu lugar de fala e seu papel dentro do movimento. Por isso, citamos a canção “O *rap* é preto” de Brazza:

O rap é preto
 Eu sei meu mero lugar
 Já que eu sou branco me deixa no banco
 Espero pra jogar
 Mas, se me botar em campo, eu não passo em branco
 Altero o placar
 (...)
 Não quero me gabar, mas sou o branco mais faixa preta
 Quer saber por que a rapa me acha treta?
 Preste atenção em cada faixa e letra!
 Mesmo eu não vindo do gueto
 Quando eu pego a caneta
 Não tô pela grana preta, mas tô pelo povo preto
 Em prol da igualdade
 Também quero a evolução da sociedade, sem vaidade
 Pretos no topo, mulheres na frente da tropa
 Precisamos de representatividade, mais do que de outra copa
 Hexa, hepta, octa
 E 14 de milhões de analfabetos pra mostrar onde nosso enfoque tá
 (BRAZZA, 2017)

Brazza (2017) deixa claro desde a primeira linha que reconhece o *rap* como um movimento essencialmente de negros e sabe muito bem seu espaço dentro da cultura. Sendo assim, seu objetivo é evidenciar que sua presença é para somar com o movimento, agregando valores e lutando pela igualdade de direitos. É interessante reparar que o mestre de cerimônia chama a atenção para os seus versos e para o seu trato com a palavra. Independentemente da localidade, da classe social e da aparência do artista em questão, quando se trata de arte é

⁷ O *rapper* apresenta seu posicionamento no minuto 59, durante a entrevista concedida ao programa “Roda Viva”

necessário considerar a dimensão e o valor imaterial do citado projeto. A arte vai além do seu produtor, pois trata-se de uma expressão que perpassa padrões socialmente convencionados como juízos de valor, questões pessoais entre outras.

Outro artista que influenciou Mussoumano e trouxe reflexão quanto ao papel de um branco dentro do *hip-hop* foi o *Nog* (2022), MC integrante do grupo Costa Gold. A canção intitulada “*The Cypher Deffect 3*” detalha a importância social do movimento e de sua insatisfação particular frente a pensamentos equivocados e preconceituosos a respeito de sua produção artística, pelo fato de sua aparência ser incompatível com a que predomina dentro da cultura aqui no Brasil:

É mais forte que eu, o escolhido quem escolhe é Deus
 Cada rap é um parto, ah, bolsa rompida
 (...)
 Bem mais de uma vez já pensei em parar
 Achando que o *rap* não era pra mim até que apareceu esse fã e falou
 Que escutou minha parada e não quis se matar,
 E outro me disse que largou
 O vício durante seu *rehab*⁸ ouvindo minha rima trancado
 Então, te pergunto se meu *rap* vai além do meu olho claro
 Se ele salvou vidas e aplaude pretos caros
 Quem quer meu mal me vê na guerra estilo Sun Tzu
 Isso é normal, tem uma década que eu tumultuo (NOG, 2022)

O fragmento demonstra uma confissão de eventual desistência do *rap*, por parte de *Nog* (2022) devido às reincidências e ao vigor das críticas direcionadas ao artista. Em um tom de desabafo, o compositor registra falas impactantes de admiradores de suas letras e as assegura como fundamentais na manutenção de sua carreira musical. A partir daí, o artista chega à conclusão de que a arte vai além do critério da aparência de quem a elaborou, uma vez que se trata de uma intervenção social, ideológica e política cujos limites de alcance não se podem mensurar. Além disso, o letrista deixa manifesto que, ao longo de sua carreira musical, seus trabalhos retratam positivamente a imagem dos negros brasileiros.

O último ponto que merece uma consideração vem a ser a poética de Mussoumano, que também se caracteriza por críticas em relação à postura de alguns *rappers* brasileiros. Em outras palavras, o artista se utiliza dos versos para advertir seus colegas de profissão pelo grau excessivo de importação de tendências norte-americanas (vestimentas, linguagem, estilo de vida, mercado fonográfico) para a cultura nacional — o que Rodrigues⁹ (1993) denominava

⁸ Trata-se de uma forma abreviada, em inglês, para *rehabilitation*, ou seja, refere-se ao processo de ajuda a um dependente químico; reabilitação.

⁹ Rodrigues (1993) compreendia que o fenômeno não se restringia ao universo futebolístico, apresentava um matiz semântico mais amplo e complexo, por isso, passou a se referir a um grande problema histórico do

de “complexo de vira-lata”. Durante a análise de *corpus*, será possível perceber a reincidência de Mussoumano em desaprovar o cenário de *rap* no Brasil pela cópia gratuita do modelo estrangeiro. Percebe-se, incessantemente, na indústria fonográfica brasileira, a tentativa de viver e experienciar circunstâncias distintas da realidade do país. Sendo assim, Mussoumano se vale do *rap* e do seu papel de MC para direcionar uma reflexão ampla acerca da postura dos *rappers* no Brasil frente à importação recorrente e, em alguns momentos, desnecessária. Por isso, podemos identificar e apontar um caráter metalinguístico marcante e sistemática no que se refere à poética do presente artista.

imaginário coletivo brasileiro. “Por ‘complexo de vira-lata’ entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. O brasileiro é um narciso às avessas, que cospe na própria imagem. Eis a verdade: não encontramos pretextos pessoais ou históricos para a autoestima”.

3. ALGUNS CONCEITOS-CHAVE PARA DECIFRAR O ENGENHO PARONOMÁSTICO DE MUSSOUMANO

Martins (2012), ao refletir sobre o conceito de estilística e suas aplicações, cita as diversas concepções do tema na visão de importantes linguistas, como Roman Jakobson, Herculano de Carvalho, Mattoso Câmara, entre outros. O livro aborda as diversas correntes em torno dessa ciência que apresenta inúmeras naturezas: linguística, literária, funcional, estrutural, enunciativa, e assim por diante. Adotamos como base, no entanto, a de natureza fônica (fonoestilística), visto que ela privilegia o estudo dos fonemas e prosodemas (acento, entoação, ritmo) em relação com a função poética da linguagem (centrada na mensagem).

A escrita de Mussoumano permite estabelecer uma relação de espontaneidade e equivalência por apresentar vocábulos de conhecimento em comum ao seu público-alvo, além de causar a impressão de naturalidade e facilidade em relação à forma que o autor utiliza tal recurso. Cabe afirmar que em sua obra há críticas de natureza social, contudo, elas se apresentam de maneira mais implícita por intermédio de alegorias e metáforas. Apesar de partilhar de um registro mais acessível e objetivo por conta de seus seguidores, o *rapper* vê como necessária a abordagem de uma interface mais subjetiva e depurada de sua construção linguística.

Vale salientar que, para a análise desse *corpus*, leva-se em consideração alguns traços da obra de Mussoumano do universo de batalhas de *YouTube*. As temáticas de humor, irreverência, sátira, ironia, juntamente com seu estilo excêntrico, vão, de certa maneira, nortear as análises. Os dois principais focos de avaliação são a feição estilística de Mussoumano em suas letras autorais e as inserções de vocábulos – ora homônimos, ora parônimos – como recurso distintivo de sua poética. Além disso, essa é, sem dúvida, a forma principal e marcante de sua articulação/manipulação de ideias.

Por razões estritamente científicas, é válido pontuar que não devemos, em hipótese alguma, restringir nossa análise apenas aos dados biográficos - o autor, de fato, é o único detentor exclusivo da significação de sua obra. No entanto, compreendemos que a biografia pode ser um elemento complementar, não exclusivo, para a explicação e/ou formulação de hipóteses em relação à escrita, não apenas de Mussoumano, mas também de qualquer outro artista.

Convém frisar que a palavra “estilo” pode, em uma análise mais geral, apresentar um

caráter polissêmico; por isso, com o intuito de especificar e restringir este conceito, utilizaremos como aporte teórico o entendimento de Garcia (2004) a respeito do tema. Sendo assim, pode-se averiguar como tal definição é compatível com os objetivos propostos no início deste trabalho que visa delimitar a singularidade da escrita de Mussoumano. Observe-se, portanto, a definição de estilo e sua aplicação na problemática que cerca as letras do *rapper*:

Estilo é tudo aquilo que individualiza uma obra criada pelo homem, como resultado de um esforço mental, de uma elaboração do espírito, traduzindo em ideias, imagens ou formas concretas. A rigor, a natureza não tem estilo; mas tem-no o quadro em que o pintor a retrata, ou a página em que o escritor a descreve.

Estilo é, assim, a forma pessoal de expressão em que os elementos afetivos manipulam e catalisam os elementos lógicos presentes em toda atividade do espírito. Portanto, quando falamos em "feição estilística da frase", estamos considerando a forma de expressão a certo autor em certa obra de certa época.

(GARCIA, 2004, p. 123).

Em outras palavras, Mussoumano apresenta uma manipulação bastante particular do recurso da homonímia e da paronímia. Obviamente, tal procedimento é proveniente de um conhecimento de mundo e científico (Basta observar o curso de ensino superior em Comunicação que Hudson se formou), juntamente com um esforço de raciocínio mental muito bem elaborado e exercitado. Dessa maneira, somente com a examinação do *corpus* podemos fazer um levantamento concreto a respeito da feição estilística dos registros escritos do *rapper* e de como essa tendência está relacionada ao gênero *rap* e aos princípios do movimento *Hip-Hop*.

O *corpus*, as composições autorais de Mussoumano, caracteriza-se por ser uma escrita criativa (com riqueza de figuras de palavra, de sonoridade e de sintaxe), polissêmica (com exploração das potencialidades de um determinado vocábulo juntamente com a adequação dele a um cenário comunicativo construído ou forjado intencionalmente pelo próprio autor) e, podemos dizer literária (tomando como base a definição de literatura do dicionário Caldas Aulete, que registra: "arte que usa a linguagem escrita como meio de expressão").

Sendo assim, permite-se classificar as canções de Mussoumano de modo similar à estética da poesia marginal, porquanto tal produção não é veiculada pelos meios considerados oficiais, padronizados ou tradicionais e sim pelos chamados circuitos transversais, à margem do mercado fonográfico brasileiro. Deve-se pôr em destaque a forma com que o autor constrói sua poética graças ao engenho de sua linguagem, evidenciando traços peculiares na construção de rimas. É interessante também notar como o *rapper* se projeta em temáticas nada convencionais, no que diz respeito ao cenário de origem do *rap*.

Após este preâmbulo, que tem como objetivo contextualizar algumas afirmações que serão retomadas como práticas recorrentes do artista, bem como as críticas dirigidas a ele por meio de ataques pessoais e depreciações de sua imagem, retomamos agora a perspectiva eminentemente linguística. Importa ressaltar a técnica utilizada por Mussoumano, do ponto de vista da análise estilística, frisando que o recurso se enquadra na proposta de análise elaborada por Othon Moacyr Garcia, designada como associação semântica ou paronomástica, também conhecida como "palavra puxa palavra". Vejamos, pois, a explanação de Garcia (1996), já que teremos alguns conceitos que serão indispensáveis para a análise do *corpus* e, principalmente, para o entendimento do estilo peculiar do *rapper*:

O sistema consiste, em linhas gerais, no encadeamento de palavras, quer pela afinidade ou parentesco semântico, quer pela semelhança fônica (paronímia, homofonia, aliteração, rima interna).

(...)

A essa técnica de composição damos aqui, frequentemente o nome de associação semântica, - implícita ou explícita -, correlação de ideias afins, associação paronomástica, jogo de palavra-puxa-palavra, cadeia ou encadeamento semântico e, também, o de associação mecânica.

(GARCIA, 1996, p. 15)

Garcia (1996) subdivide seu sistema de encadeamento de palavras por afinidade semântica e semelhança fônica. É relevante atentar para o segundo elemento, por se enquadrar na poética de Mussoumano, que apresenta como recorrência o uso de vocábulos ora paronímicos, ora homofônicos, o que irá caracterizar e demarcar o estilo peculiar da escrita do *rapper*. Além disso, Mussoumano faz transparecer um cenário bastante criativo e lúdico ao correlacionar de forma quase mecânica os vocábulos às suas estruturas sonoras (paronímia x homofonia) com o intuito de enfatizar seus objetivos comunicativos e também por se tratar de um recurso mnemônico extremamente eficaz e inventivo.

Convém destacar que os conceitos de paronímia e homonímia (homófona), em nossas gramáticas, livros didáticos e dicionários, além de serem relativamente próximos, não contam com uma delimitação teórica objetiva dessas noções. Com o intuito de evidenciar a problemática desses conceitos, é cabível, neste momento, expor as definições a partir da visão de alguns autores. Para tanto, é necessário ater-se à opinião de Rocha Lima em sua *Gramática Normativa da Língua Portuguesa* em torno dos vocábulos homônimos e parônimos:

Outro fator de perturbação da boa escolha das palavras é a existência de homônimos. A rigor, só deveriam ser consideradas como tais aquelas palavras que, tendo origem diversa, apresentassem a mesma forma, em virtude de uma coincidência (grifo do autor) na sua evolução fonética.

Há homônimos que, apesar de terem os mesmos fonemas, se escrevem diferentemente.

Exemplos: espiar e expiar; coser e cozer; bucho e buxo; insipiente e incipiente, etc.

Estes chamam-se especialmente homófonos (grifo do autor).

(...)

Parônimos são palavras de forma parecida, que, por isso, se prestam a frequentes confusões de emprego.

Exemplos: infligir e infringir; descrição e discrição; ratificar e retificar, etc.

Grande número de parônimos se distinguem pelos prefixos apostos a um radical comum: eminente e iminente; emergir e imergir; prescrever e proscrever, emigrar e imigrar, etc. (LIMA, 2011, p. 584).

É perceptível a emissão de juízo de valor por parte de Lima (2011) logo em sua introdução no tocante aos fenômenos que resultam, na maioria das vezes, em confusões e usos indevidos. O autor aponta a convergência fônica dessas formas como causa de equívocos ortográficos. Depois disso, o professor cataloga exemplos de pequenas alterações gráficas, expressando elementos distintos, mas mantendo a base fônica. Em seguida, notam-se casos de palavras com mudanças gráficas sutis, apresentando diferenças sonoras, o que faz com que se reconheçam as mudanças de sentido.

A problemática central reside na falta de clareza em relação à segmentação do parâmetro diferenciador ortográfico e fônico. Não se sabe exatamente a partir de quantas letras é permitido classificar um vocábulo como homófono ou parônimo. É intrigante que haja confusão entre palavras de mesma realização sonora, mas graficamente distintas, ao mesmo tempo em que existem palavras com elementos fônicos diferentes, mas com pequenas alterações em sua escrita.

A título de esclarecimento, tomemos como exemplo a palavra *folião* em oposição à *folhão*. Trata-se de um exemplo que os estudantes e falantes vão responder com total segurança e convicção? Qual seria a classificação correta desse fenômeno? Seria um caso de vocábulo parônimo ou homófono? Há visões mais esclarecedoras em torno da conceituação desses fenômenos? Quais seriam os melhores critérios para estabelecer uma divisão pontual e sistemática dos dois grupos? Em que esta pesquisa pode ajudar no esclarecimento desses dois conceitos?

Por essas e várias outras questões, a observação do presente trabalho terá como principal característica a abordagem de questões linguísticas marginalizadas, ou melhor, postas à margem pela gramática tradicional sob o olhar de diversas correntes teóricas que analisam os fenômenos da linguagem a partir do nível transfrástico. Entende-se que, para melhor compreensão e análise da produtividade deste recurso, é indispensável enxergar as possíveis motivações que estão além do nível da frase.

Por conseguinte, almeja-se, após a resolução dessas questões, uma análise integral de todos os resultados da pesquisa, com o intuito de trazer algumas contribuições e reflexões que

se podem definir como pertinentes e indispensáveis, a saber: Quais seriam os fatores semânticos que podem ou poderiam influenciar as escolhas lexicais do compositor? Essas possíveis modificações seriam de natureza intralinguística ou extralinguística? Quanto ao duplo uso de palavras parônimas e homófonas, nas composições de Mussoumano, essa recorrência seria motivada por questões meramente artísticas ou de natureza mnemônica?

Obviamente as respostas para tais questionamentos serão formuladas durante a análise das letras de Mussoumano. Voltando a certas questões de natureza mais ideológica do ritmo, é importante considerar que o *rap* (ritmo e poesia) está comprometido com as formas de transmissão de conteúdo, ou seja, a mensagem é muito importante. No entanto, o fator mais relevante é a forma com a qual serão construídas as divisões silábicas, as entonações, os jogos rítmicos etc. Além disso, é importante compreender o modo como o autor adapta sua linguagem ao seu público-alvo, segundo a plataforma digital do *YouTube* (apesar de rotineiramente o programa ajustar suas rígidas políticas de restrições/classificações de conteúdo).

Cabe abrir um parêntese para deixar registrado um levantamento de caráter histórico a respeito do *rap*, que, em linhas gerais, constitui um gênero musical muito marcado pelas batidas e improvisações. Trata-se de uma expressão rítmica que se estrutura em torno das rimas e poesias, popularizando-se ao final do século XX nos Estados Unidos. Muitas vezes, o *rap* é imprecisamente denominado como *hip-hop*, já que aquele constitui um dos cinco pilares que sustentam a cultura do *hip-hop* em uma equivocada relação de holonímia. Com o passar dos anos, o movimento foi ganhando notoriedade entre o público das mais diversas faixas etárias, logrando igualmente espaço nos veículos de comunicação em massa.

Em um processo lento e de muitas lutas, o movimento foi conquistando a aceitação dos grandes estúdios de música, de tendências do universo da moda e do mundo dos negócios, entre outros ramos influentes na sociedade. Atualmente, percebe-se que o *rap* domina e determina intervenções populares, como, por exemplo, as mídias sociais mais recentes, como o *Instagram*, o *Twitter* e o *Facebook* (principalmente nas últimas duas décadas). É significativo mencionar que a palavra *rap* é originária de um neologismo popular do acrônimo para *rhythm and poetry* (ritmo e poesia).

Por consequência, as leituras feitas até aqui podem permitir uma identificação do perfil escrito de Mussoumano em que se podem ressaltar de forma tangível os fenômenos da homonímia e da paronímia (em usos alternados) como marca prototípica do estilo do *rapper*. É provável que, a partir das observações realizadas e de outras que virão, se identifiquem

outras estratégias artísticas desenvolvidas pelo cantor: questões de arranjo musical, uma vertente nova do próprio gênero *rap* em paralelo às composições e a alusão a episódios biográficos, entre muitas outras possibilidades.

O *rap* do ponto de vista eminentemente musical é um gênero marcado pelas improvisações poéticas encaixadas em uma determinada batida, seja em uma pronúncia de forma mais cadenciada ou mais rápida. Frequentemente o ritmo é acompanhado pelo som do baixo, mas por vezes prescinde do suporte instrumental, podendo ser interpretado *a capella* ou por um som musical improvisado de fundo, também chamado *beatbox* (caixa de batida). Os cantores de *rap* são conhecidos como *rappers* ou MCs, abreviatura para mestre de cerimônias.

Voltando aos detalhes de ordem musical, o *rap* é um dos poucos estilos em que o texto é mais importante que a melodia ou a parte harmônica; apesar de estar, usualmente, acompanhado de melodias e arranjos elaborados por instrumentos, este possui uma natureza independente. Ele pode se apresentar de forma autônoma, onde o cantor exprime, de forma rápida ou lenta, sua narrativa ou denúncia, com muito ou pouca musicalidade adicionada à poesia.

Assim sendo, o *modus operandi* desta pesquisa será a observação de cinco composições do artista, juntamente com comentários de texto, com o intuito de fazer um levantamento concreto e identificar seu estilo característico de criação, assim como a observação da produtividade dos termos homônimos e parônimos em um gênero pouco estudado e extremamente rígido quanto à repetição, seja ela de natureza lexical, fonética ou sintática. Por essa razão, não podemos deixar de lado, igualmente, algumas teorias da comunicação em torno da linguagem que enfatizam a função poética, haja vista que o *rapper* produz sua arte projetando mentalmente como será a recepção de seu leitor modelo.

O intuito é estudar com profundidade algumas participações conjuntas, as letras autorais de Mussoumano (até as não citadas) neste projeto para chegarmos a nossas conclusões. Além disso, é imprescindível que a pesquisa conte com o acréscimo de leituras compatíveis com a proposta inicial. Nesse sentido, procura-se compreender amplamente os conceitos do movimento *hip-hop*, aspirando a um entendimento profícuo da produção do artista, e como esta se vincula à sua base. É imprescindível o contato com relevantes teses e artigos para nortear nossa percepção, como, por exemplo, os seguintes textos: “O *rap* e o letramento: a construção da identidade e a constituição das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo”, de Ana Claudia Florindo Fernandes, da Universidade de São Paulo (USP), de 2014; “Geração *hip-hop* e a construção do imaginário na periferia do Distrito

Federal”, de Breitner Tavares, na Revista da Universidade de Brasília (UNB), de 2010; e “Versos violentamente pacíficos: o *rap* no currículo escolar”, de Ana Silvia Andreu da Fonseca, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), de 2011, entre outros trabalhos.

Em síntese, a metodologia que aqui será empregada visa à procura de um recorte específico que iremos construir ao longo da pesquisa e adequar aos objetivos já pontuados. Por fim, fica evidente a intenção de transformar o estudo em uma produção proveitosa, cumprindo com a expectativa de aprofundar os estudos do gênero musical *rap* e da obra em análise.

4. O TRATAMENTO DOS VOCÁBULOS PARÔNIMOS E HOMÔNIMOS NOS MANUAIS

No presente capítulo passa-se a enfatizar o predomínio de uma interface mais prática no tocante aos conceitos da homonímia e da paronímia que serão postos em evidência, tendo em vista que serão apresentados trechos com o objetivo de não se limitar ao plano eminentemente teórico. É fundamental, portanto, trazer importantes nomes da área dos estudos gramaticais, uma vez que estes vão servir como diretriz e ponto de partida da discussão. Evidentemente, trata-se de recorrer ao conhecido argumento de autoridade.

Ao final deste capítulo, apresentaremos o nosso posicionamento no que diz respeito às definições desses vocábulos, porquanto a função deste trabalho é centrada em tomada de posição. Por isso, será exposta a forma como os autores definem os limites entre os vocábulos homônimos e parônimos. Especificamente, na última parte será destacado um espaço com o objetivo de estabelecer a descrição dos tópicos abordados pelos especialistas, aproveitar os aspectos positivos do método utilizado pelos autores e, principalmente, repensar alguns pontos ultrapassados da abordagem desses eminentes teóricos.

Dessa maneira, procuramos evidenciar o tratamento limitado e pouco explorador da interface produtiva latente dos vocábulos feita por livros didáticos, gramáticas normativas e dicionários. É pertinente constatar a que a abordagem realizada por alguns compêndios por intermédio de destaque de fragmentos enxerga o fenômeno a partir da noção de erro gerada pela confusão entre a grafia de duas palavras, sem, entretanto, mencionar os contextos em que tais vocábulos são proveitosos e, em alguns casos, indispensáveis por conta de sua afinidade fônica.

Pretende-se ilustrar o tratamento desse grupo com a citação de cinco gramáticas, sendo três delas de cunho mais didático em paralelo a outras duas de caráter mais científico, além de dois dicionários, um de natureza eletrônica, o outro físico, a fim de perceber, de modo prático, a dimensão das lacunas teóricas que precisam ser preenchidas. Por conseguinte, traremos as conceituações de cada autor, comentando algumas irregularidades, equívocos e possíveis incoerências.

4.1. A homonímia e a paronímia segundo a descrição gramatical

O primeiro momento deste capítulo tem como objetivo apresentar os conceitos supracitados a partir da perspectiva de importantes gramáticas contemporâneas brasileiras. É sempre importante ressaltar que a consulta às obras se deve a duas fortes motivações. A primeira está atrelada ao prestígio de que desfrutam os postulados prescritos por estes manuais; o segundo fundamento é de ordem científica: quando se está diante de um fenômeno linguístico recorrente de larga profusão, recorre-se aos livros de especialistas do assunto. Ocasionalmente, as teorias precisam de novos parâmetros, alguns ajustes e, principalmente, adequação ao contexto simultâneo à ocorrência. Um dos propósitos desta pesquisa é o de poder proporcionar, a partir das reflexões, novos rumos para a descrição gramatical no que diz respeito à homonímia e à paronímia.

Sendo assim, seguindo a ordem de citação feita anteriormente, a primeira obra a ser analisada é a *Gramática crítica: o culto e o coloquial no português brasileiro*, de Luiz Ricardo Leitão. Em seu manual, o professor, no capítulo de Semântica, lista os recorrentes casos que ocasionam embaraços na hora de falar e/ou redigir um texto em norma padrão. Observe-se, deste modo, o fragmento contendo os conceitos de homonímia e paronímia juntamente com os detalhes e observações do autor em torno da possibilidade de estes vocábulos serem registrados ou não pela Nomenclatura Gramatical Brasileira (NGB):

Homonímia- É a propriedade que duas ou mais formas linguísticas- inteiramente distintas quanto à significação, classe gramatical ou função sintática- possuem de apresentar idêntica grafia e/ou pronúncia.

Ex: cessão [=ato de ceder] x seção [=divisão, repartição] x sessão [=reunião, função]

Homófonos: possuem grafia e sentidos diferentes, mas exibem a mesma pronúncia [grifo do autor]

Ex: O Paço fica na Praça XV x O primeiro passo já foi dado.

(...)

Paronímia- É a relação existente entre formas distintas quanto à significação (e, eventualmente, quanto à classe gramatical e à função sintática), mas semelhantes na pronúncia e escrita. Embora não reconhecida pela NGB, é um fenômeno de ampla utilização nos manuais escolares e ponto bastante abordado nos processos seletivos.

Ex: Tráfego [=trânsito, circulação de veículos] x Tráfico [= comércio ilegal].

(LEITÃO, 2016, p. 312-313).

Percebe-se que as noções de Homonímia e Paronímia são relativamente bem próximas. Chega a ser, em determinados casos, confusa e obscura, tanto que a NGB (Nomenclatura Gramatical Brasileira) nem considera essa distinção, fato este muito bem mencionado pelo autor e que endossa mais ainda essa discussão. Segundo Leitão (2016), os vocábulos homônimos homófonos apresentam uma forma gráfica e semântica diferentes, no

entanto, têm a mesma pronúncia. A problemática do conceito de paronímia apresentada pelo professor localiza-se, especificamente, no uso do termo “semelhante”, uma vez que existe uma proximidade sonora junto a uma leve diferença ortográfica.

Por não ser, exatamente, claro o critério de quando um vocábulo é fundamentalmente idêntico, em detrimento do parecido/semelhante do ponto de vista fônico, dúvidas e hesitações vão surgir em torno dos dois conceitos. O autor arrola alguns exemplos que podem eventualmente causar confusões de interpretação. O vocábulo cavaleiro (homem que cavalga) em oposição a cavalheiro (homem nobre, cordial), por exemplo: do ponto de vista ortográfico, existe uma sutil diferença justificada pela diferença de sentido tanto da perspectiva sincrônica anteriormente citada quanto da diacrônica por se tratar de palavras de famílias etimológicas distintas.

O impasse irá eclodir justamente na interface fonética, haja vista a flutuação de pronúncia da fala brasileira nos fonemas [ʎ] e [l]. Sendo assim, percebe-se que ora a realização é lateral palatal vozeada, ora lateral alveolar vozeada indistintamente. Partindo do pressuposto da alternância sonora, um aluno pode desavisadamente considerar o par cavalheiro x cavaleiro como um caso de palavras homônimas homófonas. Ele pode, intuitivamente, desconsiderar que haja a existência de um par mínimo (leve alteração de fonemas, acarretando signos diferentes) e tratá-las como formas convergentes que exibem a mesma pronúncia, apresentando grafias e sentidos diferentes. Dessa forma, não seriam espantosas as classificações, por parte de alguns estudantes, destes vocábulos como formas homônimas homófonas e não como parônimas, em virtude da natureza flutuante de certas pronúncias.

Um ponto muito bem observado pelo autor é a recorrência deste tópico em processos seletivos. Sabe-se que uma eventual questão em torno de pares de vocábulos de bastante proximidade sonora é perfeitamente factível, podendo acarretar problemas para a banca examinadora como recursos dos postulantes à vaga.

Convém salientar que o usuário comum do nosso português brasileiro não detém um olhar especializado sobre os fenômenos da língua. É sempre significativo lembrar e frisar que o aluno não tem consciência dos fenômenos sob a perspectiva metalinguística. Em outras palavras, o acesso às informações do ponto de vista diacrônico, por exemplo, é mínimo e, em alguns casos, inexistente. Certamente, não saberá que o agrupamento dos vocábulos homófonos são palavras que, tendo origens diversas, apresentam coincidentemente a mesma estrutura sonora, devido a formas convergentes em suas evoluções fonéticas.

Os parônimos, por sua vez, são palavras de formas sonoras parecidas; por esse motivo, surgem as alterações indevidas. Boa parte destas palavras diferencia-se por conta de suas estruturas prefixais. Posto isto, o impasse começa na visão sinonímica, por parte dos falantes, ao compreender os termos “idênticos”, “semelhantes” e “parecidos”. De modo geral, essas palavras são tomadas como equivalentes – e é justamente isso que causa as mudanças inadequadas.

O próximo compêndio a ser analisado é a *Nova Gramática Aplicada da Língua Portuguesa*, de Manuel Pinto Ribeiro. Na parte final do capítulo de Fonética e Fonologia, o autor discorre acerca dos conceitos de homonímia e paronímia. No entanto, adota um posicionamento diferente dos manuais didáticos vigentes no país. Por tal motivo, é essencial acompanhar as noções de homonímia e paronímia juntamente com o seu ponto de vista destoante do pensamento tradicional:

Homônimos: são os vocábulos que, geralmente, se pronunciam da mesma forma, mas cujo sentido e, às vezes, a ortografia são diferentes:

- a) *Homônimos perfeitos*: lima (ferramenta), lima (fruto), lima (verbo).
- b) *Homônimos homófonos*: iguais na pronúncia, mas diferentes na grafia: seção/cessão/sessão; apreçar (perguntar ou ajustar o preço: ter apreço a) / apressar (acelerar).

(...)

Parônimos: são vocábulos semelhantes na grafia e na pronúncia, mas diferentes no sentido: deferir (dar deferimento, conceder) / diferir (ser diferente, divergir).

(RIBEIRO, 2004, p. 76-77)

O primeiro fato, neste compêndio, que merece destaque é a ausência da inserção dos vocábulos conhecidos como “homônimos homógrafos”. Claramente, trata-se de uma tomada de posição de Manuel Pinto Ribeiro, até bastante similar à Joaquim Mattoso Câmara Jr, que desconsiderava a existência de vocábulos homônimos desta natureza, como no caso de colher (verbo) e colher (substantivo), uma vez que há uma nítida diferença fonológica em tais casos: os fonemas são distintos, no primeiro caso (vogal fechada) e no segundo (aberta). Por consequência, Ribeiro (2004) em concordância com a visão de Câmara Jr (1977) excluiu, em sua gramática, a denominação “homônimos homógrafos”.

Retornando os limites da fronteira entre homonímia *versus* paronímia, Ribeiro (2004) expõe, de maneira ampla e generalizada, os vocábulos denominados como homônimos, diferentemente, por exemplo, de Leitão (2014) que apresenta uma formulação mais específica e mais elaborada a respeito do tema. A problemática surge exatamente na amplitude do conceito de palavras homônimas, haja vista que o desconhecimento pode causar futuras dificuldades no entendimento do fenômeno da paronímia e no manuseio indevido destes

vocábulos.

É importante observar que, diferentemente da homonímia, os vocábulos parônimos foram descritos de modo mais objetivo e sem modalizações. Entretanto, há pontos questionáveis como a distinção entre iguais (homônimos) e semelhantes (parônimos), haja vista que os adjetivos “igual” e “semelhante” são usados indevidamente como sinônimos perfeitos pelo senso comum. Apesar de muitas vezes não coincidir o conhecimento científico com o senso comum, não podemos negar ou esquecer a interface coletiva da língua. Como língua e sociedade são dois polos indissociáveis, prevalece o que o uso coletivo consagrou como legítimo. Sendo assim, a distinção de vocábulos homônimos (iguais) e parônimos (semelhantes) é sutil por se tratar de elementos não opostos e por transparecer uma relação sinonímica para o conhecimento coletivo do português.

A próxima obra a ser examinada é uma das mais utilizadas em concursos públicos e está entre as mais citadas em trabalhos acadêmicos no Brasil, trata-se da *Moderna Gramática Portuguesa*, de Evanildo Bechara. No capítulo intitulado “alterações semânticas”, o autor apresenta as noções de homonímia e paronímia segundo o viés da tradição escolar e depois sob a sua perspectiva em torno do tema, visão esta ancorada em importantes nomes dos estudos linguísticos, como Joaquim Mattoso Câmara Jr., Horst Geckeler e Eugênio Coseriu. Observem-se, assim, as noções de homonímia e paronímia segundo a tradição, juntamente com o seu ponto de vista fundamentado nos avanços dos estudos linguísticos encabeçados por teóricos inovadores da área:

Já por homonímia entende a tradição: “propriedade de duas ou mais formas, inteiramente distintas pela significação ou função, terem a mesma estrutura fonológica, os mesmos fonemas, dispostos na mesma ordem e subordinados ao mesmo tipo de acentuação; como exemplo: um homem são; São Jorge; são várias as circunstâncias

(...)

Ela é possível sem prejuízo da comunicação em virtude do papel do contexto na significação de uma forma, como sucede com são nos exemplos dados. Dentro da homonímia, alude-se, em relação à língua escrita, aos homófonos distinguidos por ter cada qual um grafema diferente, de acordo com o sistema ortográfico: coser (costurar); cozer (cozinhar); sessão (ato de assistir); cessão (ato de ceder); expiar (sofrer); espiar (olhar sorrateiramente).

Câmara Jr. (1977) aponta o artificialismo do conceito de homógrafos, “formas que se escrevem com as mesmas letras, mas correspondendo elas a fonemas distintos, pois já não se trata evidentemente de homônimos da língua, cuja essência são as formas orais”.

(...)

Paronímia – É o fato de haver palavras parecidas na forma e diferentes no significado. Os parônimos dão margem a frequentes erros de impropriedade lexicais: proscreever (proibido)/ prescrever (aconselhar); ratificar (confirmar)/ retificar (corrigir). (BECHARA, 2009, p. 492-493)

Bechara (2009) é direto em sua definição de homonímia, por retratar a importância da camada fônica (mesma estrutura fonológica e submetida ao mesmo tipo de acentuação) nestes tipos de vocábulos. Dessa forma, um estudante aspirante a uma vaga em um concurso público pode vislumbrar neste compêndio um conceito bem consolidado deste agrupamento de palavras evitando futuras dúvidas, haja vista que o utente, em nenhuma hipótese, vai confundir os termos: “mesma propriedade” fônica (mesma essência) com palavras parecidas em sua forma. Por mais que se assemelhem, os usuários de língua portuguesa subentendem, por meio dos ditados populares e do conhecimento coletivo, que vale a máxima “nem tudo que parece é”.

É pertinente destacar a forma sintética com que Bechara (2009) descreve a ocorrência da paronímia no português. O autor ressalta a característica aparente (palavras parecidas) destes vocábulos, em oposição à essência (mesma estrutura fonológica) dos vocábulos homônimos. Sendo assim, dificilmente o leitor cometerá algum equívoco ou poderá misturar critérios. Neste ponto, a gramática de Bechara (2009) é extremamente criteriosa e assertiva em suas explanações. O que poderia aparecer em sua abordagem é uma pequena demonstração da produtividade imanente nestes vocábulos, como, por exemplo, em uma propaganda, em um poema, letra de canção, notícia de jornal etc. Em outras palavras, gêneros que acionem e enfatizem, assim, a interface sonora da língua como um recurso indispensável, que o diferencia e singulariza das demais produções textuais.

Um ponto importante a se destacar é a recorrência, tanto em nossas gramáticas quanto em nossos dicionários, de relatos e observações em torno dos vocábulos, sejam eles homônimos ou parônimos, como elementos frequentes de equívocos lexicais, causando a impressão de que essas palavras na língua somente dão margem para erros ortográficos, e que o sinal de alerta precisa estar sempre acionado para este agrupamento. Não ocorre nenhuma demonstração desses termos em um uso produtivo da língua. É necessário compreender que o que é defeito em um determinado gênero pode ser concebido como virtude em outra modalidade textual. Falta às nossas gramáticas o cuidado de apresentar o uso dos homônimos e parônimos, de forma intencional e engenhosa, em textos que gozem dessa liberdade de atuação de seu emissor, como a escrita publicitária (que visa à criatividade), a escrita artística (que visa às formas), a escrita jornalística dentre outros domínios.

Cabe, aqui, comentar um possível cenário: imagine-se um estudante de jornalismo que tenha a seguinte pretensão: dar destaque a um determinado “furo” jornalístico e resolver inovar em sua matéria, explorando uma interface mais lúdica da língua, visando à adesão de

um público maior. Antes de digitar a matéria, põe-se a consultar os dicionários e gramáticas com o intuito de estar de acordo com a norma-padrão e não realizar o uso indevido de nenhuma palavra. Ao se deparar com a explanação de nossos manuais ficaria receoso em fazer uso desses tipos de vocábulos frequentemente causadores de equívocos lexicais.

Assim, fica a recomendação de que haja uma mudança de tônica em nossos manuais e compêndios para que estes demonstrem a produtividade contida em vocábulos homônimos e parônimos para determinados gêneros textuais. A estimulação de interesse e pesquisa destes vocábulos perpassa também pela exibição da riqueza e exuberância dessas palavras em contextos específicos. Dessa forma, resta a nossas gramáticas darem visibilidade a estes contextos, uma vez que não se pode negar o poder de difusão e credibilidade de que estes manuais desfrutam.

Retornando a série de análises de importantes gramáticas em circulação em solo brasileiro, a próxima obra a ser examinada tem como título *Gramática normativa da língua portuguesa: um guia completo do idioma*, de autoria de Marcelo Moraes Caetano e Alexandre Chini. Evidentemente, trata-se de um compêndio muito recente e com contribuições de diversas áreas de conhecimento para além dos estudos gramaticais, como: o direito constitucional, a linguística forense, a semiótica etc. Desse modo, é fundamental observar e atentar para as noções de palavras homônimas e parônimas juntamente com o ponto de vista do autor, cuja inovação é marcante e contrária aos juízos equivocados e depreciativos em torno das gramáticas de caráter normativo ou tradicional em circulação no país:

Homônimos: palavras iguais na forma e diferentes na significação. Podem ser:

a) Homófonos: som igual, grafia diferente.

- Acerto (ato de acertar) – asserto (afirmação)
- Incerto (sem certeza) – inserto (inserido)
- Acender (ato de atear fogo) – ascender (subir)
- Cerrar (fechar) – serrar (cortar)
- Cessão (ato de ceder) – sessão (reunião) – seção (divisão, ato de seccionar)

b) Homógrafos: grafia igual, pronúncia diferente.

- Gosto (verbo) – gosto (sabor)
- Acerto (verbo) – acerto (ato de acertar)
- Colher (verbo) – colher (utensílio de cozinha)

c) Homônimos perfeitos: igualdade na pronúncia e na escrita (polissemia).

- Cabo (de vassoura) – cabo (posto militar)
- Canto (verbo cantar) – canto (ângulo)
- Fazenda (propriedade) – fazenda (tecido)
- Livre (verbo livrar) – livre (solto)

(...)

Parônimos: palavras de significação diferente e que apresentam certa semelhança na escrita.

Alguns:

- Absolver – inocentar / absorver – consumir
- Aprender – adquirir conhecimento / apreender – assimilar, prender, tomar
- Afear – tornar (-se) feio / afiar – amolar

- Arrear – pôr arreios / arriar – descer, baixar
- Acidente – desastre / incidente – algo inesperado (CAETANO & CHINI, 2020, p. 116-117).

Em seu capítulo de Semântica, Ortoépia e Prosódia, Caetano & Chini (2020) destacam um curto espaço para descrever a ocorrência da homonímia e da paronímia. Apesar de sua descrição apresentar poucas linhas, Caetano & Chini (2020) assinalam uma importante oposição de um lado, os vocábulos homônimos (palavras foneticamente iguais) do outro, os parônimos (palavras de certa semelhança escrita). A partir do ponto de vista eminentemente didático, os autores delimitam as diferenças por meio de exemplos com o intuito de evitar usos indevidos destas palavras. Todavia, pode-se perceber que em mais um compêndio de prestígio no país não é explorada a interface produtiva contida nestas palavras.

É sempre importante considerar que, em nenhum momento, se procura diminuir ou retirar a importância das gramáticas, sejam elas de cunho normativo ou descritivo. Mesmo que ainda não apresentem exemplos das potencialidades da homonímia e da paronímia em certos contextos comunicativos, elas não se tornam manuais dispensáveis e/ou incipientes. Muito pelo contrário, vislumbra-se que, com trabalhos como este que por ora empreendemos, haja uma crescente adesão por parte dos autores de gramáticas e de corpos editoriais de dicionários à iniciativa de, ao menos, citar contextos onde a homonímia e a paronímia apresentem produtividade com o intuito de estimular os estudantes de língua portuguesa no que diz respeito a importância do interesse pelo seu idioma e, claro, fazê-los compreender suas eventuais potencialidades linguísticas.

Sendo assim, o presente trabalho também visa propor uma mudança de mentalidade e de tratamento destes dois aspectos semânticos/vocabulares, já que se trata de uma demanda linguística e psicossocial. A tarefa de atualização de nossas gramáticas é fundamental tanto para o âmbito acadêmico quanto para o ensino/aprendizagem de língua materna. Por isso, a adequação de nossos manuais frente às novas realidades e ocorrências que surgem diariamente é indispensável.

Além disso, almeja-se ao final deste capítulo demarcar muito bem as fronteiras entre a homonímia e a paronímia. Dessa forma, aspira-se expandir os limites e ir além do âmbito meramente teórico, ou seja, apontar somente a ausência de elementos importantes sem a proposição de novos caminhos e novas alternativas. Quanto à demonstração da riqueza apresentada pelos vocábulos homônimos e parônimos, ponderar-se-á mais sobre a análise do *corpus*, uma vez que estes dois aspectos são as principais marcas da produção lírica de Mussoumano.

A última obra da nossa série de análises consiste numa gramática de cunho descritivo, que incorpora muitas contribuições das correntes linguísticas mais modernas: trata-se da *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*, de José Carlos Azeredo. No capítulo intitulado “Léxico: formação e significação das palavras”, o autor explica, de maneira diacrônica, os motivos pelos quais alguns vocábulos apresentam formas convergentes do ponto de vista sonoro e/ou gráfico. Além disso, Azeredo (2012) conceitua a homonímia a partir de uma síntese de elementos diacrônicos e sincrônicos, visando ao esclarecimento de possíveis pontos obscuros na descrição destes vocábulos. Por isso, é importante trazer aqui os fragmentos da abordagem de Azeredo (2012) em torno das palavras homônimas em seu compêndio:

Já a homonímia tende a ser explicada como resultado de convergência, em um mesmo significante, da evolução histórica de étimos diferentes. Às vezes a diversidade de origens é apagada na pronúncia, mas mantida na escrita; trata-se de homônimos simplesmente homófonos (ex. empossar [dar posse a] e empoçar [=formar poças]).

(...)

A homonímia em português é um fenômeno até esporádico quando comparado à polissemia. Pode-se dizer que ele está presente sempre que um mesmo significante serve para exprimir duas formas distintas do léxico. Por este critério, temos homonímia toda vez que as formas foneticamente idênticas correspondem a classes gramaticais diferentes (ex. são [verbo ser], são [=santo] e são [=sadio])

(...)

A distinção precisa então ser refinada para a descrição dos casos de pluralidade semântica de um significante enquadrado na mesma classe. Devemos firmá-la nos seguintes termos: há polissemia se os sentidos puderem ser agrupados em torno de um núcleo de significação comum, e homonímia quando nenhuma afinidade semântica for atestada. Diante dos casos obscuros, a solução é o recurso à etimologia. Étimos distintos, não há dúvida: homonímia (AZEREDO, 2012, p. 413-414).

Diferentemente de todas as gramáticas aqui analisadas, Azeredo (2012) entende os vocábulos parônimos como um agrupamento à parte, tanto que este é arrolado em outro capítulo de seu compêndio, a saber: “A língua e seus usos expressivos”. Mais adiante o autor vai manifestar sua visão em torno da paronímia; entretanto, neste primeiro momento, é imprescindível ater-se aos comentários do autor a respeito da homonímia e de suas motivações históricas e etimológicas. Trata-se de uma abordagem mais ilustrativa, por demonstrar as origens (convergência de formas, evolução histórica de étimos diferentes, apagamento de alguns fonemas etc.) que culminaram em formas gráficas diferentes, mas que apresentam unidades sonoras iguais. Desse modo, o método de descrição deste compêndio acaba sendo nada convencional e bastante inovador, por situar o leitor sobre duas interfaces importantes da língua: uma de dimensão histórica, isto é, partindo de alterações através do tempo (diacronia); outra de um recorte simultâneo, independentemente de sua evolução

histórica (sincronia).

Após isso, Azeredo (2012) projeta e dimensiona o fenômeno da homonímia a partir do âmbito geral; melhor dizendo, inicia sua descrição em torno deste aspecto a partir de suas recorrências no português. Depois, estabelece uma oposição sistemática entre as fronteiras da homonímia e da polissemia. Evidentemente, trata-se de um debate antigo e ainda longe de ser solucionado, baseado em critérios morfossemânticos. Sendo assim, Azeredo (2012) ressalta a importância de uma descrição, em torno dos vocábulos homônimos, com bastante clareza e com parâmetros previamente estabelecidos (etimologia).

Resta agora destacar as palavras de Azeredo (2012) acerca da paronímia (o autor utiliza o termo paronomásia para se referir ao fenômeno). É, talvez, uma das poucas gramáticas (ao menos das aqui analisadas, foi a única) que explorou a interface expressiva dos vocábulos parônimos juntamente com seleção produtiva e pertinente de fragmentos textuais para ilustrar a importância deste recurso linguístico. Por isso, é fundamental destacar os exemplos deste compêndio juntamente com a sua conceituação de vocábulos parônimos:

Consiste no emprego de palavras que se aproximam pela similaridade fônica: Ex¹:
 “Na terra da imprevidência, em que só se tornam providência depois da porta arrombada, foi preciso mais uma tragédia para que as autoridades vissem o óbvio e pensassem em agir.” [Ventura, Zuenir. O Globo, 02/07/2008]

(...)

“Quando ele nasceu de birra/Barro ao invés de incenso e mirra/Cordão cortado com gilete.” [Blanc, Aldir. “Gênesis”. In: Ferraz, 2005. 115].

O rendimento expressivo da paronomásia é devido ao realce proposital do possível conflito entre realidade do plano da expressão- onde as formas se aproximam (imprevidência/providência, birra/barro)- e a do plano do conteúdo- onde elas se afastam. O exemplo de Zuenir Ventura põe foco no erro clássico dos remédios tardios, que optam pela cura em detrimento da prevenção. No trecho de Aldir Blanc, por outro lado, o jogo dos substantivos ‘barro’ (matéria) e birra (comportamento) cria a oportunidade para uma inesperada associação entre um fato corriqueiro e um episódio bíblico. A paronomásia se manifesta como se cada palavra penetrasse no seu parônimo pela repetição dos fonemas e, conseqüentemente, pela similaridade da pronúncia, criando assim uma tensão entre seu aspecto fônico e sua referência semântica. (AZEREDO, 2012, p. 509).

É notória a diferença de tratamento dada aos vocábulos parônimos (aqui denominado de paronomásia) na *Gramática Houaiss da língua portuguesa* em relação às demais gramáticas aqui destacadas, uma vez que Azeredo (2012) apresenta com bastante evidência a produtividade contida neste agrupamento lexical. Pode-se compreender que os exemplos foram criteriosamente selecionados, visando à demonstração da expressividade desse tipo de palavra e de como ela interfere no modo de transmissão da mensagem artística dos escritores. Em suma, os trechos escolhidos dimensionam o rendimento expressivo, pois conseguem explorar o plano da expressão (apresentam uma afinidade sonora) e do conteúdo (demarcam

uma oposição semântica).

Convém destacar que a paronímia como recurso efetivamente produtivo se vale e se constitui a partir do conhecimento de mundo de seu receptor, haja vista que para o entendimento efetivo dos elementos expressivos da língua, é primordial um conhecimento prévio. Em outras palavras, para compreender de maneira integral o recurso da homonímia nesta produção artística de Aldir Blanc (exemplo da *Gramática Houaiss*), é exigido o conhecimento de alguns episódios bíblicos específicos, isto é, saber que o incenso e a mirra foram presentes dado pelos três reis magos para o menino Jesus. Consequentemente, Aldir compara o nascimento de um cidadão comum com o clássico episódio envolvendo o filho de Deus. Esta associação somente é estabelecida e compreendida por meio do plano fônico acionado pelos vocábulos em sequência: birra, barro, mirra.

É interessante perceber que do ponto de vista meramente informacional a produção lírica de Aldir Blanc poderia estar organizada por intermédio de outro eixo paradigmático. Contudo, há uma finalidade artística e comunicativa envolvida, por isso, o plano fônico das palavras é substancial, uma vez que a arte se estrutura e trabalha com formas. Em outros termos, o importante não é o que está dito (referente), mas a forma como está escrito (disposição e seleção vocabular).

Por fim, é perfeitamente compreensível entender que a construção estética de Aldir Blanc está organizada e muito bem alicerçada, por intermédio de um encadeamento lógico, certamente, proporcionado pelas palavras em virtude de suas semelhanças sonoras. Por este motivo, a sua finalidade artística/estética é a de estabelecer correlações paronomásticas com o objetivo de acionar mecanicamente, na mente de seus leitores, os vocábulos de um modo lúdico. Trata-se, em linhas gerais, exatamente do que Othon Moacyr Garcia (1996) define como jogo de “palavra-puxa-palavra”.

4.2 A homonímia e a paronímia segundo os manuais de consulta

Nesta parte do trabalho, iniciaremos uma mudança de materiais de análise. Vamos examinar o tratamento dos termos *homonímia* e *paronímia* em dois dicionários (um de natureza física e outro pelos meios cibernéticos). O primeiro dicionário a ser consultado é o "Dicionário de Língua Portuguesa" de Evanildo Bechara (2011). Atentemos, pois, para a

explicação do parecer deste manual no que diz respeito à homonímia e paronímia:

Homônimo: 1 Que ou aquele que tem o mesmo nome. 2 Gram. Diz-se de ou a palavra que tem a mesma grafia e/ou pronúncia de outra(s), mas significado distinto (p.ex. manga, 'fruto', e manga, 'parte de vestimenta conserto, 'reparo', e concerto, 'recital').

(...)

Parônimo: 1. Diz-se das palavras que têm formas e sons semelhantes, porém significados diferentes; palavra parônima, p.ex., eminente e iminente.

(BECHARA, 2011, p. 474, 670).

O “Dicionário de Língua Portuguesa” é direto em suas explicações. São reconhecidas poucas entradas para a definição tanto de homônimos quanto de parônimos, o que acaba por fazer transparecer um método baseado no predomínio da objetividade das informações, pois a descrição dos dois fenômenos é realizada a partir somente da perspectiva sincrônica. Não há nem sequer uma menção ao elemento motivador que justifique a semelhança sonora, não correspondida em sua interface ortográfica.

É conveniente se fazer os seguintes questionamentos com o intuito de endossar a discussão por intermédio da abordagem dos seguintes tópicos: É necessário fornecer informações linguísticas em perspectiva diacrônica em um manual de consulta? Seria produtivo um olhar mais histórico/comparativo para entender certos fenômenos da língua?

É importante salientar que Saussure (1916) enfatiza uma preferência pela sincronia, um estudo descritivo da língua em oposição à visão histórica/comparativa. Desse modo, essa visão saussuriana predominou por décadas nos estudos linguístico-gramaticais. Respondendo às questões acima enunciadas, a introdução de elementos históricos entende-se como fundamental para a percepção e compreensão de fenômenos da língua para o utente. Irrefutavelmente, a perspectiva diacrônica proporciona uma dimensão próxima da imagem de uma língua acerca dos fatos que a circundam, além de aguçar e/ou despertar o estímulo investigativo. Por isso, é essencial que nossos manuais didáticos adotem o posicionamento dialético de síntese, ou seja, uma aplicação teórica pautada em abordagens de natureza panorâmica. O intuito é possibilitar a todos os falantes, indistintamente, uma consulta ou auxílio de modo mais satisfatório, abrangente e atrativo.

O próximo dicionário a ser consultado é o Michaelis *On-line*. Trata-se de uma obra de prestígio mundial; afinal, este selo também aparece em edições de gramática e manuais didáticos em diversos idiomas. Por conseguinte, é possível conceber as definições de homonímia e homônimo, no primeiro momento; depois, será necessário refletir acerca dos conceitos de paronímia e parônimo. Somente após esses passos, serão explicados os nossos pareceres diante da designação e tratamento destes agrupamentos lexicais:

Homonímia. 1. Caráter do que é homônimo. 2. Frequência ou ocorrência de nomes iguais entre pessoas sem qualquer vínculo de parentesco. 3. Relação ou grupo de homônimos. 4. Relação entre dois ou mais vocábulos com som igual, mas significado diferente.

(...)

Homônimo. 1. Diz-se de ou pessoa, coisa ou lugar que tem o mesmo nome de outra: Paris, a capital da França, e Paris, lugarejo no Texas, são cidades homônimas. Seu homônimo causava-lhe transtornos com dívidas e falcatruas. 2. Diz-se de ou o que tem similaridades, pontos de correspondência; homólogo. 3. Diz-se de ou cada um de dois ou mais vocábulos com significados diferentes, porém com a mesma grafia; homógrafo. 4. Diz-se de ou cada um de dois ou mais vocábulos ou dois ou mais morfemas que têm a mesma pronúncia, mas significados diferentes; homófono (MICHAELIS *on-line*, 2021).

Como primeiro destaque, há uma importante demarcação de paralelos acerca das diferenças de entradas de um determinado vocábulo em distintos dicionários. O primeiro trabalho aqui examinado apresentou definições diretas, objetivas e, em poucas linhas, para a designação do termo “homônimo”. Já o Michaelis *On-line* apresenta, tanto para o conceito de “homonímia” quanto para o de “homônimo”, quatro entradas. É importante destacar que esse dicionário cita alguns elementos históricos relevantes para o entendimento do fenômeno, a saber: vínculo de parentesco, pontos de correspondência e morfema. Rigorosamente, trata-se de tópicos que permitem dimensionar o funcionamento de uma determinada língua e, principalmente, incentivar os falantes a pesquisar e se inteirar acerca da origem de certos equívocos, certas convenções ortográficas etc.

Ainda a respeito do Michaelis *On-line*, convém salientar que o tratamento em torno da homonímia (homônimo) é mais analítico e com uma riqueza maior de detalhes. O falante começa a entender que a língua é constituída por graus de parentescos, relação sonora, vínculos de sentidos etc. Além disso, o exemplo foi bem selecionado e se afasta um pouco dos parâmetros convencionais, ampliando a compreensão em torno do fenômeno. Então, esse dicionário realiza uma apresentação muito mais abrangente desta ocorrência. Dando continuidade a nossa série de análises, os próximos conceitos a serem examinados, ainda no “Michaelis *On-line*”, serão as definições de paronímia e parônimo, depois serão feitas reflexões sobre as entradas fornecidas pelo manual didático. Posto isso, é indispensável, sem dúvidas, uma reflexão em torno da explanação produzida pela equipe editorial deste dicionário:

Paronímia. 1. Qualidade ou caráter de parônimo; semelhança entre palavras na forma e no som, mas de significados diferentes, como em: comprimento e cumprimento; tráfego e tráfico. 2. Estudo sobre parônimos com a respectiva listagem de parônimos relativos a uma palavra.

(...)

Parônimo. 1. Diz-se de ou cada uma de duas ou mais palavras que têm significados

diferentes, mas têm formas (grafia ou pronúncia) quase iguais, podendo ser confundidas, como por exemplo: emigração e imigração; infringir e infligir. (MICHAELIS *on-line*, 2021).

É relevante destacar a forma como é descrita a paronímia (parônimo) no dicionário eletrônico, apesar de exibir poucas entradas para o fenômeno. Pode-se verificar que a explicação sobre os vocábulos parônimos é bastante eficaz e sem rodeios. Vale ressaltar que esse dicionário apresenta a seguinte oposição entre homonímia e paronímia: esta se refere a vocábulos com semelhança de forma sonora ou escrita, ao passo que aquela abarca somente palavras iguais em sua estrutura fonológica, porém diferentes em sua disposição gráfica. Desse modo, as fronteiras entre paronímia e homonímia, pelo menos neste manual, ficam bem demarcadas e sem espaços para confusões e/ou equívocos.

Convém enfatizar o tratamento fornecido pelo dicionário Michaelis *On-line* no tocante ao fenômeno da paronímia. O manual apresenta exemplos bastante didáticos e emprega significativos comentários a respeito das trocas indevidas causadas por esta espécie de palavras em virtude de sua similaridade sonora e gráfica. Além disso, a descrição menciona uma prática frequente realizada, seja por gramáticos e/ou dicionaristas, a de elaborar uma listagem contendo as principais ocorrências de vocábulos parônimos. Por consequência, este manual didático realiza a seguinte recomendação: que sejam arroladas as palavras e distinguidas por meio do critério do “par mínimo” (em fonologia, refere-se a formas linguísticas que dependem unicamente de um só fonema para discernir o seu significado ou matiz semântico).

Encerrada as análises em torno dos dicionários e gramáticas de grande circulação e prestígio no Brasil, almejamos demonstrar, por meio de fragmentos e citações diretas, pelo menos três necessárias mudanças de procedimento: uma de natureza demonstrativo-situacional, ou seja, cujo intuito é localizar e estimular o leitor a se inteirar acerca dos debates suscitados por esses agrupamentos lexicais em diversos autores; outra de natureza teórico-conceitual em virtude de necessários reparos em torno das fronteiras entre a homonímia e paronímia. O último ajuste é de natureza produtiva, isto é, buscar compreender que estes vocábulos são elementos, em potencial, dotados de expressividade.

4.3 Uma conceituação dialética dos vocábulos homônimos e parônimos

Nesta parte final de capítulo, visando sair do campo da subjetividade e da crítica pela crítica, separa-se este espaço com o propósito de anunciar nossa concepção em relação às fronteiras entre a homonímia e a paronímia. É óbvio que buscamos, em linhas gerais, cumprir à risca as avaliações anteriores feitas a respeito dos compêndios e manuais didáticos. Sendo assim, pretende-se conservar algumas explanações e implementá-las por meio de citação de fatos históricos. Em outras palavras, somos adeptos do posicionamento dialético de busca pelo equilíbrio entre a descrição dos fenômenos linguísticos sob o viés histórico e, por outro lado, a exposição dos elementos da língua em seu recorte sincrônico.

Antes da exposição dos conceitos de homonímia e paronímia, segundo nossa orientação, é necessário justificar a forma adjetiva “dialética” contida no presente capítulo. Por isso, em primeiro lugar, é importante compreender e mencionar que, durante as décadas de 1980 e 90 (e, em menor escala, atualmente), há uma desavença acadêmica no que diz respeito ao papel do linguista e do gramático. Trata-se de um debate bastante danoso para os avanços dos estudos de língua materna, uma vez que há espaço para todas as tendências, escolas e/ou ideologias que nos ajudem a descrever um objeto tão complexo e fantástico que é a linguagem humana. É inadmissível, por exemplo, o rótulo de antiquado, retrógrado e conservador para um gramático (e sua obra) e de libertino, desonesto e deturpador para um linguista (e sua produção), pelo simples desejo de invalidar ou esvaziar o argumento de outros estudiosos por ter uma formação ou escola acadêmica diferente. Isso representa, sem dúvida, uma atitude desrespeitosa e anticientífica.

Cumprido deixar registrado que há espaço para todas as teorias e demais vertentes – e que nenhuma é superior a outra. Outro ponto fundamental da discussão é compreender que, em toda ciência (disciplina), existe ao seu lado uma aplicação prática de sua teoria. Por isso, concordamos com o posicionamento equilibrado e dialético de Câmara Jr. (1973):

A gramática descritiva, tal como vimos encarando, faz parte da linguística pura. Ora, como toda ciência pura e desinteressada, a linguística tem ao seu lado uma disciplina normativa, que faz parte do que podemos chamar a linguística aplicada a um fim de comportamento social. Há assim, por exemplo, os preceitos práticos da higiene, que é independente da biologia. Ao lado da sociologia, há o direito, que prescreve regras de conduta nas relações entre os membros de uma sociedade.

(...)

Assim, a gramática normativa tem o seu lugar e não se anula diante da gramática descritiva. Mas é um lugar à parte, imposto por injunções de ordem prática dentro da sociedade. É um erro profundamente perturbador misturar as duas disciplinas e, pior

ainda, fazer linguística sincrônica com preocupações normativas".
(CÂMARA JR., 1973, p. 05).

Sendo assim, ambas as gramáticas e seus respectivos autores, tanto a normativa (gramático) quanto a descritiva (linguista), têm o seu devido lugar e não se anulam uma diante da outra; pelo contrário, se complementam. É um equívoco achar que uma é superior a outra e que somente uma delas possui caráter inovador. Além disso, é, no mínimo, equivocado e falacioso realizar a afirmação de que as gramáticas normativas não observam a implementação das formas inovadoras porque ainda estão engessadas descrevendo um português de séculos passados, de textos literários com finalidade estética ou um grupo beletrista a serviço de uma elite intelectual e econômica dominante do país.

Um bom exemplo de gramática normativa que concilia tradição e inovação é a já citada *Gramática crítica: o culto e o coloquial no português brasileiro*, de Luiz Ricardo Leitão, a qual toma como *corpus* de análise fragmentos de música popular brasileira, trechos de samba e textos da literatura unindo o contemporâneo e o tradicional. Assim, enquanto houver essa rixa acadêmica, todos perdemos, sejam os falantes, os professores, os alunos, os estudiosos, a ciência etc.

Portanto, a nossa escolha pela forma adjetiva “dialética” constitui, na verdade, uma tomada de posição. Entendemos que as gramáticas tradicionais apresentam inovações e inserções importantes da linguística contemporânea, tais como a semântica, a linguística textual e a análise do discurso, entre outras. No entanto, é perceptível a ausência de registro de vocábulos homônimos e parônimos em contexto de produtividade. Em suma, aqui não se questionam ou invalidam as inúmeras contribuições da gramática normativa; nosso intuito é adicionar um elemento ausente para que os manuais vigentes no país estejam completos e ainda mais eficientes.

Retornando à demonstração dos conceitos de homonímia e paronímia, separamos este capítulo com o objetivo de reproduzir fidedignamente como seria a nossa explanação em um compêndio, mantendo a divisão de parágrafos segundo o modelo prototípico de descrição gramatical. Sem mais preâmbulos, serão apresentadas as observações baseadas na lógica dialética e da pancronia. Observem-se, pois, os conceitos de homonímia e paronímia, respectivamente:

Homonímia: Trata-se da relação de certas formas linguísticas que possuem a mesma estrutura sonora e/ou gráfica, porém com significados distintos. Rigorosamente, é a característica de duas ou mais palavras designarem distintamente uma classe gramatical,

propriedade semântica e/ou função sintática, mas apresentarem igualdade em sua estrutura sonora e/ou gráfica.

Essa coincidência se deve, sobretudo, à etimologia de algumas palavras, tendo em vista o apagamento de certas pronúncias e a troca de fonemas, resultando em uma convergência de formas. Em algumas ocasiões, a divergência etimológica é suprimida em sua estrutura sonora; no entanto, permanece preservada na escrita.

Este agrupamento lexical também é dotado de uma interface produtiva graças a sua natureza fônica, na medida em que esta virtude pode ser explorada para fins expressivos em determinados contextos comunicativos. Dessa maneira, tais vocábulos precisam de um bom manejo a fim de que se evitem usos indevidos.

Paronímia: Consiste na relação de duas e/ou mais palavras que têm significados completamente distintos, mas apresentam formas sonoras ou gráficas quase iguais (parecidas), podendo surgir confusões de emprego por sua similaridade.

Os vocábulos parônimos, por conta de sua semelhança, dão margem a recorrentes equívocos de impropriedade lexical. É válida uma observação: por mais que não seja mencionada pela NGB, trata-se, rigorosamente, de uma ocorrência ampla na língua e de copiosas abordagens em processos seletivos e manuais didáticos.

Esta forma linguística também pode ser utilizada para fins produtivos, muito em função de sua estrutura sonora, de sorte que esse atributo proporciona uma feição lúdica e criativa, tanto para o leitor quanto para o escritor em determinadas produções textuais.

Em suma, o intuito desta seção do trabalho é proporcionar contribuições na área dos estudos linguísticos e da teoria gramatical, visto que as proposições de críticas estão aliadas ao estudo comparativo, juntamente com um novo modo de tratamento de um determinado fenômeno. O processo se dá de tal modo que isso vai representar consideráveis avanços e referir-se a práticas que precisam ser mais regulares no ramo da investigação científica.

Além disso, é sempre pertinente, em qualquer debate, uma tomada de posição, dado que serve de parâmetro para a discussão e também para a orientação dos leitores do presente trabalho. De nossa parte, houve um grande esforço para atingir um modelo de excelência de descrição gramatical no tocante ao fenômeno da homonímia e da paronímia. Buscamos, principalmente, elaborar um padrão que fosse compatível às observações e afirmações destacadas ao longo dos capítulos anteriores.

Por fim, fica evidente que uma tônica acabou apresentando uma recorrência durante o subcapítulo anterior, a de destaque da produtividade imanente nos vocábulos homônimos e

parônimos. Não obstante, resta saber onde ficarão os exemplos para ilustrar a expressividade destes aspectos semânticos. Demonstrar-se-á a riqueza semântica por meio da escrita peculiar de Mussoumano, ou melhor dizendo, será na análise de *corpus* que poderá ser observada essa interface produtiva pouco explorada em nossos compêndios e manuais didáticos vigentes.

5. ANÁLISE DO CORPUS

Primeiramente, antes de entrar propriamente na análise de *corpus*, é fundamental a tessitura de alguns comentários preliminares que irão explicar e elucidar quais procedimentos serão adotados. Com o objetivo de não permanecer no campo da teoria, será apresentada uma letra na íntegra, juntamente com sua análise. Quanto às demais composições de “Mussoumano”, sejam elas participações conjuntas ou letras totalmente autorais, serão postas em anexo na parte final deste trabalho. De nossa parte, haverá sempre um destaque junto com os comentários com o objetivo de contextualizar as escolhas lexicais do *rapper*.

Deste modo, enfatiza-se e explicita-se como a escolha – ora de um termo homônimo, ora de um parônimo – pode influenciar no modo de transmissão de sua mensagem e, principalmente, como este agrupamento lexical se tornará um marco particular de sua identidade poética. Em outras palavras, entende-se que a seleção de certos elementos sonoros é indispensável quando se trata de música.

Nesta pesquisa, toma-se como objeto de estudo a escrita de Mussoumano. Para isso, optamos pela escolha de cinco composições autorais (que reúnem três solos e duas participações) do artista. Busca-se identificar as particularidades em relação à produção escrita do *rapper*, no intuito de exemplificar as afirmações. Pretende-se ressaltar o vínculo com o gênero musical e seu comprometimento no que diz respeito ao modo pelo qual se efetua a transmissão de ideias, e de como isso pode interferir na recepção de sua produção lírica.

À vista disso, o intuito deste capítulo é ressaltar em que ponto a seleção de um significante (forma) pode corresponder à escolha de um significado (conteúdo) cuja finalidade reflexiva e estética ficará compatível com a feição estilística do *rapper*. É basicamente esta afirmação que Alonso (1960) faz em sua pesquisa da poesia espanhola no tocante à noção de significante; o linguista espanhol assimila esse conceito a partir de uma abordagem um pouco divergente da de Saussure:

Dámaso Alonso atribui a *significado* e *significante* conceitos diferentes dos de Saussure. Para ele o significante não é apenas “a imagem acústica”, mas o som físico também; e o significado não é um mero conceito, mas uma complexa carga psíquica que pode incluir emoção, afetividade, volição, intencionalidade, imaginação.

O significante total A é ligado ao significado total B por numerosos nexos parciais. Além dos nexos verticais, há os horizontais.

Como significantes totais temos: a obra, o poema, a estrofe, o verso, o vocábulo, e como significantes parciais o ritmo, a entonação, a sílaba, o acento. O significado

total é a representação da realidade e os significados parciais são os múltiplos elementos sensoriais, afetivos e conceptuais que essa representação comporta (ALONSO, 1960, p. 32 *apud*. MARTINS, 2008, p. 12).

O excerto argumenta que o termo *significante* vai além da visão consagrada de imagem acústica. Compreende-se esta expressão como uma complexa organização das faculdades mentais que abarca sentimentos, percepções, crenças, desejos etc. Aliás, devido à complexidade do conceito, Alonso (1960) entende que a definição precisa ser ampliada; por isso, subdivide o *significante* em total (de ordem mais material, linguística) e parcial (de orientação prosódica). Além disso, o autor aborda o termo *significado* a partir de duas perspectivas diferentes, a saber: totais (representação empírica) e parciais (elementos de ordem emocional).

Em consonância à compreensão de Alonso (1960) acerca da famosa dicotomia *significado/significante*, entendemos que, dentro da produção musical de Mussoumano, existe uma construção lúdica pela qual o modo de predileção de um signo acionará outro na mente de seu leitor, quase que de maneira instintiva e/ou automática. Seguramente, influenciando em sua construção de sentidos e também no modo de transmissão de sua mensagem poética. Em outros termos, o *rapper* realiza um arranjo de cenário cuja escolha de um determinado *significante* parcial irá coincidir com o *significado* total, em consequência de sua conjectura do mundo empírico confluir em seu engenho com a palavra.

5.1 O compositor “Mussoumano” e a materialidade linguística de suas composições

Iniciando o segmento mais prático de nosso trabalho, a primeira letra a ser examinada tem o título de “Tóxico”. Ela foi lançada em janeiro de 2017 no canal de músicas autorais do *YouTube* de nome *Mussa*. Trata-se de uma canção de crítica social contundente, em que o *rapper* constrói sua argumentação em defesa da classe operária, que sofre com a jornada de trabalho excessiva, o consumismo e a alienação em massa. Mussoumano vai, ao longo da canção, deixando pistas sobre o seu posicionamento ideológico. O artista sai em defesa da classe trabalhadora em detrimento de uma elite empresarial dominante e do sistema econômico vigente, que continuamente usufrui de inúmeros privilégios à custa da exploração e falta de acesso ao conhecimento da classe operária.

Desse modo, neste primeiro momento, será exposta a composição de forma integral

com as devidas marcações, juntamente com a tessitura de nossas observações de natureza estilística e, em determinados pontos, semântica. Sendo assim, o nosso propósito é esclarecer as afirmações e elucidar eventuais pontos obscuros, truncados de algumas teorias aqui apresentadas.

Além disso, poderá haver algumas ocorrências em que se pode optar por fazer pequenas substituições. Está claro que não serão comutações gratuitas e a esmo, porém resultantes do contexto sociocomunicativo e também procedentes do mesmo agrupamento lexical. De outra maneira, são signos linguísticos que se aproximam ou possuem a mesma materialidade, seja de ordem fonética, semântica, estética, estilística e/ou também ideológica. Logo, é significativo acompanhar a letra de “Tóxico” juntamente com nossos destaques:

Tóxico

[Mussoumano]

1ª Estrofe

O conteúdo é tóxico...
Ninguém é imune é lógico
O imunológico afeta o efeito é
Psicológico, ideológico

2ª Estrofe

Melhor cooperar,
Sei que vão operar
Pra te alterar, esse é o código
Planeta caótico,
A caneta o antibiótico

3ª Estrofe

Mas cê trampa, trampa, trampa, trampa¹
Só pra tentar ser alguém
Eles vão, vão, vão, vão, vão¹ te deixar refém

4ª Estrofe

E sem direção
A sua opção é só desistir
Potencial infecção
A população autodestruir

5ª Estrofe

É...querem matar seus sonhos
Sei... são anjos e demônios
Programado apenas pra aceitar
Direcionado pra não questionar
Infectado ele olha pros lados
Não encontra maneira de se libertar

6ª Estrofe

O zóio grande² tá de olho em nós
Não deixem eles tentarem calar sua voz
Vá em busca pra encontrar seu lugar
Não seja só uma peça pra engrenagem rodar

7ª Estrofe

Mas não é a verdade, mano, o que eles
querem?
É tentar impedir que os fatos se revelem
Que as mentes se rebelem
Que você possa ir além
Pra buscar algo que te faça bem
Que te faça bem

8ª Estrofe

E se você refletisse, impedisse
 De ficar preso dentro de si
 Todo mal ia se diluir
 Viver sem razão não é evoluir
 Quem vai olhar por você?
 Eles nunca olharam por mim
 Não perca seu tempo só existe o agora
 Não viva em vão não vá se iludir

9ª Estrofe

Na fuga pra encontrar a paz
 Eles vão do álcool atrás
 Presos tipo em Alcatraz
 Não sabe que é capaz
 Na busca por algo mais
 Cuidado que pode ser, tarde demais

10ª Estrofe

O *rapper* inicia sua composição com um título merecedor de uma reflexão, uma vez que ele afirma, em sua primeira linha, que o conteúdo (o campo das ideias de sua produção artística) produz efeitos nocivos ao organismo. É oportuno aqui trazer a definição deste adjetivo para que não lancemos informações equivocadas acerca do título da obra. Assim sendo, tomamos como referência o dicionário Caldas Aulete. Observemos, então, a definição para o vocábulo tóxico:

1. Que ou o que possui propriedade de envenenar; que contém veneno: substância tóxica. 2. Capaz de entorpecer por afetar o sistema nervoso; droga com cujas propriedades fazem mal ao organismo. 3. Que intoxica (gás tóxico). 4. Qualquer substância que produza efeitos nocivos ao organismo. 5. O mesmo que droga (AULETE *on-line*, 2021).

Convém destacar que o dicionário apresenta, pelo menos, duas entradas que vão servir de base para nossas afirmações a respeito do título “Tóxico”. O primeiro verso enuncia uma

Governo já dizimou

Querem o seu dízimo

Você já desanimou

Vive no automático

11ª Estrofe

Lutando querendo alcançar, mas o tempo não
espera
 Ficando mais forte com as dificuldades que a
 gente supera

12ª Estrofe

Tenha medo de não caminhar, mas mano não
 tenha medo do caminho
 Vivendo a vaidade só pelo dinheiro, você vai
 acabar é sozinho
 Prendendo sua mente, numa masmorra, pra que
mais morra.
 Matando seu sonho, aproveite seu tempo!
 Então vai corra!

constatação no que se refere ao plano do conteúdo: ele possui diversas propriedades que afetam diretamente o sistema nervoso; substâncias nocivas, perigosas e até fatais. Diante disso, o autor, ao declarar que o significado total de sua mensagem é de natureza lesiva e perigosa, imediatamente faz com que o leitor, de maneira associativa, aguace o seu senso crítico para o que virá a seguir. Em outras palavras, ao mencionar que o conteúdo possui alta periculosidade, desperta automaticamente a atenção de seu leitor, até porque se trata de uma máxima universal: quando se manuseiam materiais danosos, o requisito mínimo é a cautela.

No segundo verso, podemos destacar três recursos de distinta natureza (a saber, fonético, estilístico e semântico) que o artista emprega. O primeiro é o uso de fonemas nasais (/m/, /n/), ou, para ser mais específico, uma rima aliterante por meio das palavras “ninguém” e “imune”. Além do mais, é perceptível a presença de uma rima de natureza esdrúxula, uma vez que a palavra anterior (lógico) é uma proparoxítona. Por último, verifica-se a opção por um jogo semântico acionado pela palavra *tóxico* (a crítica é tão geral e nociva que ninguém está isento, todos são potenciais alvos da contaminação em massa).

No terceiro verso, fechando a primeira estrofe, sublinhamos quatro formas expressivas, sendo uma delas dotada de dois recursos distintos: a primeira, a rima de forma invertida (a repetição acontece no início do verso seguinte e não no final). Essa mesma palavra (*imunológico*) manifesta, em relação ao verso anterior (*imune é lógico*), o fenômeno da paronímia, haja vista se tratar de vocábulos que são foneticamente parecidos (principalmente da forma como é pronunciada na canção pelo *rapper* de modo bastante rápido, causando a impressão de se tratar de uma só palavra). É pertinente comentar que esse uso, evidentemente, constitui uma tônica que se torna recorrente nesta e em outras músicas de Mussoumano, como veremos adiante: a preferência por palavras ora homônimas, ora parônimas para o desfecho da sua rima ou como verso de impacto (*Punchline*).

Pode-se depreender, sem dúvida, que se trata de um artifício típico do perfil lírico do autor, presente ao longo dessa mesma canção e também em outras criações do autor. Ainda no mesmo verso, é possível notar uma repetição, de natureza fonética, caracterizando um recurso mnemônico bastante eficaz (a preferência pela realização articulatória e acústica do fonema fricativo labiodental desvozeado, que é acionado pelas palavras afeta / efeito). Depois disso, é nítido o uso da reduplicação de recursos anteriormente utilizados: a rima de natureza esdrúxula (jogo harmônico com palavras proparoxítonas) e a conservação do campo semântico puxado pelo sintagma nominal “tóxico”.

Na segunda estrofe, o *rapper* se vale do uso de uma forma clássica e trovadoresca da redondilha menor (estrutura de rimas em cinco sílabas ou também chamado de verso

pentassílabo). Refere-se a uma forma popular historicamente consagrada pela literatura de cordel, que privilegiava os relatos orais em forma rimada. Na mesma estrofe, observa-se a escolha, por parte do autor, do que se chama no *rap* de “esquemas de rimas retas” (jogo rítmico a partir de três ou mais rimas no esquema A, A, A).

No plano estritamente semântico, pondera-se uma recomendação por parte do enunciador, juntamente com declarações de fatos que ocorrerão independente da vontade de seu interlocutor (leitor). Além do mais, os verbos se encontram na forma não marcada (o infinitivo); portanto, são ações que ocorreram no passado, acontecem no presente e surgirão no futuro, de modo a representar um ciclo repetitivo e infinito.

O recurso da metalinguagem é acionado por meio do vocábulo “caneta” de maneira associativa. Em outras palavras, somente a composição (representada figurativamente pela caneta) é o remédio, a cura (antibiótico) para o planeta em situação catastrófica; quer dizer, o próprio *rapper* se vale da criação como a cura para uma sociedade enferma e em profundo estágio de alienação, além de ser uma automedicação (autoajuda), já que ele também está inserido nesse arranjo social. No que diz respeito às formas sonoras, é válido considerar, respectivamente, rimas de natureza pobre (formada por palavras que pertencem à mesma classe gramatical), ricas (vocábulos que pertencem a classes de palavra diferentes) e rimas esdrúxulas (que ocorrem somente entre as formas proparoxítonas). Com isso, o autor enfim encerra a construção rítmica de sua segunda estrofe.

A terceira estrofe está repleta de alusões e metáforas referentes ao sistema capitalista em seu estágio mais extremo, a começar pelo primeiro verso, que expõe o trabalho como condição primária para o prestígio de todo e qualquer cidadão em seu círculo social e como autorreconhecimento. De outra maneira, para que seu leitor/leitora tenha ou (re)crie uma identidade, torna-se necessário preencher o requisito de trabalho árduo, contínuo e repetitivo. O uso do vocábulo “trampar” já direciona para essa exigência mínima estabelecida pelo sistema econômico e ideológico que rege a sociedade. Assim, convém observar as acepções da palavra no dicionário Caldas Aulete, com o objetivo de legitimar as assertivas aqui realizadas. “[Gíria] Empregar esforços em uma determinada atividade ou emprego; trabalhar, ralar. Palavra de uso restrito aos contextos informais”.

É importante destacar que a repetição do verbo “trampar” é, indubitavelmente, feita de maneira enfática e simbólica, já que transmite a sensação de eco e/ou reverberação do ato em si. A construção imagética projetada pelo compositor nesta estrofe faz menção ao conceito de capitalismo selvagem. Cabe, aqui, abrir um parêntese e lembrar que o capitalismo é um

sistema econômico/ideológico baseado na propriedade privada dos meios de produção e sua operação com fins lucrativos.

Essa modalidade mais radical, a selvagem, consiste em um sistema de exploração máxima e contínua da classe trabalhadora por meio de uma disputa acirrada entre as empresas que exploram os recursos naturais, dominam rotas comerciais e influenciam em decisões territoriais. Tudo isso com o apoio de governantes lenientes e corruptos que tornam diuturnamente o ambiente insustentável para a classe operária, uma vez que o ganho financeiro suplanta qualquer tipo de desenvolvimento humano e social. Por consequência, o conceito de capitalismo selvagem estará ligado a várias outras temáticas, entre as quais se incluem, por exemplo, os seguintes tópicos: a prática de países desenvolvidos, que exploram as riquezas naturais alheios à política de sustentabilidade; a banalização da morte em favor do grande capital; a impunidade dos criminosos detentores de poder econômico ou político, entre outros fatores.

O final da terceira estrofe é marcado pela sensação de eco motivada pela repetição do verbo *ir* em sua forma do presente do indicativo (*vão*). Obviamente, essa reiteração foi incitada pelo verso anterior a apresentar também uma estrutura formal semelhante ao ato de reverberação. É interessante notar a presença da 3ª pessoa do plural: no caso, refere-se ao agente cerceador da liberdade (pois mantém a classe operária sob a condição de refém).

A 3ª pessoa é considerada por alguns linguistas como uma espécie de “não-pessoa”¹⁰, por esta não designar com exatidão quem pratica a ação. Trata-se, portanto, de uma forma indefinida e genérica, porque qualquer substantivo pode executar o papel de pessoa do discurso, de modo que a imprecisão prepondera neste tipo de uso, claramente, é o que acontece na canção. Quem poderia ser o agente do verbo *deixar*? A resposta seria “eles”, termo este que pode corresponder a todo e qualquer sintagma nominal. Do ponto de vista semântico, Mussoumano deixa margem para a seguinte interpretação a respeito do uso da 3ª pessoa: todos estão acima de qualquer suspeita, qualquer pessoa pode integrar esse grupo dominante que dita as regras sociais (o sistema).

A quarta estrofe não apresenta elementos linguísticos que mereçam nosso destaque; repara-se que existe uma reiteração do pensamento de impotência que permeia o imaginário da classe trabalhadora frente às demandas proferidas pelo sistema de controle vigente. A quinta estrofe, por sua vez, apresenta uma estrutura de rimas com a abertura do verso com um participio e o encerramento com a forma nominal do infinitivo. Deixa, assim, a impressão de

¹⁰ Alguns autores que compreendem a terceira pessoa como uma “não-pessoa”: Benveniste (1995) e Azeredo (2010).

que, quando se faz menção aos operários, precisa fazê-la por meio de ações finalizadas, ou melhor, o sistema programa, direciona e infecta os proletários de tal maneira que o *rapper* representa esta conclusão por meio do participípio. Encerrando os versos, o infinitivo vai expressar a série de atividades que deverão ser executadas, diuturnamente, pelo sistema, visando a atingir a massa trabalhadora. O compositor dispõe do seguinte modo: primeiro se dá início ao projeto de resignação; em sua segunda etapa, sobrevirá o processo de alienação; e, por último, o aprisionamento em larga escala.

Já no verso inicial da sexta estrofe, percebe-se o posicionamento ideológico de Mussoumano, cujo pensamento é pautado na defesa da classe trabalhadora, por meio de intertextualidades e outros recursos linguísticos. O uso do termo “Zóio Grande”, por exemplo, é uma clara referência à figura do “Grande Irmão” (também chamado *The Big Brother*), da obra *1984*, de George Orwell. Convém aqui abrir um parêntese com o propósito de elucidar a construção lírica e compreender algumas características a respeito dessa figura, lembrando que os termos “*Big Brother*” ou “Grande Irmão” são geralmente empregados para designar qualquer excesso de controle ou censura por parte do governo. Dessa forma, qualquer tentativa de aumento à vigilância ou iniciativas – seja de órgãos de governo, governantes ou por motivação ideológica – que podem resultar em violação de direitos e invasão de privacidade são associados a esses termos criado por Orwell em seu ensaio futurístico e distópico.

É importante lembrar que, na sociedade conjecturada por Orwell, todos os cidadãos estão sob intensa repressão e constante vigilância das autoridades, principalmente por teletelas, sendo constantemente advertidas por frases de propaganda do governo, tais como: “o Grande Irmão zela por ti”; “o Grande Irmão está te observando”. Não muito diferente do cenário projetado por Mussoumano na canção “Tóxico”, a classe trabalhadora é incessantemente explorada, sua liberdade cerceada e seus passos ininterruptamente vigiados pelo governo vigente.

Retornando ao segundo verso da sexta estrofe, o compositor faz uso do verbo no modo imperativo em tom de recomendação, conselho ou pedido aos trabalhadores. A sugestão para esse público é que o enfrentamento é um mal necessário, de modo que é preciso confrontar, permanentemente, o governo e suas instâncias de poder para que a liberdade de escolha e as decisões da classe operária sejam respeitadas, conforme dita a Carta Magna. Ademais, os dois versos que encerram a estrofe são estruturados em forma de conselhos do *rapper* para o povo trabalhador. O primeiro é de natureza existencial: é preciso procurar o seu lugar no mundo, o seu lugar ao sol. A segunda advertência é de caráter reflexivo, ou seja, é necessário pensar e

repensar o seu papel no mundo. Trata-se, portanto, de questionamentos profundamente elementares e fora do senso comum, já que se refere a medidas não estimuladas e pouco divulgadas (a arte tenta quebrar esse ciclo vicioso de alienação).

A estrofe seguinte é a mais expressiva da canção, constituindo o refrão da música, que se repetirá por quatro vezes. O primeiro verso apresenta uma pergunta retórica feita pelo interlocutor do *rapper* (a classe operária) com o propósito de endossar a reflexão existencial para seu alocutário, introduzir uma ironia corrosiva (pois “*o conteúdo é tóxico*”) e, sobretudo, identificar algumas circunstâncias pelas quais o complexo sistema capitalista estende, de maneira velada, seus domínios. Por fim, pode-se notar a presença do termo “*mano*” como uma forma reduzida de “*Mussoumano*”, sendo ainda uma expressão corrente no meio do *rap*, com a qual se evoca outro *rapper*, simpatizante ou alguém próximo que compactua com o movimento.

O segundo verso demarca não só uma afirmação, mas o início de uma sequência de orações subordinadas. Com isso, Mussoumano busca representar a subserviência da classe trabalhadora frente ao sistema capitalista mediante repetições de estruturas oracionais subordinadas, demonstrando pela estrutura linguística essa servidão ideológica. Cabe, aqui, um parêntese: esse recurso de apelo ao arranjo sintático para conjecturar a dimensão da escravatura vivenciada paulatinamente pelo público trabalhador é uma experiência marcante e evidencia um alto domínio¹¹, pelo compositor, dos mecanismos e arranjos gramaticais da língua.

Além do mais, o refrão é ideologicamente corrosivo às ideias de dominação e despotismo do sistema capitalista em sua vertente selvagem, corroborando o verso inicial da primeira estrofe. É importante frisar que o refrão vai além da função mnemônica de repetir versos em intervalos regulares. O encargo de Mussoumano concedido a essa parte é a de posicionamento em defesa dos trabalhadores. Como consequência, o *rapper* os aconselha frente a futuras decisões, propõe conjecturas e possíveis alternativas e, principalmente, levanta a autoestima da classe operária, atribuindo alto valor à atividade laboral.

O último ponto de destaque no tocante ao refrão é o primeiro uso da paronímia como recurso expressivo. O autor encerra o segundo verso com o vocábulo “*revelem*” em paralelo a “*rebelem*”, ou seja, uma leve troca ortográfica e fonológica de uma consoante fricativa labiodental vozeada por uma oclusiva bilabial vozeada. É intrigante como as duas palavras acima se encaixam no que a fonologia nomeia de par mínimo, em que duas palavras ou frases

¹¹ Há elementos biográficos presentes no capítulo 1 da presente pesquisa que corroboram tal afirmação

numa língua se distinguem quanto ao seu significado unicamente pela permuta de um fonema. Sendo assim, Mussoumano, a rigor, possui a predileção em suas rimas por estruturas paralelas (do ponto de vista ortográfico e fonético) em sua construção lírica, por se tratar de um recurso mnemônico efetivo e por ser um artifício de dificuldade mínima, uma vez que seu público alvo é, em sua maioria, da faixa etária infantojuvenil.

Em sua oitava estrofe, Mussoumano, logo nos dois versos iniciais, emprega uma técnica designada no meio do *rap* de *speed flow* (seria basicamente um recurso de aumento da velocidade na pronúncia da sílaba, da palavra e/ou frase). A execução desse artifício só obteve êxito por conta da repetição do fonema sibilante /s/; essa recorrência sonora auxilia o *rapper* na emissão em alta velocidade dos vocábulos das frases introdutórias da estrofe. Além disso, relaciona-se a uma técnica recorrente no estilo de arranjo musical conhecido como *trap* (um subgênero do *rap* originado no começo dos anos 2000, marcado por sua variação rítmica, que pode apresentar intervalos mais cadenciados ou mais rápidos, e, por isso, exige o domínio, por parte do MC e *rapper*, da técnica conhecida como *speed flow*).

É conveniente salientar que o recurso do *speed flow* é um mote constante no estilo nomeado *trap*. Refere-se a um arranjo musical marcado notadamente pela lógica do encantamento sonoro, sendo uma temática predominante nesse gênero. Além do mais, é consenso no movimento *hip-hop* que tal ritmo tem como exigência a aceleração na pronúncia de palavras devido aos intervalos com muitas variações de tempo. Sendo assim, nessas pausas, notam-se dois recursos bastante comuns ao gênero: o primeiro já foi citado anteriormente; o segundo é chamado de dobra (seria uma espécie de voz secundária, a duplicação de uma sílaba ou palavra que servirá de reforço de uma parte da música ou rima). Geralmente, a dobra ajuda a incorporar uma marcação rítmica e favorece o andamento musical. Nota-se, então, que a técnica utilizada por Mussoumano nos dois versos iniciais da oitava estrofe, além de intencional, é essencialmente motivada pelo estilo musical selecionado pelo *rapper*.

Voltando aos elementos eminentemente linguísticos, no quinto verso da oitava estrofe, mais uma vez, o compositor faz uso da pergunta retórica como subsídio para reflexões acerca da importância da classe trabalhadora na sociedade. Ao final da estrofe, ele aciona a figura de harmonização conhecida como aliteração, visando ao efeito de memorização dos versos e das sílabas. O verso final traz como destaque os pares de fonemas nasais /n, m/ por meio das palavras: “*não*”, “*em*” e “*vão*” e da fricativa labiodental vozeada /v/ nos vocábulos “*viva*”, “*vão*” e “*vá*”. Assim, o *rapper* faz uso de uma importante ferramenta de intensificação sonora ao enfatizar dentro de uma estrutura silábica suas consoantes.

Passando à nona estrofe, constata-se a presença da homonímia gerada por parte da pronúncia rápida das palavras “*álcool atrás*” x “*Alcatraz*” (prisão localizada na cidade de São Francisco, na Califórnia). Considerando as grafias acima, é inimaginável pensar que tais palavras se aproximem foneticamente. A similaridade surgiu devido a um processo fonológico conhecido como haplologia, que se manifesta de duas formas. A primeira se dá pela supressão de uma de duas sílabas iguais ou semelhantes, no interior de um vocábulo. A outra se realiza no encontro de duas palavras que formam um sintagma, pelo apagamento da última sílaba da palavra anterior, caso esta seja semelhante à sílaba inicial do vocábulo seguinte. No referido caso, ocorre a segunda parte do processo, já que o encontro vocálico, no português, contribui para uma aglutinação¹², a qual apresenta uma pronúncia mais facilitada (princípio de economia linguística).

Convém destacar que uma tônica acaba sendo recorrente na produção lírica de Mussoumano é a sua destreza no manejo com as palavras, acionando o instinto de presságio de seu ouvinte para o palpite de qual será o vocábulo que virá adiante. De outra forma, o *rapper* estimula mentalmente seu interlocutor, quando ele efetua a escolha de um determinado vocábulo: o leitor ou leitora, ao conhecer previamente o estilo do artista, vai desconfiar que a construção lírica privilegiará a seleção por um trocadilho (seja pelo recurso da homonímia ou da paronímia), pois somente palavras iguais ou parecidas em sua sonoridade que poderão preencher a lacuna deixada, intencionalmente, pelo compositor.

Ainda na nona estrofe, Mussoumano estrutura seus versos ancorados em vocábulos com aspectos semânticos característicos da paronímia, em que a leve adição de uma sílaba acarreta uma oposição da forma linguística. Observe o caso dos pares “*A paz*” x “*capaz*” / “*mais*” x “*demais*”. No primeiro caso, pode-se observar que houve simultaneamente a adição do fonema /k/ e de uma sílaba em relação à palavra anterior, de modo que, para o compositor, esse emparelhamento fônico é imprescindível em sua produção lírica. A segunda, por sua vez, apresenta o acréscimo de uma sílaba; entretanto, o vocábulo ainda guarda uma proximidade harmônica entre as formas adverbiais “*mais*” e “*demais*”. É possível notar que o compositor constrói a estrofe ancorada em dois esquemas de rimas, a saber, retas e por ditongação, além de explorar a riqueza imanente no fonema sibilante [s]. Portanto, corrobora-se a tese de que, para o *rapper*, a interface sonora das palavras constitui um pilar estrutural de sua escrita artística.

¹² O processo, em específico neste caso, é o de palavra-valise, visto se tratar de um vocábulo formado pela união arbitrária com finalidades expressivas. Na maioria dos casos, a palavra perde a parte final e a outra seu segmento inicial.

A décima estrofe apresenta, no fecho das rimas, um trocadilho que, inicialmente, não poderia ser considerado homonímia. Contudo, a realização fônica entre o substantivo “*dízimo*” e a forma verbal “*dizimou*” é semelhante a partir de três pontos distintos: primeiro, pela fala do português brasileiro; em segundo lugar, por sua materialidade escrita; e, por fim, pela interface histórica das palavras, visto que são termos cognatos (referem-se à décima parte de algo). Vê-se aqui uma tendência do português do Brasil: o apagamento morfológico do último fonema marcador da desinência número-pessoal (DNP) – no referido caso, a semivogal “u” do verbo “*dizimou*”. Por conta dessa apócope, um traço flagrante do português brasileiro, na enunciação do substantivo “*dízimo*” e da forma verbal “*dizimou*”, o *rapper* pronuncia modificando a sílaba tônica, deixando a impressão de igualdade do ponto de vista sonoro. Esse artifício caracteriza, assim, um recurso expressivo forjado por Mussoumano, a saber, a diástole¹³, que torna palavras originalmente diferentes (com sílabas tônicas distintas) em vocábulos homônimos, visando, de fato, à repetição dos elementos informativos e à manutenção de sua característica principal por escrito, a criação de subterfúgios para enquadrar e legitimar seus jogos, ora com palavras iguais, ora parecidas.

Na décima primeira estrofe, o destaque cabe a dois versos introduzidos pela forma nominal do gerúndio, expressando ações em estágio de processo, como também o domínio, por parte do *rapper*, das formas nominais do verbo no português e seus respectivos espectros semânticos. Mussoumano manipula com destreza esses elementos, além de mais uma vez encerrar seus versos com base em aproximação/emparelhamento fônico, artifício indispensável em sua produção lírica. Os vocábulos “*espera*” x “*supera*” distinguem-se somente em sua sílaba inicial, ratificando a ideia de que a camada sonora é, essencialmente, o veículo principal da comunicação de Mussoumano ao seu público alvo.

Na última estrofe da canção, Mussoumano encerra a construção lírica organizando seus versos em torno do recurso da homonímia, ainda que as expressões “*masmorra*” x “*mais morra*” apresentem grafias diversas. De forma intencional, o compositor abre mão da concordância verbal (terminação –m), já que, segundo a norma padrão, o verbo deveria estar no plural. Assim sendo, o *rapper*, para manter a similaridade, deixou a forma verbal no singular, já que, devido ao processo fonológico da epêntese, o artista acabou mantendo o emparelhamento sonoro. O primeiro vocábulo acusa um leve acréscimo da vogal “i”, buscando uma reprodução fidedigna da pronúncia do português brasileiro, o qual sempre privilegia a vogal como base (seja ela formal ou epentética) na estrutura silábica. Além de

¹³ Entende-se por diástole em um recurso expressivo que consiste no avanço do acento tônico de uma sílaba para a seguinte.

contribuir para a igualdade das palavras destacadas, mais uma vez, Mussoumano cria artifícios para a aproximação harmônica.

Outro ponto que merece destaque é a facilidade com que o artista maneja os três modos verbais do português, assim como anteriormente ele havia feito com as formas nominais. Mussoumano conseguiu caracterizar, por intermédio dos modos, a forma como transcorreram as ações. Os primeiros verbos são convenientes nessas observações: eles vão referir a acontecimentos/fatos, por isso a predominância do indicativo, nos primeiros versos antes do refrão. O refrão também servirá de parâmetro para sinalizar uma mudança de tônica, de modo que o compositor demonstra a relação de abuso e exploração da classe trabalhadora imposta pelo sistema econômico por intermédio da organização sintática da subordinação demarcada por meio do modo subjuntivo.

A parte final assinala uma série de recomendações, desejos e sugestões aos trabalhadores. O *rapper* serve-se do imperativo com o intuito de levantar a autoestima da classe operária, propondo novos caminhos e aconselhando-a frente aos novos desafios do dia a dia. Por conseguinte, os modos verbais, além de suas propriedades semânticas, também estavam a serviço da identificação temática do autor.

Portanto, a canção “Tóxico” apresenta diversas propriedades linguísticas muito bem tratadas por Mussoumano. A música aborda uma importante temática em voga: a importância da classe trabalhadora e sua exploração diária feita pelo sistema econômico. O sistema diuturnamente massacra, impõe e dita as regras aos trabalhadores, sem direito à argumentação, sem a chance de contrapô-la. A arte possui esse papel político e ideológico de questionamento; basicamente, o *rapper* procura estabelecer dois pontos: o levantamento da autoestima da classe subjugada e a crítica contumaz à relação abusiva do sistema com a classe operária.

Por fim, pode-se notar a recorrência dos vocábulos ora homônimos, ora parônimos como âncoras do jogo esquemático e rítmico da construção lírica de Mussoumano. Para ele, a interface harmônica é indispensável e constitui a principal característica de seu perfil escrito. Naturalmente, essa identidade escrita precisa ser compatível ao seu público alvo, no caso crianças, adolescentes e jovens em sua grande maioria, que possuem somente o nível básico de conhecimento, seja de mundo, de fatos históricos, fundamentos lógicos, de elementos linguísticos etc. Assim sendo, o *rapper* se vale do recurso sonoro para patentear seu estilo e, principalmente atingir com êxito e eficiência seu público, uma vez que, para a compreensão deste jogo rítmico, não é necessário um conhecimento elevado e sim um nível comum.

Seguindo com nossa leitura do artista, a próxima letra de Mussoumano sobre a qual teceremos algumas digressões é aquela intitulada “Me ContaMina”, de janeiro de 2017. Nota-se, já pelo título da canção, o jogo homonímico do autor que será apresentado ao longo da música. A temática abordada pelo *rapper* nesta composição retrata as dificuldades e os impasses vividos pela voz enunciativa da canção: o enunciador tenta, de diversas maneiras, reatar uma antiga relação amorosa. Explicada a temática central e já explicitadas as metodologias de nossas análises, vejamos, então, os comentários sobre a música “Me ContaMina”.

Me ContaMina (2017)

[Mussoumano]

1ª Estrofe

Vem
Hoje eu não quero saber
De mais ninguém

2ª Estrofe

Tudo que eu preciso cê tem
E sem você fico, bem mal
Fico bem mal, bem mal
Não quero que seja
O nosso final **(Refrão) (x2)**

3ª Estrofe

Então, me conta mina
Você me contamina
Me bota pra cima
Quando mal domina

4ª Estrofe

Ela me anima, minha vitamina
Não me evita mina
As emoções vão além
Saiba que eu só quero
Te fazer o bem

5ª Estrofe

Já faz uma cota, anota aí
Que você tá fazendo uma falta aqui
Droga eu destruí
Um lance que era intenso
Eu sei que fui eu que deixei o clima tenso

6ª Estrofe

Falo não penso, eu vacilei
Não me vacinei
Não tive bom senso
Prejudiquei, mas agora compenso
Me desculpei
Tarde demais não convenço

7ª Estrofe

Às vezes controverso
Desconto e não converso
Não importa quem começou
Agora eu confesso
E te peço, desculpa pelo meu excesso
Eu sei que isso tá destruindo
Nosso universo

8ª Estrofe

Prometo agora tudo vai mudar
Só com você que eu quero estar
De valor pra quem te faz bem
De valor pra quem te faz
Bem ... **(Refrão x2)**

9ª Estrofe

Chega de treta, agora vem cá
Não quero te ver chorar
Ainda temos muito pra compartilhar
Melhor coisa que aconteceu na minha vida
Várias fita, que aqui dentro ainda fica

10ª Estrofe

Prometo agora tudo vai mudar
Só com você que eu quero estar
Dê valor pra quem te faz bem
Dê valor pra quem te faz
Bem... **(Refrão x2)**

11ª Estrofe

Me conta mina, ela me contamina
Então, me conta mina
Você me contamina

E eu fico sem chão
Pode pá, sinto a sensação
Me contaminou
Você contaminou meu coração

12ª Estrofe

A canção em seu início apresenta uma voz enunciativa com um tom saudoso e melancólico; o próprio arranjo musical e os versos introdutórios anunciam a ausência da mulher amada, causando-lhe um profundo mal-estar, um permanente estado de desconforto. O objetivo, em última instância, é convencê-la de que tudo será diferente e a reconciliação é a melhor e única alternativa para esse entrave. Dado isso, a opção pelo fim do relacionamento, segundo o cancionista, está fora de cogitação – e tal possibilidade é, em certa medida, evitada ao longo da canção.

A primeira estrofe após o refrão apresenta uma determinante oposição de reações: uma da voz enunciativa do texto e outra de sua musa inspiradora. O contraste manifesta-se por meio da polarização dos vocábulos homônimos: “*me conta mina*” (do verbo contar) e “*me contamina*” (do verbo contaminar). Nesse trecho pode-se compreender uma diferença de atitudes e de reações: a figura feminina vai realizar uma confissão (ato mais objetivo); o poeta, por sua vez, irá escutar e absorver o conteúdo da declaração (contaminar, ato subjetivo). Além do mais, o poeta encerra a estrofe, deixando em evidência que sua mulher amada é o melhor remédio para seus momentos de angústias amorosas.

A quarta estrofe, bem similar à terceira, reitera o índice temático de apelo emocional de seu locutor, além do uso, em pares, de vocábulos homônimos. A estrofe tem em seu início uma construção metafórica em torno da figura feminina; o autor menciona o seu fortalecimento interior advindo do contato com a musa. Em virtude disso, a voz enunciativa intitula-a de “vitamina”, devido às suas propriedades benéficas à saúde mental e amorosa do poeta.

Ainda na mesma estrofe, pode-se perceber um apelo/pedido realizado pelo artista à mulher amada, para que ela não evite a sua presença. Também é nítida a esquematização elaborada pelo *rapper*, por meio de vocábulos homônimos (*vitamina x evita mina*), com o objetivo de montar um arranjo mnemônico, sonoro e temático pelo uso desse agrupamento lexical em específico. O enunciador encerra a quarta estrofe com mais um apelo emocional, mas desta vez a atitude foi manifesta pelo uso do verbo “saber” em sua forma imperativa.

A quinta estrofe é marcada por lamentações do poeta em diversas situações que lhe acabaram saindo do controle, destruindo, de maneira gradativa, sua relação amorosa. Em certa

medida, pode-se atribuir um caráter de confissão a esses versos devido à postura do artista de começar a apontar os possíveis motivos da ruptura dos laços afetivos e os fatores que interferiram diretamente na mudança de atmosfera da relação. O poeta introduz seus versos com o termo coloquial “*uma cota*”, a fim de demarcar a noção temporal de uma prática recorrente. No referido caso, está sendo costumeira a ausência da mulher amada, haja vista que o próprio autor deixou o ambiente insustentável e sobrecarregado.

Convém salientar que, ainda na mesma estrofe, Mussoumano, uma vez mais, estrutura seus versos ancorados em palavras muito próximas do ponto de vista sonoro. Ocorre, assim, um emparelhamento, cuja diferença é marcada pela sutil adição de um fonema ou sílaba que vai implicar outro vocábulo. Na estrofe em tela, o caso é o par *intenso x tenso*. Nota-se aqui a presença de acréscimo de uma sílaba, entretanto o vocábulo ainda enseja uma proximidade harmônica entre as duas formas adjetivas. Torna-se, pois, bastante evidente a proposição de que, para o *rapper*, o privilégio pelas interfaces sonoras das palavras constitui o pilar estrutural mais importante de sua construção artística.

Se, na estrofe anterior (a saber, a quinta), o poeta começa a arrolar os possíveis motivos para o término da relação, pode-se observar que as duas estrofes subsequentes vão registrar em forma de lista as causas que culminaram no seu rompimento. A sexta estrofe se inicia com uma estrutura de par mínimo, visando estabelecer uma conexão com a estrofe anterior. O autor realiza o emparelhamento *tenso x penso*, dois termos diferenciados apenas por conta de um fonema: o primeiro apresenta uma oclusiva linguodental desvozeada [t] em oposição a uma oclusiva bilabial desvozeada [p]. É importante ressaltar que, do ponto de vista articulatorio, ambas têm o mesmo ponto de obstrução, ampliando a sensação de estar diante de palavras parecidas sob o ponto de vista sonoro.

Ainda na sexta estrofe, é possível perceber a confissão feita pelo poeta a respeito de suas atitudes impulsivas que minaram sua relação amorosa, além do que é perceptível a escolha do *rapper* pelos vocábulos parônimos com o intuito de aproximação seja fonética ou temática. O contraste e a convergência sonora causada pela palavra “*vacilei*” no lugar de “*vacinei*” cria muito bem o cenário para a inserção dos pares de vocábulos que estão próximos nos campos temático e fônico. Cabe observar o caso do par “*vacilei x vacinei*”, um exemplo de paronímia, uma vez que a troca de um fonema lateral alveolar vozeado [l] por uma nasal linguodental vozeado [n] vai resultar em um caso de par mínimo (palavras que dependem única e exclusivamente de um fonema para distinguir o seu significado).

Vale salientar que na sexta estrofe é perceptível a predominância do tempo verbal do pretérito perfeito do indicativo, caracterizando ações realizadas e concluídas no passado. É

notório que o uso desse tempo se deve ao cenário semântico de arrependimento do poeta a respeito de suas ações. Desse modo, fica evidente o contraste entre as ações do passado (precisam ser imediatamente evitadas e esquecidas) e o presente (a realidade em que o artista pode interferir). O autor encerra a estrofe, mais uma vez, utilizando o recurso de palavras muito próximas sob o aspecto fônico. É o caso dos pares “*compenso* x *convenço*”, diferenciadas por um único fonema: a primeira apresenta uma oclusiva bilabial desvozeada [p] em oposição a uma fricativa labiodental vozeada [v], em mais uma situação paronímica de par mínimo.

Seguindo para a sétima estrofe, similar aos versos anteriores, relaciona-se aí uma série de erros capitais cometidos pelo artista que provocaram o fim da relação amorosa. A estrofe inicia-se com palavras de muita proximidade fonética. Os vocábulos *controverso* x *converso* distinguem-se pelo fato de o segundo ser marcado pela supressão de uma sílaba no interior da estrutura do vocábulo. O encerramento da estrofe se faz com um pedido explícito de desculpas, após o reconhecimento integral dos erros já citados anteriormente.

A oitava estrofe é basicamente uma série de apelos e pedidos do poeta à sua musa inspiradora. O artista inicia a estrofe fazendo a promessa de que as coisas não serão como antes, marcada pela tríade *tensão*, *intensidade* e *excesso*. Ao final da estrofe, o escritor deixa pairar a seguinte reflexão: *Dê valor para quem te faz bem*. Deixa assim subentendido para a mulher amada o desejo de que ela o valorize, pois lhe faz bem, seja por seu enlace amoroso, seja por sua produção artística. As duas estrofes subsequentes serão marcadas por repetições do refrão, cumprindo a tarefa recorrente em letras de música, principalmente em canções românticas. Deste jeito, há que se avançar para as estrofes pós-refrão (já que esta parte foi comentada no primeiro momento da análise dessa letra).

A estrofe número onze apresenta em sua estrutura lírica uma construção em torno da tentativa, por parte do autor, de remissão de seus atos e conciliação com a mulher amada. O poeta, graças à sua seleção vocabular, ergue a bandeira branca para o seu relacionamento, tomando como procedimento duas importantes atitudes, a saber: o corte de vínculos com episódios do passado e uma projeção, uma perspectiva para o seu futuro a dois.

Além dessa construção temática, o artista encerra a estrofe valendo-se da inserção de vocábulos parônimos. O par *fita* x *fica* representa, respectivamente, palavras próximas do ponto de vista fônico; contudo, diferentes não só semanticamente, mas também em seus contextos de uso. O primeiro vocábulo é resultante da coloquialidade típica desse gênero musical e de adeptos do movimento (o *rap*); o segundo constitui um uso comum da forma verbal. É possível perceber que, em mais de uma oportunidade, o *rapper* aciona, em sua letra,

a camada fônica das palavras com o intuito de construir sua lírica e garantir a eficácia comunicativa, seja do seu público alvo, seja do seu recurso mnemônico.

É conveniente, aqui, abrir um parêntese, pois, após a décima primeira estrofe, nota-se a inserção de mais um verso. No entanto, tal parte configura uma repetição da oitava estrofe (já comentada anteriormente). A estrofe que encerra a canção é marcada por tempos verbais com aspectos pontuais, a saber: presente do indicativo e o pretérito perfeito do indicativo. Isso ocorre em face da intenção do poeta de concluir sua produção artística por meio da estratégia argumentativa de listagem de ações finalizadas, enunciando-as em uma estrofe de encerramento. Por fim, como último recurso, o artista apresenta os congêneres vocabulares *conta mina* x *contamina*, que traduzem o estilo peculiar de Mussoumano, sempre predisposto a explorar as interfaces sonoras das palavras parônimas e homônimas com o objetivo de marcação do perfil artístico e, principalmente, da eficácia comunicativa em relação ao seu público alvo.

À vista disso, a canção “Me contaMina” apresenta um eixo temático diferente da música “Tóxico”. Porém, em ambas as músicas, constata-se uma proximidade acerca dos recursos linguísticos utilizados por Mussoumano para delimitar seu estilo artístico. A música “Me contaMina” trata da temática do amor (relacionamento amoroso), da importância dos laços afetivos e da relação com o tempo (a convivência e a rotina de um relacionamento). O cotidiano de um relacionamento amoroso, em alguma medida, torna-se suscetível aos estresses diários, à falta de atenção à mulher amada e aos detalhes do dia a dia, ao surgimento constante de conflitos e discussões etc. Por conseguinte, a criação artística de Mussoumano possui também um papel ímpar de retratar/ projetar a realidade tal qual como ela é ou deveria ser. Em outros termos, o *rapper* pretende estabelecer, pelo menos, duas importantes questões, a saber: o arrependimento do poeta perante suas atitudes e frente ao término do relacionamento amoroso, assim como a mudança de comportamento por parte do artista, visando à reconciliação amorosa.

Prosseguindo em nossa análise de *corpus*, a próxima letra que vai receber a tessitura de comentários estilísticos tem como título “Seu ódio é inútil”, de março de 2017. A temática apresentada pelo artista nessa composição aborda a rejeição de outros *rappers* e de uma parcela mais ortodoxa do *rap* em relação à produção lírica de Mussoumano. Para esse público o que o artista produz não pode ser considerado arte (*rap*), visto se tratar de uma produção de qualidade inferior, desvinculada dos princípios do *hip-hop* e que não acrescenta culturalmente à sociedade. Mussoumano percebe que além da crítica, há o predomínio de uma lógica de ódio. Logo, a escolha desse título para a canção.

Seu Ódio é Inútil (2017)

[Mussoumano]

1ª Estrofe

Eu vim do sul, tio
Cheguei de leve fui sutil
O efeito surtiu
É inútil, mano
Todo o seu ódio infantil
Teu rap é fútil (**Refrão**)

2ª Estrofe

Pra fazer rima, eu tenho vocação
Fala pra caralho, mas tem pouca ação
Me atacar nos comentários, me provoca ação
Por isso, eu tiro esses otários com provocação

3ª Estrofe

Vocês não tão ligado, dedicação aqui há
Rap é meu trabalho, tô abrindo franquia
Speed flow zoad, vai dá taquicardia
Tanto mc's nos *cypher* que parece orgia

4ª Estrofe

Nas linhas de soco eu sou apelão
Mc friboi, pagando papelão
(Hahaha) ramelão
Querem me tirar são tudo vacilão

5ª Estrofe

Eu rimo fora do padrão, não me empatam
Se pá tão, achando que são meu patrão
Quase infartam, os guardinha plantão

A cena do rap é tipo a caverna de platão
(**Refrão**) x 1

6ª Estrofe

Sigo na disposição, usando tudo que posso
Na criação minha condição faço tudo que eu gosto
Sigo no mais alto grau, careca tipo ancestral
Entendimento na rima algo fora do normal

7ª Estrofe

Onde me deram vestes, me chamaram de peste
Quem não gostou não investe, me colocando em teste
Se liga quem surgiu, não gostou então shiuuu!
Com a rima bem construída, então, você me ouviu?

8ª Estrofe

O meu processo te abala, fala, me ajuda ou rala
Minha caminhada é çara onde o meu verso não para

9ª Estrofe

Partiu, eu fui pro meu corre sem trela pra bunda mole
É plantando que se colhe aqui o tempo se move

10ª Estrofe

Na escola da criação eu tive explicação
Não apelo pra humilhação
Não faço provocação
De baixo eu vim pra subir
Tô nessa competição

A canção apresenta em sua primeira estrofe a inserção do recurso da homonímia. Observem-se os pares *sul, tio* x *sutil*: eles representam vocábulos iguais a partir do ponto de vista sonoro, uma vez que a coincidência da sílaba tônica recai na mesma posição em ambas as palavras e também pelo processo fonológico da apócope realizada no primeiro vocábulo, por conta do encontro de duas palavras formando um sintagma. No referido caso, há a ocorrência de encontro vocálico (vogais com semivogais), típico em nosso idioma, que

contribui para uma aglutinação, a qual facilita a pronúncia (princípio de economia linguística).

Após isso, o poeta encerra a estrofe, empregando o artifício da paronímia por meio da oposição entre as palavras: *sutil* x *surtiu*. A diferença entre os vocábulos acabou sendo a inserção do fonema /r/ no segundo exemplo, já que em ambas as palavras se nota a sílaba tônica na mesma posição e se registra a incidência do fenômeno da semivocalização (transformação de uma consoante e/ou vogal em uma semivogal), no caso, na primeira ocorrência. Evidenciam-se, por conseguinte, alguns pontos de convergência fônica entre os vocábulos supracitados, o que comprova, em mais uma oportunidade, que o *rapper* tem a preferência pela mescla dos recursos – ora da homonímia, ora da paronímia.

A segunda estrofe organiza-se a partir da função emotiva da linguagem (centrada nas emoções, sentimentos, expressividade, exclamações e juízos de valores de seu emissor, manifestada linguisticamente através do predomínio da 1ª pessoa do singular, enfatizando a personalidade textual). Especificamente nessa parte da canção, percebe-se um desabafo, por parte do artista, frente às críticas de seus detratores (sejam eles outros *rappers* ou uma parcela de simpatizantes do *rap* de posição mais conservadora, que toma como pilares de sustentação os conceitos de ativismo político e denúncia social, temáticas não privilegiadas por Mussoumano). Desse jeito, é perceptível uma postura provocativa e agressiva adotada pelo artista, em especial, nessa parte da canção. O autor apresenta uma conduta mais ofensiva, manifesta linguisticamente por meio de respostas ácidas aos comentários de seus difamadores, xingamentos direcionadas aos críticos e elevação da autoestima mediante a listagem de seus feitos.

É oportuno salientar que, ainda na segunda estrofe, o *rapper* mantém seu traço estilístico de privilégio da interface sonora das palavras por intermédio do emparelhamento de vocábulos homônimos e/ou parônimos. Na citada estrofe, o artista realiza a combinação de rimas apresentando a seguinte oposição fonológica: *provoca ação* x *provocação*. Indubitavelmente, o autor estrutura seus versos utilizando os recursos da apócope (visto ser bastante visível, na primeira ocorrência, o encontro de duas palavras formando um novo vocábulo, devido ao apagamento do último fonema da palavra anterior) e crase (fenômeno marcado pela contração de fonemas, um final e outro inicial – neste caso, há a fusão de dois fonemas vocálicos idênticos e seguidos em um só). É inegável, pois, que a construção poética de Mussoumano desdobra-se e perpassa pela preferência da similaridade fônica entre os vocábulos de tal natureza. Em especial as homônimas, uma vez que o autor compreende e vislumbra, por meio desse agrupamento lexical, uma oportunidade eficaz de manutenção

temática e reminiscência de episódios/elementos profundamente marcantes.

A estrofe de número três apresenta um vocabulário mais específico e restrito ao público ouvinte assíduo do *rap* e/ou artistas desse gênero musical, em face da indignação do *rapper* frente aos ataques dos dois grupos contra a sua figura, de maneira gratuita e indevida (haja vista a riqueza de suas produções líricas comprovadas nesta pesquisa). Cabe comentar que os termos mais restritos ao público do *rap*, como “*speed flow*”, “*cypher*” e “MC” serão mencionados e explicados em uma parte pós-texto com o título de “Glossário de termos e expressões do *Hip-hop*”. Retornando à análise da terceira estrofe, o *rapper* cita como um dos pilares de sua produção artística a dedicação (empenho). Dessa forma, o *rap* para o autor vai muito além da arte pela arte: é uma grande empresa cuja franquia está sob a direção de Mussoumano. No mais, trata-se de uma estrofe de introdução de respostas aos ataques direcionados ao trabalho e à figura do artista.

A quarta estrofe é uma continuação da resposta do *rapper* aos seus detratores. Contudo, já nessa parte pode se notar uma mudança de atitude por parte do autor. Constata-se uma postura um pouco mais ofensiva, uma lógica de ataque e de confronto aos críticos. De modo que explicitamente o autor faz menção, nessa estrofe, à sua perícia na elaboração de versos de combate (“linhas de soco”), podendo tais linhas apresentar “golpes baixos” (apelações), haja vista que em uma lógica como a de guerra agressões, extrema violência e destruições são práticas frequentes e necessárias neste contexto beligerante.

Além do mais, o *rapper* apresenta a inserção de pares de vocábulos parônimos com o intuito de evidenciar seu domínio da palavra e demonstrar seu estilo peculiar marcante (pelo público infanto-juvenil). A oposição entre as palavras *apelão* x *papelão* apresenta uma diferença sutil entre os pares. A inserção, na primeira sílaba, da consoante oclusiva bilabial desvozeada refere-se à única distinção sonora dessas palavras. Em outros termos, pode-se salientar que o artista, de forma deliberada, manipula o cenário a seu favor, com o propósito de conectar a interface fônica em paralelo à construção semântica da canção. O escritor encerra a estrofe com uma característica marcante de seu perfil proveniente do universo de embates (batalha de *Youtubers*): a sátira com nuances de ironia. Sendo assim, é possível observar, nessa parte da canção, um artista com uma postura mais excêntrica, irreverente e zombeteira, já que sua única finalidade é ridicularizar/desmoralizar seus desafetos.

Avançando para a quinta estrofe, identificamos uma mudança de ênfase: o uso da 1ª pessoa do singular assinala o crescimento da autoestima do *rapper* citando as riquezas de suas composições literárias. A menção ao atributo de versar fora do convencionalmente consagrado pelo movimento é, talvez, uma das características mais marcantes da produção

escrita de Mussoumano. Mais uma vez, o artista demonstra sua destreza com as palavras explorando a interface fônica bastante similar nos vocábulos parônimos. O par “*padrão*” em oposição a “*patrão*” apresenta uma diferença mínima, do ponto de vista sonoro, que é a vibração das cordas vocais na primeira ocorrência.

É pertinente destacar que o escritor, ao final da estrofe, compara o cenário atual do *rap* à alegoria da caverna de Platão. Trata-se, visivelmente, de mais um momento de demonstração do elevado nível de conhecimento, de leitura e de mundo do *rapper* que precisa ser destacado. Dessa forma, os admiradores e os artistas do movimento seriam os prisioneiros, segundo a visão alegórica de Mussoumano. Ainda conforme tal concepção, a indústria fonográfica (valendo-se de tendências de mercado, de práticas de *marketing*, das mídias digitais) seria a personificação/materialização da caverna (fonte de engano e dúvidas). Por sua vez, as sombras, juntamente com os ecos, seriam as opiniões e preconceitos que trazemos do senso comum, advindo de nosso convívio em sociedade, ao passo que a luz solar exterior à caverna simbolizaria o conceituado quinto elemento do *Hip-hop* (o conhecimento). Ademais, é perceptível a manipulação do poeta dos versos finais, fechando suas rimas com palavras de proximidade sonora (parônima), a saber: *plantão* x *Platão*. É válido ressaltar que, em mais de uma ocasião, a discrepância é fonologicamente ínfima. A única disparidade encontra-se, notadamente, no segundo vocábulo, em que é patente a ausência de uma consoante nasal linguodental vozeada [n].

Prosseguindo a análise, a sexta estrofe, do ponto de vista fonostilístico, não apresenta ou muito menos acrescenta pontos para a discussão. Sendo assim, a tônica que vai predominar nesse parágrafo será de natureza semântica, haja vista a preponderância do uso da 1ª pessoa do singular, demarcando o emprego da função emotiva da linguagem. Nessa estrofe, reafirma-se a tônica de elevação da autoestima e do autoelogio do poeta no que diz respeito à sua produção artística, caracterizando, assim, uma prevalência, nas linhas de composição, do eu-poético de Mussoumano sobre seus opositores.

Na sétima estrofe, o artista realiza um movimento de retorno do seu perfil escrito, ao construir suas rimas privilegiando a interface fônica apresentada pelos vocábulos parônimos. O autor elenca os pares *peste* x *teste* e *investe* x *em teste*. A primeira ocorrência se diferencia pela leve troca de uma consoante oclusiva bilabial desvozeada [p] por uma oclusiva linguodental desvozeada [t], ou seja, são palavras demasiado próximas quanto à intensidade, ao timbre e ao modo de articulação. Os vocábulos destacados em segundo plano, como exemplo de paronímia, indiciam uma tendência do português brasileiro de alteamento das vogais pretônicas – no referido caso, a realização de [i] em vez de [e]. Além disso, as palavras

se distinguem por uma apresentar, em sua parte central, uma consoante fricativa labiodental vozeada [v] e uma oclusiva linguodental desvozeada [t]. Portanto, o poeta, mais uma vez, elabora sua construção lírica realçando os vínculos sonoros que certos vocábulos, em específico, apresentam com abundância em sua estrutura. Indubitavelmente, o objetivo do *rapper* é demarcar seu estilo, em linhas gerais, e demonstrar para seus críticos o talento ímpar de manipular palavras dessa natureza (bem construída).

A penúltima estrofe apresenta rimas de impacto (*punchline*) organizadas através de palavras parônimas que vão ancorar sua construção poética e seu estilo lírico. O escritor realiza um contraste ao emparelhar os seguintes pares de vocábulos: fala x rala, cara x para, mole x move. Trata-se de palavras com pontos de articulação e sonoridade muito próximas e distinguem-se por uma leve permuta em uma sílaba. No primeiro caso, por exemplo, ocorre uma leve troca de uma consoante fricativa labiodental desvozeada [f] por uma fricativa velar desvozeada [X]. A segunda ocorrência, por sua vez, caracteriza-se pela substituição de uma consoante oclusiva velar desvozeada [k] por uma oclusiva bilabial desvozeada [p]. O último episódio é marcado pela alteração silábica de uma consoante lateral alveolar vozeada [l] por uma fricativa labiodental vozeada [v]. Por isso, em mais um momento, Mussoumano se utiliza do recurso mnemônico ao selecionar vocábulos próximos do ponto de vista sonoro para ancorar seus versos, manter-se em sua linha temática e, principalmente, (de) marcar a peculiaridade de seu estilo lírico.

A última estrofe, por sua vez, não ressalta nenhum fenômeno fonostilístico, não apresenta ou acrescenta pontos para a discussão. Logo, a tônica que vai predominar neste parágrafo será evidentemente de natureza semântica, visto que há uma prevalência da 1ª pessoa do singular assinalando o emprego da função emotiva da linguagem. Diante disso, nesta estrofe fica evidente o tópico de contraste e comparação, uma vez que o artista entende que a prática de seus detratores é passível de despreço, reprovação e, sobretudo, deve servir de antimodelo (modelo a não ser seguido) pelos *rappers* brasileiros e demais amantes do movimento.

Por fim, a canção “Seu ódio é inútil” apresenta um eixo temático diferente das músicas anteriores, a saber: “Tóxico” e “Me contaMina”. Não obstante, as três músicas assemelham-se quanto à seleção dos recursos linguísticos utilizados por Mussoumano para delimitar seu estilo lírico. “Seu ódio é inútil” retrata a temática da aversão vinda de detratores e críticos da produção musical do artista. Os ataques à figura do *rapper* acabaram sendo bastante recorrentes, principalmente em seu início de carreira. Afinal, eles se referem a um *rapper* branco, de classe média e de uma região privilegiada do país, tentando crescer em um

movimento eminentemente de negros e historicamente de periferias.

Em outros termos, a ascensão de um homem branco dentro do *hip-hop* não é vista com bons olhos pelos artistas e apreciadores do movimento, visto que consideram tal atitude como uma sabotagem à negritude e à periferia. Por consequência, a criação artística do *rapper* tem como objetivo não só a resposta necessária e eficaz aos seus algozes, mas também de mostrar (e demonstrar) a superioridade de seus versos por intermédio dessa música e dos recursos postos à baila. Além disso, o artista ressalta que o movimento (*hip-hop*) é maior que as críticas, maior que seus detratores e maior que sua própria figura e seus juízos pessoais. Mussoumano compõe letras de *rap* porque a arte é livre, portanto alça voos além da imaginação de seu produtor e interlocutor. O recado deixado na canção é muito claro: a produção artística (no caso, a letra de *rap*) é passível de julgamentos, críticas e possíveis rejeições. Nunca poderá, porém, sofrer com qualquer espécie de cerceamentos.

A próxima letra a ser analisada tem o título de “*Cypher Flowripa*”, de fevereiro de 2017. Trata-se de uma participação especial de Mussoumano juntamente com outros *rappers* de Florianópolis (também conhecida pelo apelido de “Floripa”), a saber, “Elidecê”, “Caime” e “Negro Rudhy”. As temáticas retratadas tanto por Mussoumano quanto pelos demais artistas são o esquecimento, seja por parte do público, seja por outros *rappers*, da produção lírica de artistas de Florianópolis e de toda a região Sul do país, além da crítica aos clichês do *rap* nacional como o de imitar o *rap* estrangeiro, de ter um pensamento reducionista do *rap* e de seus locais de produção (limitados ao eixo Rio-São Paulo).

Podem surgir algumas dúvidas quanto às motivações e escolhas para o título da canção (entender o significado do termo “*Cypher*”). Desse modo, cabe a recomendação ao leitor, caso venha a surgir a necessidade de consulta e mais detalhes. Aconselha-se o leitor a se remeter ao “glossário de termos do *rap*” que se encontra na parte final desta pesquisa. Por se tratar de uma participação especial de Mussoumano, será uma análise de estilo um pouco mais concisa, porém não menos importante, do perfil do *rapper*, visto que, mesmo em uma rápida participação, ele deixa, ao longo de seus versos, marcas recorrentes e peculiares de sua produção lírica.

É essencial, antes de comentar os versos de Mussoumano, a contextualização da *Cypher*. Ela se refere a uma composição conjunta e alinhada ideologicamente com outros *rappers*, com o intuito de construir uma crítica coletiva advinda dessa reunião de talentos. A canção apresenta em seu início uma reprovação à tendência dos *rappers* brasileiro (eixo Rio-São Paulo) de enaltecimento de suas individualidades e ostentação, em geral de bens, em suas músicas e clipes (o que inclui carros, jóias, mansões, mulheres, cédulas etc.).

Indubitavelmente, refere-se a uma contundente crítica de reprodução, quase integral, do modelo reducionista de *hip-hop* de origem norte-americana desconectado da realidade brasileira. Enquanto os artistas cantam sobre suas riquezas, suas satisfações pessoais e futilidades, o povo brasileiro sobrevive em meio a diversos abusos, como a violência urbana, a exploração contínua do Estado com a alta taxa de impostos, a luta pelo sustento diário etc. A incoerência denunciada por “Elidecê”, “Caime” e “Negro Rudhy” é a omissão desses transtornos das periferias e do cotidiano brasileiro na produção musical dos *rappers* alienados. Reitera-se a impressão de que eles estão dissociados da realidade e que tais afrontas não acontecem efetivamente em solo nacional. Observemos, então, a letra somente na parte de Mussoumano juntamente com a contextualização do universo de uma *cypher*:

Cypher Flowripa (2017)

[Negro Rudhy, Caime, Elidecê e Mussoumano]

Part. Mussoumano

1ª Estrofe

É tanta crítica, virou psicose
Cabeça é tão fechada que parece fimose
Mano, eu tô usando meu intelecto, conecto
Tipo vírus sua mente eu infecto, detectou?

2ª Estrofe

Atravessamo os continente ninguém se afogou
Não flagrou? Rap da ilha aqui não naufragou
Não é loteria, faço jogo valer a pena

Mano, eu vim pra ser mega, então, se foda a cena

3ª Estrofe

Vem que, o rap aqui, não maquiado tipo make
Não quero dinheiro sujo igual do Eike
Floripa na cena já “fizemos” o checkin
É seu fim

4ª Estrofe

Sem conexão tipo net discada
Rap de escada, faz diss
Mas rima não diz nada
Hã... Venho aqui deixo as fã pasma
Eu tenho lírica eu não pago nenhum fantasma

É a partir desse campo ideológico que Mussoumano inicia seus versos, afirmando que os *rappers* alienados não percebem a relevância e profundidade das críticas, porque se encontram imersos em um profundo estado de psicose coletiva. Etimologicamente, a palavra originou-se do grego *Psychosis*, que significava condição anormal da mente. Atualmente, o termo “psicose” se refere a uma denominação comum de qualquer doença mental caracterizada pelas distorções na percepção da vida real do indivíduo. Isto posto, Mussoumano denuncia, em seu primeiro verso, a falta de sensibilidade desses *rappers* ao fantasiarem em suas músicas uma realidade que não condiz com a veracidade dos fatos do cotidiano de nosso país.

Em seu segundo verso, ainda na primeira estrofe, Mussoumano se vale do recurso do humor, utilizando uma comparação de natureza biológica/sexual a fim de dimensionar para

seus ouvintes como é bastante limitado o pensamento de certos *rappers* brasileiros que copiam e desejam viver uma realidade estrangeira. Depois, o autor afirma que, ao contrário dessa galera de mente limitada, ele usa seu entendimento para se conectar à vivência de sua terra natal. Mussoumano encerra sua primeira estrofe recorrendo ao emprego de palavras de bastante similaridade sonora, graças ao travamento silábico do encontro consonantal entre os fonemas [k] e [t]. Cabe comentar que as palavras "*intelecto*", "*conecto*", "*infecto*" e "*detectou*" são manipuladas por Mussoumano para apresentarem uma igualdade fônica. Para isso acontecer, o *rapper* precisou realizar o apagamento da vogal final (também chamada de apócope) na forma verbal *detectou*, tendência fonética consagrada pelos falantes do português brasileiro.

Vê-se que Mussoumano traça como objetivo o resgate dos valores genuinamente brasileiros e, principalmente, a busca da eficácia comunicativa pelo uso de elementos de hábitos costumeiros do Brasil. Para alcançar este propósito, o *rapper* precisou esboçar uma metáfora de ordem biológica/cibernética, ao equiparar o poder de influência e propagação de seu pensamento crítico manifesto por meio de sua construção lírica com a capacidade de contaminação imanente contida em um vírus seja ele de natureza patogênica ou por via cibernética. Cabe ainda comentar que o *rapper* deixa patente, já em sua primeira estrofe, as impressões pessoais e seus juízos de valores expressos linguisticamente pelo emprego da 1ª pessoa do singular, marcando formalmente a função conhecida como emotiva ou expressiva da linguagem.

A construção de sua segunda estrofe perpassa pela continuidade da 1ª pessoa (nesse caso, a do plural) e a referência à expansão do *hip-hop* aqui no Brasil. Mussoumano conhece e reconhece a importância de se transportar as raízes históricas de um movimento oriundo do Bronx (área periférica estadunidense) para todo o território brasileiro. De maneira metafórica, o *rapper* permite a interpretação de que os valores são conservados e adaptados à realidade do Sul do país, ao mencionar que o *rap* da ilha não naufragou e afirmar que os artistas respeitaram as origens, compreenderam e sincretizam o movimento ajustando-o à realidade sulista.

Esse encadeamento está alicerçado líricamente mediante a escolha do *rapper* em manipular palavras de bastante afinidade fônica (no caso, de natureza paronímica). A oposição sistemática das realizações entre os vocábulos "*não flagrou*" e "*naufragou*" é marcada pela sutil permuta de um fonema lateral alveolar vozeada [l] por um tepe alveolar vozeado [r], além de uma passagem de um ditongo nasal [ãʊ] a oral [aʊ]. Cabe destacar que se trata de um uso mais raro e restrito para os padrões do português brasileiro. De fato, não se

trata de casos de pares mínimos; no entanto, a entonação de Mussoumano abre margem para uma percepção dicotômica entre os pares. Em mais de um momento, o *rapper* aproveita a interface sonora e produtiva das palavras com a finalidade de patentear seu perfil escrito e, principalmente, estabelecer oposições temáticas.

Ao propor esse contraste por meio da escolha de vocábulos tão próximos do ponto de vista fônico, porém distintos em suas significações, o *rapper* demonstra para os seus ouvintes que a produção de *rap* da ilha (metonímia para Florianópolis) não sucumbiu aos interesses de mercado, de tendências e/ou de práticas não compatíveis com a realidade brasileira. Mussoumano encerra a segunda estrofe com uma pensamento convicto a respeito de sua visão de entender e compor *hip-hop*, em uma reflexão metalinguística. O escritor assegura que suas letras não são provenientes de uma questão de sorte, muito pelo contrário, requerem muito esforço, busca do conhecimento, respeito à tradição e às raízes históricas, entre outros quesitos. Também reitera que vale a pena escutar, compreender e estudar suas produções, pois ele faz o jogo com as palavras recompensarem seus leitores.

O verso que encerra a segunda estrofe faz alusão a uma famosa modalidade lotérica de prêmios aqui no Brasil, a Mega Sena. Contudo, mais adiante Mussoumano manifesta sua insatisfação; obviamente, sua indiferença não é direcionada à premiação ilustre e sim à cena do *rap* brasileiro, a qual deveria denunciar as mazelas sociais do país, que também poderia ampliar e democratizar o movimento em cada região do Brasil dentre outras medidas. É importante destacar que a crítica de Mussoumano está, mais uma vez, alicerçada em vocábulos de proximidade sonora (no referido caso, palavras homônimas homófonas). Isso se deve à oposição sistemática entre os termos *cena* e *sena*. Essa compreensão se projeta graças ao mérito do *rapper* em realizar uma alusão e de maneira imediata correlacionar ao item oposto (a saber, *cena*). Sendo assim, a construção discursiva de cenário é muito bem manipulada e planejada pelo compositor, autorizando múltiplas percepções da obra.

A terceira estrofe introduz versos com fortes denúncias sociais e ideológicas. Mussoumano alega que o cenário de *rap* de Santa Catarina não constitui uma produção farsante e fictícia dos acontecimentos brasileiros. Longe disso, é um *rap* resgatando suas históricas essências confessionais ao retratar, nos mínimos detalhes, as mazelas do país e de sua localidade. Ao final da estrofe, é flagrante, por parte do autor, sua predileção por palavras de bastante afinidade sonora, almejando a continuidade temática e a circunscrição de seu perfil lírico. Os vocábulos *make* e *eike*, apesar de serem de origem estrangeira, apresentam pontos de articulação em comum e, principalmente, demasiada paridade fônica entre si. O que é imprescindível, como se pôde observar durante a análise, na produção musical de

Mussoumano e, de igual modo, fundamental para estabelecer contrastes/ oposições de suas construções argumentativas.

Cabe destacar duas observações importantes acerca dos dois termos estrangeiros. O primeiro é referente à pronúncia de cada um deles: a palavra *make* apresenta a prosódia de sua língua originária, a inglesa; entretanto, o vocábulo *Eike* não exhibe a pronúncia em alemão (língua originária) e sim a forma aportuguesada. Evidentemente, por conta do compromisso estético com a rima, preocupação com as camadas sonoras e da aproximação da fala do português brasileiro. O segundo detalhe a ser salientado é de plano semântico, visto que o compositor direciona a sua crítica aos *rappers* brasileiros que maquiagem uma realidade, a qual nunca experienciaram. Portanto, uma mentira sórdida e imunda tal qual a origem (e destino) dos subsídios e da fortuna do empresário Eike Batista.

A última estrofe da canção evidencia elementos do cenário do *rap* brasileiro conjugados a traços estilísticos peculiares e recorrentes em composições de Mussoumano. O artista inicia a estrofe criticando a produção em massa de *rap* desvinculado da realidade e da cultura nacional, tão desconexa que o autor compara a uma internet discada. Trata-se de uma forma de acesso, que utiliza a rede pública de telefonia para estabelecer conexão com um provedor por meio de uma linha telefônica. Nitidamente, o aspecto depreciativo consiste na falta de qualidade e abrangência desse tipo de conexão, tal qual a produção de certos *rappers* brasileiros que produzem letras incompatíveis com a vivência das periferias brasileiras, até porque o *rap* possui um compromisso permanente e ímpar de denúncia das mazelas sofridas pelas áreas invisibilizadas pela sociedade (as periferias). Mussoumano prossegue em seu parecer a respeito da produção musical desses *rappers*: o autor compreende que tais artistas aspiram única e exclusivamente à sua promoção pessoal e ascensão de suas imagens em redes sociais e demais veículos de comunicação.

Ainda na última estrofe, o compositor insiste em seu pensamento sobre os *rappers* brasileiros. Considera que tais artistas, em vez de produzir *rap* com marcação ideológica ou orientação de classe, usam e usufruem do movimento como uma espécie de “elevador”: eles se aproveitam da visibilidade e do poder de influência do movimento para promover sua ascensão financeira/social. Assim, atingem objetivos oportunistas e escusos, atitudes incompatíveis com os ensinamentos do *hip-hop*. Por isso, a insatisfação por parte de Mussoumano; por ele se sentir pertencente ao movimento *hip-hop*, o artista manifesta o seu dissabor através desta *cypher*.

Outro ponto suscitado por Mussoumano é a tendência de o mercado fonográfico brasileiro em repetidas oportunidades se sustentar graças a tumultos, exposições e insultos.

Evidentemente, existe um mercado de fomentação para que aconteça tamanho ambiente de hostilidade e desavença. A manifestação de conflitos pessoais em letras de *rap* é conhecida pelo nome de *diss track* ou simplesmente de *diss*. Trata-se de uma canção de insatisfação particular e é direcionada a uma pessoa específica com o propósito de ofender e afrontar um indivíduo ou grupo. Associa-se a uma prática comum do cenário do *rap* estadunidense, que, nas últimas décadas, com a crescente das redes sociais e a admiração incondicional dos *rappers* brasileiros pelas tradições da cultura estrangeira, veio a se tornar uma tendência do gênero aqui no Brasil.

Mussoumano, percebendo essa predileção exacerbada pelo que vem de fora, juntamente com a predisposição a ofensas pessoais, induz o *rapper* a concluir que a produção musical desses artistas não possui relevância intelectual, reflexão ou conteúdo. É notável que o compositor estabeleça uma acentuada oposição entre a atual produção musical do cenário do *rap* brasileiro *versus* a produção lírica de Mussoumano e outros artistas independentes da região Sul do Brasil.

Para finalizar a análise, a estrofe de encerramento apresenta uma tônica recorrente na produção musical de Mussoumano: a célebre manipulação dos vocábulos de afinidade sonora (sejam homônimos ou parônimos) como demarcação de estilo e de manutenção temática. O *rapper* utiliza três pares de palavras para estabelecer oposições sistemáticas e inserções estilísticas vocabulares: *discada* x *de escada*, *diss* x *diz*, *fã pasma* x *fantasma*. Analisando o caso de “*discada*” e “*de escada*”, vê-se que estamos diante de um caso de homonímia. Isso se deve ao fenômeno da “apócope” (quando o encontro de duas palavras forma um novo vocábulo, devido ao apagamento da última vogal da palavra anterior), fato que ocorre na segunda expressão.

Ainda na última estrofe, há o vocábulo *diss* em oposição a “*diz*”. Evidentemente, refere-se a um caso clássico de homonímia: o compositor tem como objetivo comunicativo acentuar as diferenças semântica entre os pares. O último exemplo relaciona-se com as palavras *fã pasma* x *fantasma*, em uma ocorrência prototípica de paronímia. A única diferença entre os dois é a troca do fonema central: na primeira palavra, é possível notar um fonema de natureza oclusiva bilabial desvozeada [p] por uma oclusiva linguodental desvozeada [t].

Isto posto, Mussoumano encerra a estrofe com um elemento marcante de sua produção artística (o manejo com os vocábulos de proximidade fônica) e conclui a canção com uma advertência direcionada aos seus detratores e a alguns *rappers* apaixonados pela realidade estadunidense. Para estes, Mussoumano deixa um recado: o *rapper* afirma ter talento suficiente para compor suas canções e constrói continuamente sua lírica. Em nenhum

momento, precisou da ajuda de artistas anônimos (fantasmas) para escrever suas letras ou criar desavenças para estar em evidência no cenário do *rap* brasileiro. Sua notoriedade foi construída única e exclusivamente a partir de seu talento de manejo com as palavras.

A última letra a partir da qual discorreremos sobre os aspectos semânticos latentes da produção lírica de Mussoumano tem o título de “*Rap de Mentira*” e foi composta em parceria com o *rapper* Rashid. Destacamos somente a parte de Mussoumano, com o intuito de explicitar e descrever a homonímia e a paronímia como recursos estilísticos marcantes da produção lítero-musical do *rapper*. Trata-se de uma canção de caráter metalinguístico, que retrata aspectos formais do lirismo encontrado nas obras de Mussoumano em comparação à escassez do cenário de *rap* no Brasil. O *rapper* critica, de maneira contumaz, a postura de alguns artistas do movimento, por falsear certas informações, alegando viverem uma realidade norte-americana (daí a classificação “*mentira*” para a produção desses artistas). Além disso, o autor ressalta o nível artístico de suas composições em paralelo à produção primária de seus detratores. Nesse sentido, é importante observar a letra na íntegra junto com as observações e os comentários para compreender o posicionamento do compositor.

Rap de Mentira

[Part. Mussoumano]

Querem fazer uma **revolução**
Mas a **resolução** é fraca, tipo *Tekpix*
Na moral, tem mais *rap* aqui no meu canal
Que série lá no *Netflix*
Vim para quebrar paradigma
Nem adianta se indignar, sou estigma
Deixa eu fazer o meu trampo, aqui, de forma digna
Tô pronto para reiniciar sua mente
Vicia mano de que **forma 'tá'?**
A cena agora eu vou **formatar**
Na rima quando eu **for matar**
É fato vim do anonimato
O sucesso não foi imediato
O boato dos patos que eu tenho contato
Vem julgar os meus atos?

2ª Estrofe

Meu *rap*, impresso ideias tipo Gutenberg
Enquanto vocês pagam *post* lá pro Zuckerberg
Querem o topo do *rank*, *rap* nacional imitando os Yankee
Atropelo igual tanque, desce do palanque
Se é para falar merda igual Donald Trump

Não pega no *mic*, aqui, se tu veio pelos *like*
Não sou de SP olha o baque, me ataque
De Floripa, SC tu não entende o sotaque
Quem plantou agora colhe
Bando de istepô deixa falar os boca mole

3ª Estrofe

Tô ligado que é foda ver, tudo que o *rapper* de *Youtube* **atingiu**
Muito trampo mano exigiu, desde quando o *rap* surgiu
O meu *flow* é natural, mas eu 'tô ligado que o teu ocê **tingiu**
Aqui ninguém, mano, **infligiu**, e nenhuma regra **infringiu**
Meu som te eleva pra outro **estado**
Eu sou de outro **estado**
Tá ligado que eu 'tô aqui mesmo antes
Eu não tendo **estado**
Sorri pra testar a dor, sou protestador
Falta de rima não justifica com atestado

4ª Estrofe

Vão nos **prender**, para gente não **aprender**
Mas 'tá ligado minha mente nunca vai se render
Deu para entender? Nem **ceder**
Conteúdo para rimar que não cabe num **CD**

Foco para não se perder
Quer *rap* barato? Tem lá para vender

5ª Estrofe

Desmonto sua mente igual peças de **lego**
Se ligou não sou **cego** seu prego, não adianta
inflar o seu **ego**
Planto para regar, não vou **arregar**, não quero
fardo pra **carregar**

Eu vim para ficar, não para **tráfico** e no *rap* eu
vou **trafegar**

6ª Estrofe

(Refrão) X2

Ajusto a mira e minha lírica que gira igual
tambor
Traíra nem respira e se retira de **pavor**
Os bico se admira, da licença por **favor**
Atropelando os *rap* de mentira, é o terror

A primeira estrofe apresenta como uma espécie de “cartão de visita” em sua primeira linha uma construção privilegiando o aspecto semântico da paronímia, ao realizar o emparelhamento fônico entre os vocábulos “*revolução*” e “*resolução*”, com a única distinção fônica de uma fricativa labiodental vozeada por uma fricativa alveolar vozeada. A proximidade torna-se ainda mais acentuada devido à comparação elaborada por Mussoumano entre a qualidade de imagem registrada pela câmera e a força de engajamento da revolução empreendida por *rappers* brasileiros que se espelham no cenário de *rap* norte-americano. Além disso, Mussoumano continua a sua crítica afirmando não seguir normas preestabelecidas sobre o conceito de *rap* e de que não adianta se revoltar contra os versos, pois estes são permanentes e marcantes tal qual uma cicatriz (estigma).

Ainda sobre a primeira estrofe, pode-se notar a manutenção da estrutura fonética nos vocábulos *indignar* e *digna*. Por certo, para causar a impressão de paridade sonora, o *rapper* emite a primeira palavra com um apagamento do -r final (processo recorrente no português brasileiro, também conhecido pelo nome de apócope). Na segunda, por sua vez, há uma transposição da sílaba tônica (também chamada de diástole, marcada pelo avanço do acento tônico para a sílaba seguinte), deixando a impressão, ao menos na parte final da palavra, de igualdade fônica.

Mussoumano, para demonstrar seu domínio com a palavra, repete o recurso de emparelhamento sonoro nos três versos seguintes, a partir das construções “*forma tá*” x “*formatar*” x “*for matar*”. No primeiro caso, adverte-se a inserção de uma tendência do português brasileiro no tocante ao uso do verbo *estar* (o apagamento da sílaba inicial, denominada aférese). A segunda ocorrência apresenta o apagamento do -r final (apócope). Sendo assim, ao realizar a queda dos fonemas em ambos os vocábulos, o compositor induz o leitor à interpretação de homonímia; entretanto, trata-se de palavras parônimas (são parecidas, mas diferenciam-se gráfica e morfológicamente).

O último exemplo é referente a uma clássica ocorrência de haplologia, visto haver o encontro de duas palavras formando um sintagma. No referido caso, o aspecto semântico da

paronímia fica sobressalente em relação à palavra anterior (*formatar*). Obviamente, o *rapper* se vale da pronúncia fluante (ora aberta, ora fechada) da palavra “*formatar*” para mais uma vez induzir o interlocutor à compreensão de vocábulos homônimos (quer homógrafos, quer homófonos). Apesar da forte sugestão, o que temos são palavras de aspecto aparente (paronímia). Por isso, é possível notar a preferência, nos versos de contundência de Mussoumano, pela escolha de vocábulos de proximidade e/ou igualdade fônica (ainda que forjada). A primeira estrofe termina com Mussoumano direcionando os versos a seus detratores, justificando que o talento com as rimas o tirou do anonimato e o transformou em um exemplo de sucesso.

A segunda estrofe se inicia com uma analogia, Mussoumano compara a importância de sua produção lírica com a invenção de Gutenberg¹⁴, ao passo que os seus detratores (artistas seguidores de tendências estrangeiras) se preocupam exclusivamente com as redes sociais¹⁵ e não com o conteúdo, com a mensagem a ser transmitida. O compositor continua a sua metacrítica ao questionar a autenticidade da produção do cenário atual de *rap* no Brasil, que plagia em muitos pontos a cultura norte-americana (*Yankee*). Além disso, o letrista faz uma recomendação aos mestres de cerimônia pelo país. O pedido é não empunhar o microfone, caso o foco esteja na aceitação do público das mídias sociais (*like*) e sim pelo compromisso com o movimento. Provando que a sua produção lírica veio quebrar paradigmas, o *rapper* deixa registrada a sua localidade (fora do eixo tradicional Rio-São Paulo) e seu sotaque (*istepô*¹⁶ e *boca mole*¹⁷) nada convencionais no universo do *rap* brasileiro.

Na terceira estrofe, destaca-se o início de versos em resposta à zombaria de difamadores do trabalho de Mussoumano, já que estes alegam se tratar de uma produção inferior oriunda da via cibernética. A resposta de Mussoumano é elaborada com linhas de impacto típicas de sua produção, ou seja, por meio da paronímia, ele explora a proximidade sonora dos vocábulos “*atingiu*” e “*tingiu*”. A única diferença entre os pares é o apagamento silábico ocorrido no segundo caso (aférese). É interessante perceber que, após isso, Mussoumano, mais uma vez, utiliza pares de palavras parônimas (aqui, trata-se de casos prototípicos em gramáticas normativas), a saber: *infligir* e *infringir*. Por mais que sejam notórias as diferenças sonoras entre os vocábulos, constituem ocorrências que geram dúvidas

¹⁴ Johannes Gutenberg foi o inventor do sistema de impressão móvel, conhecido como tipografia.

¹⁵ Por isso, a alusão ao Mark Zuckerberg, criador do *Facebook* e *Instagram*.

¹⁶ No vocabulário do manezinho, nativo de Florianópolis, *istepô* refere-se à pessoa do contra, que atrapalha.

¹⁷ Pessoa que fala demais, delator, bisbilhoteiro.

e hesitações aos usuários de língua materna. É pertinente salientar a competência do compositor ao correlacionar contextualmente duas palavras de sons, grafias e significados distintos, manipulando-os com o intuito de explorar a riqueza sonora contida em tais termos para consolidar sua construção artística.

Ainda na terceira estrofe, Mussoumano explora, por meio do aspecto semântico da homonímia (perfeita), as diversas acepções que a palavra “estado¹⁸” pode proporcionar. Além disso, o *rapper* deixa em evidência, de modo factual, a preferência pelos aspectos da paronímia e da homonímia (mesmo forçando-a). O compositor elabora um cenário argumentativo que permite (e quase exige) as palavras que acentuam as interfaces sonoras, como também a confecção dos versos de impacto perpassam os aspectos semânticos já citados. É importante destacar que a presente estrofe apresenta o foco em elementos da construção de rimas, ou seja, uma reflexão metalinguística a respeito dos subsídios de que dispõe um artista da palavra (mestre de cerimônia) como o *flow*, ideologia, instrumental (som), rima, trabalho, entre outros recursos.

A estrofe de número quatro introduz palavras de proximidade fônica, com o propósito de enfatizar a informação, mantendo o traço estilístico de homonímia e/ou paronímia; no referido caso, são vocábulos parônimos. É possível notar o foco conferido pelo compositor aos pares “*prender*” x “*aprender*”. Em mais de um momento, a distinção dá-se pela inserção de um fonema a mais na segunda ocorrência; por isso, fica patente o uso da prótese (acréscimo de fonema ou sílaba no início da palavra). Por sua vez, os versos três e quatro apresentam palavras originalmente parônimas; Mussoumano, porém, manipula-as para deixar a impressão de um caso de homonímia (homófona). Os vocábulos “ceder” e “CD” são emparelhados foneticamente pelo *rapper* devido ao apagamento do -r final no primeiro vocábulo (apócope) e a inserção de fonemas no interior da segunda palavra (epêntese).

É importante destacar que uma tendência marcante do português brasileiro é a inserção de vogais epentéticas, sobretudo em encontros consonantais (ou travamentos silábicos¹⁹), haja vista a consabida preferência dos falantes brasileiros pela vocalização (talvez

¹⁸ Algumas acepções exploradas por Mussoumano, respectivamente, “estado” no sentido de forma de condição emocional, psicológica ou moral de uma pessoa em um determinado momento (movimento de projeção espiritual, êxtase). O segundo aspecto, por sua vez, refere-se a divisão territorial, de uma república federativa (município, bairro etc). A última inclui a noção de ser ou estar, ou seja, condição em que as coisas se encontram (verbo de ligação).

¹⁹ Entende-se por travamento silábico o conceito proposto por Câmara Jr. (1970), o autor apresenta cinco possibilidades de preenchimento: [...] há quatro modalidades de sílaba travada em português: V/z/, V/r/, V/l/, (que desaparece com a vocalização do /l/ para /w/), e V/y,w/ (ditongos decrescentes). Pode-se acrescentar um quinto tipo, V/N/, com a interpretação da chamada “vogal nasal”, em português, como sendo fonologicamente “vogal fechada por consoante nasal” (Câmara Jr., 1970, p. 30).

uma das principais diferenças entre o português praticado neste país e o de Portugal). Mussoumano se aproveita das duas predileções do português brasileiro (epêntese e apócope) para causar, no interlocutor, a impressão de que ele esteja diante de um caso de homonímia (homófono), quando na verdade se tem um exemplo de paronímia. Além disso, o *rapper*, por meio dos vocábulos parônimos, realiza a manutenção temática de crítica à superficialidade de seus detratores e de artistas do *rap* brasileiro que copiam o modelo de produção fonográfica norte-americana.

O compositor conclui que a essência das letras desses artistas não carrega ideias, ou seja, não há profundidade ou valorização do eixo imaterial. Por isso, é possível constatar, segundo a crítica de Mussoumano, uma enorme superficialidade no cenário do *rap* no país, de tal forma que a relação custo x benefício da produção musical desses *rappers* é de valor irrelevante.

Avançando para a quinta estrofe, Mussoumano constrói o início dos versos pautados em uma analogia – no caso, entre a complexidade da mente humana e a multiplicidade de combinações de peças contidas no jogo Lego. A partir daí, o compositor elabora versos de impacto, utilizando vocábulos parecidos do ponto de vista fônico e ortográfico, a saber, a trinca composta por *lego*, *cego* e *ego*. Os dois primeiros casos são classificados como par mínimo, ou seja, uma troca de fonema é distintiva e determinante na significação das palavras em questão. Por isso, torna-se perceptível a distinção sonora entre o primeiro e o segundo de um fonema lateral alveolar vozeada [l] por uma fricativa alveolar desvozeada [s]. A última palavra (*ego*) destacada em relação às anteriores apresenta a supressão do fonema inicial, caracterizando o processo fonológico de aférese. Depois, o letrista realiza mais três emparelhamentos sonoros com os seguintes vocábulos: *regar*, *arregar* e *carregar*. É interessante perceber a progressão sonora, de modo crescente, entre os casos, por isso, constata-se a marcação formal e gráfica do aumento de sílabas na parte inicial das palavras (prótese) como o recurso sinalizador dessa gradação.

Mussoumano encerra a construção da quinta estrofe com o manuseio de palavras parônimas— com exemplos clássicos de gramáticas normativas. Os pares *traficar* x *trafegar* são prototípicos da paronímia, ao apresentar vocábulos de aspecto gráfico e sonoro aparente (relação de proximidade) e não de igualdade. O compositor deixa como último registro da estrofe ao leitor a marca singularizante e recorrente em suas letras, a saber: o manejo contundente da interface sonora latente nos aspectos semânticos da homonímia (ainda que

forjada pelo *rapper*), paronímia e/ou casos de par mínimo. É pertinente salientar que o *rapper* conclui a estrofe afirmando que seus versos são permanentes (vieram para ficar), pois não se limitam ao tema drogas e suas implicações (*traficar*), no entanto, Mussoumano deseja atravessar (*trafegar*) por diversas temáticas que podem surgir em nossa realidade brasileira. Em outras palavras, até em sua última estrofe o compositor deixa registrado seu carimbo estilístico.

Por fim, é importante comentar que esta parte da letra explica o título da canção, ao estabelecer como ilusão a produção de *rap* totalmente baseada na realidade estadunidense. Quem acompanha cegamente a influência estrangeira é denominado por Mussoumano de *traíra*, ou seja, para o artista catarinense, alguém que plagia as tendências externas age com desonestidade e ingratidão contra a própria pátria.

Ao longo da análise das cinco composições de Mussoumano, foi possível constatar um nível apurado no trato com os aspectos semânticos da homonímia e da paronímia. Quando o *rapper* não encontrava algumas palavras que se encaixassem em tais aspectos, ele optava pela troca de fonemas, acarretando distinção de significado. É possível apontar a sua formação de ensino superior em Comunicação Social como elemento preponderante no manejo da interface fonética e semântica das palavras. É evidente também que, em se tratando de um artista, o domínio epilinguístico é quase que inato e exercitado. Entretanto, ficou patente que o controle metalinguístico proporcionou a Mussoumano um repertório ampliado e consciente no tocante às suas escolhas vocabulares.

Portanto, depois de observar as características peculiares e recorrentes da produção lírica de Mussoumano, como foi destacado nas análises de suas cinco composições, é possível enunciar as considerações finais desta pesquisa juntamente com os apontamentos e eventuais conclusões sobre a produtividade da homonímia e paronímia. Não há dúvida de que, ao longo de todo o trabalho, se tornam notórias as potencialidades de natureza estilístico-semânticas de tais vocábulos, em se tratando de produções textuais com finalidades estéticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para atingir a eficácia das teorias adotadas, tornou-se indispensável a análise em um *corpus* que não viesse aparentar ser extremamente artificial, tal como é a literatura, para muitos, é claro. Por isso, houve a necessidade de se optar por uma mescla. Sendo assim, elegemos um gênero que viesse a transitar por duas importantes faixas, entre os usos habituais e fruto de construções artísticas com o intuito de esclarecer bem o objeto de estudo: a produtividade de construções com vocábulos de aspectos semânticos como a homonímia e paronímia. Portanto, os esforços se concentram na procura de um *corpus* que viesse apresentar essa dupla interface, a fim de que não déssemos, em momento algum, preferência por nenhuma delas por se tratar de um estudo de caráter estritamente científico.

A partir disso, transparece ser possível chegar a conclusões que dimensionem alguns caminhos possíveis para um modelo teórico plausível e aplicável em três importantes áreas. A primeira contribuição vai auxiliar o campo científico, trazendo inovações e descobertas para rever alguns equívocos. Depois, teremos avanços consideráveis em nossas gramáticas, materiais de apoio e livros didáticos. Isso poderá resultar, assim, em um progresso no ensino de língua por intermédio dessa nova maneira de conceber o ensino/aprendizagem de nosso idioma. Evidentemente, é indispensável o preparo de nossos profissionais e futuros professores para que utilizem estes métodos de análise, visando a produtividade, eficácia e adaptação à realidade linguística do aluno/utente.

É pertinente salientar que o estudo presente pretendia ser bem mais sucinto, como foi destacado nos objetivos gerais e específicos da pesquisa. No entanto, os desdobramentos tanto do *corpus* de análise quanto das problemáticas suscitadas pelas gramáticas e pelos manuais didáticos enriqueceram e endossaram o debate em torno de muitas discussões produtivas e necessárias para o âmbito acadêmico, como a produtividade imanente no vocábulos homônimos e parônimos, uma delimitação ainda mais rica em detalhes dos conceitos de homonímia e paronímia, a execução da proposta de análise de Othon Moacyr Garcia (conhecida como "palavra-puxa-palavra") e de como esta associação é apropriada no que diz respeito à análise estilística de um determinado autor.

Inegavelmente, a ampliação dos capítulos ao longo do desenvolvimento da presente pesquisa deve-se, portanto, às orientações e às leituras durante as aulas do curso de Mestrado. As instruções em sala trouxeram e motivaram uma série de problematizações que elevaram o *status* de um simples trabalho de análise estilística em torno da produção musical de

Mussoumano para uma experiência mais desafiadora e mais abrangente ao evidenciar temas fundamentais para o entendimento mais preciso dos fenômenos da homonímia e paronímia no português.

Em nenhum momento, o trabalho teve a pretensão de trazer uma resposta de forma absoluta e definitiva, até porque, ao longo do processo de confecção do trabalho, acabaram surgindo inúmeros embaraços e diversas questões a serem problematizadas. Intuitivamente, percebeu-se a necessidade de aprofundar os conceitos de homonímia e paronímia em manuais de consulta, visando a um tratamento mais proveitoso e oportuno de tais vocábulos e afins à luz da análise estilística sob a orientação de princípios da associação paronomástica nos moldes de Garcia (1996).

Apesar do consabido reconhecimento das limitações a que toda e qualquer teoria está submetida, compreendeu-se como necessária a manutenção dos objetivos iniciais, uma vez que é pertinente conceber os vocábulos homônimos e parônimos em letras de *rap* seja uma contribuição fundamental não só para a descrição da língua portuguesa, foco precípua do trabalho, mas também acaba reverberando na atualização teórico/didático, não somente para os estudos de língua materna, mas também para as disciplinas de: Literatura, Filosofia, História e Sociologia etc.

Vale ressaltar que, em uma abordagem mais tradicional, pode apresentar limitações e incoerências que comprometem, de certa forma, o enunciado linguístico. Assim, é fundamental a conciliação das contribuições dos estudos que valorizem e justifiquem as escolhas lexicais mediante a adequação ao contexto comunicativo, o texto, o discurso. Em outras palavras, uma ótica que esmiúce os fatos implícitos da estrutura textual.

Em suma, ao longo de toda a pesquisa nossos esforços foram empregados na procura de apresentação de contextos que valorizassem a interface produtiva dos vocábulos homônimos e parônimos. Distinguindo-se, assim, do tratamento dos manuais didáticos que se limitam ao debate a partir do viés normativo, elencando pares de palavras classificando-as em certas e/ou incorretas. Certamente, esse tipo de abordagem restringe a uma visão mais maniqueísta, o intuito do trabalho é poder proporcionar um tratamento mais amplo e pertinente para tais vocábulos. Em se tratando de língua, nada é integralmente dispensável e/ou repreensível. Por isso, o elemento precisa ser observado com bastante diligência e ter o exame de compatibilidade com o contexto comunicativo, para depois classificar especificamente o emprego como adequado ou não.

Logo, durante a análise de *corpus* fica evidente a aptidão de Mussoumano no manejo com os fenômenos da homonímia e paronímia, haja vista o jogo lúdico com os vocábulos ora

parônimos, ora homônimos. A finalidade do *rapper* é explorar a interface sonora deste agrupamento, objetivando, ao menos, três propósitos, a saber: a manutenção de um determinado tema em suas canções, o entendimento de um recurso mnemônico efetivo em sua forma de transmissão da obra e, principalmente, a marcação de seu estilo lírico sempre ancorado nestes agrupamentos lexicais por conta da sua natureza fônica protuberante. Portanto, a análise de cinco composições serviram de provas categóricas para comprovar duas hipóteses: demonstrar que tal exploração sonora não é oriunda da casualidade (a famigerada “obra do acaso”) ou de um momento de lampejo ou inspiração do autor, mas resultante de uma prática recorrente e intencional do *rapper* em esmiuçar tal recurso em sua poética. A segunda hipótese tem a ver com a produtividade latente em tais vocábulos na produção artística em um determinado autor. No caso de Mussoumano, a homonímia e paronímia são âncoras basilares de seu estilo literário e de sua construção lúdica/rimática.

Por fim, houve um esforço de nossa parte, ao longo de todo o trabalho, em poder demonstrar, de maneira produtiva e factual, as potencialidades intrínsecas contidas nos vocábulos homônimos e parônimos. Evidentemente, se exploradas as interfaces sonoras com o propósito de criar um jogo lúdico e interpretativo com o público alvo. Em específico, o mérito de Mussoumano reside na compreensão da importância destes vocábulos em sua produção lírica (por simbolizar uma espécie de “carimbo” de seu registro escrito), do entendimento da efetividade do recurso e, principalmente, da recepção positiva por parte de seus ouvintes.

REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Marcus. *Poética-popular*. 1980. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguísticas) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1980.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1976.
- ALONSO, Dámaso. *Poesia Espanhola*. Trad. de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 1. ed. Porto Alegre: Globo, 1960.
- ALVES, Aline Cristina Ribeiro. De repente: a música de improviso através do cantador popular. In: ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA, 5., 2009, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FAPESP, 2009. p. 03-45.
- ALVES, Valmir Alcântara. *De repente o rap na educação do negro: o rap do Movimento Hip-Hop Nordestino como prática educativa da juventude negra*. Orientador: Wilson Honorato Aragão. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, 2008.
- AULETE, Caldas. *Aulete digital: dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Disponível em: <http://aulete.com.br/t%C3%B3xico>. Acesso em: 22 set. 2021.
- AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Publifolha, 2012.
- AZEREDO, José Carlos de. *Fundamentos de gramática do português*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.
- BEAUCLAIR, Marcelo Gomes. *Semântica discursiva: a expressividade da palavra e da não palavra*. 2. ed. Duque de Caxias: Singular, 2014.
- BECHARA, Evanildo Cavalcante. *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BECHARA, Evanildo Cavalcante. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 1995.
- CAETANO, Marcelo Moraes; CHINI, Alexandre. *Gramática Normativa da Língua Portuguesa: um guia completo do idioma*. Brasília: Conselho Federal, 2020.
- CÂMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à Estilística da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.
- CÂMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. *Dicionário de linguística e gramática*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.
- CÂMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. *Problemas de linguística descritiva*. 3. ed. Petrópolis:

Vozes, 1970.

CÂMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

CARVALHO, Castelar de. *A Estilística e o ensino de português*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno12-02.html>. Acesso em: 22 set. 2021.

CERIGATTO, Mariana. *Jair Rodrigues: Inventei o rap?* <https://sampi.net.br/bauru/noticias/2390127/cultura/2012/08/jair-rodrigues---inventei-o-rap>. Acesso em: 13 de Abr. de 2023.

CONFORTE, André Nemi. *As metalinguagens do samba*. Orientador: André Crim Valente. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MC's. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO ADOLESCENTE, 1 ed, 2005, São Paulo. *O rap brasileiro e os Racionais MC's*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 09-15. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&lng=en&nrm=abn. Acesso em: 18 Abr. 2023.

CORNIANI, Fábio Rodrigues. Rap: manifestação popular urbana. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. *RAP- O folclore urbano e a Folkmídia*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 09-97.

COSERIU, Eugênio. *Teoria da linguagem e linguística geral*. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

DIÓGENES, Glória Maria dos Santos. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip Hop*. São Paulo: Annablume, 2001.

DISCINI, Norma. *Inquietações sobre o estilo*. São Paulo: Todas as Letras, 2015. p. 12-17.

ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Trad. Maria Rosária Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

ESSINGER, Sílvio. *Batalha verbal no ritmo das violas*. Disponível em: www.cliquemusic.uol.com.br. Acesso em: 26 jul. 2023.

FERNANDES, Ana Claudia Florindo. *O rap e o letramento: a construção da identidade e a constituição das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo*. Orientadora Mônica Guimarães Teixeira do Amaral. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986. p. 1272.

FONSECA, Ana Silvia Andreu da. *Versos violentamente pacíficos: o rap no currículo escolar*. 2011. Tese (Doutorado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 27. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

GARCIA, Othon Moacyr. *Esfinge clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. (Reunião dos ensaios estilísticos).

GRANGER, Gilles-Gaston. *Filosofia do Estilo*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

GREIMAS, Algirdas Julius. *Semântica Estrutural*. 1ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

HENRIQUES, Claudio Cezar. *Estilística e Discurso: estudos produtivos sobre texto e expressividade*. 1. ed. Rio de Janeiro: Alta Books, 2018.

HENRIQUES, Claudio Cezar. *Léxico e Semântica: estudos produtivos sobre palavra e significação*. 1. ed. Rio de Janeiro: Alta Books, 2018.

KEHL, Maria Rita. A fátia órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: KEHL, Maria Rita. (org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LIMA, Carlos Henrique da Rocha. *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

LEITÃO, Luiz Ricardo. *Gramática Crítica: o culto e o coloquial no português brasileiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ferreira, 2016.

LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MARQUES, Maria Helena Duarte. *Iniciação à Semântica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

MARTINS, Hudson. *Entrevista ao canal Rap Box*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rF51wrOnXvM&t=2112s>. Acesso em: 17 set. 2021.

MARTINS, Hudson. *Entrevista ao portal Uol*. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/10/28/mistura-de-mano-com-muculmano-rapper-mussoumano-faz-sucesso-no-youtube.htm>. Acesso em: 19 set. 2021.

MARTINS, Hudson. *Entrevista à Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://temas.folha.uol.com.br/influenciadores-digitais/as-estrelas/rapper-mussoumano-rechaca-rotulo-de-artista-menor-e-quer-virar-pop.shtml>. Acesso em: 04 abr. 2023.

MARTINS, Nilce Sant.'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

MARTINS, Leda Maria. A orilatura da Memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org). *Brasil afro-brasileira*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1992.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística: manual de análise e criação do texto literário*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário de sinônimos*. 4. ed., rev. e atual., 2.reimpr. Rio de Janeiro: Lexikon, 2018.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *Oralidade e performance*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, BA, 2002.

RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno/ Racionais MC's*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Manoel Pinto. *Gramática aplicada da língua portuguesa*. 14 ed. Rio de Janeiro: 2004.

RODRIGUES, Nelson. Complexo de vira-latas. In: RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 51-52.

SILVA, José Carlos Gomes Da. Arte e educação: experiência do movimento Hip Hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 23-38.

SILVA, Thaís Cristóforo. *Dicionário de Fonética e Fonologia*. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

SAUSSURE, Ferdinand. de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1916.

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

TAVARES, Breitner. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 25, n. 2, p. 309-327, 2010.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VALENTE, André Crim. *A linguagem nossa de cada dia*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

DISCOGRAFIA BÁSICA

BRAZZA, Fabio. *É Ritmo, Mas Também é Poesia*. AMG Estúdio. 2017.

HOOD, Rappin'. *Sujeito Homem*. Trama Studio. 2001

MARCELO D2. *A Procura da Batida Perfeita*. Sony Music. 2003

MUSSOUMANO. *Mussa Convida, Vol. 1*. Insane Tracks. 2018.

RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no Inferno*. Cosa Nostra Fonográfica. 1997.

RACIONAIS MC'S. *Raio X do Brasil*. Zimbabwe Records. 1993.

RACIONAIS MC'S. *Nada como um dia após o outro dia*. Cosa Nostra Fonográfica. 2002.

RACIONAIS MC'S. *Cores e Valores*. Boogie Naípe Produtora. 2014.

GLOSSÁRIO DE TERMOS E EXPRESSÕES DO HIP-HOP

Beat: Na tradução literal significa batida. Trata-se de um elemento comum para grupos e cantores de *rap* cantarem em cima de um fundo instrumental (base) de apelo rítmico marcante.

Beat box: Na tradução literal significa batida improvisada feita com o auxílio do aparelho fonador (lábio inferior, superior, língua, cordas vocais etc.) pelo DJ ou pelo *rapper*.

Cypher: Trata-se de uma palavra oriunda do alfabeto árabe, e significa zero. No movimento *hip-hop*, a *cypher* é originária da dança, especificamente do *breakdance*, com os *b-boys* e *b-girls* que dançavam no centro de círculos – por isso, a referência ao número zero -, formados pela organização em roda do público que assistia as batalhas.

A *cypher* no *rap* tem como finalidade reunir MC's, sendo eles artistas solo ou de grupos, com o intuito de compor rimas inéditas para a partir desta união, trazer reflexões aprofundadas e contextualizadas da sociedade. Sendo assim, é um elemento muito próximo do universo de *freestyle* do que do *rap* elaborado e construído sobre uma batida produzida em estúdio.

Dabbing ou DAB: Refere-se a um movimento de dança ou de gesto, em que uma pessoa recai a cabeça na curva dobrada de um braço inclinado, angulada para cima, ao levantar o braço de frente para fora linear em uma direção paralela. Desde 2015, *dabbing* tem sido usado como um gesto de triunfo ou brincadeiras, gerando inúmeros memes.

Diss: Também chamada de *diss track* (em sua tradução literal significa “canção de insatisfação”) trata-se de uma composição criada com o propósito de expor e insultar uma pessoa ou um grupo de cantores. Seu uso é muito frequente no *hip-hop*.

DJ: Trata-se de uma sigla em inglês que significa “*disc jockey*”. O mais comum é usar a sigla (que deve ser pronunciada “*dee jay*”) em vez do nome completo. Um DJ é um artista responsável por transmitir música (muitas vezes da sua autoria) na rádio, televisão ou em qualquer local onde se ouça música (discoteca, boates, festas, etc.).

Dobras: Refere-se a uma espécie de “voz secundária”. Serve para reforçar um trecho da música ou reforçar a rima. No geral, agregam para o andamento da canção, trazendo contribuições para a marcação rítmica da música.

feat. ou "ft.": Na tradução literal, refere-se a abreviação de *featuring*, que no caso significa “com a participação de”.

Fita: A palavra apresenta algumas acepções, portanto, pode significar uma ocasião, fato,

acontecimento, cenário do *rap*. Outra acepção é a de uma situação complicada, de desavença, briga. Por fim, pode apresentar o sentido de esquema, algo combinado.

Flow: Designa a maneira como o *rapper* "encaixa" as palavras, sílabas e frases no instrumental (beat). Não foge muito do significado do dicionário, que nos traz palavras como fluência e cadência. Seria, portanto, a fluidez com que a letra se encontra com o ritmo, ou o domínio do ritmo da letra de acordo com as batidas da música. Seria o equivalente à melodia na música cantada

Gangstar rap: Refere-se a uma tendência do *rap* norte americano que propaga a apologia de melhoria do modo de vida, ao cotidiano violento e ao estilo de roupa dos *gangsters* dos guetos negros dos Estados Unidos.

Gangue ou Gang: Dentro do movimento *hip-hop*, trata-se de uma organização coletiva de *rappers*, que também pode ser chamada de equipe ou *crew*.

Hype: O termo é uma abreviação da palavra em inglês “*hyperbole*”, que significa: exagero, excesso, algo em demasia. É uma gíria usada para definir algo que está sendo muito repercutido, chamando a atenção das pessoas. O termo também pode ser usado para definir o sentimento quando as pessoas estão muito entusiasmadas sobre algo. Exemplo: Aquele novo jogo está no **hype!**”

Mainstream: Trata-se de um conceito que expressa uma tendência ou moda dominante. A tradução literal de *mainstream* é "corrente principal" ou "fluxo principal".

Em português, expressa um grupo, estilo ou movimento com características dominantes. Este conceito está relacionado com o mundo das artes, principalmente com a música e a literatura. Um conteúdo *mainstream* é considerado comercial e obtém uma grande divulgação por parte dos meios de comunicação.

Mano: Aquele que é reconhecido como apreciador ou igual dentro do movimento *hip-hop*.

MC: Abreviatura para mestre de cerimônias. Sendo assim, trata-se dos representantes que cantam e animam os bailes.

New School/Old School: Refere-se ao costume dentro do *Hip-Hop* de conservação de suas raízes dos anos 60. Para o movimento, o termo *Old School* expressa a escola que rememora e celebra os elementos de origem. *New School* é atribuído para os grupos contemporâneos e recém-formados (a nova geração).

Punchline: No universo do *rap*, a *Punchline* são as linhas ou versos de impacto que o *rapper* propõe em sua composição ou improviso. Está diretamente ligado ao significado literal da palavra, de *Punch*: soco e *line*: linha.

Quebrada: lugar, bairro/cidade de origem do *rapper*.

Rap: Abreviatura de *rythm and poetry* (ritmo e poesia). Estilo de música em que um DJ e um ou mais rappers se apresentam cantando sobre uma base instrumental a letra falada ou declamada. Há vários tipos de *rap*: *def*, *bass*, *Miami*, *hip house*, etc.

Trap: Trata-se de um subgênero do *rap* que se originou na década de 2000. É marcado por seu conteúdo agressivo. É um som que incorpora bumbos sub-baixo, em tempo duplo, em tempo triplo e outros tempos mais rápidos de divisão chimbais. Possui temáticas como: criminalidade, tráfico de drogas, festas, sexo, violência, armas, gangue, materialismo e riqueza.

Trampar: O vocábulo expressa o emprego de esforços em uma determinada atividade informal ou emprego, pode também significar: trabalhar, ralar.

Truta: A palavra possui o significado de amigo, aliado, parceiro que caminha lado a lado. Exemplo: "Eu sou irmão dos meus trutas de batalha" (Negro Drama- Racionais Mc's). Variação: TRU: "Aqui é Capão Redondo, tru, não Pokémon" (Vida Loka Part. II- Racionais Mc's).

Underground: O termo *underground* está veiculado ao estilo de música representado como alternativo (ou seja, os próprios artistas se relacionam e negociam com gravadoras de forma independente) ou também como *rap* alternativo (no qual a definição é marcada por um estilo musical próprio, que se diferencia do *rap* mais comum, como por exemplo, o *gangstar rap*).

Vida loka: A expressão tem sua origem nas palavras "thug life", expressão criada por *rappers* americanos, que foi traduzida como "vida difícil". Refere-se a um estilo de vida exaltado em músicas cantadas pelos mestres de cerimônias. Vivenciar uma "vida loka" seria subsistir sem regras (leis), sem limites, aventurando-se em perigos, em algumas vezes, muito próximo a uma vida de bandidagem.

ANEXO

Deserto das Arábias (2015)

Tá ligado eu voltei, terrorista da rima
 Arsenal tá completo, *rap* é dialeto
 Metralhadora de verso rimando até no deserto
 Pode mandar os comentários
 Avisa pra geral que o Mussoumano tá de volta
 Eu já tô aqui preparado, sei que sentiram
 minha falta

2ª Estrofe

Me chamam de terrorista, mano eu não vou
 explodir tua casa
 No *Youtube* minha rima bomba, bem vindo à
 faixa de gaza
 O que é *good* nós não *have*, aí mano não se
 confunda
 Raspa a barba e fala merda, porque tem cara de
 bunda.

Rapper de Youtube (2016)

Tô sem limite esse beat é o convite pode vim
 me atacar
 Clique não irrite saca, ouve meus hit emplacar
 Sai da frente não empata, hoje eu tô psicopata
 Vou te matar, te atrolei (vrummm) anotou
placa?

2ª Estrofe

Mano, olha o placar, 4 milhões é a marca
 Fecha matraca, (shiii) essa é coisa mais sensata
 Na rima estilo o Bolt, vou te calar
 Aqui são vários volt minha mente não vai
 parar

3ª Estrofe

Não sou romântico igual Bee Gees
 Olha o que diz, rap mais pesado que Péricles
 (hahaha)
 Tramei focado foi o que fiz, eu sempre quis
 Fico feliz no meu show pedem bis

4ª Estrofe

3ª Estrofe

Eu vou seguindo ao contrário do que pensa os
 otário
 Fechando com a gangue, esse é o rimando
 comentários
 Agora eu voltei, tenho pena do *replay*, não vou
 deixar vocês em paz
 Manda um salve pra Bahia, Floripa e Minas
 Gerais

4ª Estrofe (última estrofe)

"Esse Mussoumano é lixo", mano, então,
 porque me segue?
 Desculpa eu tenho talento, eu não fico caçando
tag
 O bonde tá comigo, fecha junto o tempo inteiro
 Vocês não são só inscritos, são tudo os meus
 parceiros.

Capturar sua mente com meu som vou
 Tipo Pokemon Go, meu rap te encontrou
 Incomodo os MC's, mas mano o que vou
 fazer?
 Se o rapper de YouTube manda melhor que
 você

5ª Estrofe

É fácil vim criticar, mais de 20k, vem me
inticar (regionalismo sulista)
 Já é uma prática, pra prejudicar
 Rap é mágica me chamem Copperfield
 Na humilde, a mente chega dá tilt

6ª Estrofe

Querem fraldar, mas nem saíram da fralda
 Eu tô aqui trampano enquanto vocês tão de
 folga
 Me empolga, na correria mó data
 Se é gente ingrata descarta, guerreiro tipo de
esparta

7ª Estrofe

Eles tão na espreita, atitude suspeita
Eita, vem peitar o trampo não respeita
A ideia que causa efeito, não ideia que enfeita
Trampar todo dia pelo sonho foi a receita

8ª Estrofe

Tipo uma seita, mas cê tem que aceitar
Nunca se sujeitar, o que é ruim rejeitar
Essa é fita, os mano não acredita
Aqui não é rap de SP, é rap de Floripa

9ª Estrofe

Foda-se quem detesta, nem se manifesta
Protesta é o que resta, eu sou dono da festa
Hã, aumenta o decibéis
Enquanto 1 vem pra me derrubar mano eu já
venci dez

10ª Estrofe

(Venci 10) sai fora o que tu quês?
Nunca vou desisti'os manos aqui são fieis
Ainda vão dizer que meu rap não é verdadeiro?
(puts)
Eu não tô na cena, irmão, eu tô no filme inteiro
Aqui é gangue Mussoumano!