

**Contrapulso**

Revista latinoamericana de  
estudios en música popular

## **Análise discursiva de dois álbuns paradigmáticos do período de consolidação democrática brasileira: *Sobrevivendo no inferno* (Racionais MC's) e *Brasil* (Ratos de Porão)**

Discursive Analysis of Two Paradigmatic Albums During the Brazilian Democratic Consolidation: *Sobrevivendo no inferno* (Racionais MC's) and *Brasil* (Ratos de Porão)

Diosnio Machado Neto  
Universidade de São Paulo,  
Escola de Artes, Ciências e Humanidades  
<https://orcid.org/0000-0002-6164-8332>  
[dmneto@usp.br](mailto:dmneto@usp.br)

Caio Ferreira Gonçalves Azevedo  
Universidade de São Paulo,  
Escola de Artes, Ciências e Humanidades  
<https://orcid.org/0009-0007-8123-7833>  
[caioazevedo28@usp.br](mailto:caioazevedo28@usp.br)

Recibido: 8/4/2025

Aceptado: 7/7/2025

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise discursiva dos movimentos hip hop e punk, utilizando como referência os álbuns *Brasil*, dos Ratos de Porão, e *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC's, no contexto de consolidação da democracia no Brasil. A pesquisa busca compreender o impacto desses movimentos como forças de resistência às opressões remanescentes da Ditadura Militar, abrangendo o final da década de 1980 e o início da década de 1990, e verificar seu caráter revolucionário. Para tanto, foram realizadas pesquisas bibliográficas, consolidando Norman Fairclough (2001) como autor-chave para a análise discursiva. Além disso, dois autores da teoria crítica da arte, Walter Benjamin (1934) e Raymond Williams (1973), foram utilizados para fundamentar a avaliação do caráter revolucionário dos movimentos. Constatou-se que ambos os movimentos desempenharam um papel central no enfrentamento das mazelas do capitalismo que emergiu sob os escombros da Ditadura, destacando-se por sua postura crítica, revolucionária e antihegemônica.

**Palavras-chave:** Hip hop, punk, análise discursiva, teoria crítica, resistência social.

**Resume:** This study aims to conduct a discursive analysis of the hip hop and punk movements, using as references the albums *Brasil*, by Ratos de Porão, and *Sobrevivendo no inferno*, by Racionais MC's, within the context of Brazil's democratic consolidation. The research seeks to understand the impact of these movements as forces of resistance against the lingering oppressions of the military dictatorship, spanning the late 1980's and early 1990's, and to assess their revolutionary character. To this end, bibliographic research was conducted, establishing Norman Fairclough (2001) as a key author for the discursive analysis. Additionally, two critical theory authors, Walter Benjamin (1934) and Raymond Williams (1973), were employed to support the evaluation of the revolutionary nature of these movements. It was found that both movements played a central role in confronting the ills of capitalism, which emerged from the ruins of the dictatorship, standing out for their critical, revolutionary, and anti-hegemonic stance.

**Keywords:** Hip hop, punk, discursive analysis, critical theory, social resistance.



No final da década de 1970 e início dos anos oitenta, o Brasil passou por mudanças em suas esferas políticas e sociais, que culminaram no fim do Regime Militar, em 15 de janeiro de 1985<sup>1</sup>, com a eleição do primeiro presidente civil em vinte anos. Dentre as diversas manifestações ocorridas nesse período em diferentes segmentos da sociedade, alguns movimentos da cena musical foram eloquentes na exposição do momento. Dentre eles, destacamos dois em nosso trabalho: o punk e o hip-hop.

No Brasil, o punk, ancorado em uma juventude combativa diante do conservadorismo político e da crise econômica, destacou-se por seu visual agressivo e por letras de protesto contra o sistema capitalista, atingindo o auge crítico ao aproximar-se gradativamente de discursos anarquistas com um corpus político acentuado. Destacamos, sobretudo, os movimentos nas periferias das grandes cidades, em especial de São Paulo, cuja cena punk esteve longe de ser homogênea, com grande destaque para os movimentos do ABC Paulista e das zonas oeste e leste da cidade de São Paulo.

Já o hip hop, representativo das vivências e experiências da população negra e periférica, utilizou o rap como ferramenta de denúncia contra o racismo estrutural, a marginalização e a violência policial, consolidando-se como movimento politizado. Ao aproximar-se do Movimento Negro Unificado (MNU), tornou-se um dos principais porta-vozes da realidade periférica e da denúncia contra um governo que se instaura e se estrutura sob os pilares do neoliberalismo e reproduz as ações destrutivas do capitalismo, além dos resquícios da Ditadura Militar.

Ainda que o punk e o hip hop tenham inaugurado novas gramáticas de enfrentamento simbólico e estético, é crucial reconhecer que o samba –desde as primeiras décadas do século XX– já se consolidava como uma linguagem profundamente enraizada nas vivências das classes populares e nas dinâmicas das periferias urbanas brasileiras. Trata-se, portanto, de uma continuidade complexa, e não de uma ruptura absoluta. Não obstante, na contemporaneidade, o rap e o punk se destacam por catalisar, com intensidade renovada, os anseios de sujeitos historicamente marginalizados, especialmente entre juventudes insurgentes que operam contra as lógicas do silenciamento e da exclusão estrutural.

Dentre tais possibilidades, podemos elencar desde a eliminação física do corpo dissidente até o apagamento da memória. Os trabalhos musicais de rappers e grupos punks constituem espaços poderosos para compreender os mecanismos de subordinação social e manutenção da população periférica das grandes cidades na pobreza. Com efeito, persuadir a adesão às hegemonias culturais e controlar as massas para que cada uma carregue a marca da voz dominante é mais do que uma operação consciente de estratégias políticas e ideológicas operadas sobre crenças e valores. É, sobretudo, a expressão histórica dos efeitos das práticas de subjugação cultural que, de forma sedimentar, perpetuam forças que não reconhecem a legitimidade e o valor da diversidade humana. É neste sentido que discos como *Brasil dos Ratos do Porão* (1989) e *Sobrevivendo no inferno* dos Racionais MC's (1997), servem como guias para associar a música a processos de modificação social e participação política.

Portanto, o objetivo deste trabalho é analisar os impactos ocasionados pelo movimento punk e pelo movimento hip hop durante a consolidação da democracia no Brasil, contextualizando as temáticas abordadas. Para isso, integramos a análise

---

<sup>1</sup> A partir de meados da década de 1970, a ditadura militar enfrentou uma crescente perda de popularidade, com a ascensão dos movimentos sociais e o avanço da crise econômica. A promulgação da Lei da Anistia, em 1979, marcou a transição política, ao isentar os crimes do regime. Na década seguinte, a campanha das “Diretas Já” ganhou força, mas foi frustrada em 1984. Em 1985, Tancredo Neves foi eleito indiretamente, em uma transição que preservou os interesses dos militares.

discursiva baseada na obra de Norman Fairclough (2001), e a teoria crítica de autores como Walter Benjamin (1934) e Raymond Williams (1973), com a finalidade de comprovar o caráter revolucionário destes movimentos socialmente marginalizados. Para atingirmos tal objetivo, apresentamos, em um primeiro momento, as origens e difusão dos movimentos punk e hip hop, tanto no âmbito nacional quanto internacional, com o propósito de compreender a história que fundamenta a origem de cada um desses gêneros musicais, bem como a formação dos grupos estudados e a produção de seus respectivos álbuns: *Brasil*, do Ratos de Porão (1989), e *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC's (1997). Posteriormente, discutiremos a relação entre a expressão desses movimentos musicais e o contexto temporal específico, por meio da investigação dos efeitos dos discursos presentes nas composições desses álbuns paradigmáticos, em uma análise crítica das faixas selecionadas.

### **O movimento punk e o movimento hip hop: história e contexto**

O punk –como o hip hop– resiste à tentativa de ser classificado como estilo musical ou fenômeno sociocultural isolado. Trata-se, antes, de uma interrupção –uma fissura– no funcionamento da máquina cultural contemporânea. E, como toda fissura, carrega em si o excesso, o ruído, aquilo que não se encaixa. Reduzi-lo à estética da rebeldia juvenil ou à estética lo-fi é ignorar sua função ideológica de perturbar os códigos dominantes de inteligibilidade sonora, midiática e política. Na década de 1970, entre Nova York e Londres, o punk emerge como uma espécie de curto-circuito dentro da própria indústria cultural. Seu minimalismo, sua insistência em acordes primários e sua agressividade performativa não são apenas uma recusa à sofisticação do rock progressivo: são a inscrição do Real –no sentido lacaniano– no tecido simbólico da música popular.

O que The Ramones, The Clash, Sex Pistols e Dead Kennedys articulam é uma estética do colapso: o som como choque, o corpo como resistência, a letra como ruído que recusa a tradução. No caso do The Clash, a incorporação do reggae e da retórica anticolonial não opera como mera citação estilística, mas como um gesto de travessia, uma tentativa de habitar a zona ambígua entre o centro e a periferia global. Mas aqui a tensão é constitutiva: a apropriação do protesto torna-se ela mesma passível de ser apropriada, reabsorvida pelo mercado, como uma camiseta vendida em shopping com a estampa de Che Guevara, ícone da rebeldia sem rebeldia alguma.

No Brasil, o punk não apenas se traduz: ele se territorializa. Em sua primeira aparição, nas zonas urbanas centrais, é ainda linguagem estética; nas periferias do ABC paulista e nas regiões operárias da Grande São Paulo, porém, o punk passa a funcionar como dispositivo de intervenção. Não é coincidência que essa transição se dê nos anos 80, em plena reconfiguração das formas do poder: o fim da ditadura não é sua morte, mas sua dispersão. A cisão entre os punks do ABC –operários, anarquistas, radicais– e os da capital –mais articulados, mais visíveis– reflete aquilo que Althusser chamaria de “efeito ideológico”: a divisão entre os que operam no nível da base e os que são interpelados no nível do discurso dominante.

O hardcore, nesse sentido, surge como sintoma dessa divisão: uma forma radicalizada de dar corpo –ou voz– àquilo que permanece fora da ordem discursiva aceitável. Repressão, miséria, autoritarismo: não se trata aqui de temas, mas de traumas que se repetem. Bandas como Ratos de Porão e Cólera não apenas absorvem essa lógica; elas a intensificam. Suas canções funcionam como *atos de fala* no sentido mais literal: são declarações de guerra ao Estado, ao mercado, à anestesia ideológica do liberalismo emergente. E, claro, como todo sintoma, o punk não desaparece; ele é reconfigurado,

desdobrado, cooptado. A transição de vertentes mais radicais para formas new wave ou pop-rock é apenas a versão musical do velho dilema: a rebelião que, ao ser escutada, já está domesticada. Como nota Melão (2012), isso não dissolve o punk, mas o transforma em um campo de disputa simbólica, onde autenticidade e mercadoria se devoram mutuamente.

É nesse contexto que se inscreve a escolha da banda Ratos de Porão como objeto de análise. Não se trata de uma simples representatividade histórica, mas de uma emergência do político no campo do som. A trajetória da banda, da década de 1980 ao final dos anos 90, permite observar como a música extrema funciona como uma prática discursiva situada, como um arquivo de antagonismos. A sonoridade hardcore, subgênero mais radical do punk, não é apenas forma; é conteúdo politizado, articulado contra o Estado, contra a ordem discursiva liberal. Com base no estudo de Souza (2022), a biografia da banda traça um percurso que começa na periferia da zona oeste de São Paulo, na Vila Piauí, espaço onde o punk não é estilo, mas sintoma social. Com a entrada de João Gordo em 1982, o grupo encontra seu ponto de condensação simbólica. Festivais, coletâneas, álbuns como *Crucificados pelo sistema* (1984), *Descanse em paz* (1986), *Cada dia mais sujo e agressivo* (1987) e o registro ao vivo com *Cólera* (1985), não são apenas eventos culturais: são atos de inscrição em um campo de disputa ideológica. O ápice desse processo se dá com o lançamento de *Brasil* (1989), que será aqui tomado não como um álbum, mas como um documento, uma intervenção discursiva.

O hip hop, por sua vez, emerge no Bronx dos anos 70, não como moda ou “expressão da juventude”, mas como formação discursiva insurgente. Suas raízes afro diaspóricas, seus quatro elementos (DJing, MCing, *break*, grafite), sua relação com movimentos de resistência racial como os Panteras Negras, operam menos como referências culturais e mais como mecanismos de produção simbólica. No Brasil, os bailes black dos anos 80 não foram espaços de lazer, foram zonas autônomas temporárias, brechas em que o corpo negro escapava da vigilância estatal para se reinscrever na cidade.

Em sua essência, a formação dos Racionais MC's não é diferente da dos Ratos de Porão: ambos são eventos de enunciação política, nascidos de periferias que não são margens, mas centros invisíveis do sistema. A crítica em *Holocausto Urbano* (1990) já desloca o campo de batalha: o inimigo não é apenas o Estado, mas o próprio pacto civilizatório racializado. *Raio X do Brasil* (1993) penetra o inconsciente de uma sociedade que finge ter superado a ditadura, mas continua a operar com base nos mesmos mecanismos de exclusão. *Sobrevivendo no inferno* (1997) rasga o véu e expõe o Real: o Brasil não como promessa democrática, mas como campo de guerra permanente. Logo, falar dos Racionais MC's é, de certo modo, confrontar o sintoma do Brasil pós-ditadura: uma democracia que, paradoxalmente, mantém suas práticas autoritárias intactas, especialmente nas bordas do mapa, nas margens urbanas. Eles não são apenas um grupo musical; são, digamos, o retorno do reprimido no cenário cultural brasileiro, são aquilo que a própria lógica neoliberal tenta suprimir: a voz de uma periferia que, longe de ser um “outro”, é constitutiva da estrutura social mesma.

Já em *Holocausto Urbano* (1990), há um deslocamento radical do discurso. A crítica deixa de ser apenas política no sentido institucional e se torna, por assim dizer, ontológica: é o próprio ser-negro-na-periferia que é posto em questão diante da máquina policial. Aqui, a influência do Public Enemy não é apenas estética, mas estrutural: trata-se de fazer do som um campo de batalha. Quando lançam *Raio X do Brasil* (1993), o grupo ultrapassa o gueto simbólico da militância e penetra, quase como um vírus lacaniano, no inconsciente da classe média. Mas –e aqui está o ponto crucial– esse

sucesso não é sem custo: o crescimento da popularidade traz consigo o peso do olhar do Outro, o racismo estrutural que, sob a máscara do reconhecimento, continua a operar. E isso –essa tensão entre visibilidade e rejeição– é capturado magistralmente no documentário de Juliana Vicente (2022), onde o grupo aparece não como um conjunto de heróis estáticos, mas como sujeitos divididos, atravessados por contradições. Ou seja, o verdadeiro milagre dos Racionais não é terem sobrevivido no inferno, mas terem exposto que o inferno é, de fato, a própria estrutura, o Brasil real. Assim, o lançamento de *Sobrevivendo no inferno* (1997) não marca um fim, mas uma espécie de revelação apocalíptica: o véu é rasgado, e o que vemos não é a redenção, mas a confirmação de que o inferno, como dizia Sartre, são os outros, e esses outros têm farda, distintivo e permissão para matar. A comparação com *Brasil*, do Ratos de Porão, então, não é apenas uma análise discursiva, mas um embate ideológico sobre quem pode dizer a verdade, e de onde.

Em síntese, a comparação entre *Brasil*, dos Ratos de Porão, e *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais, não é apenas justaposição temática, é a própria estrutura ideológica do país que entra em curto-circuito. O que está em jogo aqui é a pergunta não sobre quem canta, mas de onde se canta, e quem está autorizado a dizer a verdade, mesmo quando essa verdade é impossível de ser ouvida. A forma como buscamos ingressar nesta análise das composições dos dois álbuns não passa por uma leitura linear, como se estivéssemos diante de mensagens que apenas aguardam o momento certo para serem decifradas. Nada disso. A proposta aqui é mais perturbadora: trata-se de encarar essas obras como atos condensados de enunciação política, formações discursivas onde a ideologia, ao tentar se estabilizar, escancara suas próprias falhas.



Figura 1. Racionais Mc's. Capa do álbum *Sobrevivendo no Inferno*. (São Paulo: Cosa Nostra, 1997). Ícone da música periférica brasileira, a arte remete à estética bíblica para tensionar as violências cotidianas vividas pela população negra nas periferias urbanas.

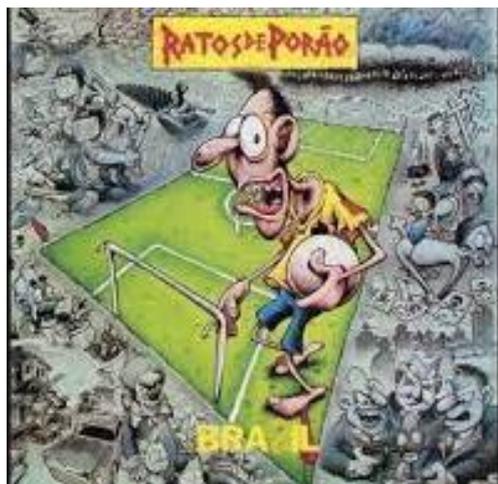


Figura 2 – Ratos de Porão. Capa do álbum *Brasil* (São Paulo: Eldorado, 1989). Uma representação visual da crítica à identidade nacional sob o prisma do punk hardcore.

### Análise de discurso

Por “discurso” não se entende apenas a palavra articulada. Lidamos com artefatos que operam no plano semântico e sonoro –importa não só o que se diz, mas como se diz–. A expressão musical –distorções, rupturas rítmicas, brutalidade do timbre, tensão harmônica (ou sua recusa)– integra o enunciado. Assim, o discurso ultrapassa o logos e entra na ordem do gozo, do excesso que o significante não domestica. Embora o foco seja o conteúdo verbal –as letras–, o suporte sonoro-musical funciona como o “gozo” do significante em Lacan: um excesso que dá corpo ao discurso. O som não acompanha a letra; ele a perverte, arrasta e reinscreve num outro campo de sentido. O objetivo não é apenas compreender o que se diz, mas ouvir o que escapa, aquilo que não se diz e, ainda assim, se impõe com força traumática

Assim, o que pretendemos observar nessas composições não são “temas”, mas sintomas –zonas onde o discurso falha e o Real irrompe pelo sonoro–. Racismo estrutural, dominação política, violência policial: tudo isso não aparece como conteúdo programático, mas como espectro, como aquilo que insiste e retorna, mesmo quando negado ou estetizado. Essas faixas não representam a crise; elas são a crise, codificada em riffs, batidas e vocais que não apenas comunicam, mas colapsam as fronteiras entre dizer e fazer. Além disso –e aqui a palavra “além” não indica continuidade, mas desvio– o que se pretende examinar é o caráter insurgente, ou melhor, a função de distorção ideológica operada pelo punk e o hip hop enquanto formações contra-hegemônicas. Não se trata, é claro, de uma “insurgência pura”, fora do sistema; ao contrário: é dentro da própria máquina cultural que essas expressões surgem como vírus –um excesso interno que desorganiza o funcionamento simbólico da hegemonia–.

Para pensar a crítica como prática transformadora e não apenas como comentário externo, mobilizaremos dois espaços teóricos centrais: Walter Benjamin, em *O autor como produtor* (1934), e Raymond Williams, em *Base e superestrutura na teoria da cultura marxista* (1973). Ambos propõem visões de crítica implicadas nas estruturas de produção simbólica. Benjamin adverte que o autor crítico deve intervir nas relações materiais do campo em que atua, sob pena de sua obra tornar-se apenas ilustrativa – e até funcional – à ideologia que pretende combater. Williams, por sua vez, compreende a crítica cultural como um ato situado em uma arena de disputas, em que hegemonia, resistência e rearticulação coexistem de forma dinâmica. Em ambos os

casos, a crítica se apresenta como práxis, deslocando-se da contemplação para a intervenção.

O ponto decisivo é que *Brasil e Sobrevivendo no inferno*, não são apenas obras políticas, mas intervenções simbólicas que operam como disjunções num sistema democrático que mantém a exceção como regra. Ambos emergem como sintomas das falências da transição democrática brasileira, revelando que ela não foi superação, mas transfiguração: uma operação estética sobre a mesma máquina de exclusão. A “Nova República”, longe de instaurar uma nova ordem, funcionou como o colonialismo reformado de Fanon: uma máscara simbólica que oculta e denuncia a continuidade brutal do Real. Nas letras, não há apenas denúncia: há o colapso da promessa. O que se lê –ou melhor, o que se grita, o que se rasga– é o fato de que, mesmo sob o verniz democrático, a polícia continua matando nas favelas, como se a ditadura jamais tivesse terminado, apenas trocado de linguagem institucional. A democracia liberal, nesse cenário, não aparece como antítese do regime autoritário, mas como sua versão civilizada, normalizada, burocratizada. Em vez de ruptura, temos uma atualização. Um *upgrade* do mesmo sistema, agora com retórica jurídica e marketing institucional.

A escolha desses dois objetos, então, não se deve à busca de representatividade estética, mas é porque eles condensam –de modo brutal– os impasses da cultura política brasileira: a impossibilidade de ruptura dentro de um Estado que simula abertura enquanto perpetua os mecanismos do mesmo. O punk e o rap, nesse sentido, não se completam nem se opõem; são, cada qual a seu modo, formas de explodir o significante “Brasil”.

Quanto ao método –ou melhor, à operação analítica que tentaremos sustentar–, partiremos dos pressupostos da *análise crítica do discurso* conforme são formulados por Norman Fairclough (2001). Mas é preciso fazer aqui uma pausa: Fairclough não oferece um “método” no sentido tradicional, como se pudéssemos aplicar um protocolo e extrair resultados como num exame clínico. O que está em jogo é a compreensão de que a linguagem é, ela mesma, um campo de batalha, e a análise, um gesto situado, necessariamente atravessado pela posição do analista–. A proposta de Fairclough –com seus três momentos interligados: texto, prática discursiva, prática social– deve ser lida menos como sequência e mais como sobreposição. A palavra não é inocente. O discurso não é neutro. E o analista não é uma câmera objetiva: é um corpo ideológico em disputa com o material que interroga. Em outras palavras: a análise aqui não busca decifrar, mas revelar as rachaduras. E é nessas rachaduras –entre letra e som, entre forma e poder, entre significante e silêncio– que talvez se abra espaço para pensar outra gramática da resistência:

Tenho, eventualmente, agido baseado na suposição de que o(a) leitor(a) está próximo de se engajar em um projeto de pesquisa de investigação social e mudança discursiva maior, mas, como muitos leitores devem estar usando a análise de discurso para propósitos mais modestos, estes não poderiam ser postos de lado em função dessas suposições grandiosas (Fairclough 2001: 275).

Com o objetivo de proporcionar uma compreensão mais clara das etapas subsequentes do raciocínio a ser desenvolvido, a análise será conduzida dentro de um arcabouço estruturado, subdividido em três tópicos essenciais, a partir dos quais se extrai o conteúdo necessário para sua concretização. Esses tópicos fundamentais são os seguintes: análise das práticas discursivas –de caráter macro–, análise dos textos –de caráter micro– e análise da prática social. Essas dimensões operam de maneira integrada, como sugere Fairclough, ao destacar que a estruturação da análise: “[...] é útil para ordenar o resultado do engajamento de alguém em uma amostra discursiva

particular antes de apresentá-la na forma escrita ou falada” (2001: 282).

Cada um dos tópicos mencionados acima, agrupa tipos de análise conforme suas respectivas características, que serão detalhadas a seguir. A “interdiscursividade” e a “intertextualidade” estão relacionadas às práticas discursivas; as análises voltadas à compreensão do texto em si, como aspectos gramaticais e de coesão, são contempladas na análise dos textos; e elementos como a matriz social, a ordem do discurso e os efeitos ideológicos e políticos estão inseridos na prática social. No contexto deste estudo, a expressão artística não é considerada um fenômeno isolado, mas sim um produto cultural inserido em um panorama mais amplo de relações sociais, disputas políticas e contextos históricos específicos. Dessa forma, a análise leva em conta tanto as circunstâncias vivenciadas pelos integrantes dos grupos musicais estudados quanto às particularidades dos movimentos punk e hip hop, destacando a música como meio de contestação e resistência.

A fim de consolidar a análise, foram organizadas tabelas de síntese que capturam a essência de cada faixa selecionada, contribuindo para o direcionamento da interpretação crítica, além de uma playlist apontada em nota de rodapé<sup>2</sup>.

Tabela 1 – Síntese de captura para a análise discursiva dos Ratos de Porão

Canções	Síntese
“Amazônia nunca mais”	Implicações históricas e sociais decorrentes do processo de colonização/ As consequências da repressão durante o período da ditadura militar/ Impactos e questões relativas à destruição ambiental na região amazônica.
“Retrocesso”	Reflexões sobre os problemas ligados à violência no contexto da ditadura militar.
“AIDS, pop, repressão”	Reflexões sobre a epidemia da AIDS e a promoção de estilos de vida.
“Lei do silêncio”	Análise da ineficiência policial nas áreas periféricas e seus impactos na violência urbana.
“SOS país falido”	Reflexões sobre a ascensão do neoliberalismo e seus vínculos com a crise financeira.
“Gil goma”	Exploração do medo da violência e sua correlação com os índices de homicídio.
“Beber até morrer”	Análise do uso de bebidas e drogas para fugir da realidade.
“Plano furado II”	Reflexões sobre o congelamento dos preços e as implicações da nova política monetária.
“Heroína suicida”	Exploração dos desafios relacionados à emergência do uso de heroína.
“Crianças sem futuro”	Discussão dos problemas relativos ao capitalismo e sua relação com a mortalidade infantil.
“Farsa nacionalista”	Análise crítica das atitudes fascistas propagadas pela população.

<sup>2</sup> <https://open.spotify.com/playlist/5d89TAKXMMY51Q72hRz9RO?si=IyPKNi1kSBa-tesxnUvKmQ&pi=uzLL45xVR8SIZ>

“Traidor”	Exploração das questões sociais e das disputas contra opiniões contrárias à hegemonia estabelecida.
“Porcos sanguinários”	Análise dos efeitos sociais da repressão policial.
“Vida animal”	Reflexões sobre os comportamentos com consequências destrutivas na sociedade.
“O fim”	Sem letra.
“Máquina militar”	Exploração da herança da polícia militar e seu papel na perpetuação da violência estrutural.
“Terra do carnaval”	Análise do uso de eventos como futebol e carnaval para disfarçar problemas sociais.
“Herança”	Reflexões sobre casos de assassinatos entre familiares com motivações financeiras.

Tabela 2 – Síntese de captura para análise discursiva do Racionais MC’s

Canções	Síntese
“Jorge da Capadócia”	Reflexões sobre a espiritualidade negra como forma de resistência e proteção contra o racismo e a violência nas periferias.
“Gênesis”	Crítica à desconexão entre a promessa de igualdade e a realidade vivida pelos negros; criação de uma nova identidade de resistência.
“Capítulo 4, versículo 3”	Denúncia do genocídio negro.
“Tô ouvindo alguém me chamar”	Reflexão sobre a dualidade de caminhos na periferia: o envolvimento com o crime ou a resistência ao sistema capitalista.
“Rapaz comum”	Exposição da violência entre os marginalizados, tensionando o sofrimento e a autodestruição nas periferias.
...	Sem letra.
“Diário de um detento”	Denúncia do sistema carcerário e do massacre do Carandiru; crítica à desumanização dos presos e à violência estrutural do Estado.
“Periferia é periferia”	Crítica ao capitalismo e à exploração do trabalhador periférico; denúncia das condições que levam ao crime e à violência nas periferias.
“Qual mentira vou acreditar”	Crítica à falsa democracia racial; exposição da hipocrisia das elites e da violência racial cotidiana, especialmente nas abordagens policiais.
“Mágico de Oz”	Crítica às instituições de repressão, e à criminalização das drogas como forma de controle social nas periferias.
“Fórmula mágica da paz”	Reflexão sobre as alternativas à violência nas periferias; a música apresenta a educação e a consciência coletiva como soluções para a paz.
“Salve”	Homenagem à resistência negra e à luta por meio da exaltação dos bairros periféricos.

As faixas analisadas –lembrando que a música não é mero veículo da letra– atuam no limiar entre som e palavra, corpo e linguagem. O grito gutural, a distorção sônica, a rima que colide com a base rítmica compõem o discurso. O que se ouve não é só protesto, mas irrupção, instaurando uma política da escuta que força o ouvinte a atravessar a blindagem ideológica cotidiana. Assim, as faixas não foram “escolhidas” por afinidade temática, mas convocadas como cenas do crime. Elas não servem para ilustrar teorias, mas para forçá-las a vacilar e confrontar suas próprias contradições no campo sensível da estética. Mais do que isso: são nesses fonogramas que as formulações de Achille Mbembe (2018) e Silvio Almeida (2018) ganham corpo –ou melhor, carne viva– arrancadas de seus domínios teóricos e lançadas no terreno incômodo da performance, onde a teoria já não pode se esconder atrás de abstrações elegantes: ela precisa gritar, precisa doer, precisa sangrar.

Por Mbembe aprendemos que o que os artistas fazem, então, não é repetir visões teorizadas, mas dramatizar sua proposição mais brutal: que a violência não é um acidente do Estado moderno: é sua racionalidade íntima, sua gramática operativa. O sonoro destas bandas é a necropolítica que não é conceito: é pulsação. Uma cadência que marca os corpos destinados à morte lenta e socialmente funcional. Almeida, por sua vez, nos obriga a olhar para o racismo como engrenagem invisível do cotidiano –não um erro no sistema, mas sua programação base–. O racismo estrutural não berra slogans: ele estrutura os códigos, os acessos, os percursos possíveis. Ele define quem entra pela porta da frente, quem limpa os corredores, e quem nem aparece no prédio. E é justamente nesse espaço difuso que os fonogramas agem: não como trilha de denúncia, mas como desmontagem simbólica, desconfiguração da linguagem do poder, e deformação estética do discurso oficial.

As faixas não representam a violência: elas a desarmam. E ao fazê-lo, desarmam também o ouvinte, expondo-o ao que preferia não ver: que a ordem democrática, longe de ser pacífica, é um campo de guerra gerido com verniz constitucional. A análise que segue, portanto, é menos uma exposição teórica e mais um confronto: entre palavra e ruído, entre significante e sangue.

### **Tramas sonoras da necropolítica: o som como indício e corpo**

Após a análise crítica do discurso –em que as letras se revelam como zonas de instabilidade, rasgadas por forças históricas– somos inevitavelmente lançados ao domínio do som. Há um ponto em que a linguagem verbal já não basta: não consegue conter o excesso que pulsa nas frequências, distorções, timbres e silêncios carregados de sentido. Nesse deslocamento, nossa abordagem se vê forçada a abandonar, ainda que provisoriamente, o conforto analítico da palavra para encarar o terreno instável do sonoro.

Não se trata de recuar ao intuitivo, ao “sentir” a música, mas de buscar um rigor teórico à altura do caos articulado que ela produz. Nesse sentido, recorreremos à semiótica analítica de Charles Peirce, com sua teoria das categorias universais e sua arquitetura do signo. Propomos observar como Ratos de Porão e Racionais MC’s elaboram uma estética da insubordinação que vai além da letra: gesto, timbre, ruído e estrutura se enredam para produzir sentido. Essa estética não apenas representa a violência do Estado, mas a performa e, ao fazê-lo, propõe regimes alternativos de escuta. A teoria peirceana permite compreender o punk –e, por extensão, o rap– não como mera expressão estética, mas como um sistema semiótico denso, onde *legisignos*, *sinsignos*, *ícones*, *índices* e *símbolos* operam entrelaçados. O punk já não é um “gênero musical” tradicional, é um argumento simbólico em operação, um pacto

semântico que organiza sua agressividade formal como discurso. A ausência de solos virtuosísticos, o compasso 4/4, a crueza da gravação e o vocal rasgado articulam proposições, não por metáforas, mas por estrutura.

Esta secção transita do verbal ao sonoro não como quem muda de assunto, mas como quem segue a trilha do colapso discursivo. O som não suplementa a letra; é o que resta quando a linguagem falha, ou melhor, o que começa quando o significante implode. A semiótica de Peirce, aliada à teoria da marcação de Robert Hatten, permite compreender o punk não apenas como um tipo estilístico –*legisigno*–, mas como um campo expressivo em que cada ocorrência –*sinsigno*– atualiza e tensiona esse tipo por meio de marcas e inflexões que abrem caminhos interpretativos.

Vimos que, segundo a classificação peirceana, o punk pode ser compreendido como um *legisigno simbólico argumentativo*: um signo regido por convenções compartilhadas –como a estética do “faça você mesmo”, a simplicidade harmônica e a distorção crua– que opera simbolicamente e veicula uma proposição discursiva clara contra a hegemonia cultural. Mas se o punk é um tipo rígido, onde entra o *sinsigno*, ou seja, a instância concreta e variável do signo?

Para Hatten, determinadas “variações lexicais” –os *tokens*– não se limitam a reiterar os tipos: elas os modulam, tensionam e reconfiguram por meio de traços marcados, ou seja, de oposições que, ativadas pelo contexto, ganham densidade expressiva e discursiva. Assim, mesmo num gênero de forte topologia simbólica como o punk, há nuances e desvios que atualizam o tipo com singularidade. A marcação no punk, por exemplo, pode se dar por elementos rítmicos inusitados, como uma polirritmia nos pratos da bateria; por colagens ou citações que inserem outros discursos no corpo do estilo; por transformações harmônicas inesperadas; ou por texturas e timbres que criam tensões internas. Hatten também introduz o conceito de *tropagem* para descrever a interação entre signos expressivos: um signo transforma o sentido de outro, criando uma rede semântica mais rica. No punk, isso é evidente quando letras irônicas ou autoconscientes transformam o gesto musical bruto em sátira, denúncia ou introspecção. Essas práticas não dissolvem o gênero, mas revelam seu dinamismo interno.

“Amazônia Nunca Mais”, faixa de abertura do disco homônimo da banda Ratos de Porão, condensa de maneira exemplar o princípio anteriormente delineado: a música como argumento encarnado –como *legisigno simbólico* em estado de insurgência–. Sua entrada não é apenas introdução; é investida. Um gesto inaugural que já instaura o conflito, desde a primeira onda de ruído até o primeiro impacto da bateria, conformando o que Peirce chamaria de atualização do tipo –um *sinsigno* que não apenas repete uma regra estilística, mas a reativa no presente como enfrentamento–. A tessitura sonora –saturada, dissonante, ritmicamente agressiva– não funciona aqui como pano de fundo para a letra, mas como sua duplicação simbólica em outro registro. A articulação entre timbres ásperos, ataques secos e encadeamentos abruptos não acompanha a denúncia textual: ela a traduz em outra linguagem, estruturando o mesmo argumento por via de códigos sonoros. Dessa maneira, a faixa exemplifica a lógica do *legisigno argumentativo*: não há “temática” separável da materialidade. O som *faz* política. A forma rítmica não é estilo; é gesto discursivo. “Amazônia Nunca Mais” não diz apenas algo sobre destruição ou resistência –ela é uma resistência em ato, uma zona de combate semiótico onde cada distorção é também uma ruptura no pacto da escuta neutra–.

Qual a estratégia discursiva? A arquitetura sonora não acompanha, mas recria a letra como trauma acústico. A devastação da Amazônia, a repressão aos povos originários, o genocídio são performados por riffs obsessivos, timbres saturados e

textura incessante. Desde o início, a expressividade soa saturada, como se a “mãe terra” não fosse evocada poeticamente, mas violentada auditivamente, projetada como corpo colonizado. Essa textura densa é mais que estética: é política da exaustão, recusa à catarse. No lugar da forma tradicional, instala-se uma persistência dissonante, um ruído contínuo que ecoa o trauma colonial e a necropolítica. Não há descanso: o som persiste após a letra, como se o território gritasse por si.

Desde a estrofe inicial –“A Mãe Terra não é de ninguém / Assim dizia quem morava aqui / A mata virgem é força do bem / E os animais, vida e razão”– a canção não simplesmente enuncia uma denúncia esperada dentro do punk, mas encena, no plano do discurso, uma reativação crítica da memória silenciada dos povos originários. Essa reativação não ocorre apenas na dimensão semântica, mas ganha sua força plena pela incorporação a uma sonoridade frontal, saturada, que transforma a letra em corpo –corpo sonoro em estado de enfrentamento–. É aqui que o discurso deixa de ser palavra e se torna presença: o som não acompanha a denúncia, ele a irrompe, a corporifica, a torna impossível de ignorar.

No desfecho da faixa, o choque simbólico atinge o ápice com a inserção do “Hino de morte” dos Guarani<sup>3</sup> –ou melhor, do excerto da abertura da ópera *Il Guarany* (1870) de Carlos Gomes (1836-1896), aqui transformado em signo de ironia fatal–. Não é ornamentação ou homenagem, mas deslocamento e sabotagem. Ao reapresentar o trecho que tradicionalmente abre o programa de rádio *A Voz do Brasil*, a banda implode a imagem do Estado-nação cordial, revelando que a “voz oficial” é o silenciamento ritualizado dos povos originários. A melodia não resgata o passado, mas o denuncia, exibindo a morte como condição de possibilidade da modernidade brasileira.

Em síntese, o que a música realiza, nesse sentido, é uma espécie de cartografia sonora da violência institucional, cuja origem remonta ao colonialismo e cujas reverberações ecoam no presente: “Mas o homem branco com seu sujo poder / Escravizou e prostituiu / Se aproveitou da pura inocência / Dos verdadeiros filhos do Brasil”. A força desse discurso musical reside na justaposição entre enunciação lírica e estratégias sonoras de marcação –riffs obstinados, ausência de resolução harmônica e timbres abrasivos– que, em conjunto, não ilustram o conteúdo, mas o constituem em sua dimensão estética e política.

Em “Porcos sanguíneos” o Ratos de Porão não canta *sobre* a violência; ele a encena, a exagera, a devolve ao ouvinte como ruído irreconciliável. O som não acompanha a letra; ele a disputa, a multiplica, a fere, tal qual a violência policial na periferia das grandes cidades:

Abuso do poder  
Falso moralismo  
Merda na cabeça  
Na mão um três-óitão  
São uns porcos sanguíneos  
Sádicos nojentos, eles querem te humilhar  
São uns porcos sanguíneos  
Mão na cabeça, é melhor obedecer  
 (“Porcos sanguíneos”, 1989)

---

<sup>3</sup> O uso do termo “hino”, nesse contexto, adquire uma carga paradoxal que se justifica por sua conotação histórica, ligada aos símbolos nacionais e solenidades cívicas. Aqui, sua evocação opera de modo crítico: aponta para o projeto de nação construído sobre a violência fundacional que extermina, apaga e estetiza a morte dos corpos dissidentes. Trata-se de uma ironia trágica: o hino como canto fúnebre de uma comunidade negada.

Esta canção articula uma narrativa centrada na denúncia e na resistência, protagonizada por um sujeito marginalizado –representado pelo “você” da letra– cuja luta é por dignidade e justiça diante da opressão policial. A experiência cotidiana de violência e abuso de poder funciona como força motivadora da enunciação, enquanto o público-alvo da mensagem é a coletividade oprimida que compartilha essa mesma realidade de exclusão. As forças policiais, descritas como “porcos sanguínários”, figuram como agentes de repressão, antagonistas da trajetória do sujeito. A música, por sua vez, atua como meio expressivo e veículo de resistência simbólica: não apenas denuncia a brutalidade, mas oferece um espaço de catarse, de reconhecimento e de construção coletiva de sentido. A narrativa se desenrola como um ciclo de confronto e enfrentamento, no qual o sujeito, ainda que continuamente exposto à violência institucionalizada, encontra na linguagem sonora uma forma de sobrevivência e insurgência.

Semioticamente, “Porcos sanguínários” funciona como legisigno icônico, não só por reproduzir a estética do crossover thrash, mas por cristalizar, em sua tessitura sonora, a metonímia da violência denunciada. Guitarras com timbre saturado disparam riffs velozes que instauram urgência constante, um campo acústico sem repouso ou neutralidade. O baixo, em uníssono com as guitarras, espessa a textura, enquanto a bateria, com viradas rápidas e sesquiálteras, desestabiliza qualquer regularidade rítmica, como se a ordem estivesse em colapso. O vocal, rasgado e ríspido, sem melodia discernível, não busca beleza nem apelo –ele projeta raiva crua, vocaliza um corpo ferido em estado de resistência–. Tudo aqui é afecção: tensão, excesso, dissonância. A sonoridade não apenas representa a violência; ela a materializa, a torna audível como estrutura.

Tais elementos constituem um padrão sonoro tipificado, reconhecível como representativo do ethos punk, mas essa iconicidade não se restringe à semelhança formal. Conforme proposto por Zbikowski (2002), a canção opera como um conjunto de ícones afetivos, nos quais padrões sonoros evocam diretamente afetos somatizados: o colapso harmônico e a compressão tímbrica não apenas significam violência, mas a encarnam na experiência auditiva. Além disso, conforme proposto por Hatten (2011), a forma musical desta canção não se organiza apenas por estruturas tradicionais, mas pela própria gestualidade generativa dos riffs: são eles que agenciam o discurso musical, atuando como vetores de energia, intenção e afeto.

Em contrapartida, a estrutura formal da canção é simples e direta, em coerência com a estética do hardcore: versos curtos, intercalados por riffs recorrentes, criam uma sensação de fechamento cíclico e sufocante. O refrão se ancora na repetição da frase “São uns porcos sanguínários”, que atua como gesto acusatório reiterado. O encerramento abrupto, sem resolução harmônica, reitera a recusa de conciliação, reforçando a atmosfera de inconformismo.

No plano dos parâmetros musicais, observa-se o predomínio de registros médios e graves nas guitarras, conferindo densidade e peso ao discurso sonoro. O vocal se articula nos registros médios-altos, intensificando a expressividade. O andamento veloz, os compassos simples e a ausência de variação dinâmica sustentam uma textura de tensão constante.

Os Racionais MC’s, por sua vez, não apenas tematizam a violência contra os corpos dissidentes; eles a enunciam *de dentro*, a partir das bordas do sistema, onde a linguagem oficial já não alcança. A mira é clara: os sujeitos periféricos, sobretudo os corpos racializados, sobre os quais o Estado projeta sua pedagogia do medo. Em “Diário de um detento”, uma das faixas mais incisivas de *Sobrevivendo no inferno*, a prisão não é metáfora, é o palco real da necropolítica nacional. O que se ouve não é

só o relato de um encarcerado: é a exposição crua da máquina de desumanização que culmina no massacre do Carandiru<sup>4</sup>, não como acidente, mas como política de Estado:

Dois ladrões considerados passaram a discutir  
Mas não imaginavam o que estaria por vir  
Traficantes, homicidas, estelionatários  
Uma maioria de moleque primário  
Era a brecha que o sistema queria  
Avise o IML, chegou o grande dia  
Depende do sim ou não de um só homem  
Que prefere ser neutro pelo telefone  
Ratatatá, caviar e champanhe  
Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!  
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo  
Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!  
("Diário de um detento", 1997)

Neste trecho em específico, é possível depreender diversas questões anteriormente elencadas. A partir da citação, evidencia-se a necropolítica promovida pelo Estado por meio do encarceramento em massa, como nos trechos "Dois ladrões considerados" e "Uma maioria de moleque do primário", bem como nas chacinas realizadas no complexo do Carandiru e na negligência do governador da época, que nada fez diante das ações policiais, colaborando com tais práticas.

A faixa "Capítulo 4, versículo 3" aprofunda essa crítica ao trazer o elemento racial, referenciando estatísticas sobre a violência contra a juventude negra logo em sua introdução:

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

A letra narra a vivência dos sujeitos negros periféricos, destacando os diversos problemas enfrentados nas periferias, constantemente pressionados pelo sistema e reprimidos pelas instituições. Esses sujeitos são conduzidos a uma realidade em que as escolhas são escassas. O personagem da canção aborda o crime, o tráfico, a pobreza e a miséria, condições impostas pela necropolítica promovida pelo Estado. A canção explicita a lógica genocida direcionada aos corpos dissidentes, como exemplificado no trecho que denuncia o problema das drogas nas periferias. Sem uma política efetiva de proteção à população periférica –sobretudo à população negra–, esse se torna um caminho de morte ao qual muitos acabam sendo submetidos.

---

<sup>4</sup> Oficialmente, foram 3,5 mil tiros disparados em cerca de 20 minutos. Era uma sexta-feira, 16h20 do dia 2 de outubro de 1992, quando 341 policiais da Tropa de Choque da Polícia Militar do Estado de São Paulo foram enviados para conter uma rebelião no Pavilhão 9 da Casa de Detenção, no Complexo do Carandiru. Entraram com cães, bombas e armas pesadas [...]. O saldo da operação, 111 mortos, todos detentos, fez com que o episódio entrasse para a história com o nome de Massacre do Carandiru" (Portal g1, 2022).

Ontem à noite eu vi na beira do asfalto  
Tragando a morte, soprando a vida pro alto  
Ó os cara, só o pó, pele e osso  
No fundo do poço, mó flagrante no bolso  
Veja bem, ninguém é mais que ninguém  
Veja bem, veja bem, e eles são nossos irmãos também  
("Capítulo 4, versículo 3", 1997)

Em termos musicais, a malha sonora de "Capítulo 4, versículo 3" articula uma rede densa de signos cuja significação, à luz da semiótica peirceana, se estrutura predominantemente por meio de sinsignos icônicos remáticos –ocorrências sonoras específicas que atualizam qualidades sensíveis com potência expressiva–. A abertura, com notas graves de piano, não remete ainda a qualquer acontecimento factual ou juízo proposicional. Trata-se de um gesto sonoro que, ao se manifestar como sinsigno –um evento auditivo pontual–, atualiza uma qualidade –a gravidade tímbrica– que opera iconicamente, evocando, por semelhança sensível, estados afetivos de vigilância, temor e opressão latente.

Esse gesto inicial atua como rema: um signo que não predica, não afirma, mas sugere uma evocação bruta, ainda não lógica, mas carregada de possibilidade afetiva. A gravidade não diz nada, ela impõe uma atmosfera. Nesse plano, a sonoridade se estabelece como campo expressivo onde o juízo ainda não entrou em cena, mas já se delineia um horizonte simbólico de tensão. A entrada do órgão e da voz de soprano complexifica essa articulação: ao inserir um código musical associado à tradição religiosa –e especificamente à liturgia cristã– a canção tensiona o espaço acústico entre o profano da opressão cotidiana e o sagrado como espaço simbólico de amparo, transcendência ou, paradoxalmente, também de controle. A justaposição desses registros –o sombrio urbano e o transcendente religioso– não resolve nada; ela colide. E é justamente nessa colisão que a música encontra sua força discursiva: não como narrativa linear, mas como campo de dissonância semiótica. O título da faixa, "Capítulo 4, versículo 3", opera como símbolo no sentido peirceano: um signo cuja significação se ancora em convenção cultural e remete diretamente à matriz bíblica, inscrevendo a faixa dentro de um regime de enunciação profética –mas, aqui, a profecia não anuncia salvação: ela denuncia o inferno social presente–.

### **Contraespaços sonoros: música, hegemonia e ruptura na cultura crítica**

Após atravessarmos as camadas discursivas das obras analisadas –da superfície verbal iluminada pela análise crítica do discurso, à densidade tátil das texturas sonoras sob a lente da semiótica peirceana– chegamos ao ponto em que a escuta exige mais do que descrição ou classificação. Entramos, aqui, no que podemos chamar, com a devida cautela, de plano da teoria crítica. E não se trata de escapar para uma instância superior de abstração, mas de colocar sob tensão as próprias condições de possibilidade das análises anteriores: a cultura como terreno de disputa e a música como prática material enraizada em uma ordem social historicamente determinada.

É nesse terreno que se situam Benjamin e Williams, que não veem a arte como mero reflexo do mundo, mas como força produtiva e tecnologia simbólica. Em "O autor como produtor" (1934), Benjamin rejeita a imagem do artista como gênio solitário e propõe uma visão materialista: o valor político da obra está tanto no conteúdo quanto na posição no processo produtivo. A arte revolucionária não fala só sobre revolução, mas reorganiza os meios de produção simbólica, desestabilizando sentidos e transformando o público de espectador em agente. Assim, o gesto artístico é político quando rompe o

automatismo perceptivo e reconfigura a escuta. Benjamin distingue obras reacionárias, que reforçam o horizonte dominante das revolucionárias, que suspendem a narrativa, revelam a forma e interpelam o público como sujeito ativo.

Raymond Williams, por sua vez, reformula esse problema em chave estrutural. Em seu ensaio “Base e superestrutura na teoria da cultura marxista” (1973), ele recusa qualquer leitura mecanicista da relação marxista entre infraestrutura econômica e superestrutura cultural. Em lugar disso, propõe uma concepção dialética: a cultura é um campo em disputa, um palco onde forças antagônicas lutam pela significação do mundo. A hegemonia, nesse contexto, não é uma síntese harmônica, mas uma coerção naturalizada, um consenso imposto, pedagogicamente inculcado como “normalidade”. Essa leitura se ancora na célebre passagem de Marx (1859), onde se afirma que “não é a consciência dos homens que determina sua existência, mas sua existência social que determina sua consciência”.

É a partir desse marco teórico que nos aproximamos agora de Racionais MC’s e Ratos de Porão: não como produtores de conteúdo lírico, mas como agentes estéticos que fraturam o regime hegemônico ao deslocar as coordenadas da escuta e da representação. Ambos os grupos operam –cada qual à sua maneira– dentro da lógica que Benjamin define como produção estética revolucionária. Suas músicas não apenas representam a violência: elas a desorganizam, expõem suas engrenagens, tensionam sua legitimação simbólica. Elas não pedem escuta: impõem presença. O Ratos de Porão faz isso por meio de uma estética de confrontação, dissonante e frontal, que remete diretamente ao teatro épico de Bertolt Brecht em que a cena é construída para romper a ilusão e provocar o distanciamento crítico do público. Aqui não há espaço para identificação ou catarse: há ruptura, interrupção, choque. O palco, como o som, torna-se um laboratório de realidade, em que o ouvinte é exposto às “condições reais” de existência –não como espetáculo, mas como apelo ético-político. Em *A Mãe*, por exemplo, Brecht (1994), utiliza a ruptura narrativa e a interjeição da canção como dispositivos para reconfigurar a percepção política do espectador. Já os Racionais MC’s operam em outra chave, não menos potente: seu uso do sample, do remix, da remontagem crítica do universo sonoro constrói uma escuta estranhada, uma arqueologia da memória coletiva negra. Como observa Carvalho (2015), o DJ aqui não é só técnico: é curador de sentidos. O rap opera como montagem crítica, em que fragmentos do passado são reorganizados para denunciar as continuidades do trauma racial e da exclusão social. O que se ouve não é nostalgia: é a atualização viva da ferida.

Apesar de distintos em forma e origem, os dois grupos partilham um mesmo gesto: recusar a hegemonia cultural e inscrever na matéria sonora um contraespaço, uma zona de dissenso onde a linguagem já não serve ao poder, mas ao seu desmascaramento. Benjamin, Williams e Brecht não comparecem aqui como citações de autoridade, mas como operadores críticos: instrumentos conceituais que nos permitem ver que essas obras não refletem o mundo: elas o perfuram. Elas não se contentam em nomear a opressão: a reencenam como ruído, como colapso da ordem simbólica, como rasgo no tecido ideológico. Se a hegemonia se realiza também pelo som –pela naturalização do conformismo em forma de batida–, então o punk e o rap emergem como ruídos necessários, como sintaxe do insuportável. Quando tudo parece soar harmônico demais, eles vêm para lembrar: o mundo não está em ordem. E a arte, quando digna do nome, não vem para pacificar, vem para escancarar o conflito.

## **Conclusão**

O que se revelou ao longo desta análise não é simplesmente que o punk e o rap são “musicais” ou “revolucionários” em seu conteúdo (isso seria tomar o sintoma como causa). O que emergiu aqui, camada por camada, foi o funcionamento interno de uma linguagem de enfrentamento que se escreve simultaneamente no corpo sonoro e no gesto político. Mais do que gêneros, Racionais MC’s e Ratos de Porão produzem territórios acústicos de fratura, onde a hegemonia não é contestada apenas no discurso, mas desestabilizada no próprio ato de escutar.

A abordagem pela análise crítica do discurso permitiu captar como a linguagem verbal é mobilizada como ferramenta de enunciação periférica, não para reivindicar espaço dentro da ordem, mas para expor sua lógica de exclusão. A incursão pela semiótica peirceana revelou que o som não acompanha o discurso: ele o antecede, o tensiona, o encarna. Cada distorção, cada silêncio, cada batida; tudo funciona como inscrição afetiva do trauma social. A radicalidade final veio da teoria crítica, onde Benjamin e Williams nos ofereceram as chaves para entender que essa arte não é reflexo: é matéria de produção ideológica, e seu gesto insurgente consiste em deslocar os modos de produção simbólica que sustentam a dominação. A música, nesse contexto, não é um espelho do mundo, mas uma maquinaria simbólica que o reconfigura. Tanto o hardcore-punk do Ratos quanto o rap dos Racionais constituem gramáticas do insuportável, linguagens da recusa, arquivos vivos da desigualdade e, ao mesmo tempo, espaços de invenção de outras formas de vida. O que se escuta, quando se escuta com atenção, não são apenas fonogramas, mas gestos de sobrevivência transformados em estética.

Trata-se, enfim, de compreender a arte como prática social insurgente, cuja função não é decorar a realidade, mas fissurá-la. Em tempos em que o consenso é sonorizado com trilhas de neutralidade, a dissonância torna-se necessidade política. Os artistas aqui analisados não são apenas cronistas do presente; são engenheiros do dissenso. Suas obras não pedem para serem entendidas; elas exigem ser ouvidas como aquilo que são: ruídos da história, pulsações do Real, estética da urgência.

## Bibliografia

- Almeida, Silvio. *O que é racismo estrutural*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Brecht, Bertolt. *Teatro Completo em 12 volumes: A mãe*. Tradução de João das Neves, *Paz e Terra*, Rio de Janeiro, V.12, 1994: 161-237.
- Carvalho, Nilton. 2015. “DJ, novas mídias e as formas criativas de colagem do sampling na música pop”. *Revista Eletrônica da Pós-Graduação da Casper Líbero*, 7/3: 3-5. Disponível em: <https://static.casperlibero.edu.br/uploads/2016/03/DJ-Novas-M%C3%ADdias-e-as-Formas-Criativas-de-Colagem-do-Sampling-na-M%C3%BAsica-Pop.pdf> Acesso em: 10 ago.2024
- Fairclough, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- Hatten, Robert. “Gesto musical e agenciamento virtual: uma introdução à semiótica musical neorristotélica”. Tradução de Marcos de Almeida Araújo. *Per Musi*, Belo Horizonte, 23, 2011: 9-24.
- Marx, Karl. *Zur Kritik der Politischen Oekonomie von Karl Marx*. Erstes Heft, Berlin 1859. En: *Marx e Engels – Obras Escolhidas*, São Paulo: Editorial Avante, 2007.

- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. 3. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- Melão, Cesar Augusto. 2012. “O punk sob o olhar da mídia: um estudo léxico-discursivo”. São Paulo, Tese de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-26062013-095122/pt-br.php>>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- Racionais MC’s. 1997. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra; Trama, CD.
- Ratos de Porão. 1989. *Brasil* [gravação sonora]. São Paulo: Eldorado, LP.
- Souza, Renan Marques de. 2022. “Brasil, o disco: representação e memória a partir da música extrema e periférica do Ratos De Porão (1981-1989)”. São Bernardo do Campo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo, Disponível em: <<http://tede.metodista.br/jspui/bitstream/tede/2220/2/TESE%20FINAL%20RENAN.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2023.
- Vicente, Juliana. 2022. *Racionais MC’S: Das Ruas de São Paulo para o Mundo*. Netflix Brasil.
- Williams, Raymond. 2005. “Base e superestrutura na teoria cultural marxista”. *Revista USP*, São Paulo, 65: 210-224.
- Zbikowski, Lawrence M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2002.