

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

ÁGATA JÉSSICA AVELAR DE OLIVEIRA

COMO A MULTIMODALIDADE CONSTRÓI SENTIDOS NO ÁLBUM *ROTEIRO*
PRA AÏNOUZ, VOL. 2:
da capo al fine

Juiz de Fora
2025

Ágata Jéssica Avelar de Oliveira

**COMO A MULTIMODALIDADE CONSTRÓI SENTIDOS NO ÁLBUM *ROTEIRO*
PRA AÏNOUZ, VOL. 2:
*da capo al fine***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Denise Barros Weiss

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Avelar de Oliveira, Ágata Jéssica.

Como a multimodalidade constrói sentidos no álbum Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2 : da capo al fine / Ágata Jéssica Avelar de Oliveira. – 2025.

192 p. : il.

Orientadora: Denise Barros Weiss

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2025.

1. Multimodalidade. 2. Rap. 3. Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2. 4. Don L. 5. Semiótica social. I. Barros Weiss, Denise , orient. II. Título.



Documento assinado eletronicamente por **Denise Barros Weiss, Professor(a)**, em 31/03/2025, às 16:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edmon Neto de Oliveira, Usuário Externo**, em 01/04/2025, às 09:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Phelipe de Lima Cerdeira, Usuário Externo**, em 03/04/2025, às 09:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Bustamante Teixeira, Professor(a)**, em 03/04/2025, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **YOMARLEY LOPES HOLANDA, Usuário Externo**, em 26/05/2025, às 17:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2280609** e o código CRC **62925DA2**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que estiveram comigo durante os cinco anos de caminhada do doutorado e que fizeram esse percurso mais bonito:

Ao Vitor, por sempre me incentivar a fazer o que faz sentido pra mim e se desdobrar para me ajudar de todas as formas possíveis, pessoal e profissionalmente.

À Heloisa, minha mãe, por me dar todas as condições de executar meu trabalho da melhor maneira possível, me apoiando e me ajudando a lidar com tudo que ela pode no meu dia a dia.

Aos meus sogros, Zenir e Francisco. À Bárbara, Bia e Rapha, por serem os momentos de descanso mais preciosos.

À Bruninha, pelas incontáveis e intermináveis sessões de estudo em dupla que fizeram toda a diferença para que eu concluísse o trabalho e também por tantos outros momentos de amizade nesses anos todos. Ao Elson pelo apoio, confiança e palavras gentis.

À Lalá, pelo seu interesse constante por mim em todos esses anos e por se importar tanto.

Ao Thomas e à Luana, pelo apoio incondicional e esforço conjunto para me ajudar a encerrar esse ciclo e tantos outros.

Ao Mateus, pela amizade e colaboração ao me ajudar a entender as melodias e assim enriquecer o trabalho.

Ao Coral da UFJF e à Entreato, por serem minha segunda casa e os lugares em que aprendi e descobri tantas coisas sobre mim.

À Ana Laura, por me conduzir durante um ano até o momento presente.

À Denise, por acolher minha proposta de trabalho e contribuir com elementos essenciais e enriquecedores da análise.

À banca avaliadora, por aceitar ler e contribuir com minha pesquisa. Edmon e Pedro, que pude conhecer graças à UFJF e que trazem contribuições gentis e atenciosas. Yomarley e Phelipe, a quem muito agradeço por aceitarem participar da avaliação deste trabalho.

À Isabella, secretária do PPG Linguística, pela disponibilidade.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

RESUMO

A presente tese tem como foco a observação de como a multimodalidade constrói sentidos em um álbum de rap. O álbum escolhido para análise foi *Roteiro para Aïnouz, Vol. 2*, do rapper Don L. Lançado em 2021, o álbum é composto por dezessete faixas. Há também um videoclipe para cada faixa do álbum, o que considerei em minha análise. A proposta do álbum é ressignificar a história do Brasil em um disco que mescla guerrilha e poesia, resgatando o passado do país e mesclando-o ao seu presente, a fim de evitar a repetição de estruturas históricas de opressão. Para guiar a análise, a fundamentação teórica parte dos pressupostos da Semiótica Social como proposta por Halliday (1978, 2004), Kress (2010) Kress e van Leeuwen (2006) e van Leeuwen (2005). Essa escolha se dá porque o rap, além de ser expressão musical, também é uma prática social enraizada em questões sociais, políticas e comunitárias. Considerando que a Semiótica Social entende os significados como prática social, todos os elementos foram considerados: letra, batidas, efeitos sonoros, *samples* e imagens (como a capa do disco), pois tudo é constitutivo da identidade e dos significados encontrados no álbum. A multimodalidade, portanto, é um aspecto central da análise proposta, já que, segundo Kress (2010) ela é o estado normal da comunicação humana. Para a análise dos aspectos linguísticos, foram observadas as metafunções da linguagem, como proposto por Halliday (1978). Foi considerada especificamente a metafunção ideacional e seus processos materiais, mentais e relacionais, bem como elementos de coesão referencial e coesão lexical – já que tais usos e escolhas podem revelar posicionamentos do autor (Gonçalves, 2000). Foram analisados elementos do ritmo, da melodia, dos efeitos sonoros e da performance (Frith, 1996; DeNora, 2004) e sua contribuição para a construção de sentidos. A fim de analisar visualmente o álbum escolhido, trago imagens retiradas dos vídeos de cada uma das músicas do álbum, para que se faça os paralelos interpretativos e multimodais entre letra, melodia e imagem. Por fim, faço uma análise sistemática da capa do álbum com base na Gramática do Design Visual, de acordo com Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2006). A análise revela um álbum profundamente enraizado em um processo de ressignificação histórica, evidenciando tanto ações concretas de resistência quanto reflexões introspectivas. Isso é feito tanto linguisticamente, como observado através dos processos materiais, mentais e relacionais, quanto melodicamente e visualmente. A construção de sentido em *Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2*, portanto, transcende a música, posicionando o rap como um potente agente cultural e social.

Palavras-chave: multimodalidade; rap; Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2; Don L; semiótica social.

ABSTRACT

The present thesis focuses on examining how multimodality constructs meaning in a rap album. The album chosen for analysis was *Roteiro para Aïnouz, Vol. 2*, by rapper Don L. Released in 2021, the album consists of seventeen tracks. There is also a video clip for each track on the album, which I considered in my analysis. The album's purpose is to resignify the history of Brazil in a record that blends guerrilla resistance and poetry, revisiting the country's past and intertwining it with its present to prevent the repetition of historical structures of oppression. To guide the analysis, the theoretical framework is based on the principles of Social Semiotics as proposed by Halliday (1978, 2004), Kress (2010), Kress and van Leeuwen (2006), and van Leeuwen (2005). This choice is made because rap, in addition to being a musical expression, is also a social practice deeply rooted in social, political, and community issues. Since Social Semiotics views meanings as social practices, all elements were considered: lyrics, beats, sound effects, samples, and images (such as the album cover), as all contribute to the identity and meanings conveyed in the album. Multimodality is thus a central aspect of the proposed analysis, as Kress (2010) states that it is the normal state of human communication. To analyze linguistic aspects, the language metafunctions as proposed by Halliday (1978) were observed. Specifically, the ideational metafunction and its material, mental, and relational processes were examined, along with elements of referential and lexical cohesion, as these uses and choices can reveal the author's stance (Gonçalves, 2000). Elements of rhythm, melody, sound effects, and performance were analyzed (Frith, 1996; DeNora, 2004) and their contribution to meaning-making was assessed. To visually analyze the chosen album, I present images taken from the video clips of each of the album's songs, to draw interpretive and multimodal parallels between lyrics, melody, and image. Finally, I conduct a systematic analysis of the album cover based on "The Grammar of Visual Design" according to Gunther Kress and Theo van Leeuwen (2006). The analysis reveals an album deeply rooted in a process of historical reinterpretation, highlighting both concrete actions of resistance and introspective reflections. This is achieved linguistically, as seen through material, mental, and relational processes, as well as melodically and visually. The meaning construction in *Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2* thus transcends music, positioning rap as a powerful cultural and social agent.

Key-words: multimodality, rap, *Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2*; Don L; social semiotics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Tweet de um fã ao escutar RPA2.....	11
Figura 2 –	Reação de um fã ao álbum RPA2.....	11
Figura 3 –	Como um ouvinte de RPA2 se sente.....	12
Figura 4 –	Capas dos álbuns Clube da Esquina e Heresia.....	17
Figura 5 –	Fontes serifadas.....	
Figura 6 –	Fontes não serifadas.....	36
Figura 7 –	Processo de ação não-transacional.....	38
Figura 8 –	Processo de ação transacional unidirecional.....	38
Figura 9 –	Processo de ação transacional bidirecional.....	39
Figura 10 –	Retrato duplo de Cornelisz Claesz Cnslo e sua esposa Aeltje Gerritsdr Schouten.....	40
Figura 11 –	Cartaz do filme "São Paulo, Sociedade Anônima".....	54
Figura 12 –	Capa de "Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2".....	55
Figura 13 –	Frame do videoclipe de (interlúdio 1).....	62
Figura 14 –	Frame do videoclipe de vila rica.....	69
Figura 15 –	Don L na Revista ELLE.....	75
Figura 16 –	Frame do videoclipe de a todo vapor.....	78
Figura 17 –	Frame do videoclipe de pânico de nada.....	85
Figura 18 –	Segundo frame retirado do videoclipe de pânico de nada.....	87
Figura 19 –	Frame do videoclipe de enquanto recomeça.....	92
Figura 20 –	Frame do videoclipe de primavera.....	98
Figura 21 –	Segundo frame retirado do videoclipe de primavera.....	100
Figura 22 –	Terceiro frame retirado do videoclipe de primavera.....	101
Figura 23 –	Frame do videoclipe de pela boca.....	109
Figura 24 –	Frame retirado do videoclipe de volta da vitória.....	121
Figura 25 –	Frame do videoclipe de favela venceu.....	136
Figura 26 –	Camiseta Poder Popular.....	137
Figura 27 –	Frame do videoclipe de (interlúdio 2).....	138
Figura 28 –	Frame do videoclipe de auri sacra fames.....	146
Figura 29 –	Frame do videoclipe de bingo.....	152
Figura 30 –	Frame do videoclipe de (interlúdio 3).....	155
Figura 31 –	Frame do videoclipe de contigo pro que for.....	161
Figura 32 –	Frame do videoclipe de élewood.....	166
Figura 33 –	Frame do videoclipe de (interlúdio 4).....	169
Figura 34 –	Frame do videoclipe de trilha pra uma nova trilha.....	174
Figura 35 –	O céu de Suely.....	175
Figura 36 –	O Abismo Prateado.....	176

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	O RAP NO BRASIL	14
3	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	21
3.1	LÍNGUA COMO PRÁTICA SOCIAL	21
3.2	A SEMIÓTICA SOCIAL	23
3.3	MULTIMODALIDADE	25
3.4	AS METAFUNÇÕES DA LINGUAGEM	30
3.5	PERFORMANCE, IDENTIDADE E IDEOLOGIA NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS	31
3.6	GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL	35
3.6.1	Metafunções Representacional, Interacional e Composicional	37
4	METODOLOGIA	42
5	ROTEIRO PRA AÍNOUZ, VOL. 2: UM PANORAMA	47
6	ROTEIRO PRA AÍNOUZ, VOL.2: A CAPA	55
7	ROTEIRO PRA AÍNOUZ, VOL.2: FAIXA A FAIXA	59
7.1	(INTERLÚDIO 1)	59
7.2	VILA RICA	63
7.3	A TODO VAPOR	70
7.4	PÂNICO DE NADA	79
7.5	ENQUANTO RECOMEÇA	88
7.6	PRIMAVERA	93
7.7	PELA BOCA	102
7.8	VOLTA DA VITÓRIA/CITAÇÃO: US MANO E AS MINA (XIS)	110
7.9	FAVELA VENCEU / CITAÇÃO RAP DAS ARMAS (MC JUNIOR/MC LEONARDO)	122
7.10	(INTERLÚDIO 2)	137
7.11	AURI SACRA FAMES	139
7.12	BINGO	147
7.13	(INTERLÚDIO 3)	153
7.14	CONTIGO PRO QUE FOR	156
7.15	ÉLEWOOD	161
7.16	(INTERLÚDIO 4)	167
7.17	TRILHA PRA UMA NOVA TRILHA	170
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
	REFERÊNCIAS	184

1 INTRODUÇÃO

No contexto brasileiro, muitas têm sido as pesquisas que se dedicam a investigar os processos relacionados à multimodalidade dos textos. O ambiente hiper digitalizado em que vivemos é propício para que as possibilidades para a coexistência de modalidades aumentem. Podemos encontrar trabalhos sobre multimodalidade em chamadas televisivas (Santiago, 2023), peças publicitárias (Santos et al, 2023) e na charge (Cavalcanti, 2008).

Entretanto, a música parece ser um gênero que, até então, não recebeu muita atenção dos estudos linguísticos voltados para a multimodalidade. É possível encontrar alguns artigos que fazem uma breve análise, como feito por Bentes (2008), mas a presente pesquisa encontrou apenas um trabalho desenvolvido no âmbito da pós-graduação – uma tese (Delfino, 2002), que fez uma análise multimodal e multidimensional, mas em termos um pouco diferentes do que proponho aqui, tanto teórica quanto metodologicamente.

Como estudante de Letras, sempre me deparei com a obrigação de escolher entre linguística ou literatura. Desde a minha entrada no curso, foram diversas as situações em que as duas áreas eram colocadas separadas uma da outra. Quando ainda caloura, uma colega, na época no quinto período, me perguntou: você é da linguística ou da literatura? Ao que eu respondi: eu sou das duas, gosto das duas. Ela me disse que não podia, que eu precisava escolher uma. Soa ingênuo e talvez infantil, mas foi infelizmente o que se confirmou, para mim, ao longo do percurso acadêmico. Inclusive a própria grade do curso, à época em que me graduei, exigia que fizéssemos uma escolha ao fim do quarto período. Ainda assim, a vontade de mesclar os campos nunca me deixou. E o doutorado foi o período em que esses interesses se mesclaram e o presente trabalho resulta disso.

Segundo a tradição das pesquisas em linguística, talvez esta tese – de estudos da canção – estivesse melhor inserida nos estudos literários. Porém, o material estudado aqui pode ser pensado como uma construção de sentidos altamente sofisticada, o que justifica nossa escolha pelas possibilidades de os estudos linguísticos darem conta, em uma perspectiva social, de produções artísticas. Segundo Moita Lopes (2006, p.16):

As áreas de investigação mudam quando novos modos de fazer pesquisa, tanto do ponto de vista teórico quanto metodológico, são percebidos como mais relevantes para alguns pesquisadores que, ao adotar persuasões particulares, começam a ver o mundo por meio de um par diferente de óculos, por assim dizer, passando a *construir* (ênfasis: *construir*) o quê e o como se pesquisa de modos diferentes.

A decisão de propor um trabalho que se realizasse através da música partiu, primeiramente, de um interesse pessoal, já que me dedico à música como “estudante amadora”. A peça que constitui o objeto de análise desta pesquisa – o álbum *Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2*, do rapper Don L – veio, inicialmente, por indicação do meu próprio gosto pessoal, já que eu já conhecia bastante sobre o álbum, mas nunca tinha tido a oportunidade de estudá-lo formalmente. Além disso, Don L, ao longo de sua carreira, mostrou-se cada vez mais relevante no cenário musical, tendo seu ápice ao lançar *Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2*.

Don L, que completou 43 anos em 2024, é atualmente considerado um dos expoentes do rap nacional. Nasceu em Brasília, mas considera-se nordestino por ter família nordestina e ter se mudado para Fortaleza aos dois anos de idade. Sua carreira começou no grupo Costa a Costa, no ano de 2006. Com esse grupo, Don L lançou de forma independente uma *mixtape*¹, em 2007, chamada “Dinheiro, Sexo, Drogas e Violência de Costa a Costa”. Graças ao sucesso da *mixtape*, o grupo foi vencedor do Prêmio Hutúz como melhor disco de rap do ano em que foi lançado – na categoria Norte-Nordeste – e, em 2009, foi vencedor da categoria de Melhor Grupo Norte/Nordeste da década. O antropólogo e pesquisador musical Hermano Vianna fez uma análise sobre a *mixtape* do grupo em 2007. Segundo ele,

A produção - acho que assinada pelo grupo todo (não consegui ter acesso à ficha técnica - mas sei que as músicas, com as interferências de barulho bom da mixtape, ficaram bem mais interessantes que quando saíram nos outros CDs) - é uma das mais criativas da atual safra musical brasileira, em qualquer estilo. E é também uma injeção de energia/ousadia na sonoridade do hip hop nacional. A mixtape não segue nenhuma regra, não copia Dr. Dre ou Timbaland, não tenta soar como um CD qualquer da família Wu-Tang. Fazia falta ouvir algo assim - tão surpreendente - por aqui. Não somente aqui: lá também. Sempre achei que as experiências

¹ Junção de músicas que não foram planejadas para compor um álbum, pois não seguem um conceito específico e não necessariamente se relacionam entre si.

sonoras do rap eram tão radicais politicamente como o seu discurso poético. Mas lá no início dos anos 90 perdi um pouco o interesse nos novos lançamentos, pois tudo me parecia seguir uma fórmula já testada inúmeras vezes, sem risco nenhum a não ser o de virar o primeiro lugar nas paradas americanas (Vianna, 2007).

Hermano Vianna disse ainda que “É um Sobrevivendo no Inferno traduzido para o Século XXI - e é preciso constatar: o inferno piorou muito.”.

Após o final do grupo, Don L seguiu em carreira solo e se estabeleceu em São Paulo. Lá, lançou sua primeira *mixtape* solo, e de forma independente: “Caro Vapor/Vida e Veneno de Don L”. Em 2017, foi lançado o primeiro volume de sua trilogia reversa: *Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 3*. Segundo Don L, a trilogia foi feita de trás para frente porque “Pra pensar no nosso futuro a gente tem que ressignificar o passado todo tempo. O passado nunca está definido, a gente ressignifica e entende para onde quer caminhar” (Don L, 2023). Além disso, a referência ao diretor de cinema Karim Aïnouz – responsável por filmes como “Praia do Futuro”, “A vida invisível”, “O céu de Suely” e “Madame Satã” – indica que sua cinematografia é uma das maiores inspirações do rapper. Em novembro de 2021, já com quinze anos de carreira, Don L lançou *Roteiro pra Aïnouz, vol.2*. Don L então foi eleito Artista do Ano de 2021 pela Associação Paulista de Críticos de Arte com seu disco *Roteiro pra Aïnouz, vol.2*.

Apesar da projeção alcançada no cenário nacional, Don L não viu seu nome estampar as capas dos principais jornais e revistas, já que se posiciona abertamente como comunista e vai de encontro aos interesses editoriais dessas mídias. Ainda assim, devido ao alcance que a internet nos proporciona atualmente, *Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2* teve grande repercussão tanto em meio à crítica especializada quanto em meio ao público.

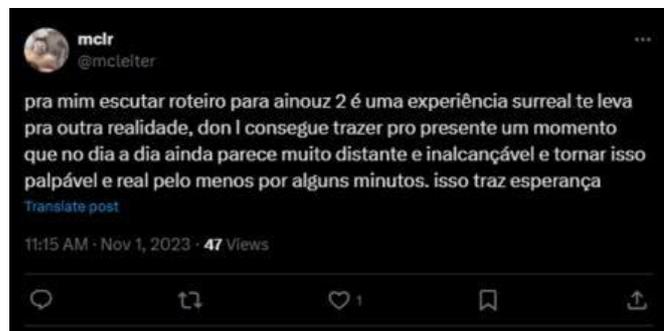
Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2 (RPA2) é um álbum de rap que foi lançado no dia 26 de novembro de 2021. O cenário no Brasil era crítico no que dizia respeito à pandemia de COVID-19. O então ex-presidente Lula tinha suas condenações anuladas em março. O governo Bolsonaro nomeava seu quarto ministro da saúde, o que ocorria em meio a recordes de mortes naquele momento.

Como veremos mais detalhadamente adiante, a proposta trazida por Don L reconta a história do Brasil utilizando-se de fatos históricos do passado e do presente, bem como de figuras importantes na constituição do país (para o bem e

para o mal) como o conhecemos hoje. Como dito pelo próprio rapper em uma de suas letras, ele é “ muito mais guerrilheiro que MC (com todo respeito)” (Don L, 2021, a todo vapor [Letra]). Sua proposta, então, é um álbum que mescla guerrilha e poesia, indo e vindo pelo passado e presente do Brasil, a fim de construir outro futuro.

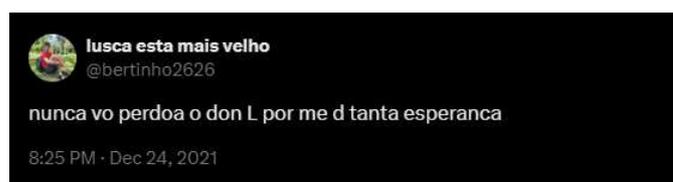
Da mesma forma que o tom crítico está fortemente presente no álbum, a esperança e o resgate de uma identidade brasileira também aparecem, justamente através da mobilização da raiva e, ao mesmo tempo, da fé. A combinação de denúncias da sofrida história de como o Brasil se constituiu como país e do apontamento de um caminho de esperança em que o cenário pode ser diferente mexeu com os sentimentos e com a receptividade do público. Essa combinação parece ter sido a chave para que o público se identificasse com a proposta. Seguem abaixo algumas postagens no X (rede social anteriormente conhecida como *Twitter*) que mostram de que forma o álbum foi recebido pelo público:

Figura 1 – Tweet de um fã ao escutar RPA2



Fonte: mclr (2023) .

Figura 2 – Reação de um fã ao álbum RPA2



Fonte: lusca esta mais velho (2021).

Figura 3 – Como um ouvinte de RPA2 se sente



Fonte: palô (2021).

Considerando esse contexto, esta tese investiga a forma como a construção de sentidos se dá no álbum *Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2*. Meus objetivos específicos são: (i) analisar o álbum de rap *Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2*, apontando seu lugar no cenário musical do rap brasileiro atual e destacando as imagens e ideias principais trazidas em cada uma das músicas, para que o leitor possa entender a ambiência do disco; (ii) apontar os principais recursos linguísticos identificados nas letras; (iii) apontar os recursos semióticos das melodias e da capa do álbum, destacando o caráter multimodal da obra.

A pesquisa se mostra relevante nos estudos linguísticos na medida em que pode ser tomada como um pontapé inicial no desenvolvimento dos estudos sobre música a partir do olhar da multimodalidade, em uma perspectiva da língua como fato social.

Esta tese está dividida da seguinte forma: no capítulo 2, a seguir, apresento um panorama sobre a história do rap. No terceiro capítulo, exponho a fundamentação teórica que guiou as reflexões aqui propostas. No quarto capítulo, trago considerações acerca da metodologia utilizada. No quinto capítulo, analiso *Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2* de forma mais ampla, para situar o leitor antes de entrar na análise faixa a faixa. No sexto capítulo, apresento a análise da capa do álbum. No sétimo capítulo, faço a análise faixa a faixa do álbum, ressaltando os aspectos relativos à multimodalidade, já que foco na análise da metafunção ideacional (e seus processos material, mental e relacional, bem como falo dos participantes identificados). Também teço comentários sobre aspectos melódicos e performáticos observados, além de trazer frames retirados dos vídeos das faixas e considerar como todos esses elementos atuam juntos na construção de sentidos.

Por fim, no último capítulo apresento minhas considerações finais.

2 O RAP NO BRASIL

O rap tem suas raízes no Bronx, Nova York, na década de 1970, em um contexto de marginalização social e disputas territoriais entre gangues. O gênero nasceu nas festas organizadas por DJs como Kool Herc, que inovou ao repetir trechos de músicas *funk* e *soul* para criar batidas. Com o tempo, os MCs (mestres de cerimônia) passaram a improvisar versos sobre essas batidas, resultando no estilo de canto falado característico do rap. Esse movimento cresceu e consolidou-se dentro da cultura hip-hop, que englobava também o *breaking*, o grafite e um forte senso de identidade comunitária (Teperman, 2015).

No Brasil, o rap chegou por meio dos bailes black das décadas de 1970 e 1980, nos quais predominavam ritmos como o *funk* e a *soul music* estadunidense. Durante esse período, o rap ainda não tinha um espaço próprio, mas já se manifestava na cultura de rua, especialmente nas periferias de São Paulo e Rio de Janeiro. O fortalecimento do rap como movimento social se deu a partir do final da ditadura militar, quando grupos organizados começaram a usá-lo como ferramenta de denúncia das desigualdades raciais e sociais. Para isso, começaram a ser formadas posses, que eram “coletivos formados a partir do fim dos anos 1980 em diferentes territórios do país, geralmente nos bairros periféricos” (Silva, 2023). A primeira posse brasileira, chamada de “Sindicato Negro”, foi formada em 1988 na Praça Roosevelt, em São Paulo. Com a proliferação das posses e o uso das rádios comunitárias para divulgar músicas, o rap consolidou-se como um instrumento de resistência nas periferias. A Estação São Bento, no centro de São Paulo, tornou-se um dos principais pontos de encontro de MCs, DJs e *b-boys* e *b-girls* (os dançarinos e dançarinas de *breaking*), desempenhando papel essencial na formação da cena hip-hop nacional.

Assim, O hip-hop é um movimento cultural composto por quatro elementos fundamentais: o DJ, o MC, o *breaking* e o grafite. Esses pilares, estabelecidos nos Estados Unidos nos primórdios do movimento, foram rapidamente assimilados no Brasil. O DJ, responsável por criar batidas e manipular os discos, teve papel crucial na estruturação do rap, permitindo que os MCs desenvolvessem suas rimas sobre bases rítmicas inovadoras. Já o MC desempenha a função de narrador da realidade, utilizando o rap como forma de expressão política, social e cultural. O *breaking*, por sua vez, trouxe a dimensão corporal ao hip-hop, criando uma

linguagem visual e física que ajudou a definir a identidade do movimento. O grafite se firmou como uma poderosa ferramenta de intervenção urbana, permitindo que os jovens das periferias marcassem presença no espaço público e expressassem sua visão de mundo através da arte. Além disso, Afrika Bambaataa, expoente do movimento nos Estados Unidos, introduziu a ideia do "quinto elemento" do hip-hop: o conhecimento (Moreira, 2016, p. 63). Esse princípio reforça o papel educativo e transformador do movimento, incentivando a conscientização social e a luta contra injustiças.

A organização do hip-hop no Brasil também se deu por meio de iniciativas comunitárias. A Central Única das Favelas (Cufa), por exemplo, desempenhou papel importante na disseminação do rap e na valorização da cultura periférica. Eventos como o Prêmio Hutúz ajudaram a legitimar o hip-hop como expressão artística respeitada no cenário nacional, possibilitando que novos artistas ganhassem visibilidade.

O Racionais MC's foi o grupo que mais influenciou a consolidação do rap nacional. Surgido no final da década de 1980, o grupo trouxe um discurso incisivo sobre questões raciais, violência policial e desigualdade social. As letras de suas músicas retratam a dura realidade da periferia, muitas vezes, em tom de denúncia e resistência. Álbuns como *Sobrevivendo no Inferno* (1997) se tornaram marcos do rap brasileiro, ajudando a definir o gênero como uma ferramenta de luta e conscientização.

Sobrevivendo no Inferno utiliza metáforas de apelo religioso, o que se manifesta tanto no título quanto nas letras das músicas e na estética visual do disco. A referência ao inferno já sugere um universo de sofrimento e condenação, conectando-se à ideia cristã de punição divina. No entanto, no contexto do álbum, o inferno não é uma dimensão espiritual abstrata, mas, sim, a própria realidade da periferia brasileira, marcada pela violência, pelo racismo estrutural e pela exclusão social. Assim, o grupo utiliza símbolos religiosos para construir uma narrativa que oscila entre denúncia e redenção. A capa do álbum reforça essa conexão religiosa ao exibir um trecho do Salmo 23, que diz: "Refrigera minha alma e guia-me pelo caminho da justiça". Essa escolha reforça ainda mais o uso das dimensões religiosas no disco, interligando a ideia de justiça divina à luta por justiça social.

O uso desse versículo sugere um pedido de orientação e proteção em um

ambiente marcado pela violência e pela desigualdade. No contexto do álbum, essa citação bíblica contrasta com as narrativas duras das músicas, criando um paradoxo entre a esperança na justiça divina e a realidade implacável das ruas. Ao inserir esse elemento religioso na identidade visual do disco, os Racionais MC's ampliam a dimensão simbólica de sua crítica social, dialogando tanto com a espiritualidade quanto com a realidade da periferia.

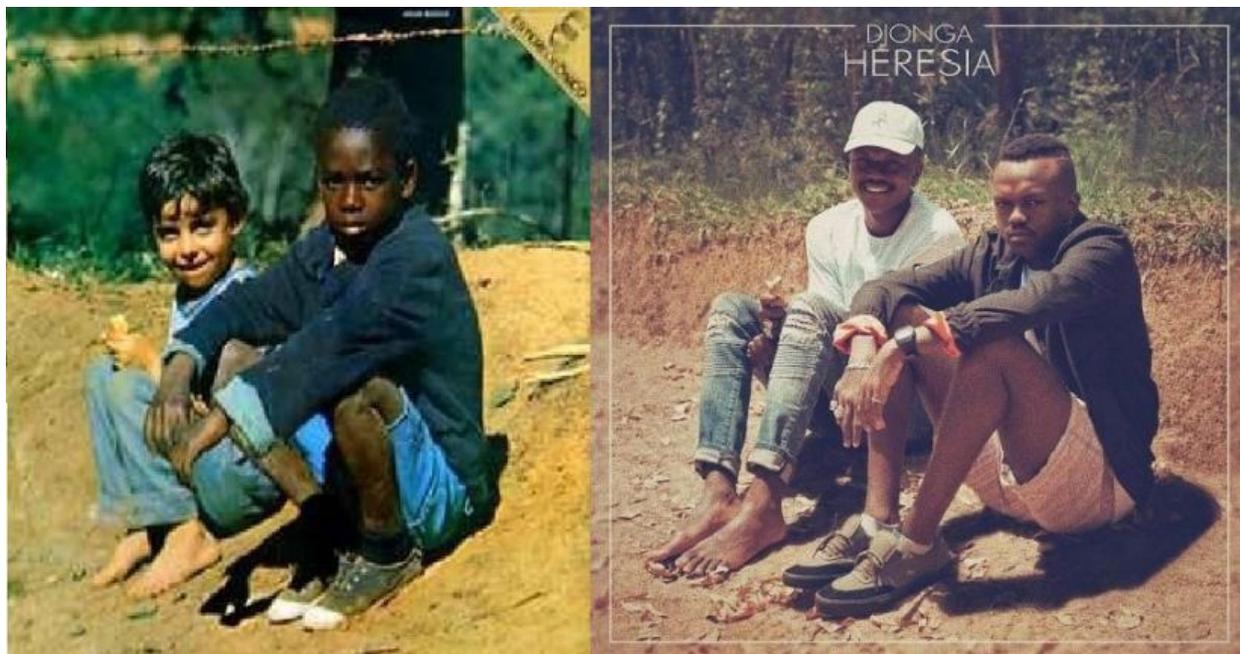
As letras de músicas como "Capítulo 4, Versículo 3" também reforçam esse apelo religioso. O próprio título remete à estrutura da Bíblia, sugerindo que a canção funciona como uma espécie de escritura contemporânea sobre a realidade periférica. Ao longo da faixa, Mano Brown constrói uma narrativa que mistura referências cristãs com descrições cruas da criminalidade e da repressão policial, mostrando como, para muitos jovens negros e pobres, a sobrevivência diária é uma provação constante. Esse uso da religião cristã no álbum não é apenas estilístico, mas funciona como um elemento que adiciona profundidade à crítica social dos Racionais MC's, evidenciando o contraste entre a promessa de salvação e a brutalidade do mundo real.

Nos anos 2000, artistas como Emicida e Criolo (inicialmente conhecido como Criolo Doido) emergiram com uma nova abordagem para o rap, mesclando-o com outros gêneros musicais, como a MPB e o samba. Essa geração, conhecida como "nova escola", trouxe novas possibilidades estéticas e discursivas ao rap, sem renunciar a sua raiz crítica e social. Emicida, por exemplo, se destacou por sua capacidade de improviso e por seu discurso politizado, enquanto Criolo transitou entre o rap e a MPB, dialogando com diferentes públicos e explorando novas sonoridades.

Surge, então, outro exemplo dessa discussão da religiosidade sendo retomada a serviço do povo mais pobre: é o disco *Heresia*, do artista mineiro Djonga. Djonga é um artista de Belo Horizonte que começou sua carreira em um sarau de poesia chamado Sarau Vira-Lata. Inicialmente, no ano de 2012, Djonga apenas frequentava os saraus, até que começou a escrever seus próprios versos (Collyns, 2023). O álbum *Heresia* foi lançado em 2017 – mesmo ano de lançamento do primeiro disco da trilogia *Roteiro pra Aïnouz*. O título do álbum, a capa, as letras, o conceito e a estética são trabalhados em uma atmosfera de se apropriar dos clássicos. A começar pela capa, o artista traz uma releitura do disco

Clube da Esquina (1972), dos também mineiros Milton Nascimento e Lô Borges.

Figura 4 – Capas dos álbuns *Clube da Esquina* e *Heresia*



Fonte: Elaborado pela autora (2025) a partir das capas dos discos (Nascimento e Borges, 1972; Djonga, 2017).

O disco *Clube da Esquina* é reconhecido como um dos maiores clássicos da música brasileira, repleto de canções que marcaram a cena artística brasileira e, até hoje, influenciam diversos artistas. Ao trazer a releitura do disco de Milton e Lô Borges para a capa de *Heresia*, Djonga se afirma como um artista que faz música popular e brasileira. O título *Heresia*, assim como o álbum *Sobrevivendo no inferno*, apropriam-se de jargões e práticas cristãs para combater o próprio conservadorismo cristão brasileiro.

Em um processo de presentificação de um passado que se perpetua pelas mazelas sociais (como o encarceramento em massa, a violência e a falta de perspectivas), Djonga também constrói uma narrativa de marginalidade e reação brusca à violência das opressões estruturais. Construindo um discurso que evidencia a oposição “a gente *versus* eles”, estratégia que também é trabalhada por Don L, como discutiremos mais adiante, Djonga permite que a gente identifique que há uma tensão social, uma cisão com polos antagônicos – sendo um deles o dos oprimidos, dos explorados, dos estigmatizados e dos periféricos (o povo); e o

outro: o dos dominantes, dos opressores, dos exploradores, dos investidores. E, como toda ação tem uma reação, em dado momento esse vulcão entra em erupção e a violência volta contra os que exercem a dominação do outro (seja liricamente, em forma de rap, seja literalmente, em forma de assassinato).

Outros nomes relevantes do rap nacional incluem MV Bill, que se tornou conhecido por suas letras de denúncia social e pelo documentário *Falcão: Meninos do Tráfico*, um retrato da realidade dos jovens envolvidos com o crime organizado. Karol Conká, por outro lado, trouxe uma abordagem mais feminina e contemporânea ao rap, abordando temas como empoderamento feminino e representatividade. Além disso, grupos como o Brô MC's ampliaram a diversidade do rap nacional ao misturar português e guarani em suas letras, criando um espaço para o rap indígena (Guarani e Kaiowá) dentro da cena hip-hop brasileira.

Desde sua chegada ao Brasil, o rap passou por diversas transformações. Nos anos 1990, o gênero estava fortemente associado à crítica social e à denúncia das desigualdades raciais e econômicas. No entanto, a partir dos anos 2000, o rap começou a se expandir para outros campos, dando origem a subgêneros como o rap ostentação, que enfatiza o consumo e o acesso a bens de luxo por jovens das periferias (Santos, 2019). Essa vertente gerou intensos debates sobre a perda da essência contestadora do gênero e sua relação com o mercado musical.

Além disso, o rap se tornou um espaço de expressão para diversos grupos sociais que antes não tinham visibilidade na cena hip-hop. O rap indígena, por exemplo, surgiu como forma de resistência cultural, permitindo que comunidades indígenas usassem a música para reforçar sua identidade e reivindicar direitos. Essa multiplicidade de vozes demonstra a capacidade do rap de se adaptar e permanecer relevante dentro do cenário cultural brasileiro.

O impacto do rap brasileiro não se restringe à música. Ele influenciou a literatura, o cinema e até a moda. Escritores como Ferréz e Alessandro Buzo incorporaram o universo das periferias em suas obras, ampliando o alcance das narrativas marginalizadas (Teperman, 2015). No cinema, produções como *Antônia* e documentários sobre a cena do rap ajudaram a consolidar o gênero como uma manifestação cultural de grande relevância. Nos últimos anos, a estética do hip-hop tem sido cada vez mais absorvida pela indústria da moda e pelo mercado publicitário, mostrando que a cultura hip-hop continua a se reinventar e expandir

sua influência.

O grupo Costa a Costa, no qual Don L começou sua carreira, desempenhou papel importante na cena do rap nacional nos anos 2000, especialmente no Ceará. Diferentemente de outros artistas da época, o grupo adotou uma abordagem que se distanciava de uma identidade regional fixa, afirmando que “poderia ser de qualquer lugar”. Essa perspectiva aparece claramente na faixa de abertura da *mixtape Dinheiro, Sexo, Drogas e Violência* (2007), na qual os integrantes afirmam que “fazer rap é igual em qualquer lugar” e que “Fortaleza é igual a qualquer lugar” para quem vive na periferia.

Ao falar sobre dinheiro, sexo, drogas e violência, o grupo não se limitava ao contexto cearense, mas traçava paralelos com outras periferias do Brasil e do mundo. Dessa forma, suas letras não apenas denunciavam problemas sociais, mas também sugeriam que as questões enfrentadas pelas comunidades marginalizadas eram universais. Esse posicionamento ajudou o grupo a se destacar e a consolidar seu espaço na história do rap brasileiro. Essa visão ressoa com a postura dos Racionais MC's, que também enfatizavam a universalidade das dificuldades enfrentadas pelas comunidades marginalizadas e lançaram, em 1994, a música “Periferia é periferia (em qualquer lugar)”.

Embora o Costa a Costa tivesse influência evidente do rap paulista – especialmente do Racionais –, sua identidade musical era distinta. O grupo incorporava gêneros como mambo, carimbó e *reggaeton* em suas produções, criando um som mais dançante e menos sisudo do que o *gangsta* rap tradicional. A faixa “Boa Noite, Cinderela”, por exemplo, utiliza um *sample*² de “Patrícia”, de Perez Prado, resultando em uma mistura inovadora e envolvente. Essa fusão de estilos conferia ao Costa a Costa um caráter único dentro do rap nacional, permitindo que sua música dialogasse com influências latino-americanas e caribenhas (Teperman, 2015).

O rap segue sendo um espaço de disputa e transformação. Se por um lado ele conquistou visibilidade e aceitação no *mainstream*, por outro, ainda enfrenta desafios para manter sua força contestadora. O gênero continua a evoluir, absorvendo novas influências e se expandindo para diferentes públicos, mas sem perder sua essência de resistência e de representação da realidade social

² Um *sample* é uma técnica em que um artista usa trechos de outra composição em sua música.

brasileira.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, abordo a semiótica social nos moldes propostos por Halliday (1978, 2004), Kress (2010), Kress e van Leeuwen (2006) e van Leeuwen (2005). Esses autores trazem conceitos que serão relevantes para leitura da obra aqui analisada, considerando a perspectiva de língua como prática social adotada.

3.1 LÍNGUA COMO PRÁTICA SOCIAL

Início esta seção com uma reflexão de Alkmim (2001). Ao abrir o capítulo sobre a Sociolinguística no livro *Introdução à linguística – domínios e fronteiras, volume 1*, a autora nos apresenta uma visão do fazer científico que explica os caminhos complexos das escolhas de pesquisa. Segundo ela,

...é preciso considerar razões de natureza histórica, mais precisamente, o contexto social mais amplo em que se situam aqueles que se dedicam a pensar o fenômeno linguístico. Assim, inicialmente, é necessário levar em conta que os estudiosos do fenômeno linguístico, como homens do seu tempo, assumiram posturas teóricas em consonância com o fazer científica da tradição cultural em que estavam inseridos. Nesse sentido, as teorias de linguagem, do passado ou atuais, sempre refletem concepções distintas do papel deste na vida social. Mais concretamente, em cada época, as teorias linguísticas definem a seu modo, a natureza e as características relevantes do fenômeno linguístico (Alkmim, in Mussalim e Bentes, 2001, p. 22).

Ao mostrar que as condições do fazer científico estão intimamente ligadas à vida social dos que se dedicam a isso, Alkmim nos ajuda a entender um pouco melhor os movimentos dos estudos linguísticos que têm como interesse as práticas sociais.

A compreensão da língua como prática social começou cedo na história dos estudos linguísticos. Saussure, há mais de um século, já explicava, em seu *Curso de Linguística Geral*, que “Em nenhum momento, e contrariamente à aparência, a língua existe fora do fato social, visto ser fenômeno semiológico. Sua natureza social é um dos seus caracteres internos.” (Saussure, 1916/2006, p. 92). Entretanto, o pesquisador concentrou-se nos aspectos estruturais da língua. Na apresentação do *e-book* publicado em 2024, Alves, Carvalho e Barbosa

comentam:

A ênfase no estudo da relação entre língua e sociedade também foi ofuscada por um paradigma racionalista, que se instaurou no contexto dos estudos da língua. O Gerativismo de Noam Chomsky adquiriu proeminência acadêmica, ao centralizar seus esforços na busca por uma gramática universal, e na identificação de categorias gerais inatas dos seres humanos. Em decorrência dessa abordagem, o uso da língua – em alguns contextos – e suas dimensões comunicativas, tomou a rota de outras disciplinas, dentre elas, a sociologia da linguagem e a filosofia da linguagem (Alves, Carvalho e Barbosa, 2024, p. 6).

O estruturalismo nos ajudou a compreender os sistemas que estruturam as línguas. Mas o interesse cada vez maior em ensino e aprendizagem de línguas (efeito da necessidade de compreender e ser compreendido, quer nas relações comerciais internacionais, quer nas preparações de militares para atuar nas guerras) move e amplia a linguística para campos que vão além da fonologia e morfologia.

No interesse por se compreender outras culturas, começam a se desenvolver vertentes da linguística que pretendem mirar os aspectos sociais. Avanços nessas pesquisas passam a acontecer de modo mais profícuo nos anos 60 do século XX, com os trabalhos de Labov. A Sociolinguística variacionista que ele e seus seguidores desenvolveram iluminou diferenças mais ou menos sutis entre as formas de falar de comunidades, desvelou inúmeros preconceitos e deu visibilidade a grupos que se destacam pelo uso diverso da língua.

A Sociolinguística avançou para outras áreas, espraiando-se para a observação de contextos institucionais, por exemplo. E os pesquisadores, ao trazer à luz a produção oral de diversos grupos, vão destacando essas vozes, quase sempre periféricas. Entre as várias vertentes hoje produtivas no cenário dos estudos de linguagem como prática social, destacamos a Linguística Aplicada Indisciplinar, ramo proposto e desenvolvido por Moita Lopes (2006; 2009). A Linguística Aplicada está aqui posta como “mestiça e nômade” (2009, p.19), por transitar entre os estudos linguísticos, estudos da canção e análise do discurso. Ter a Linguística Aplicada Indisciplinar como guia reflete sua capacidade de interagir com as diversas áreas do conhecimento, respondendo a demandas da atualidade.

A expansão da Linguística Aplicada para além de seu escopo inicial – o ensino de línguas – permite que ela aborde questões sociais, políticas e culturais e contribua para a compreensão de como a linguagem opera em diferentes contextos, sejam eles institucionais, midiáticos, corporativos ou culturais/artísticos. Essa versatilidade torna a Linguística Aplicada um campo relevante na análise crítica de práticas linguísticas e suas implicações sociais, evidenciando relações de poder e dinâmicas de desigualdade.

3.2 A SEMIÓTICA SOCIAL

Ter a semiótica social como o eixo que guia as análises é especialmente relevante para esta tese, já que o rap, além de ser expressão musical, é também uma prática cultural enraizada em questões sociais, políticas e comunitárias desde o seu surgimento, como vimos anteriormente. Como a semiótica social entende os significados como prática social, tudo aqui é considerado: letra, batidas, efeitos sonoros, *samples* e imagens (como a capa do disco), pois tudo isso junto é constitutivo da identidade e dos significados que encontramos no disco. A semiótica social, portanto, serve bem à análise aqui apresentada, já que Kress, um dos autores que guiou as reflexões propostas, valeu-se amplamente da multimodalidade, sobre a qual falaremos especificamente adiante, ao considerar a combinação de recursos semióticos na construção de sentido (Santos e Gualberto, 2023).

A semiótica social, como proposta por Halliday (1978), direciona seu foco para a linguagem, bem como para múltiplos sistemas de significação, em um prisma que os integra às práticas sociais contextualizadas nos ambientes culturais e sociais onde são utilizados. Para o autor, o ambiente em que estamos não é apenas físico, mas também social, e nosso bem-estar, que depende de uma boa relação com o nosso ambiente, exige harmonia tanto física quanto social (Halliday, 1978).

Ao contrário das linhas de análise que consideram a língua como um sistema de signos dotado de autonomia, a semiótica social realça a interconexão existente entre a linguagem e suas funções socioculturais. Para Halliday, a linguagem transcende a mera função de meio de comunicação, assumindo papel

vital na construção de significados e na mediação de relações sociais. A semiótica social, portanto, defende que o significado não é algo que reside de forma intrínseca nas palavras ou nos símbolos, mas, antes, é um produto que se constrói através do uso funcional da linguagem em situações sociais específicas.

Quando pensamos nos problemas que nos cercam, como sociedade, eles não se manifestam apenas de forma física. Há também camadas sociais, em que os problemas, segundo o autor, são mais difíceis de lidar do que problemas físicos. Sobre isso, Halliday (1978) argumenta que preconceitos de raça, cultura e classe representam desafios mais prejudiciais do que problemas ambientais, pois afetam diretamente as relações humanas e perpetuam desigualdades estruturais. Esses preconceitos não apenas marginalizam determinados grupos, mas também dificultam o acesso a direitos básicos, como educação, saúde e participação política. Diferente da poluição, que pode ser combatida com soluções científicas e regulatórias, os preconceitos sociais exigem mudanças na mentalidade coletiva, o que demanda tempo e esforço contínuo.

Além disso, a natureza intangível dos problemas sociais torna sua identificação e combate mais difíceis. Enquanto um desastre ambiental tem efeitos visíveis e consequências imediatas, a discriminação racial, por exemplo, opera de maneira mais difusa, sendo reproduzida por instituições, discursos e práticas cotidianas. Muitas vezes, seus impactos só são plenamente compreendidos ao longo de gerações, tornando sua erradicação um desafio persistente.

Outro ponto essencial é que problemas sociais, como os mencionados por Halliday, afetam a própria capacidade da sociedade de lidar com desafios físicos. Um país profundamente desigual pode ter dificuldades em implementar políticas ambientais eficazes, pois grupos marginalizados podem ser os mais vulneráveis a desastres ecológicos e, ao mesmo tempo, os menos ouvidos nos processos de decisão. Isso mostra como os problemas sociais não são apenas prejudiciais por si mesmos, mas também agravam questões materiais e ambientais.

Um ponto essencial da teoria de Halliday é a noção de registro (Halliday, 1978), que permite compreender como a linguagem se adapta a diferentes contextos sociais e situações comunicativas. Dentro dessa perspectiva, o modo, que se refere ao canal utilizado para a comunicação, desempenha papel fundamental. Não se trata apenas de diferenciar entre comunicação oral e escrita,

mas de reconhecer como diferentes formas semióticas organizam e transmitem significados. Complementando e ampliando a teoria de Halliday (1978; 2004), Kress e Leeuwen (2004) propõem o conceito de multimodalidade, sobre o qual falaremos na próxima seção.

3.3 MULTIMODALIDADE

A teoria de Halliday estabelece que a escolha do modo influencia as formas de expressão e compreensão dentro de determinado contexto. Essa ideia se conecta diretamente à multimodalidade, proposta por Kress e van Leeuwen (2004), que amplia essa compreensão ao considerar que a comunicação nunca ocorre por um único canal isolado, mas, sim, pela interação entre múltiplos modos semióticos. Texto escrito, imagens, cores, gestos e sons atuam em conjunto para construir significados, tornando insuficiente qualquer análise que privilegie apenas a linguagem verbal.

Se voltarmos à afirmação de Halliday (1978), de que preconceitos de raça, cultura e classe são mais prejudiciais do que a poluição, podemos perceber como esses preconceitos se manifestam não apenas em palavras, mas também em signos visuais, espaciais e materiais. A exclusão de determinados grupos sociais não ocorre apenas por meio de discursos explícitos, mas também pelo apagamento de suas representações na mídia, pela organização dos espaços urbanos ou até mesmo pela hierarquia de fontes de informação legitimadas. Nesse sentido, a multimodalidade fornece ferramentas para analisar e desnaturalizar essas dinâmicas, permitindo compreensão mais ampla de como os significados sociais são moldados e reproduzidos.

Para abordar a multimodalidade, é preciso olhar para a comunicação como um processo dinâmico, em que diferentes modos interagem para construir sentidos. Se a linguagem se adapta ao contexto de uso, como Halliday propõe, essa adaptação não ocorre apenas no nível verbal, mas também na escolha dos recursos visuais, gestuais e sonoros. Com a ascensão das mídias digitais, essa interação entre modos se torna ainda mais evidente, pois a comunicação contemporânea envolve textos que combinam vídeo, áudio, *emojis*, infográficos e outros elementos.

Portanto, a ampliação da teoria de Halliday pela perspectiva multimodal permite uma análise mais abrangente das interações comunicativas. O modo, entendido de forma mais ampla, não se limita ao canal utilizado, mas engloba toda a complexidade dos recursos semióticos empregados na construção do significado. Dessa forma, compreender a multimodalidade é essencial para analisar não apenas a variação linguística em diferentes contextos, mas também os mecanismos pelos quais discursos sociais são reforçados ou contestados na sociedade contemporânea.

Kress concorda com a ideia de registro proposta por Michael Halliday. Entretanto, sua proposta traz a expansão do registro como ferramenta importante na compreensão de como a linguagem e outros modos de comunicação variam a depender do contexto social, incluindo a análise de outros modos de compreensão além do verbal (Kress, 2010).

Para Kress (2010), a noção de registro deve ser compreendida a partir de uma perspectiva multimodal, em que não somente a linguagem verbal terá importância na construção do significado, mas também outros modos semióticos, como imagem, som e movimento. Segundo o autor, o registro refere-se à escolha e organização dos modos semióticos em resposta a exigências do contexto, influenciado pelo campo, relação e modo. Seu argumento se concentra no fato de que o mundo está cada vez mais visual e multimodal, portanto, o conceito de registro deve ser adaptado para responder à combinação de diferentes modos semióticos na criação de significados.

O autor relata como se deu sua percepção sobre a importância da interação entre diferentes modos semióticos: um dia, sentado no ônibus a caminho do trabalho, seu olhar foi atraído por uma placa que indicava como entrar no estacionamento de um supermercado. Ele começou a pensar, então, sobre como aquela placa funcionava, já que ela ficava em um cruzamento complicado, e os motoristas não teriam tempo para ler o que estava escrito. Ele então se deu conta que escrita, imagem e cor estavam trabalhando juntas para construir significado. A imagem mostrava o que levaria tempo demais para ser lido, e a escrita nomeava o que seria difícil de mostrar. A cor destacava aspectos específicos da mensagem como um todo. Esse é, segundo o autor, um argumento para tratar a multimodalidade como o estado normal da comunicação humana (Kress, 2010).

A semiótica social reconhece que a comunicação humana é multimodal, envolvendo não apenas a linguagem verbal, mas também outros modos de significação, como imagens, gestos e sons (Santos e Gualberto, 2023). Essa perspectiva ampla permite que a semiótica social vá além da análise tradicional de textos escritos ou falados, abordando a comunicação como um fenômeno complexo e dinâmico, em que diferentes modos interagem para construir significado. Cada modo semiótico oferece recursos semióticos específicos para a construção de significados. A linguagem escrita, por exemplo, oferece recursos como a gramática e o léxico. Já as imagens usam recursos como cor, forma, enquadramento, tipografia etc. E, como estamos tratando de multimodalidade, a interação entre os modos também cria significados, sendo esses mais complexos do que aqueles criados por um único modo. É importante lembrar que não há superioridade de um modo em relação a outros. Todos os modos contribuem de maneira específica para a construção de significados. Se, nesta tese, falo mais das letras das músicas do álbum analisado do que dos outros modos que o compõem, não é por crença de superioridade, mas pelo foco maior de minha formação e conhecimento. Um compositor, talvez, pudesse contribuir de forma mais ampla no que diz respeito ao conteúdo melódico do álbum analisado, por exemplo.

A parceria entre Kress e Theo van Leeuwen resultou em importantes avanços na análise multimodal. Juntos, eles desenvolveram ferramentas analíticas que ajudaram a sistematizar o estudo de textos visuais e práticas comunicativas. Um dos marcos dessa colaboração foi a obra “Reading Images: The Grammar of Visual Design”, na qual propuseram uma “gramática visual”. Nela, demonstraram que as imagens, assim como a linguagem verbal, possuem estruturas e convenções que podem ser analisadas metodicamente Santos e Gualberto (2023).

A abordagem multimodal que Kress ajudou a consolidar ampliou as possibilidades da análise semiótica e abriu novas perspectivas para compreender as complexas formas de comunicação da atualidade. Seu trabalho permanece relevante, especialmente em um mundo onde as mídias digitais e a convergência de formatos tornam a comunicação cada vez mais híbrida e multifacetada.

No Brasil, a multimodalidade tem sido abordada na pesquisa acadêmica, na educação e na comunicação contemporânea (Ribeiro, 2023). Ribeiro (2023)

discute como esse conceito se tornou essencial para a análise dos textos e práticas comunicativas na atualidade e aborda o papel dos pesquisadores brasileiros na disseminação da multimodalidade, especialmente na análise de diversos gêneros textuais. Estudos recentes têm se debruçado sobre capas de revistas, campanhas publicitárias e materiais didáticos, aplicando a Gramática do Design Visual desenvolvida por Kress e van Leeuwen. Esse arcabouço teórico tem sido utilizado para examinar como os elementos visuais organizam e direcionam a leitura, demonstrando que imagens e textos não são apenas complementares, mas interagem de forma estruturada na produção de sentidos.

A multimodalidade, no entanto, não se restringe ao campo acadêmico. Na esfera política, por exemplo, a construção da identidade dos candidatos envolve uma cuidadosa combinação de gestos, roupas, paleta de cores e enquadramentos visuais que reforçam determinadas mensagens. Na publicidade, marcas utilizam estratégias multimodais para criar narrativas envolventes, associando elementos visuais e sonoros para despertar emoções e persuadir o consumidor. Já no ambiente digital, plataformas como redes sociais e aplicativos de mensagens expandiram ainda mais a interação entre modos semióticos, tornando a comunicação mais dinâmica e interativa.

Ribeiro (2023) também destaca o impacto das novas tecnologias na comunicação contemporânea. A autora argumenta que, com o crescimento das mídias digitais, a multimodalidade se tornou ainda mais central para a compreensão das práticas comunicativas, apesar de estar presente desde antes do surgimento das tecnologias digitais da informação e da comunicação (Ribeiro, 2023). Os textos digitais incorporam vídeos, *GIFs*, *emojis* e infográficos, tornando a experiência de leitura e interação mais complexa. Aplicativos como *Instagram* e *TikTok*, por exemplo, estruturam suas plataformas com base na multimodalidade, permitindo que os usuários combinem texto, imagem, música e efeitos visuais para criar conteúdos expressivos e de alto impacto.

Um exemplo em que usuários de redes sociais foram criadores de montagens multimodais é mostrado pelas autoras Haquin e Vásquez-Rocca (2023). As autoras trazem uma análise de como estudantes secundaristas chilenos se tornaram criadores de significados durante um movimento social conhecido como *Estallido Social*, que aconteceu em outubro de 2019, no Chile. O estudo foca

na produção semiótica de jovens organizados na *Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios (ACES)*, explorando suas publicações nas redes sociais antes, durante e após o dia 18 de outubro daquele ano.

A mobilização começou com um aumento no preço das passagens do metrô em Santiago. Em resposta, estudantes de idades entre 14 e 18 anos iniciaram um chamado à evasão, ou seja, pular catracas e não pagar a tarifa, como forma de protesto contra um sistema que consideravam abusivo. Esse movimento ganhou força e, no dia 18 de outubro, a repressão policial foi violenta, o que impulsionou manifestações ainda maiores. As redes sociais da ACES foram essenciais na coordenação dessas ações e na construção de uma narrativa alternativa à versão oficial divulgada pelo governo e pela mídia tradicional.

O capítulo analisa duas cadeias de textos publicados pela ACES no *Facebook* e no *Instagram*. A primeira, nos dias 17 e 18 de outubro, mostra como os estudantes construíram visualmente a convocação para a evasão. Usaram fundo vermelho e uma diagramação que destacava os locais das ações, tornando-os familiares para o público. Além disso, recorreram à linguagem inclusiva e solidária, buscando construir uma identidade coletiva: todos eram afetados pelo aumento das tarifas, fossem estudantes ou trabalhadores.

Durante os protestos, a ACES postou registros em tempo real, combinando fotografias e textos curtos. As imagens eram feitas de dentro dos atos, aproximando o leitor da cena. Muitas mostravam manifestantes de costas ou apenas partes de seus corpos, preservando suas identidades. A escrita reforçava a ideia de urgência e solidariedade: o ato de registrar e divulgar tornava-se uma forma de resistência, especialmente diante da repressão estatal e da censura midiática.

Com o desenrolar dos eventos, os estudantes passaram a fazer transmissões ao vivo, assumindo postura mais analítica. Se antes os vídeos eram gravados em salas de aula, com cenários improvisados e quadros-negros ao fundo, depois passaram a usar espaços planejados, com câmeras, computadores e objetos que reforçavam a identidade visual do movimento. *Hashtags* como *#ChileNoSeVende* apareciam em camisetas e faixas, fortalecendo o discurso visual e ampliando o alcance da mensagem. Os estudantes não apenas consumiam discursos políticos, mas também os produziam, criando significados e

moldando a percepção pública do movimento. Essa capacidade de designar significados reflete a agência dos jovens como atores sociais e evidencia o papel central das redes sociais na transformação dos espaços de debate e resistência.

A análise da produção multimodal dos estudantes chilenos durante o *Estallido Social* revela como diferentes modos semióticos – imagens, cores, tipografia, gestos e textos – interagem para construir significados. Essa abordagem dialoga diretamente com as metafunções da linguagem propostas por Halliday, uma vez que a comunicação não ocorre apenas no nível verbal, mas envolve múltiplos recursos que contribuem para a organização do discurso, a construção das relações interpessoais e a representação do mundo. A seguir, exploro como essas metafunções estruturam os processos de significação, tanto na linguagem verbal quanto nas práticas multimodais contemporâneas.

3.4 AS METAFUNÇÕES DA LINGUAGEM

Os textos, na visão de Halliday, são manifestações concretas de práticas semióticas, em que várias escolhas linguísticas e semióticas são feitas para atender às necessidades de comunicação em contextos específicos. Assim, a semiótica social oferece uma abordagem abrangente para entender como a linguagem e outros modos de significação funcionam dentro das práticas sociais, moldando e sendo moldados pelo ambiente social em que ocorrem (Halliday, 1978, p.136). Segundo Halliday (2004), as funções socioculturais da linguagem incluem a metafunção ideacional, a metafunção interpessoal e a metafunção textual. Essas funções revelam como a linguagem atende às diversas necessidades de comunicação e interação social dos indivíduos em diferentes contextos.

A metafunção ideacional está relacionada à expressão de conteúdos sobre o mundo, tanto externo quanto interno, permitindo que as pessoas representem suas experiências, descrevam eventos, processos e organizem o pensamento, construindo uma compreensão compartilhada da realidade. É a partir dessa metafunção que determinaremos, em um objeto analisado, os processos materiais, mentais e relacionais, bem como os participantes ali narrados. Os processos materiais referem-se a ações concretas que envolvem alguma mudança física ou

movimento no mundo. Já os processos mentais envolvem atividades internas de percepção, cognição, emoção e desejo. As atividades expressas por processos mentais acontecem “na mente” do participante, que sente, pensa, quer, percebe. Por fim, os processos relacionais servem para descrever estados de ser ou existência; ligação entre entidades (o que pode, muitas vezes, expressar relações de poder). No âmbito das metafunções descritas por Halliday (2004), a análise aqui proposta terá foco na metafunção ideacional.

A metafunção interpessoal envolve o uso da linguagem para estabelecer e manter relações sociais, expressar atitudes, emoções e influenciar o comportamento dos outros. Por meio dessa função, a linguagem possibilita a negociação de papéis sociais, o exercício de poder, a manifestação de solidariedade e o estabelecimento de laços afetivos.

Há também a metafunção textual da linguagem, que se refere à capacidade de organizar a comunicação de forma coerente e coesa. Essa função assegura que as ideias sejam expressas de maneira lógica e que a comunicação ocorra de forma fluente e compreensível. Ela está envolvida na estruturação da informação em textos, conectando o que é dito ao contexto em que é dito.

Essas três metafunções operam simultaneamente em qualquer ato de comunicação, demonstrando como a linguagem é uma ferramenta complexa e multifacetada para a construção de significados e para a interação social.

3.5 PERFORMANCE, IDENTIDADE E IDEOLOGIA NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

Ao escutar uma música, muitos são os aspectos que podem ser analisados, tanto para quem a escuta ordinariamente quanto para quem o faz sistematicamente, a fim de registrar o que foi observado. Um ouvinte, ainda que não desenvolva uma pesquisa, sempre analisa e performa ao ouvir uma canção, tendo papel central na caracterização de uma música como tal. Segundo Frith, em seu livro *Performing Rites* (1996), a “música se torna música ao ser ouvida como tal pelo ouvinte; fazer música não é apenas juntar sons de forma organizada, mas também garantir que esses sons deixem sua marca” (Frith, 1996, p.100). O argumento de Frith é que ao ouvir música popular não estamos apenas ouvindo uma performance, mas, indo mais além, nosso próprio *ouvir* é a performance.

E são muitos os elementos que ouvimos: a letra, por exemplo, carrega significados consigo, mas *como* ela é cantada, ou seja, a expressão vocal do artista ao interpretar a letra, também constrói camadas na teia de significados. O mesmo pode ser dito do uso de instrumentos: intensidade e ritmo servirão ao propósito de comunicar emoções e nuances e criar dinâmicas que influem em como interpretamos e *sentimos* determinada faixa.

Quando as análises são sobre videocliques ou vídeos de performances ao vivo, também pode-se observar a gestualidade e de que forma o artista mostra sua presença física, bem como a interação com o público (no caso de vídeos de shows) e também suas emoções (tanto do artista quanto do público), já que em um show o artista se comportará de forma diferente daquela percebida no álbum gravado.

Todos esses aspectos da performance influem sobre a construção de identidade dos ouvintes, já que são elementos que podem ou não gerar identificação e estreitar ou não a relação do ouvinte com a música. Ao performar ouvindo uma música, o público expressa quem é e se identifica como parte de uma comunidade. Segundo DeNora (2004), a música tem papel central na construção do sujeito e atua como uma tecnologia de identidade, emoção e memória. De acordo com a autora:

A música pode influenciar como as pessoas compõem seus corpos, como se comportam, como vivenciam a passagem do tempo, como se sentem – em termos de energia e emoção – sobre si mesmas, sobre os outros e sobre as situações. Nesse sentido, a música pode implicar e, em alguns casos, motivar modos de conduta (DeNora, 2004, p.17).

O apontamento de DeNora sobre a música *motivar modos de conduta* pode ser relacionado ao que Althusser chama de Aparelhos Ideológicos de Estado. Segundo o autor, a sociedade compreende instituições que se dividem entre Aparelhos (repressivos) de Estado e Aparelhos Ideológicos de Estado. De acordo com a “teoria marxista, o Aparelho de Estado (AE) compreende: o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões, etc.”, que constituem aquilo a que chamaremos a partir de agora o Aparelho Repressivo de Estado. Repressivo indica que o Aparelho de Estado em questão “*funciona pela violência*, — pelo menos no limite (porque a repressão, por exemplo administrativa, pode revestir formas não físicas)” (Althusser, 1971, p. 43). Já os Aparelhos Ideológicos

de Estado compreendem os seguintes (Althusser, 1971, p. 44): o Aparelho Ideológico de Estado religioso; o Aparelho Ideológico de Estado escolar; o Aparelho Ideológico de Estado familiar; o Aparelho Ideológico de Estado jurídico; o Aparelho Ideológico de Estado político (o sistema do qual fazem parte os diferentes partidos); o Aparelho Ideológico de Estado sindical; o Aparelho Ideológico de Estado da informação; o Aparelho Ideológico de Estado cultural (artes e desportos).

Uma diferença significativa entre o aparelho de Estado e os Aparelhos Ideológicos de Estado é que o primeiro é de ordem pública, enquanto os outros são de ordem privada: igrejas, muitas das escolas, a maioria dos jornais, empresas culturais etc (Althusser, 1971). Mas sua diferença mais fundamental é a de que “o Aparelho (repressivo) de Estado *funciona pela violência*, enquanto os Aparelhos Ideológicos de Estado *funcionam pela ideologia*”. Althusser afirma que, entretanto, os dois funcionam simultaneamente pela violência e pela ideologia. O que marca sua diferença é que um funciona principalmente pela repressão, mesmo física, e de maneira secundária pela ideologia. Já no outro, nos Aparelhos Ideológicos de Estado, prevalece a ideologia, ainda que de forma secundária opere a violência (que pode ser simbólica).

No caso do trabalho aqui apresentado, deparamo-nos com um Aparelho Ideológico de Estado cultural. No sentido althusseriano, *Roteiro para Ainouz, Vol. 2* é um Aparelho Ideológico de Estado por operar predominantemente na esfera ideológica, influenciando valores, ideias e percepções do público. O álbum age como meio de resistência cultural e social ao revisitar criticamente a história do Brasil e questionar suas estruturas de poder e opressão. Entre suas funções podemos citar: a) produção de consciência crítica, já que as letras denunciam desigualdades sociais, históricas e políticas e propõem a ressignificação da narrativa – o que pode ser um promotor de consciência de classe; b) reforço de identidades, principalmente de populações marginalizadas, já que o álbum constrói e reforça identidades culturais e sociais através de uma visão contemporânea e crítica da história do Brasil; c) resistência ideológica, pois desafia narrativas hegemônicas, como o cristianismo deturpado, o que o posiciona como um aparelho de luta simbólica e ideológica.

O efeito de como o álbum foi recebido pelo público foi exemplificado na reprodução de algumas publicações em redes sociais de ouvintes que se

identificaram com o que ouviram em RPA2. Os Aparelhos Ideológicos de Estado desempenham papel importante na construção de subjetividades e identidades sociais. O álbum, como uma produção cultural, oferece espaço para identificação, reflexão e contestação e funciona como um meio pelo qual os indivíduos interpretam e se posicionam em relação à realidade. A recepção do público, que foi exemplificada anteriormente, evidencia o poder ideológico do álbum, já que pode ser identificado o reconhecimento de experiências compartilhadas, a mobilização de emoções e reflexões críticas e a produção de identidades coletivas.

Performance e identidade são dois pontos importantes a serem destacados, pois, na análise das faixas, observei não somente os significados trazidos pelos versos, mas o modo de enunciação de Don L e do pastor, principalmente, e também dos artistas que fazem participações especiais em algumas faixas. O modo suave ou enfático como algumas falas e versos são produzidos tem grande impacto na construção de sentidos das faixas do álbum. Da mesma forma, as identidades que se formam a partir de tais *performatividades* criam grupos cujos sujeitos estão posicionados de diferentes maneiras na sociedade ali retratada. O ouvinte, tanto o ordinário quanto o analista, pode fazer um paralelo entre a história contada no âmbito das músicas e a realidade cotidiana.

A forma como Don L constrói os significados em *Roteiro para Ainouz, Vol. 2* não se limita ao conteúdo verbal das letras, mas também à maneira como as interpreta e as performa. A ênfase na performance vocal, nas entonações e na interação com outros artistas evidencia que a construção de sentidos é um processo multimodal, em que diferentes elementos contribuem para a experiência do ouvinte. Essa perspectiva pode ser ampliada quando analisamos não apenas a sonoridade do álbum, mas também seus aspectos visuais, como a arte da capa, os videoclipes ou outros materiais gráficos associados ao projeto.

Para compreender como esses elementos visuais organizam e direcionam a leitura do álbum, podemos recorrer à *Gramática do Design Visual*, proposta por Kress e van Leeuwen (2006). Assim como na linguagem verbal, as imagens possuem estruturas e convenções que podem ser analisadas sistematicamente. A seguir, exploraremos como essa abordagem teórica pode ser aplicada na leitura dos aspectos visuais do álbum, investigando como cores, enquadramentos, composições e tipografias contribuem para a construção das mensagens e

identidades presentes no trabalho de Don L.

3.6 GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL

A Gramática do Design Visual é uma abordagem conceitual e prática que examina como os elementos visuais se organizam e se comunicam em diferentes contextos. Desenvolvida principalmente por Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2006), esta gramática é baseada na Lingüística Sistemico-Funcional e aplica conceitos linguísticos à análise de sinais visuais. O objetivo de uma gramática de sistemas visuais é fornecer ferramentas que nos ajudem a compreender como as imagens visuais transmitem significado e como esses significados podem ser descritos e interpretados.

A gramática dos sistemas visuais propõe o conhecimento e as práticas explícitas e implícitas dos objetos e regras que sustentam a comunicação visual específica da cultura. Kress e van Leeuwen (2006) enfatizam que essa gramática é uma abordagem social, e focam, antes, no grupo e suas práticas, em vez de impor uma gramática predefinida e verificar se as práticas do grupo se conformam a ela. Ela descreve como os elementos visuais se combinam para formar informações significativas, semelhante à forma como as palavras se combinam para formar frases na linguagem escrita. Na gramática do design visual, os elementos que compõem um *design* são imagem, cor, espaço, texto, linha e forma. Cada um desses elementos desempenha um papel importante na comunicação visual. A escolha de uma determinada imagem pode evocar associações e emoções, enquanto a escolha das cores pode influenciar a atmosfera geral da representação. O uso de cores quentes, por exemplo, pode transmitir energia e entusiasmo, enquanto cores frias podem sugerir calma e serenidade. As formas, que podem ser geométricas ou orgânicas, ajudam a criar estrutura e organização. Um círculo pode simbolizar unidade e harmonia, enquanto formas angulares podem transmitir dinamismo e tensão.

As linhas também desempenham um papel importante, pois podem guiar o olhar do espectador e criar movimento. Linhas horizontais transmitem estabilidade, enquanto linhas verticais podem sugerir força e crescimento. A textura, por sua

vez, adiciona profundidade e interesse visual. Uma superfície rugosa pode criar a sensação de rusticidade, enquanto uma superfície lisa pode parecer moderna e limpa.

O uso do espaço é crucial para a composição de um *design* eficaz. Um *design* bem equilibrado utiliza o espaço para evitar a sobrecarga visual e destacar elementos importantes. A tipografia, que abrange a escolha da fonte e seu estilo, também influencia a legibilidade e a estética do *design*. Fontes serifadas, por exemplo, podem transmitir tradição e formalidade, enquanto fontes sem serifa podem parecer mais modernas e acessíveis.

Figura 5 – Fontes serifadas



Fonte: Tailor Brands (2024).

Figura 6 – Fontes não serifadas



Fonte: Tailor Brands (2024).

Além disso, as imagens, como fotografias e ilustrações, podem comunicar mensagens complexas de forma rápida e eficaz. Uma imagem de uma criança

sorrindo, por exemplo, pode evocar sentimentos de felicidade e inocência. Todos esses elementos trabalham juntos para criar uma comunicação visual eficaz, transmitindo significados e emoções de maneira que as palavras sozinhas podem não conseguir. A gramática do design visual, de acordo com Kress e van Leeuwen (2006), enfoca três funções semióticas principais que os elementos visuais podem desempenhar: representacional, interacional e composicional.

3.6.1 Metafunções Representacional, Interacional e Composicional

A metafunção representacional diz respeito à forma como os elementos visuais se relacionam espacialmente. Isso inclui a escolha de imagens e a maneira como elas retratam eventos, ações ou ideias. A partir da análise da estrutura de uma cena, podemos identificar dois tipos de processos: narrativos e conceituais. Aqui focaremos nos processos narrativos, pois os conceituais não apresentam ações, mas, sim, conceituações. É o caso, por exemplo, de diagramas que apresentem a hierarquia aplicada em alguma instituição, em que os cargos são esquematicamente organizados de forma a posicionar chefes e seus subordinados (Lima e Ferreira, 2022).

Os processos narrativos indicam ações e eventos através do direcionamento dos vetores. Os vetores são linhas imaginárias que conectam os participantes, seja através de um olhar ou gesto. A partir da relação entre os vetores, há cinco processos possíveis: a) processo de ação; b) processo reacional; c) processo verbal e mental; d) processo de conversão; e e) processo de simbolismo geométrico (Lima e Ferreira, 2022, p. 56). Aqui, focaremos nos processos narrativos de ação e reacional, pois são eles que envolvem participantes humanos e sua interação na imagem.

Nos processos de ação, quem realiza a ação é o ator. O tipo de interação é determinado pela quantidade de participantes. A presença de apenas um participante gera um processo de ação não-transacional, como na Figura 7:

Figura 7 – Processo de ação não-transacional



Fonte: Go outside (2020).

Quando a imagem apresenta mais de um participante, dá-se um processo de ação transacional unidirecional:

Figura 8 – Processo de ação transacional unidirecional



Fonte: Alves (2023).

Quando os dois participantes da imagem interagem reciprocamente, ao dar

um aperto de mão, por exemplo, o processo é chamado de transacional bidirecional.

Figura 9 – Processo de ação transacional bidirecional



Fonte: NBA (2025).

O processo é de natureza reacional quando o participante representado reage ao que vê. Se o evento ao qual o participante reage está dentro da cena, ele é chamado de reacional transacional.

Já no caso de o olhar do participante se voltar para fora da imagem, o processo é chamado de reacional não-transacional.

O processo de ação verbal e mental se dá através de balões de fala e de pensamento. É muito observado em histórias em quadrinhos e tirinhas.

A função interacional lida com como os elementos visuais estabelecem relações entre o espectador e o conteúdo visual, incluindo gestos, expressões faciais ou o uso de ângulos de câmera que criam um senso de envolvimento. O olhar direto de uma pessoa em uma imagem, por exemplo, pode estabelecer conexão imediata com o espectador: “um olhar oblíquo de um participante representado na imagem o coloca em uma posição de oferecimento ao leitor, enquanto o olhar direto é um olhar de demanda, podendo ser um olhar que exige algo ou desafia o leitor, por exemplo” (Barbosa, 2023, p. 207). Já a função composicional refere-se à organização dos elementos visuais dentro de um *design*. A maneira como os elementos são arranjados pode influenciar a forma como o

significado é percebido. A disposição de texto e imagens em uma página de revista pode guiar o olhar do leitor e priorizar certas informações.

Além das funções, a gramática do design visual discute estratégias que os designers utilizam para criar significados. Entre essas estratégias, há o uso de contraste, que destaca elementos importantes; a repetição, que cria unidade e coesão visual; o alinhamento, que organiza elementos de maneira clara e lógica; e a proximidade, que agrupa elementos relacionados, facilitando a interpretação. Um aspecto essencial a ser considerado na gramática do design visual é que a interpretação de elementos visuais é influenciada por contextos culturais e sociais. Os significados associados a cores, formas e imagens podem variar entre diferentes culturas. Isso ressalta a importância de uma compreensão mais profunda do público-alvo e do contexto cultural em que a comunicação ocorre.

Um exemplo posto pelos autores é a Figura 10, do quadro *Retrato duplo de Cornelisz Claesz Anslo e sua esposa Aeltje Gerritsdr Schouten*, feito por Rembrandt em 1641 (Kress & Leeuwen, 2006, p.193).

Figura 10 – Retrato duplo de Cornelisz Claesz Anslo e sua esposa Aeltje Gerritsdr Schouten



Fonte: Kress e Leeuwen (2006).

Segundo os autores, se dividirmos a imagem em lados esquerdo e direito,

em que o lado esquerdo é o lado do que é dado, ou seja, do que é conhecido, e o lado direito é o lado do novo, observarmos que a luz vem de fora do mundo ali retratado. Ela está um pouco acima do ponto médio entre o ideal e o real, de modo que podemos interpretá-la como divina, mas próxima do real. Por outro lado, há um contraste entre essa área e a área do novo, à direita. Se o novo na imagem simbolizar o futuro, podemos ler um sentimento de pessimismo e incerteza sobre o que virá. Esse sentimento pode ser reforçado pelo fato de os dois personagens retratados estarem de costas para o “novo” (Kress & Leeuwen, 2006, p.193).

4 METODOLOGIA

De acordo com Leeuwen (2005), os trabalhos em semiótica ocupam-se de três atividades: (i) coletar, documentar e catalogar recursos semióticos; (ii) investigar como esses recursos são usados em contextos históricos, culturais e institucionais específicos, e como as pessoas falam sobre eles nesses contextos e (iii) contribuir para a descoberta e desenvolvimento de novos recursos semióticos e novos usos de recursos semióticos já existentes (Leeuwen, 2005, p. 3).

Nesta tese, meu foco esteve em registrar recursos semióticos encontrados em um álbum de música e na performance do autor/cantor. O álbum analisado, *Roteiro pra Ainouz, Vol. 2*, é composto por 17 faixas, sendo quatro delas interlúdios. *Roteiro pra Ainouz, vol.2* foi lançado, como já sublinhado anteriormente nesta tese, de forma independente em 26 de novembro de 2021. Ele é o segundo álbum de estúdio do rapper brasileiro Don L e está disponível em plataformas digitais como Spotify, Deezer, Last.fm e YouTube. Os clipes das faixas foram lançados no mesmo ano e estão disponíveis no canal de Don L no YouTube, chamado DonLMusic. Pouco mais de um mês depois de seu lançamento, o clube de assinaturas de discos de vinil da NOIZE Record Club lançou o álbum em vinil. Atualmente, o vinil de RPA2 se encontra esgotado no site oficial do clube.

Essa pesquisa se inscreve na tradição de pesquisa documental. A pesquisa documental é um procedimento metodológico amplamente utilizado nas Ciências Humanas e Sociais, sendo fundamental para a análise de documentos escritos e não escritos. Diferente da pesquisa bibliográfica, que se baseia em fontes já sistematizadas cientificamente, a pesquisa documental trabalha com materiais que ainda não receberam um tratamento analítico aprofundado. Isso permite ao pesquisador acessar informações primárias e obter novas interpretações a partir da análise de documentos brutos (Sá-Silva, Almeida e Guindani, 2009, p. 2).

Um dos principais diferenciais da pesquisa documental é a dimensão histórica que ela pode proporcionar. Ao trabalhar com documentos, o pesquisador tem a possibilidade de reconstituir acontecimentos passados e entender processos de transformação ao longo do tempo. Esse tipo de análise é essencial para contextualizar fenômenos sociais, culturais e políticos, e garante que a pesquisa não se limite a interpretações superficiais ou descontextualizadas (Cellard, 2008,

p. 295).

A delimitação do conceito de documento também é ponto central nessa abordagem. Tradicionalmente, documentos eram associados apenas a textos escritos, como leis, relatórios e manuscritos. No entanto, com a evolução das ciências sociais, a noção de documento foi ampliada para incluir registros audiovisuais, fotografias, mapas e até mesmo objetos do cotidiano. A Escola dos *Annales*, por exemplo, revolucionou essa concepção ao considerar que qualquer vestígio do passado pode ser analisado como documento (Sá-Silva, Almeida e Guindani, 2009, p. 7).

A pesquisa documental segue algumas etapas metodológicas bem definidas. Primeiramente, deve-se fazer uma seleção criteriosa das fontes documentais, avaliando sua autenticidade e relevância para o problema de pesquisa. Em seguida, o pesquisador deve proceder à análise preliminar dos documentos, verificando aspectos como a autoria, o contexto de produção e a confiabilidade da informação. Somente após essa triagem inicial é que a análise propriamente dita pode ser conduzida (Sá-Silva, Almeida e Guindani, 2009, p. 9).

A credibilidade dos documentos é uma preocupação central na pesquisa documental. Nem toda informação registrada em um documento pode ser considerada verdadeira ou imparcial. Muitas vezes, os documentos refletem interesses específicos, seja dos autores ou das instituições responsáveis por sua produção. Dessa forma, o pesquisador precisa cruzar diferentes fontes e adotar um olhar crítico para interpretar os dados de maneira adequada (Cellard, 2008, p. 301).

Outro aspecto essencial é a análise do contexto de produção dos documentos. Um mesmo documento pode ter significados distintos dependendo do momento histórico e do ambiente em que foi produzido. Assim, é indispensável compreender o cenário sociopolítico e cultural da época para evitar leituras distorcidas. Além disso, é importante considerar o público-alvo original do documento, pois isso pode influenciar a linguagem e a forma como as informações foram apresentadas (Sá-Silva, Almeida e Guindani, 2009, p. 10).

A pesquisa documental pode se beneficiar de diferentes técnicas de análise, sendo a análise de conteúdo uma das mais empregadas. A análise documental permite examinar padrões temáticos e recorrências dentro dos

documentos, identificando categorias e tendências. A análise de discurso também pode ser utilizada, especialmente quando se busca compreender as ideologias e os valores subjacentes aos textos analisados (Appolinário apud Sá-Silva, Almeida e Guindani, 2009, p. 27).

Acredito poder dizer também que esse trabalho se configura como um estudo de caso. O material analisado, embora único enquanto obra de arte, faz parte de um universo tanto musical quanto social. Assim, supomos que esse estudo possa ser relevante para outros de natureza semelhante que compreendam a influência exercida pelas obras de música e seus registros audiovisuais.

Segundo Ventura (2007), um estudo de caso se configura pela análise detalhada de uma unidade específica, investigada de maneira intensiva para compreender fenômenos mais amplos. No caso desta pesquisa, a obra *Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2* é analisada em sua singularidade enquanto peça artística e objeto de produção cultural, mas também em sua inserção no contexto do rap brasileiro e das representações sociais a ele atreladas.

De acordo com Yin (2001), o estudo de caso é indicado quando se deseja examinar fenômenos contemporâneos dentro de seus contextos reais, especialmente em situações nas quais os limites entre fenômeno e contexto não são claramente definidos. O álbum de Don L, além de ser um produto artístico, carrega discursos, referências e estratégias narrativas que dialogam diretamente com questões sociais e históricas, justificando a abordagem sobre seu conteúdo e impacto. Além disso, conforme Lüdke e André (1986), o estudo de caso é particularmente útil quando se pretende compreender processos em suas múltiplas dimensões e complexidades.

No presente trabalho, não apenas as letras das músicas foram analisadas, mas também a performance do artista, os videoclipes e a materialidade visual do álbum. Essa abordagem integrada reforça a escolha do estudo de caso, pois permite examinar um fenômeno em sua totalidade, sem reduzi-lo a uma única dimensão. Outro fator relevante é a contextualização da unidade estudada, característica fundamental dos estudos de caso. Segundo Stake (2000), um estudo de caso não se limita a descrever um objeto isolado, mas busca compreender suas conexões com o meio em que está inserido. A análise aqui

proposta não se restringe ao álbum em si, mas também examina suas referências intertextuais, sua recepção pelo público e sua relação com outras produções do rap nacional.

A pesquisa também pode ser classificada como um estudo de caso instrumental, pois, além de examinar a obra específica de Don L, busca contribuir para a compreensão mais ampla da influência da música e dos registros audiovisuais na construção de discursos sociais. Esse tipo de estudo de caso, segundo Ventura (2007), é utilizado quando se pretende investigar um caso particular para gerar *insights* sobre um fenômeno mais amplo, o que se aplica ao presente trabalho, dada a relevância do álbum no cenário da música brasileira contemporânea.

Dessa forma, a escolha metodológica permite um olhar aprofundado sobre o objeto de estudo, respeitando sua complexidade e explorando diferentes camadas de significação. A análise das letras, da sonoridade e da visualidade do álbum demonstra a necessidade de uma abordagem que vá além de um levantamento quantitativo ou uma descrição superficial.

O procedimento de análise ancorou-se em três movimentos de leitura das músicas. Todos os movimentos envolveram tanto a leitura da letra transcrita, quanto a escuta das faixas e, também, a leitura e escuta das faixas simultaneamente. Por fim, houve um último movimento, de análise das imagens, tanto dos *frames* retirados dos videoclipes quanto da capa do álbum.

Vale destacar que esses movimentos não se dão de maneira estanque. As leituras de letras e a escuta das faixas subsidiaram minha observação das imagens dos clipes; o contrário também aconteceu, já que a análise das imagens me forneceu pistas que aprofundaram a leitura das letras e mesmo a escuta das músicas. Isso decerto justifica a potência desse conjunto.

No primeiro movimento, prévio aos estudos teóricos expostos na seção anterior, fiz uma leitura geral da obra, procurando compreender quais temas eram tratados faixa a faixa. Isso me levou a desenhar a trajetória narrada no álbum e a identificar não apenas o que era tratado, mas também começar a perceber com que recursos linguísticos (ironias e metáforas, principalmente) isso foi feito. No segundo movimento, que ocorreu já após os estudos teóricos, procurei identificar elementos do ritmo, da melodia, dos efeitos sonoros e da performance (Frith,

1996; DeNora, 2004) e sua contribuição para a construção de sentidos.

No terceiro movimento, explorei a metafunção ideacional e seus processos materiais, mentais e relacionais, de acordo com a proposta de Halliday (1978). Foram destacados elementos da coesão referencial e da coesão lexical, já que tais usos e escolhas podem revelar posicionamentos do autor (Gonçalves, 2000).

Após os movimentos de leitura das faixas do disco, dediquei-me à análise das imagens, que foi feita de acordo com três metafunções propostas pela Gramática do Design Visual (Kress e Van Leeuwen, 2006): 1) Metafunção Representacional – como os participantes são representados na imagem; 2) Metafunção Interacional – como a imagem estabelece uma relação com o espectador; e 3) Metafunção composicional – como os elementos visuais se organizam dentro do quadro.

Na etapa de Representação, são analisados os participantes da imagem e a forma como são retratados. Os principais aspectos considerados são: processos narrativos, participantes, elementos da cena. Na dimensão da Interação, são examinadas as estratégias que a imagem utiliza para envolver o espectador. Os principais aspectos são: direcionamento do olhar dos participantes; plano da imagem (fechado, médio e aberto). A dimensão da Composição analisa itens como diagramação da imagem (quais elementos estão centralizados e quais são periféricos?), enquadramento (os elementos de alguma forma interagem entre si ou estão separados?) e saliência (cores e tamanhos podem ser usados para destacar determinado elemento).

Na análise da capa do álbum, por exemplo, observa-se a centralidade da figura de Don L e a presença de elementos arquitetônicos e simbólicos que remetem a uma estética sacra, sugerindo poder e transcendência.

Na próxima seção apresento um panorama sobre a obra.

5 ROTEIRO PRA AÏNOUZ, VOL. 2: UM PANORAMA

Neste capítulo, antes de mergulhar na análise detalhada de cada música do álbum em questão (no capítulo 7), farei um passeio pelo disco como um todo, destacando seus pontos mais relevantes. Essa abordagem permitirá não apenas entender a proposta estética e temática do álbum, mas também relacioná-lo a outras obras significativas, contextualizando-o dentro do cenário musical contemporâneo. Ao explorar as influências, as inovações e as referências presentes no álbum, busco oferecer uma visão abrangente que enriqueça a interpretação das faixas individuais, permitindo que o leitor compreenda melhor o impacto e a relevância do disco na trajetória do artista e na cena musical mais ampla.

O título *Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2* tem uma construção em que a multimodalidade se destaca, pois mobiliza significados que vão além da linguagem verbal e se expandem para outros modos semióticos, como a intertextualidade com o cinema e a estrutura narrativa do álbum. O termo "roteiro", além de criar um espaço ficcional, evoca um elemento característico do cinema e da dramaturgia, sugerindo que o álbum se organiza de forma planejada, com uma sequência estruturada de eventos e significados. Essa escolha lexical não apenas nomeia o trabalho, mas também orienta a maneira como ele deve ser interpretado: não apenas como um conjunto de músicas isoladas, mas como uma narrativa que se desenvolve ao longo das faixas.

A menção a "Aïnouz" reforça a multimodalidade, pois remete ao cineasta Karim Aïnouz e seu trabalho no audiovisual. O simples ato de nomear o diretor dentro do título já estabelece um diálogo entre as artes – música e cinema –, o que está alinhado à ideia de que a comunicação humana ocorre por meio de múltiplos modos semióticos, como defendem Kress e van Leeuwen (2006). Assim, o álbum se insere não apenas no universo musical, mas também no campo da linguagem visual e cinematográfica, expandindo seu alcance discursivo.

Na composição da ambiência do disco *Roteiro pra Aïnouz vol.2*, um dos recursos utilizados pelo artista é a inclusão dos *interlúdios*, que atuam na criação de uma atmosfera cênica – técnica comumente trabalhada em peças de teatro e produções audiovisuais. Em geral, a obra de Don L (para além do disco *Roteiro*

pra Aïnouz vol.2) é muito marcada por diálogos com produções cinematográficas – sobretudo, as do diretor Karim Aïnouz, conterrâneo de Don L. Até mesmo a presença dos interlúdios pode ser lida como uma possível influência e inspiração na obra do cineasta, uma vez que

Tais interlúdios são marcas fortemente assimiláveis no cinema de Aïnouz. Eles pontuam os filmes em momentos evanescentes dos personagens encenados e produzem, por meio do movimento dos corpos, uma visibilidade das forças que os entrelaçam. Trato tais momentos como interlúdios pois eles parecem deixar ver de forma cristalina as forças que envolvem os personagens dos filmes. Funcionam muito mais como emergência das sensações do que intervalos musicados, onde se produziria um descanso da obra. Os interlúdios parecem funcionar feito nós de uma trama de forças, um encontro que alarga e faz variar o espectro de ação das personagens (Lima, 2016, p.145).

Das 17 faixas do *Roteiro pra Aïnouz vol.2*, quatro são interlúdios, sendo o primeiro deles a faixa de abertura do disco. É como se o autor trouxesse para a obra um tempo de respiro, uma espacialidade à parte que convida o espectador a mergulhar em um outro ambiente. Até mesmo os nomes dessas faixas sugerem o seu caráter de transição espaço-temporal: (*interlúdio 1*); (*interlúdio 2*); (*interlúdio 3*); (*interlúdio 4*) – sempre entre parêntesis, como quem abre uma breve seção para trazer outro fôlego à narrativa.

A faixa que abre o disco (*interlúdio 1*) é o trecho da pregação de um pastor evangélico, conhecido como Júnior Trovão. A voz e a entonação do líder religioso são imponentes e os ruídos que ecoam ao fundo permitem imaginar que o discurso está sendo proferido em um auditório (ou em outro ambiente semelhante), provavelmente com a presença de muitos espectadores. O trecho da pregação do primeiro interlúdio do disco diz:

Você tem que entender que enquanto você não for capaz de contar a sua história, sua história vai virar uma piada na boca do Diabo, sua história vai virar uma peça teatral, pro Diabo apresentar e fazer você chorar. Agora, o dia que você fizer as pazes, e contar: - E morreu? - Eu morri mesmo. Mas você tem que lembrar: o terceiro dia, eu ressuscitei, eu vivo, é a minha história, eu carrego ela. Quem tá me entendendo levanta a mão abre a boca e dá o glória da vitória! (Don L, 2021, (interlúdio 1) [Letra])

A pregação do pastor permite a reflexão de que há uma disputa de

narrativas instaurada na sociedade, e que nós devemos assumir o devido protagonismo da nossa história; caso contrário, ela pode ser corrompida, distorcida e usada contra nós mesmos. É nesse clima, de reconhecer e carregar a própria história, que Don L entra na primeira música do disco: *vila rica*.

A música, cuja história contada na letra é ambientada no Brasil colônia, traz a história de um sujeito que se levanta contra a ordem vigente: roubar o ouro da coroa portuguesa; saquear os engenhos de açúcar; matar os soldados e os bandeirantes que defendem o patrimônio e a ordem colonial. Fazendo uma relação entre a música, o interlúdio que a precede e a proposta do disco como um todo, fica perceptível a busca do autor por uma revisão histórica dos fatos. A história que nos é contada sobre nós mesmos (nós enquanto Brasil, enquanto sociedade, enquanto nação), carrega interesses e narrativas da elite colonial. Seja nos currículos escolares, nos museus, na grande mídia ou no senso comum da população, o nosso período colonial é predominantemente abordado a partir da soberania da coroa portuguesa e/ou outras elites europeias sobre o território brasileiro. Muito pouco se fala sobre as lutas de resistência e o protagonismo daquelas e daqueles que se recusaram a servir passivamente aos senhores.

Outro ponto que não podemos perder de vista é o da religiosidade. A partir da invasão europeia e da posterior formação de um Estado brasileiro, a orientação religiosa cristã foi institucionalmente imposta como dominante. Durante séculos, outras matrizes de crenças e outras maneiras de se relacionar com a fé foram proibidas, condenadas, perseguidas (institucional e não institucionalmente); e as sequelas dessa intolerância religiosa persistem ainda hoje na sociedade brasileira. Aliás, nas últimas décadas, considerando a ascensão de forças de extrema-direita que se dizem cristãs e armamentistas, essa tendência não só se confirma como se intensifica. Essa temática é abordada por Don L não apenas em RPA2. No primeiro disco da trilogia reversa, na canção *Aquela fé*, o artista já problematiza os rumos do cristianismo na sociedade brasileira:

[...] E a real é que incitam guerras pra vender as armas.
Ocultam a verdade pra vender mentiras (dar as cartas).
Os ricos são os donos do estado,
Que ainda são os filhos dos senhores de escravos,
Que dizimaram os índios,
Compraram os revolucionários ou mataram,

Em nome de um Cristo como o de Bolsonaro (ao contrário)
 Um que não tem amor,
 Ao contrário,
 Tudo deturpado. (Don L, 2017, s. n.).

Retomando a questão do cristianismo deturpado, no segundo disco da trilogia, Don L aponta as contradições de um sistema que se diz cristão, porém, segue muito mais alinhado ideologicamente aos algozes que mataram e crucificaram Jesus Cristo do que ao próprio Jesus Cristo. Em *vila rica*, o autor destaca:

Depois do massacre ergueram catedrais, Uma capela em cada povoado,
 Como se a questão fosse guerra ou paz

Mas sempre foi guerra ou ser devorado Devoto catequizado
 Crucificar em nome do crucificado Seu Deus é o tal metal, é o capital
 É terra banhada a sangue escravizado

Jesus nunca estaria do seu lado Não estaria do seu lado

Jesus não estaria do seu lado Faria mais sentido estar comigo Jesus não estaria do seu lado Faria e faz comigo a justiça.

[...]

Eu sei que é pouco, mas eu não vou sem levar alguns Se é tudo pelo ouro eu vou levar algum

Mas vim foi pra cobrar os furos Eu taquei fogo numa carruagem

Tomei a cruz do peito a céu aberto E pus Jesus do lado certo [...]
 (Don L, 2021, vila rica [Letra])

Quando o eu-lírico enfatiza, assumindo uma postura heroica, a narrativa de um grupo que adere ao banditismo e rompe com a ordem compulsória, ele nos convida a um novo olhar sobre nós mesmos, sobre o nosso passado e o nosso presente. Além de ser uma releitura histórica, é também uma questão de justiça. Afinal, pegando carona no primeiro interlúdio do disco, a nossa história passou séculos “na boca do diabo”. E, segundo Don L, é hora de contar a nossa própria versão dos fatos, de colocar Jesus do lado do povo, do lado certo.

Após o (*interlúdio 1*), há 8 músicas: canções cuja temporalidade das letras começa (em *vila rica*) no Brasil colônia e depois salta para a atualidade, alternando entre elementos autobiográficos do autor, contando um pouco de sua luta para se consagrar enquanto um artista respeitado na metrópole mais populosa do Brasil (São Paulo), além de elementos de uma utopia revolucionária que, por meio da

guerrilha urbana, culmina com a revolução (a vitória), o poder popular.

As faixas 8 e 9, denominadas, respectivamente, *volta da vitória* e *favela venceu*, retomam o final do primeiro interlúdio: “quem tá me entendendo levanta a mão, abre a boca, e dá o glória da vitória!” (Don L, 2021, faixa 1). Após toda releitura histórica e revolução do povo, é chegado o momento de voltar para casa e comemorar essa vitória, exaltar o sucesso da mobilização popular.

Depois de 8 músicas, o disco chega ao seu (*interlúdio 2*), a décima faixa do álbum. Novamente, o interlúdio traz a voz de um pastor protestante, aparentemente realizando um culto evangélico, e também proferindo um discurso em que a figura do diabo tenta agir contra o espectador e expropriá-lo de sua própria história:

e o diabo talvez disse: sua história já teve um ponto final. é mentira. porque não é ele quem tá escrevendo a história, não é ele quem pode terminar a história... (Don L, 2021, (interlúdio 2) [Letra])

Se a faixa 9 do disco termina exaltando o sucesso da revolução popular, essa breve sentença do segundo interlúdio nos permite imaginar que o autor propõe uma revisão constante da nossa história. Não basta chegar ao poder e se acomodar, como se as narrativas não estivessem mais em disputa. A revolução e a soberania popular exigem vigília constante, exigem o exercício contínuo de reforçar no imaginário popular as nossas lutas e tecnologias ancestrais. Após o (*interlúdio 2*), o disco volta a abordar o passado em suas duas músicas seguintes: *auri sacra fames* e *bingo* (faixas 11 e 12, respectivamente). Novamente, nessas duas canções, a dimensão da letra exalta episódios de banditismo e revolta popular como forma de reagir à violência opressora do sistema colonial.

Nesse processo de revisão histórica, o artista insere expressões e gírias da atualidade no discurso dos personagens que se rebelavam contra a ordem vigente no período colonial brasileiro, amarrando passado e presente. Ao longo do disco, Don L joga diversas vezes com a tática de operar o tempo ao próprio favor e imaginar um mundo novo – um mundo onde os nossos carrascos não mais nos oprimam, e paguem pelo sofrimento que nos infligiram. Na canção *bingo*, o eu-lírico, que é um bandido em fuga, declara:

[...] barras e barras pra minha captura, agora é tarde, num vão pegar nunca. Chupa Raposo Tavares e trupe,
um dia minha prole fode a tua! (Don L, 2021, bingo [Letra])

Após essa dupla de canções sobre o Brasil colônia, a faixa 13 do disco é o seu terceiro interlúdio, composto apenas de uma frase, proferida pela mesma voz do (interlúdio 1) com um efeito de eco:

o que você tem feito com a sua história?
(Don L, 2021, (interlúdio 3) [Letra])

A pergunta ecoa e cria uma atmosfera de introspecção, já que a sensação de estar em um espaço amplo e vazio, que causa eco, pode convidar a mente a se voltar para dentro de si mesma.

As duas músicas que seguem, *contigo pro que for* e *élewood* (faixas 14 e 15, respectivamente) são canções cuja temática aborda a ascensão da carreira de Don L, trazendo algumas cenas e elementos de seu sucesso no mundo do rap, após décadas de muita luta e pouco reconhecimento. Compondo o ambiente das duas canções, Don L vai trazendo cenas da vida na metrópole: toda a correria, todo o glamour e o abismo social. Mesmo fazendo sucesso no mundo do rap e ganhando dinheiro, o artista segue sendo enxergado com hostilidade e desconfiança por parte da burguesia paulista. E, assim como sair vitorioso de uma guerrilha urbana que forja as bases para uma revolução popular, manter-se em alta no mundo da arte, em uma cidade global, sobretudo para alguém de origem periférica, também exige a vigília constante de não esquecer o passado e não afrouxar as rédeas do controle da própria história; exige constante imponência e afirmação – o que nos leva ao quarto e último interlúdio.

Abandonando a perspectiva evangélica dos interlúdios anteriores, no (*interlúdio 4*), o artista traz alguns cortes de um diálogo presente no filme *São Paulo, Sociedade Anônima*, de 1965, com roteiro e direção de Luiz Sérgio Person. Ambientado nos anos 1950, o longa-metragem conta a história de Carlos, um trabalhador tentando ganhar a vida na metrópole caótica e corporativa. O trecho selecionado para o quarto interlúdio do disco traz uma conversa entre Carlos e seu patrão, Arturo:

- O negócio é o seguinte: eu vou precisar de um pouco de galho. Você me deve algumas comissões; aliás, muitas, todas as vendas que indiretamente eu consegui. Você prometeu e até agora não pagou nenhuma!
- Eu sei, meu velho, eu sei... O diabo... você não é registrado como vendedor da firma... você sabe bem como está a situação bancária, o movimento das duplicatas...
- Arturo, eu conheço a tua jogada. Antes eu te pedi dinheiro e você me ofereceu um emprego. Não para me ajudar, mas porque sabia que eu podia ser útil. De quanto aumentaram as vendas no ano passado? Tem dinheiro em caixa, eu quero essas comissões. Me dá o dinheiro! (Don L, 2021, (interlúdio 4) [Letra])

O corte do diálogo nos permite traçar um paralelo entre a vida de Don L e a vida de Carlos, protagonista da trama, no ponto em que a classe dominante, a burguesia paulista (representada no filme pela figura de Arturo – um empresário desonesto e mentiroso) se apropria do trabalho e do potencial intelectual do indivíduo e simplesmente engole quem não se impõe. Um bandido se rebelando contra a coroa e saqueando os engenhos, um trabalhador batendo na mesa do patrão e exigindo o seu pagamento, um rapper cobrando a remuneração e o respeito que lhe são devidos, tudo isso se amarra em *Roteiro Pra Aïnouz vol.2*.

Após o (*interlúdio 4*), a faixa seguinte é a última música do disco: *trilha pra uma nova trilha*. A letra da música sugere que o eu-lírico está de partida, pegando a estrada em busca de uma nova trilha, e, no seu caminho, vão aparecendo propagandas de lugares paradisíacos. Outra interface com o filme *São Paulo, Sociedade Anônima* é que, na trama, o protagonista decide que o melhor a fazer é abandonar a metrópole, deixar São Paulo para trás.

Figura 11 – Cartaz do filme "São Paulo, Sociedade Anônima"



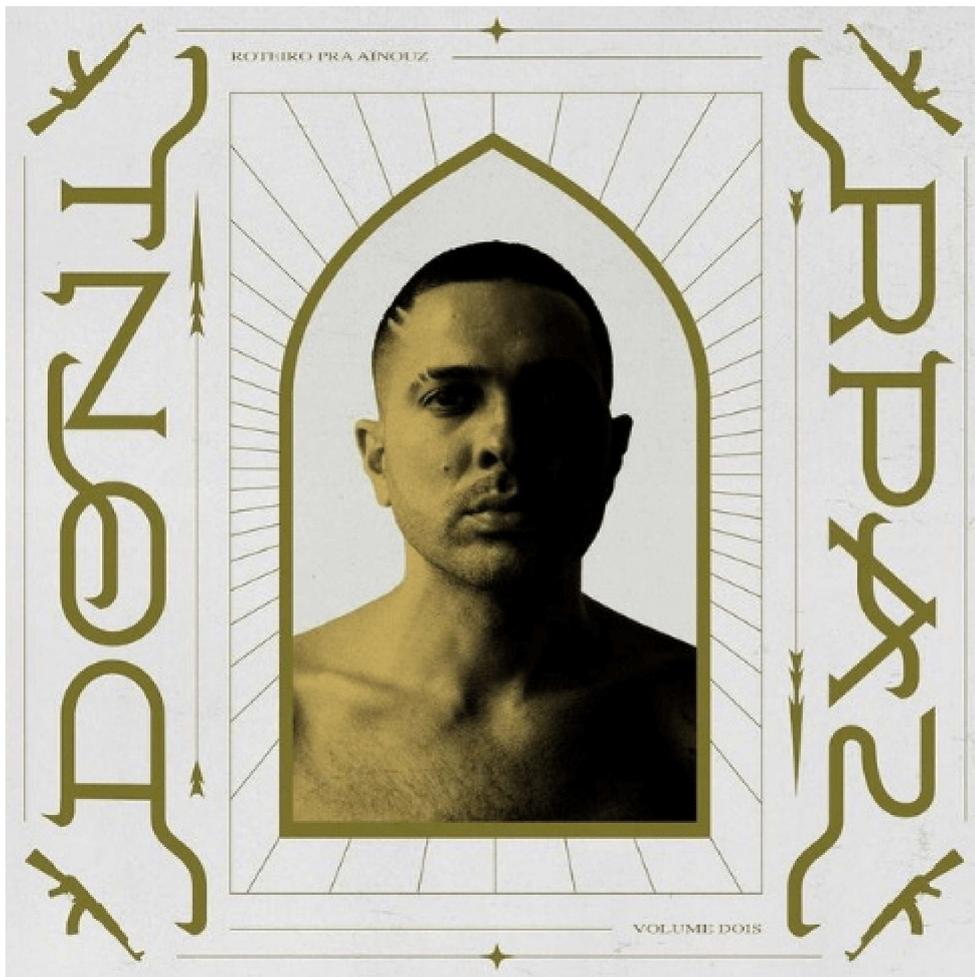
Fonte: São Paulo, Sociedade Anônima (1965).

Encerrar uma trama com a imagem da partida é um recurso comum no cinema; cria uma atmosfera de final em aberto, cuja imaginação de cada espectador vai preencher à sua maneira. Em *trilha pra uma nova trilha*, Don L utiliza essa técnica e, além do diálogo com o enredo de *São Paulo, Sociedade Anônima*, novamente o artista faz uma interface com a filmografia do diretor Karim Aïnouz, cujos filmes têm vários personagens que decidem buscar uma nova trilha, uma nova vida, partindo simplesmente, sem olhar pra trás.

6 ROTEIRO PRA AÏNOUZ, VOL.2: A CAPA

Para analisar a capa do disco *Roteiro pra Aïnouz, vol.2*, que pode ser vista na Figura 12, tenho como base a Gramática do Design Visual de Kress e Van Leeuwen (2006), focando nas metafunções representacional, interacional e composicional.

Figura 12 – Capa de “Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2”



Fonte: Don L (2021 [imagem]).

A figura de Don L está centralizada na capa, o que, segundo Kress e Van Leeuwen (2006), indica que ele é o elemento mais importante da composição. A moldura ao redor dele, que lembra um arco ou uma janela com traços que remetem a elementos arquitetônicos religiosos, pode ser interpretada como uma referência à espiritualidade ou à transcendência, dando uma conotação quase

sacra à figura central.

O *layout* é simétrico, com os nomes do álbum e do artista escritos de forma alinhada paralelamente nas laterais. Nesse caso, a simetria sugere um equilíbrio, mas também uma provocação visual que convida o espectador a decifrar o que é "dado" e o que é "novo".

A moldura em formato de arco, associada aos traços que irradiam de trás do personagem, cria um ritmo visual que dirige o olhar para o centro da imagem. Essa composição simétrica sugere uma "aura" ao redor do personagem, evocando poder, autoridade e, talvez, divindade ou iluminação, o que reforça o tema de transcendência já sugerido pelo uso do arco. A composição sugere um processo narrativo estático, sem ação evidente, aproximando-se de um processo conceitual, pois a figura é apresentada como um ícone ou símbolo, o que é reforçado pelo arco ao redor de Don L.

Os elementos visuais nos cantos da composição incluem imagens de armas e flechas, que adicionam um significado de confronto, resistência ou força. A presença desses símbolos sugere uma tensão subjacente à imagem, contrastando com a expressão serena, mas firme, do participante. Isso pode indicar dualidade da narrativa, entre vulnerabilidade e poder, introspecção e resistência, remetendo a narrativas de confronto.

O rosto parcialmente sombreado de Don L cria um contraste entre luz e escuridão. Esse efeito de luz e sombra dá profundidade e sugere uma ambiguidade ou dualidade no personagem, alinhando-se ao que vemos frequentemente nas letras do disco: complexidade de identidade, conflito e luta interna.

O olhar direto do participante estabelece uma relação intensa com o espectador, criando um processo reacional em que exigência de interação. Esse contato visual frontal pode despertar no observador a sensação de envolvimento ou desafio. O uso do plano fechado, que foca apenas o rosto e os ombros de Don L, reforça essa proximidade e intimidade, enfatizando a expressão facial e os contrastes de luz e sombra que conferem profundidade ao retrato.

As flechas presentes na composição reforçam a ideia de direcionamento e tensão. Elas podem simbolizar ataque ou proteção, dependendo da interpretação

do espectador. Esse elemento adiciona dinamismo à imagem, mesmo que o participante em si esteja estático. A justaposição entre o humano e os símbolos de guerra reforça uma leitura de conflito interno ou externo. O uso de elementos gráficos como os raios que emanam do centro pode simbolizar poder emanando do rapper, reforçando a ideia de que ele não é apenas o protagonista da capa, mas também uma figura que irradia significado, talvez em referência ao impacto cultural e lírico que ele busca na sua obra.

O olhar de Don L, como já mencionado, é voltado diretamente para o espectador, estabelecendo um contato de demanda. Isso cria uma conexão forte, quase confrontativa, que exige que o observador preste atenção e reflita sobre o conteúdo do álbum e sobre o que a imagem quer comunicar. Não há qualquer barreira física entre Don L e o espectador, sugerindo uma intimidade forçada, onde o espectador é convidado a confrontar a figura. No entanto, o jogo de luz e sombra que esconde parcialmente seu rosto indica que, apesar da proximidade física, há uma barreira psicológica ou emocional, sugerindo uma complexidade interna que ainda precisa ser decifrada. A perspectiva é frontal, o que sugere uma relação de igualdade entre o espectador e Don L. Não há submissão nem superioridade implícita, mas a forma como ele é retratado, com elementos que sugerem poder e sacralidade, eleva sua presença simbólica e cultural.

A paleta de cores é predominantemente em tons de dourado e branco. O dourado, sendo a cor do ouro, está frequentemente associado a poder, riqueza e realeza, enquanto o branco evoca paz e elementos espirituais (Stamato, Staffa e Von Zeidler, 2013). O preto aparece para sombrear o rosto de Don L. A combinação dessas cores sugere que Don L está sendo representado como uma figura de poder e profundidade.

O fato de as letras estarem alinhadas pode ser uma forma de comunicar a ideia de dualidade ou complexidade. O design da tipografia chama a atenção e sugere algo inovador, assim como o conteúdo lírico e musical de Don L tende a ser.

A capa de *Roteiro pra Ainouz, vol.2* usa elementos visuais para construir uma imagem de Don L como uma figura central, poderosa e complexa. A centralização, o uso de cores como o dourado e os elementos arquitetônicos (alusão a um tipo de moldura sacra) sugerem uma conotação sagrada, enquanto o

jogo de luz e sombra acrescenta camadas de complexidade e ambiguidade. A imagem não só representa o rapper, mas também sugere um convite ao espectador para explorar a profundidade e as dualidades de sua obra e de sua identidade.

7 ROTEIRO PRA AÍNOUZ, VOL.2: FAIXA A FAIXA

Neste capítulo, apresento a análise de cada uma das 17 faixas de RPA2. Para que se possa melhor acompanhar a análise, coloco, antes de cada uma, a letra da faixa que será analisada.

Na análise, foram observados os recursos linguísticos (como uso de metáforas e ironia), os temas sociais e pessoais retratados, os efeitos sonoros utilizados, bem como aspectos de ritmo e melodia e seu impacto na construção de sentidos. No que diz respeito à metafunção ideacional, destaquei os processos material, mental e relacional, bem como os participantes identificados em cada faixa. As imagens retiradas dos vídeos foram analisadas em seus níveis representacional (com foco na construção do processo narrativo), interacional (observando a relação entre participantes e espectador) e composicional (observando a distribuição visual dos elementos da cena).

7.1 (INTERLÚDIO 1)

[Pastor Júnior Trovão]
 Você tem que entender que enquanto você não for capaz de contar a sua história sua história vai virar uma piada na boca do Diabo
 sua história vai virar uma peça teatral, pro Diabo apresentar e fazer você chorar
 Agora, o dia que você fizer as pazes, e contar
 E morreu? - Eu morri mesmo
 Mas você tem que lembrar: o terceiro dia, eu ressuscitei, eu vivo, essa é minha história, eu carrego ela
 Quem tá me entendendo levanta a mão abre a boca e dá o glória da vitória!
 (Don L, 2021, (interlúdio 1) [Letra])

(*interlúdio 1*) aborda a autopercepção do sujeito e a superação de dificuldades. Isso pode ser percebido pelo contraste entre “morrer” e “ressuscitar”, o que simboliza a transição de um estado de vulnerabilidade para um estado de empoderamento. Os seguintes atores podem ser identificados no trecho: eu-lírico /pastor, que assume uma posição de autoridade, compartilhando uma experiência

de morte e ressurreição, usando sua história pessoal como exemplo para os ouvintes; diabo, que é o antagonista, e é personificado como um agente ativo que ameaça subverter e distorcer a história do indivíduo; ouvintes, que recebem a mensagem e são convidados a refletir sobre suas próprias histórias; história, que é o objeto a ser contado ou distorcido, dependendo de quem a controla; morte e ressurreição, que são participantes abstratos, representando estados de ser que o eu-lírico atravessa.

Há falas que determinam a relação do indivíduo com sua própria trajetória de vida, como “contar a sua história” e “fazer as pazes”. O trecho “Você tem que entender” traz a urgência que a fala do pastor carrega e estabelece uma relação de autoridade entre ele e o ouvinte. A expressão “Quem tá me entendendo levanta a mão” intensifica a conexão interpessoal, já que o pastor convoca uma resposta ativa e engajada. O pastor, em sua performance, adota um tom enfático e cadenciado. As frases utilizadas são curtas e impactantes, o que contribui com o ritmo. O tom de voz e as pausas atuam enfatizando as metáforas e a mensagem transmitida. Especialmente, o modo de declamar a última palavra – *vitória* – é enfático, exacerbado e enérgico.

No que diz respeito à metafunção ideacional, encontramos processos materiais, expressos em trechos que envolvem ações físicas ou simbólicas, como “contar a sua história”, “fazer as pazes” e “levanta a mão”. “Entender” e “lembrar” expressam os processos mentais que indicam a importância da reflexão e internalização da mensagem. Já estar “morto” e “vivo” representam transformações identitárias, simbolizando estados de ser através de processos relacionais. O participante principal da narrativa é o indivíduo que deve contar a própria história. A meta é a narrativa pessoal que está em jogo e que deve ser recuperada ou resignificada.

A fala do pastor é assertiva e imperativa. A modulação usada é forte, o que sugere que o ouvinte deve tomar uma ação urgente e decisiva. O vocabulário avaliativo usado é positivo e triunfante quanto a tomar as rédeas da própria trajetória, o que se expressa em palavras como “vitória”, “ressuscitei”, “vivo”. Quanto ao perigo de não assumir a própria narrativa, “morreu” e “piada na boca do diabo” enfatizam negativamente essa perspectiva.

No âmbito da metafunção textual, a coesão referencial é reforçada pelo uso

repetido de “você”, o que conecta o ouvinte diretamente ao discurso. A repetição de termos como “história”, “diabo” e “ressuscitei” cria coesão lexical, reforçando os principais pontos do discurso.

Há uso de metáfora, especialmente na personificação do *diabo*, que é representado como um ser que toma posse da narrativa do indivíduo para transformá-la em uma “piada” ou “peça teatral”. Essa figura do *diabo*, muito evocada nos discursos neopentecostais como a encarnação de tudo de pior que possa existir, aqui, é apresentada como aquela criatura capaz de utilizar a história (e a vida) do outro contra ele.

A Figura 13 é um dos frames que podemos encontrar no videoclipe da faixa. O personagem retratado pode ser a representação de alguém que tomou as rédeas da própria história e enfrenta as dores que isso pode acarretar. O rosário, com suas contas e ornamentos, pode ser visto como uma metáfora para os fragmentos e experiências da vida que se interligam para formar uma narrativa completa. Assim, tal como na fala do pastor, é uma representação da coragem de "carregar a própria história", de aceitá-la, inclusive com suas falhas e ressurreições, em um ato de força e redenção. Ao segurar o rosário, elemento centralmente destacado na imagem, o personagem expressa um ato simbólico de afirmação e conexão com sua história e identidade. Esse ato de apropriação da própria história traz consigo dores e superações: mesmo com sangue escorrendo das duas mãos, o personagem não abandona sua expressão séria e vigilante.

No nível representacional, podemos identificar um processo narrativo, pois há um vetor de ação claro: as mãos do personagem seguram o rosário e o posicionam estrategicamente, criando uma linha horizontal no quadro. O vetor de ação é definido pelo movimento implícito de segurar e, possivelmente, tensionar o objeto.

A interação entre o personagem e o espectador é estabelecida de duas maneiras principais. Primeiro, pelo contato visual direto: a mulher olha para a câmera, criando um efeito interpessoal forte. Esse contato pode ser interpretado como um convite ao espectador para participar de sua contemplação ou como um desafio silencioso. Em segundo lugar, pelo posicionamento do rosário, que é segurado de forma a se interpor entre o personagem e o observador. Esse posicionamento pode sugerir uma barreira simbólica, reforçando a ideia de

introspecção ou proteção. O plano utilizado é médio fechado, permitindo que vejamos tanto a expressão facial da mulher quanto os detalhes do rosário e do ambiente.

Figura 13 – Frame do videoclipe de *(interlúdio 1)*



Fonte: DON L (2021, (interlúdio 1) [Vídeo]).

Na composição da imagem, há equilíbrio visual. O rosto da mulher está centralizado, enquanto o rosário forma uma linha horizontal que divide a imagem. Essa organização gera uma estrutura simétrica e equilibrada. Os elementos interagem diretamente, pois as mãos seguram o rosário, que se torna um ponto focal entre o personagem e o espectador. A saliência é conferida principalmente ao rosário, especialmente ao pingente ao centro, que se destaca visualmente. Os olhos do personagem também se sobressaem, emoldurados pelo rosário.

A imagem constrói uma narrativa visual que combina elementos de ação e contemplação. O rosário, posicionado entre o personagem e o espectador, serve tanto como vetor de ação quanto como elemento simbólico. A interação visual direta e o uso de um enquadramento centralizado criam uma sensação de intensidade e conexão. A composição equilibrada e os elementos de saliência reforçam a carga emocional da cena, evocando um possível significado espiritual.

7.2 VILA RICA

[Verso 1: Don L]
na trilha pra vila rica
a tomar todo o ouro que eu preciso
saquear engenhos no caminho, matar os soldados do rei gringo
e nunca poupar um sertanista, é disso que eu chamo cobrar o quinto
hm, ah
num bate de frente que o bonde tá bolado
na mata fechada de tocaia, uns caras de isca, as minas de carabina
o terror dos bandeirantes, trombou com a nossa cavalaria é chacina
(Plow)
nós tivemos baixas incontáveis
na real já foi uma revolução, já foi uma comunidade
por cima de sangue derramado
já fomos quilombos e cidade, Canudos e Palmares
originais e originários, depois do massacre, ergueram catedrais
uma capela em cada povoado, como se a questão fosse guerra ou
paz
mas sempre foi guerra ou ser devorado
devoto catequizado, crucificar em nome do crucificado
seu Deus é o tal metal, é o capital
é terra banhada a sangue escravizado
Jesus nunca estaria do seu lado, não estaria do seu lado
Jesus não estaria do seu lado

[Refrão: Don L]
faria mais sentido estar comigo
Jesus não estaria do seu lado
faria e faz comigo a justiça

[Verso 2: Don L]
caminha comigo na trilha pra vila rica
a tomar todo o ouro que eu preciso
saquear engenhos no caminho, matar os soldados do rei gringo
e nunca poupar um sertanista, é disso que eu chamo cobrar o quinto
já foi uma revolução, agora é vingança na ponta do cano do bandido
eu chamo cobrar o quinto
e ainda virá uma revolução, eu juro pela fé do seu Cristo
um chumbo no peito que leva o crucifixo (Plow, aleluia)

[Refrão: Don L & Coral]
faria mais sentido estar comigo
Jesus não estaria do seu lado
faria e faz comigo a justiça

[Ponte: Sample & Matheus Fazenda Rock]
uh, ah-ah-ah-ah
Brasil, pra mim, Brasil, pra mim
(toda canção, to-toda, toda, toda canção do meu amor)
Brasil, pra mim, Brasil, pra mim
(toda canção, to-toda, toda, toda canção do meu amor)

[Saída: Mateus Fazenda Rock]

toda canção do meu amor na alma
em direção ao sul
eu tenho uma cavalaria inteira em minha retaguarda
em direção ao sul
eu sei que é pouco mas eu não vou sem levar alguns
se é tudo pelo ouro, eu vou levar algum, mas vim foi pra cobrar os
furos
eu taquei fogo numa carruagem
tomei a cruz do peito a céu aberto e pus Jesus do lado certo
toda canção do meu amor na estrada
em direção ao sul
eu tenho uma cavalaria inteira em minha retaguarda
em direção ao sul
e se o sangue da minha guarnição deixar o chão vermelho
cidades crescerão em cima de mil cemitérios
que renascerão em guerras até que se cobre o preço
toda canção do meu amor na alma (Brasil, pra mim)
na, na estrada pra vila rica, ah (Brasil, pra mim)
(Brasil)
(Don L, 2021, vila rica [Letra])

Em sua composição de abertura de RPA2, *vila rica*, Don L começa situando o interlocutor sobre onde a história se passa. A região chamada de Vila Rica, atualmente conhecida como a cidade de Ouro Preto, é o cenário em que a história que será contada começa a se desenvolver.

Os participantes presentes na faixa são: eu-lírico, que é também o protagonista, um líder revolucionário que busca justiça e vingança contra os colonizadores; Jesus, mencionado como figura simbólica que representa a justiça divina e moral; Oposição (soldados, colonizadores, sertanistas), que representam os opressores e colonizadores em geral; Cavalaria, que representa a força coletiva que luta ao lado do eu-lírico em sua missão; Quilombos, Canudos, Palmares, que simbolizam a luta contínua dos oprimidos contra o poder colonial; Deus/Capital, que representa a riqueza material adorada pelos colonizadores; Povos originários e Quilombolas, que são mencionados como figuras que compõem a história de resistência contra a colonização.

No momento inicial da faixa, há uso de linguagem literal indicando, além do local, como já citado, os motivos que os levaram até ali e as relações antagônicas entre os personagens:

na trilha pra vila rica

a tomar todo o ouro que eu preciso
 saquear engenhos no caminho
 matar os soldados do rei gringo
 e nunca poupar um sertanista

Considerando a menção do antigo nome da cidade de Ouro Preto, bem como de seu ouro, engenhos, soldados, rei e sertanistas, sabemos que a história, nesse momento, se passa na época do Ciclo do Ouro, que ocorreu no Brasil no século XVIII e diz respeito ao período em que a economia do Brasil Colônia se baseava na extração e exportação do ouro. Don L, então, lança mão de um recurso que estará bastante presente em outros momentos do álbum: a ironia. Na sequência do trecho descrito acima, ele diz: “é disso que eu chamo cobrar o quinto”, fazendo referência à prática da Coroa Portuguesa de cobrar 20% (um quinto) de todo ouro extraído no território.

Outro elemento que encontramos em *vila rica* e que estará presente de forma contundente ao longo do álbum é a religião, que também acaba servindo como combustível para a utilização da ironia. Os próprios interlúdios, que servem como fio condutor da narrativa, apoiam-se no discurso religioso. Ao descrever todo o horror sofrido pela população até aquele momento, eu-lírico diz:

depois do massacre ergueram catedrais
 uma capela em cada povoado
 como se a questão fosse guerra ou paz
 mas sempre foi guerra ou ser devorado
 devoto catequizado
 crucificai em nome do crucificado

Don L mostra assim, ironicamente, a contradição e a hipocrisia da Coroa Portuguesa que, após massacrar a população em confrontos como os conflitos ocorridos entre 1600 e 1695 contra o Quilombo dos Palmares e a Guerra de Canudos (1896-1897), valeu-se do discurso religioso como mais uma forma de controlar a população. A presença massiva das igrejas é retratada como maquiagem barata usada para mascarar as verdadeiras intenções colonialistas (uma capela em cada povoado/como se a questão fosse guerra ou paz). Mais uma vez, a ironia é usada como recurso revelador do sofrimento infligido pelos colonialistas: “crucificai em nome do crucificado”:

E a verdade, então, vem à tona:
 seu Deus é o tal metal, é o capital
 é terra banhada a sangue escravizado

A exposição do que os colonizadores realmente queriam ao atacar nossa terra nos leva a mais um tema central da narrativa do álbum: a crítica ao capitalismo. O objeto alvo da verdadeira adoração da Coroa centra-se na riqueza, metonimicamente representada no trecho como “metal”: o ouro. E o custo para alcançar o máximo de riqueza possível não era uma preocupação dos colonizadores, já que os escravizados foram covardemente vitimados nesse processo. Don L, então, como autor dessa nova história que será contada, dá a sentença:

Jesus nunca estaria do seu lado
 não estaria do seu lado
 Jesus nunca estaria do seu lado
 faria mais sentido estar comigo
 Jesus não estaria do seu lado
 faria e faz comigo a justiça

Ao longo da música, escutamos algumas vezes gritos de “plow”, onomatopeia que nos coloca ainda mais imersos na atmosfera e contexto de conflito em que a música se passa. A faixa tem uma base musical densa, com um ritmo que evoca uma marcha, reforçando a ideia de uma jornada militante. A melodia tem um tom sombrio e sério, o que contribui para a gravidade do tema.

Ao final da música, Don L usa um sample¹⁸ de “Aquarela do Brasil”, que repete “Brasil/pra mim/Brasil/pra mim”. “Aquarela do Brasil”, lançada em 1939 e composta por Ary Barroso, foi uma canção que visou exaltar a cultura brasileira, destacando símbolos da cultura nacional em um período crítico da história do país: a ditadura Vargas. A canção chegou até mesmo a ter censurado o verso que dizia “Terra de samba e pandeiro”, pois considerava-se pejorativo justamente o que o compositor desejava exaltar. Dessa forma, Don L coloca-se em um lugar de resgate de uma *outra* identidade brasileira, que vai contra o domínio imposto pela Coroa Portuguesa.

Ao longo de *vila rica*, o vocabulário usado é intenso e violento, já que retrata uma situação de guerrilha, além do tom assertivo e combativo presente. A postura é de alto afrontamento, como nas declarações “Jesus nunca estaria do seu lado” e

"Eu juro pela fé do seu Cristo". Na primeira parte da música, palavras como *saquear, matar, carabina, sangue, chacina, massacre, guerra, crucificar, vingança, chumbo* dão o tom da vingança que está sendo arquitetada. Na segunda parte da música, por outro lado, o vocabulário se volta para uma semântica mais abstrata: *Jesus, canção, amor, alma*. Essas palavras de leveza se misturam às palavras violentas usadas no primeiro momento, o que nos leva a pensar que a vingança planejada não está esvaziada, pois não tem um fim em si mesma. Há uma clara avaliação negativa do colonizador, do sertanista, e do poder estabelecido, enquanto a própria luta é justificada como uma forma de justiça.

Metaforicamente, o ouro representa tanto a riqueza material quanto a exploração, enquanto o "quinto" refere-se ao imposto colonial, simbolizando a opressão econômica. A oposição entre "Jesus" e "capital" sugere uma crítica ao uso da religião para justificar a exploração, colocando a justiça ao lado dos oprimidos. Os temas sociais incluem a resistência contra a exploração colonial e capitalista, enquanto o tema pessoal aparece na reivindicação de justiça e vingança.

A letra é carregada de verbos de ação, como "saquear", "matar", "caminhar", que indicam uma postura ativa e de confronto (e indicam os processos materiais). Esses verbos colocam o eu-lírico como um agente da história, alguém que toma o controle da narrativa e busca justiça através de ações concretas. A relação interpessoal é marcada por uma postura desafiadora e combativa, especialmente nas declarações diretas contra o colonizador e a igreja.

As seguintes frases podem ser citadas como exemplos de processos mentais: "**Faria mais sentido** estar comigo", que indica um processo de pensamento, uma reflexão sobre a justiça e a moralidade; "Eu juro pela fé do seu Cristo", em que o verbo jurar implica um ato de convicção e compromisso, envolvendo um processo mental de crença ou fé; "Jesus nunca estaria do seu lado": o verbo *estar*, normalmente atrelado aos processos relacionais, é neste contexto usado para expressar uma percepção ou crença sobre onde Jesus estaria, o que envolve um processo mental de julgamento ou avaliação; "Eu sei que é pouco, mas eu não vou sem levar alguns", em que o verbo *saber* reflete um processo mental de conhecimento ou compreensão da situação; "Eu chamo cobrar o quinto": *chamar* é geralmente um processo material, mas aqui ele está relacionado

a um processo mental de nomeação ou definição de uma ação como justa retribuição.

Sobre os processos relacionais, temos os seguintes exemplos: “Faria mais sentido **estar comigo**”, em que se estabelece uma relação de aliança entre a justiça e o eu-lírico; “Seu Deus é o tal metal, é o capital”, em que o verbo *ser* estabelece uma equivalência entre "seu Deus" e "metal" e "capital", caracterizando uma relação de identidade, onde se define o que é o "Deus" do opressor; “Toda canção do meu amor na alma”, em que o verbo *ser* está implícito, e a “canção do meu amor” é apresentada como algo que reside na alma, estabelecendo uma relação de posse ou localização; “Eu tenho uma cavalaria inteira em minha retaguarda”, que pode ser interpretado como relacional no sentido de que estabelece uma relação de suporte ou proteção entre o eu-lírico e a cavalaria, embora seja também um processo material (posse).

O tema da justiça, luta e resistência é constante ao longo da letra, com o rema frequentemente sendo o desenrolar dessas lutas e a busca por retribuição. A coesão é mantida através da repetição de temas e imagens, como a "trilha para Vila Rica", o "ouro", e o confronto com figuras de poder.

Na Figura 14, retirada do videoclipe da faixa, encontramos três figuras em uma estética que evoca resistência, força e união. A pose das três pessoas ao lado dos cavalos é assertiva e imponente, como quem está pronto para enfrentar uma batalha ou resistir a uma força opressora. Os trajes e o cenário natural ao redor, com vegetação densa, criam uma atmosfera de confronto e sobrevivência, trazendo uma alusão visual ao contexto de luta que permeia a história colonial brasileira e suas figuras e resistência, como quilombolas. A construção que vemos atrás dos participantes reforça essa percepção.

A postura dos personagens — de pé, em posição de destaque e ao lado dos cavalos — remete à ideia de "cavalaria" ou força bélica, reforçando um sentido de prontidão e disposição para a luta. A presença das armas nas mãos das figuras femininas (segurando carabinas) intensifica essa representação de resistência ativa. Há quebra de estereótipos ao incluir mulheres armadas e prontas para o confronto, o que adiciona um simbolismo de igualdade na luta e na reivindicação de justiça.

Os cavalos também são um elemento simbólico importante, pois remetem a

poder, movimento, liberdade e uma herança de resistência. Como citado por Clarice Lispector:

O que é um cavalo? É a liberdade tão indomável que é inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem: deixa-se domesticar mas com um simples movimento de rebelde safanão de cabeça, sacudindo a crina como a uma solta cabeleira, mostra que sua íntima natureza é sempre bravia, límpida e livre (Lispector, 1980, p. 45).

Figura 14 – Frame do videoclipe de *vila rica*



Fonte: Don L (2021, vila rica [Vídeo]).

No nível representacional, identificamos um processo narrativo de ação: os personagens seguram armas e rédeas, sugerindo prontidão e domínio sobre o espaço. A postura firme e os objetos que carregam criam vetores de ação que indicam tensão e autoridade. O olhar dos personagens, direto e sério, configura um processo reacional, pois sua expressão impassível sugere não apenas um estado de alerta, mas também uma relação desafiadora com o espectador.

A interação entre os personagens e o observador se dá, principalmente, pelo contato visual de dois dos participantes com a câmera. Esse olhar direto estabelece comunicação interpessoal forte, transmitindo intensidade e controle da situação. Além disso, a centralidade do personagem do meio, vestida de branco, direciona a atenção para seu papel na cena. Os demais personagens, embora também ocupem posição de destaque, parecem reforçar sua presença, criando uma unidade visual. O enquadramento utilizado é um plano médio aberto, permitindo que se veja tanto as expressões faciais quanto a postura corporal e os

elementos do cenário, como os cavalos e a construção ao fundo. Esse tipo de composição reforça a ideia de um grupo coeso e organizado.

Na composição da imagem, há forte senso de equilíbrio e simetria. Os três personagens estão alinhados horizontalmente, com os cavalos distribuídos entre eles, reforçando a estruturação da cena. O personagem central ocupa a posição de maior destaque, com os outros dois personagens ligeiramente afastados, mas ainda dentro do mesmo eixo composicional. A diagramação enfatiza a simetria, tornando todos os elementos interligados visualmente. A saliência é dada pelo contraste entre os figurinos e os tons naturais do ambiente. Os personagens vestem trajes brancos ou terrosos, que se destacam contra o verde da paisagem. Além disso, as armas e os cavalos funcionam como elementos simbólicos, reforçando a narrativa de força e enfrentamento.

A composição, com os três personagens junto aos cavalos, reforça a ideia de coletividade e determinação, sugerindo que eles estão unidos por uma causa comum. A imagem, portanto, encapsula visualmente a ideia de resistência organizada e disposta a enfrentar forças opressoras, transmitindo senso de dignidade e força coletiva.

7.3 A TODO VAPOR

[Verso 1]

afoito como um corvo, eu queria asas
 sons de sirene ao meu redor
 era meu sangue na boca de lobo do asfalto
 Ou saltar em fuga da ponte da barra
 maré seca, salivar os cães de caça
 agora a boca ressecada, a sola gasta
 no camarim querendo me afogar em gin (Tibum)
 tanta ideia ruim invade que sonhar com paz
 era desafiar o sol como os faróis, todo fim de tarde
 deslanchar a carreira com meia idade?
 nah, duas idades na verdade quando a probabilidade era viver
 metade
 minha cidade é selvagem, as ruas cortam corações, ardem
 reforço as orações, amém
 pro casting do meu primeiro clipe (Amigos)
 dos que permanecem vivos
 nem um terço tão em liberdade, pasmem
 acima da estatística de encarceramento em massa
 eu li um comentário, acharam que eu tava derrotado
 eu lembrei aquela do Dexter

né que 'cês agora querem flash? (Rei L)
 Juro que evitei fechar a cara, mas vieram flashes
 de todos que não vieram porque o flash deles
 foi com número de processo e uma cela por tentar fazer o cash deles
 Opção que tinham pra viver as selfie deles
 que imortalizei nas rimas que me trazem flashes
 L na revista Elle
 pensando em aparentar o bandido que eu era
 quando eu não podia aparentar o bandido que eu era
 com os quilos que eu levava na estrada
 e os polícia me fecharam a cancela
 eu que um dia me senti um gênio
 quando imaginei a favela usar as armas dela naipes Marighella
 já me sinto meio ingênuo naipes Marcinho VP do Santa Marta
 acreditando em velha malandragem aqui
 a real é que eu tava sozinho
 a real é que eu tava me sentindo vazio
 vendo tudo que acreditei se diluir mais que o gelo no drink
 sou muito mais guerrilheiro que MC (com todo respeito)
 num vim pedir pra ninguém levantar a mão
 quando eu pedi pra alguém levantar a mão a minha tinha uma arma
 e mesmo assim naquela mão era só pra me levantar meu chapa
 agora não, é pra voar (ah)
 salta!

[Ponte]

pânico de nada, pã-pânico, pânico, pânico de nada
 pânico de nada, pã-pânico, pânico, pânico de nada

[Refrão]

e tem sido um voo foda
 ah, ah, a todo vapor
 e tem sido um voo foda
 ah, ah, a todo vapor
 e tem sido um voo foda
 ah, a todo vapor
 e tem sido um voo foda
 ah, a todo vapor

[Verso 2]

subestimado, um nordestino em São Paulo
 chama pouca atenção e tamo em todo pico (Corre do cash, cash)
 sei que elas fantasiavam o bandido
 três minas na Benz me mandando vídeo
 eu em outro carro
 desculpa o preço é mais caro
 fumê no vidro
 me sentindo tão grande embora invisível
 o flow que ela ama
 a rola que ela mama
 "top do jogo", mami
 os O.G. mandam
 fode com o último malandro, os inimigos
 Tentando a sorte, mami, 'cê tá de fato sentando
 da nossa janela a cidade queimando

correndo pra morte como nossos corações
 nossos sonhos voam tão longe
 com a mente nas nuvens já desci tão brabo
 sei nem o termo que eu me encaixo
 mergulhei de mais alto, de mais alto

[Refrão]

e tem sido um voo foda
 ah, ah, a todo vapor
 e tem sido um voo foda
 ah, ah, a todo vapor
 e tem sido um voo foda
 ah, a todo vapor
 e tem sido um voo foda
 ah, a todo vapor

[Ponte]

agora, já que uma vida é muito pouco
 pra fazer tudo que eu posso
 e ser tudo que eu sou
 (uma morte é muito pouco)
 pensando bem eu me atirei, eu
 (uma morte é muito pouco)
 Fui sabendo que eu não voltaria atrás
 eu mergulhei de mais alto, de mais alto
 de mais alto e tem sido um voo foda

[Saída]

pânico de nada, pã-pânico, pânico, pânico de nada
 pânico de nada, pã-pânico, pânico, pânico de nada
 mas é também o momento de...
 (Don L, 2021, a todo vapor [Letra])

Como já foi declarado pelo próprio autor de RPA2, o álbum faz parte de uma trilogia reversa de caráter autobiográfico. Na faixa *a todo vapor*, vemos, pela primeira vez, a natureza temporalmente híbrida que permeia todo o álbum, pois, se em *vila rica* acompanhamos um eu-lírico do século XVIII, em *a todo vapor* acompanhamos esse mesmo eu-lírico, mas nos dias atuais. Essa linha do tempo pode ser naturalmente percebida por quem ouve o álbum, já que Don L usa nomes de pessoas (nessa faixa) e de marcas (em outras faixas) atuais. Por ser uma construção declaradamente autobiográfica, inferimos que o eu-lírico principal, em qualquer que seja o tempo em que a história da faixa se passa, é sempre Don L.

Pelo título da música e pela maneira como ela se desenvolve, percebemos a representação de movimento, de mudança e de deslocamento. São criadas imagens que remetem a transportes de alta velocidade, como a referência a um trem, no próprio título, e a um avião, quando Don L diz no refrão que “tem sido um

voo foda”.

No início da música, a menção a alguns animais nos insere em um ambiente de selvageria, assim como a sensação experienciada naquele momento pelo eu-lírico. Os primeiros versos dizem:

Afoito como um corvo, eu queria asas
 Sons de sirene ao meu redor
 Era meu sangue na boca de lobo do asfalto
 Ou saltar em fuga da ponte da barra
 Maré seca
 Salivar os cães de caça

Essas são escolhas lexicais ricas em termos que evocam um contexto de violência e marginalização. Os termos nos ajudam a pintar um quadro vívido da realidade urbana e das experiências pessoais de Don L.

Durante quase toda a música, há a emissão de um som que se assemelha a um som de alarme ou sirene. Os sintetizadores também reforçam essa ambiência de alerta. No trecho “pensando em aparentar o bandido que eu era quando eu não podia aparentar o bandido que eu era”, a bateria tem uma cadência que funciona como se estivesse imitando rajadas de tiro para reforçar a ideia do “bandido”, e essa cadência se repete até o final dessa parte. No refrão, o ritmo da música muda: a atmosfera de urgência dá lugar a um clima mais melódico, o que continua na parte seguinte.

O eu-lírico expressa metaforicamente sua angústia na busca pela liberdade (“eu queria asas”), que podemos entender, pela forma como a letra se desenvolve, estar ligada ao seu sucesso na carreira, pois no local em que se encontrava no momento a maré estava seca. Há então esse movimento de fuga em busca do que o eu-lírico almeja. Mesmo que ele esteja indo ao encontro do seu objetivo, seu momento psicológico é conturbado:

agora a boca ressecada, a sola gasta
 no camarim querendo me afogar em gin (tíbum)
 tanta ideia ruim invade
 que sonhar com paz era desafiar o sol como os faróis

O cansaço e o longo caminho percorrido (a sola gasta), tanto literal quando

metaforicamente, já que Don L saiu de Fortaleza para São Paulo, o levaram ao lugar que ele almejava. Entretanto, esse caminho não foi percorrido sem dificuldades, a paz aparece como apenas um sonho, distante da vida real que ele enfrenta na trilha para São Paulo, onde a grande desolação que ele experimenta se expressa hiperbolicamente em “no camarim querendo me afogar em gin”. Essa dualidade de obter sucesso e o custo que se paga no caminho é descrita nos versos seguintes:

Deslanchar a carreira com meia-idade?
 Nah, duas idades na verdade
 Quando a probabilidade era viver metade
 Minha cidade é selvagem
 As ruas cortam corações, ardem
 Reforço as orações, amém
 Pro casting do meu primeiro clipe (amigos)
 Dos que permanecem vivos
 Nem um terço tão em liberdade, pasmem
 Acima da estatística de encarceramento em massa

Analogamente, a primeira música, *vila rica*, e a segunda, *a todo vapor*, falam sobre o mesmo grande tema, em contextos diferentes. Em *vila rica*, Don L está a caminho da região que na época concentrava a riqueza do país. Já em *a todo vapor*, ele faz o mesmo movimento, mas dessa vez em direção a São Paulo, que representa a nossa *vila rica* atual, ou seja, o lugar de oportunidades, mas também o lugar em que batalhas serão travadas. A evidência de que o cenário em que se passa *a todo vapor* é São Paulo é encontrada no trecho “subestimado, um nordestino em São Paulo/chama pouca atenção e tamo em todo pico”).

Apesar de toda a dificuldade, de perder muitos de seus amigos, Don L expressa o alcance do sucesso dizendo “L na revista Elle”, mas sem esquecer dos obstáculos da caminhada:

L na revista Elle
 pensando em aparentar o bandido que eu era
 quando eu não podia aparentar o bandido que eu
 era

Figura 15 – Don L na Revista ELLE



Fonte: Bel Gandolfo (2021).

Se analisarmos de acordo com a temporalidade deslocada do álbum, assumindo essa característica de RAP2, Don L realmente apareceu na revista *Elle*, em 3 de fevereiro de 2022, *depois* do lançamento de RPA2 (novembro de 2021) e de ter sido eleito artista de 2021 pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) naquela mesma semana. E ele pode, então, “aparentar o bandido” (revolucionário) que ele representou em RPA2, como visto na foto acima, retirada da entrevista dele na revista *Elle*.

Como *a todo vapor* lida com uma história que se passa temporalmente mais próxima de nós, Don L traz elementos e personalidades mais atuais:

eu que um dia me senti um gênio
 quando imaginei a favela usar as armas
 dela naipe Marighella
 já me sinto meio ingênuo naipe Marcinho VP do Santa Marta
 acreditando em velha malandragem aqui

E, nos versos seguintes, Don L expressa a identidade com a qual se identifica, seu propósito, e o sofrimento de ver se desfazer aquilo em que acredita:

a real é que eu tava sozinho
 a real é que eu tava me sentindo vazio
 vendo tudo que acreditei se diluir mais que gelo no drink sou muito
 mais guerrilheiro que MC (com todo respeito)

Se é mais guerrilheiro do que MC, a música certamente é uma das maneiras de fazer sua revolução.

num vim pedir pra ninguém levantar a mão
 quando eu pedi pra alguém levantar a mão a minha tinha uma
 arma e mesmo assim naquela mão era só pra me levantar, meu
 chapa agora não, é pra voar
 salta!

O refrão vem para selar que encarando as dificuldades (“pânico de nada”), e superando-as, a trajetória tem sido recompensadora:

pânico de nada, pâ-pânico, pânico, pânico de
 nada pânico de nada, pâ-pânico, pânico, pânico
 de nada e tem sido um voo foda
 ah, ah, a todo vapor
 e tem sido um voo
 foda ah, ah, a todo
 vapor

A letra de *a todo vapor* é repleta de ações que indicam movimento e luta, como “queria asas”, “saltando da ponte da barra” e “eu mergulhei de mais alto”. Esse são verbos de ação que ajudam a transmitir a sensação de dinamismo e resistência. Por outro lado, Don L também explora temas pessoais como a desilusão, a busca por reconhecimento e a luta interna. Versos como “vendo tudo que acreditei se diluir mais que o gelo no drink” e “a real é que eu tava me sentindo vazio” refletem essa dimensão introspectiva da letra.

a todo vapor tem o ritmo da fala acelerado e melodia intensa, o que reforça a sensação de urgência e movimento constante. O ritmo pulsante da faixa está em consonância com a temática de viver “a todo vapor” e a intensidade das experiências narradas. Além disso, alguns sons que escutamos ao fundo, como sons de corvo e uma batida que lembra uma marcha, contribuem para a criação de uma atmosfera urbana e tensa, complementando as imagens de violência e resistência descritas na letra. A enunciação de Don L também muda: na primeira parte da música, sua enunciação expressa mais angústia e é mais tensa; após a exclamação “salto!”, a melodia leva a um suspense cujo desfecho é um ritmo mais dinâmico, maleável e esperançoso.

Don L utiliza processos materiais para expressar as ações concretas e eventos narrados. Alguns exemplos são: "No camarim querendo me **afogar** em gin", "Os polícia me **fecharam** a cancela", "**Correndo** pra morte como nossos corações", "Eu **mergulhei** de mais alto". Os processos mentais são usados para nos dar acesso ao estado psicológico e emocional do eu-lírico, como em "'Eu **queria** asas", "Eu **lembrei** aquela do Dexter²⁰", "A real é que eu tava **me sentindo** vazio". A definição de identidades é feita através dos processos relacionais. No caso de *a todo vapor*, há um exemplo que simboliza bem uma característica marcante de todo RPA2: "**sou** muito mais guerrilheiro que MC".

Alguns participantes podem ser identificados em *a todo vapor*. Don L é o protagonista da narrativa: um rapper nordestino que reflete sobre sua trajetória, lutas, sonhos e desilusões. Ele expressa sentimentos de frustração, solidão e cansaço, mas também de resistência e determinação. Os "cães de caça" são uma metáfora para forças opressoras, como a polícia ou o sistema, que perseguem e ameaçam a liberdade do protagonista e de sua comunidade. Eles simbolizam o perigo constante e a violência estrutural enfrentada por aqueles que estão à margem. O ato de "salivar" dos cães sugere uma proximidade iminente do perigo. A polícia é retratada como uma força de repressão, que bloqueia e limita as ações do protagonista. Ela representa o controle estatal sobre corpos e mentes marginalizados. "Mami" parece ser uma figura feminina envolvida romântica ou sexualmente com o protagonista. Traz a representação de desejo, mas também pode simbolizar a atração pela vida que o protagonista tem. Os amigos e parceiros do protagonista são mencionados como figuras que compartilham de suas lutas, mas que, em muitos casos, foram derrotados pelo sistema, seja pela prisão ou pela morte. A cidade é personificada como uma força hostil e selvagem que molda e afeta diretamente a vida do protagonista. Ela simboliza a violência e o sofrimento inerente ao espaço urbano em que o protagonista vive.

A Figura 13 mostra um cenário em um tom noturno e urbano, o que reforça um clima de tensão, solidão e introspecção — elementos presentes no trecho da música. O fato de Don L estar dentro de um carro cria uma sensação de movimento e transição, simbolizando tanto uma jornada física quanto uma jornada mental.

Seu olhar distante sugere uma mistura de cansaço, vigilância e talvez até

desconfiança, características que combinam com a ideia de estar sempre atento ao ambiente hostil ao redor, como o “asfalto” e os “sons de sirene” mencionados na letra. Além disso, o chapéu e a expressão séria reforçam o visual discreto, possivelmente remetendo à ideia de um “bandido que não podia aparentar o bandido que era”, como descrito na música.

A escolha do enquadramento, com a visão interna do carro e as luzes da cidade ao fundo, também cria uma atmosfera de refúgio momentâneo, em que Don L parece refletir sobre seu passado, seus traumas e seus sonhos, tentando encontrar um sentido em meio à vida na cidade grande. A combinação de elementos visuais como o chapéu, a iluminação verde e o ambiente fechado do carro reforça o contraste entre o personagem e a cidade ao redor, aludindo a uma vida marginalizada e resistente, constantemente em movimento e alerta.

No nível representacional, identifica-se um processo narrativo reacional: o olhar fixo do personagem para fora do quadro sugere que ele está observando ou reagindo a algo fora do campo de visão do espectador. Sua expressão transmite tensão ou expectativa, como se estivesse prestes a agir ou refletindo sobre algo que acabou de acontecer.

Figura 16 – Frame do videoclipe de *a todo vapor*



Fonte: Don L (2021, *a todo vapor* [Vídeo]).

A composição da cena utiliza um enquadramento fechado, enfatizando o rosto do personagem e isolando-o no interior do carro. Isso reforça a sensação de confinamento e introspecção, possivelmente sugerindo que ele está imerso em seus pensamentos ou em uma situação de vigilância. O vidro da janela, refletindo luzes da cidade, adiciona uma camada visual que separa o personagem do ambiente externo, criando uma barreira simbólica entre ele e o mundo a sua volta.

A paleta de cores é dominada por tons frios e artificiais, reforçando a atmosfera noturna e urbana. O uso da luz verde contrasta com o tom mais quente do semáforo, criando um jogo cromático que acentua a dramaticidade da cena. O figurino de Don L, com um chapéu bege e uma roupa que remete a uma estética militar, reforça o contexto de ação.

7.4 PÂNICO DE NADA

[Intro: Pastor & Sample]

... luta pra todo lado (Whooa!)

[Verso 1: Don L & Pastor]

eu vejo uma viatura em chamas
 (primeiro passo, irmãos, primeiro passo)
 quatro favelados na Ferrari
 um irmão de Glock na capota
 quadrada na mão de todo bonde
 (a cidade, olha a altura dos muros!)
 a cidade é nossa, a cidade é nossa (Bora)
 guerrilha urbana, guerra santa
 uma delegacia em chamas (Vermes!)
 nenhum carro na concessionária
 os vidros quebrados na entrada
 (e agora, pastor, como é que eu posso...)
 as jóias de joalheria no pulso
 o punho cerrado nas ruas
 (o que eu tenho que fazer pra viver a promessa?)
 nas ruínas da H. Stern
 achei um topázio a cara dela
 combina com aquela 47
 da alça dourada que ela leva
 AK do Guevara ao meu alcance
 a dela é Sankara e nosso lance
 é africamérica livre, amor e luta
 Queen e Slim em Cuba
 Assata Shakur em New Jersey
 Tupac Amaru II e Micaela (viver a promessa...)
 se a gente morrer, valeu a guerra

[Refrão]
 pânico de nada
 eles sangram como eu sangro
 pânico de nada
 vai ser como quiser Xangô
 pânico de quê? porra nenhuma
 Pânico de nada
 eles sangram como eu sangro
 pânico de nada
 vai ser como quiser Xangô
 pânico de quê? porra nenhuma
 pânico de quê? porra nenhuma
 pânico de quê? porra nenhuma
 pânico de quê? porra nenhuma

[Verso 2: Don L & Pastor]
 (bate no ombro do seu irmão e diga, pra viver a promessa...)
 Oh, então finalmente chegou o dia
 surpreendente pra quem num acreditou
 que um dia calariam
 na base da bala suas mentiras
 a gente já era combatente
 nos consideravam drogas
 E guerra às drogas
 não era sobre os entorpecentes
 saí do plantão, troquei o pente
 Maserati crivado de bala
 a barras eu pus no banco da frente
 dezoito quilate da reserva
 uns quatro milhões no porta-malas
 (pastor onde tá o ouro aí?)
 (swag) na cidadela entre barricadas
 em frente a mansão, o sentinela
 a saudação
 do lado de dentro cem caras
 próxima missão, a força aérea
 os bicos pro alto (oh)
 vender uma droga (feito!)
 comprar umas armas (feito!)
 (como disse Josué, como disse Calebe, eeeeyaaaaa...)
 roubar os bancos (feito!)
 e mais arma
 usar as armas e roubar as armas
 Render os polícias e abrir a grade
 Tomar o quartel render os guarda
 Chamar o povo e tomar a cidade

[Refrão]
 pânico de nada
 eles sangram como eu sangro
 pânico de nada
 vai ser como quiser Xangô

pânico de quê? (Oh)
 pânico de quê? (Oh)
 pânico de nada
 eles sangram como eu sangro
 pânico de nada
 vai ser como quiser Xangô
 pânico de quê? (Oh)
 pânico de quê? (Oh)
 (Don L, 2021, pânico de nada [Letra])

Em *pânico de nada*, chegamos à faixa que é provavelmente a mais imagética do álbum. Por ser bastante descritiva e específica nos detalhes, é possível visualizar o que se passa como cenas de um filme. Logo no início da letra, Don L começa uma descrição do estado da cidade à medida que é tomada pelos revolucionários:

Eu vejo uma viatura em chamas
(primeiro passo, irmãos, primeiro passo) Quatro favelados na Ferrari
 Um irmão de Glock na capota
 Quadrada na mão de todo bonde
(a cidade, olha a altura dos muros!)
 A cidade é nossa, a cidade é
 nossa

Nessa música, os trechos em itálico são falas do pastor. Essas falas aparecem como uma voz ao fundo e tem um tom de incitação da população. À essa incitação, Don L, porta-voz da revolução em curso, responde: a cidade é nossa! E, logo em seguida, chama: Bora! E segue:

guerrilha urbana, guerra santa
 uma delegacia em chamas
 vermes!
 Nenhum carro na
 concessionária os vidros
 quebrado na entrada
(e agora, pastor, como é que eu posso...) as joias de joalheria no pulso
 o punho cerrado nas ruas
(o que eu tenho que fazer para viver a promessa?) nas ruínas da H.Stern
 achei um topázio a cara dela
 combina com aquela 47

da alça dourada que ela leva

É possível visualizar as imagens da cidade sendo tomada. A trilha que começou a ser traçada em *vila rica* encontra aqui seu destino. Se em *vila rica* falávamos sobre o século XVIII, encontramos aqui termos que remetem à atualidade: carros na concessionária, a arma AK-47, a joalheria H.Stern.

Símbolos do capitalismo, como joias e carros, estão sendo tomados pela população. A guerrilha em curso também pretende anular o poder da polícia, como vemos no trecho que cita a delegacia em chamas, e veremos também adiante em outro momento. Don L, então, cita várias figuras e localidades que tem sua importância dentro de movimentos revolucionários:

AK do Guevara ao meu alcance
 A dela é Sankara e nosso lance
 É África, América livre, amor e
 luta Queen e Slim em Cuba
 Assata Shakur em New Jersey
 Tupac Amaru II e Micaela (viver a promessa...)

Das personalidades mencionadas, todas sofreram perseguição por seus posicionamentos considerados radicais. Queen e Slim são personagens negros fictícios que matam um policial branco depois de sofrerem uma abordagem policial violenta. Entretanto, a correspondência com a realidade violenta das abordagens policiais sobre a população negra é tristemente confirmada meses depois, quando George Floyd é assassinado pelo policial branco Derek Chauvin, nos Estados Unidos. Todos os outros personagens citados são reais e, com exceção de Assata Shakur (escritora que era membro do Partido dos Panteras Negras e do grupo paramilitar Exército da Libertação), que está atualmente com 77 anos, todos foram assassinados. Considerando a possibilidade de Don L e seus companheiros terem o mesmo destino, ele declara: “Se a gente morrer, valeu a guerra”. E, por isso, não há:

pânico de nada
 eles sangram como eu sangro
 pânico de nada
 vai ser como quiser Xangô
 pânico de quê? Porra nenhuma

Seguindo com o plano de aniquilar a instituição policial, Don L explica o

plano que coloca em prática com seus companheiros, que permite que a cidade seja devolvida a quem a tem por direito, o povo:

vender uma droga comprar umas arma [feito!]
 roubar os banco [feito!]
 e mais arma
 usar as arma e roubar as arma
 render os polícia e abrir as grade
 tomar o quartel e render os guarda
 chamar o povo e tomar a cidade

Como se pode ver, o léxico em *pânico de nada* cria uma atmosfera de resistência, insurgência e confronto. O teclado, que fica em um *loop* de quatro compassos fazendo um arpejo que alterna entre nota aguda e nota grave, forma uma melodia que reforça a ideia de caos e de um sentimento de pânico. O coral ao fundo faz uma espécie de canto de guerra no refrão, convidando para a batalha.

A escolha das palavras é carregada de significais sociais e culturais, refletindo a realidade de marginalização e a resposta ativa a essa opressão. Termos como “viatura em chamas”, “guerra santa”, “delegacia em chamas”, “Maserati crivado de bala”, “render os polícias” são exemplos de um léxico que evoca imagens de confronto direto com as autoridades e o sistema. Esses termos reforçam a ideia de luta armada e insurgência contra a ordem estabelecida.

Há também a menção a armas, como “Glock”, “quadrada” e “AK do Guevara”. As palavras não apenas denotam armas, mas simbolizam poder e resistência. Além disso, a escolha de armas específicas, como a “AK-47 – comumente associada a revoluções e lutas por libertação – sublinha uma conexão simbólica com a luta pela liberdade. Expressões como “a cidade é nossa”, “quatro favelados na Ferrari”, e “o punho cerrado nas ruas” indicam uma tomada de poder e uma inversão de papéis sociais. A ideia de “favelados” em uma Ferrari simboliza o acesso ao poder e riqueza, rompendo com estereótipos e representando uma vitória simbólica sobre as estruturas sociais de opressão.

Além dos atores humanos identificados, como os favelados citados e o protagonista, há participantes simbólicos e ideológicos. São eles: Xangô, Orixá associado à justiça e ao poder, pode simbolizar o destino na narrativa; AK do Guevara, que faz referência a Che Guevara, simbolizando a luta revolucionária;

Assata Shakur, que é uma ativista negra americana que lutou pelos direitos civis; Túpac Amaru II, que liderou indígenas em sua resistência contra o colonialismo; Micaela, que foi uma heroína da resistência na luta pela independência da América Latina; Thomas Sankara, que foi um líder revolucionário africano, simbolizando a luta pela libertação do continente africano e Queen e Slim, que, como já mencionado, são figuras fictícias que evocam líderes contemporâneos de resistência e refúgio. A cidade, mais uma vez, aparece como elemento importante, já que é a entidade que está sob disputa. As instituições e objetos que estão envolvidas nas ações de conflito aparecem nas figuras da delegacia, viatura e Maserati, o que deixa claro que a ordem e o capital estão em jogo.

Em *pânico de nada*, os processos materiais são predominantes e descrevem ações físicas e concretas, geralmente relacionadas à violência, resistência e tomada de poder. Há uma estrofe inteira composta por exemplos de processos materiais: **Vender uma droga** (feito) / **Comprar umas armas** (feito) (Como disse Josué, como disse Calebe) / **Roubar os bancos** (feito) E mais armas / **Usar as armas e roubar as armas** / **Render os policiais e abrir as grades** / **Tomar o quartel e render os guardas** / **Chamar o povo e tomar a cidade.**

A execução de tudo que foi planejado leva o grupo a um momento de respiro em que o mundo recomeçará, um hiato que mostra a vida pessoal do líder da revolução.

Figura 17 – Frame do videoclipe de *pânico de nada*

Fonte: Don L (2021, pânico de nada [Vídeo]).

Para essa música, optei por apresentar dois frames retirados do videoclipe da faixa, pois ilustram alguns elementos importantes trazidos na letra. Na Figura 17, vemos os “quatro favelados” descritos na letra, cada um com sua arma. Atrás deles vemos um muro muito alto, como descrito pela voz de fundo do pastor (“olha a altura dos muros”). A fogueira à esquerda adiciona tom de rusticidade e urgência à cena. As roupas usadas pelo grupo lembram uniformes militares e isso, somado aos carros desgastados em volta e ao armamento pesado, alude à ambiência bélica da história.

A referência a elementos como armas, fogo e a tomada de espaços da cidade se conecta com a ambientação da imagem, em que o grupo parece estar em uma pausa estratégica, preparando-se para um movimento de insurgência. A expressão dos personagens e o cenário reforçam o sentimento de tensão e luta que perpassa a música.

Na metafunção representacional, observa-se que os participantes da cena estão envolvidos em um processo narrativo de ação e reacional. Don L, de vermelho, sentado à mesa, possivelmente interage com a mulher sentada a sua frente, sugerindo um processo reacional. Já os dois personagens armados, encostados no carro, remetem a um processo de ação, pois seguram suas armas

em uma postura vigilante, estabelecendo uma possível conexão de proteção ou ameaça. O fogo no primeiro plano adiciona dimensão dramática à cena, sugerindo um ambiente tenso ou caótico.

Na metafunção interacional, a imagem utiliza diferentes estratégias para se conectar com o espectador. Nenhum dos personagens olha diretamente para a câmera, o que cria um efeito de distanciamento e observação, como se o espectador fosse um observador externo. O plano utilizado é médio, permitindo que o ambiente e a disposição dos participantes sejam bem visualizados. A iluminação natural e a paleta de cores predominantemente neutra, com exceção do vermelho da roupa de Don L à mesa, contribuem para um tom realista e árido.

Na metafunção composicional, os elementos visuais são organizados de maneira equilibrada. Don L e a mulher à mesa estão centralizados, sendo o foco principal da interação. Don L destaca-se ainda mais por ser o único que não está com trajes de cor neutra. As duas pessoas armadas, encostadas no carro, funcionam como elementos periféricos, mas ainda fundamentais para a composição da cena. O fogo em primeiro plano adiciona um ponto de saliência visual, chamando atenção para a atmosfera de tensão. A interação entre os elementos é evidente, pois há conexões visuais e corporais entre os participantes, sugerindo uma narrativa visual coesa.

Assim, a imagem apresenta um contexto de interação e vigilância, com uma composição que reforça a atmosfera de tensão e organização hierárquica entre os personagens.

A Figura 18 é um *close* das mãos de Don L segurando um fuzil AK-47 e limpando-o cuidadosamente. Esse gesto de manutenção da arma sugere preparo e cuidado, remetendo à ideia de que ele se prepara para uma situação de conflito, como descrito na letra da música e como mencionado anteriormente.

Na imagem, Don L usa várias joias — correntes e uma pulseira de ouro — que destacam-se sobre o uniforme vermelho, criando um contraste entre a simplicidade do vestuário e o brilho dos acessórios. Esse detalhe das joias reflete um elemento de ostentação e poder, reforçando uma mensagem de conquista e resistência que também está presente na letra da música.

O trecho “as joias de joalheria no pulso” e “nas ruínas da H. Stern achei um

topázio a cara dela” relaciona-se diretamente à estética da imagem. A referência à H. Stern, uma famosa joalheria de luxo, sugere que essas joias não são apenas objetos de valor, mas símbolos de uma vitória sobre o sistema — uma forma de reapropriação de um luxo anteriormente inacessível. Nesse contexto, as joias funcionam como troféus de uma guerra urbana contra a opressão, símbolos do poder conquistado e exposto de forma desafiadora.

Figura 18 – Segundo frame retirado do videoclipe de *pânico de nada*



Fonte: Don L (2021, *pânico de nada* [Vídeo]).

A escolha de ostentar joias carrega também um sentido de resistência cultural. Como Don L veste correntes e pulseiras enquanto limpa uma arma, ele incorpora uma dualidade: ele é, ao mesmo tempo, um combatente e alguém que se permite a opulência de símbolos de *status*. Esse contraste fala sobre a transformação do luxo em algo acessível, mas agora como emblemas de uma nova ordem — como se o que antes representava privilégio fosse apropriado como parte de sua identidade de resistência e conquista.

Na metafunção representacional, a cena retrata um processo narrativo de ação. Don L realiza a ação de limpar a arma, um gesto que, atrelado ao que escutamos na letra da música, sugere preparação. O objeto central da imagem, o fuzil, reforça a conotação de violência, poder ou autoridade dentro da narrativa

visual. O enquadramento fechado retira outros elementos do contexto, concentrando a atenção no ato em si.

Na metafunção interacional, a imagem estabelece um distanciamento do espectador, pois não há contato visual com o participante. O foco nas mãos e na arma cria um efeito impessoal, tornando a cena mais objetiva e observacional. O *close* intensifica a sensação de proximidade com a ação e dá ênfase ao significado do gesto. A luz natural ressalta os detalhes da textura do metal e da madeira da arma, além das veias salientes da mão, sugerindo um momento de tensão ou esforço.

Na metafunção composicional, a arma e as mãos estão centralizadas, ocupando a maior parte do quadro. O uso do *close* e a escolha de um fundo neutro eliminam distrações, garantindo que a atenção do espectador permaneça na interação entre Don L e o fuzil. A cor vermelha da roupa se destaca sutilmente contra o fundo acinzentado, enquanto os acessórios dourados adicionam um elemento de ostentação ou *status* à composição.

7.5 ENQUANTO RECOMEÇA

[Verso 1]

vida selvagem, um sonho tão longe
 uma rebelião em transe, libido mais, mais (No máximo)
 enquanto o mundo acaba? não, enquanto recomeça
 como quem recarrega as armas, como um rapé na selva
 reconexão
 sexy ela, vendo ela segurar a peça eu penso no
 sexo, quando ela pega na— e pede que mete muito
 senta pro dono da boca, me hipnotiza com a bunda
 a dona da porra toda (me chupa), engole igual suco de fruta (tudo)
 nós derrubamos status, implodimos estátuas
 invadimos mansões, lá pela quinta, eu fiz um quarto
 ela comanda a trincheira, eu sou do time dos assaltos
 hoje nós temos a noite inteira, conjunto São Pedro style
 (ninguém invade!)

[Refrão]

ê, ê, rebola daquele naipe, daquele jeito
 daquele jeito (ah, ah, ah)
 ê, ê, do jeito que só você faz
 daquele jeito que tu sabe (hm, hm, hm)
 ê, ê, rebola daquele naipe, daquele jeito
 daquele jeito (ah, ah, ah)
 ê, ê, do jeito que só você faz
 daquele jeito que tu sabe (hm, hm, hm)

[Ponte]

Ê, ê

Ê, ê

[Verso 2]

ahn, só o quadro do Lenin testemunha
 tira minha pistola da cintura
 Desarma uma, e arma outra
 acho que a segunda tá mais dura
 rebola por cima do meu jeans (Gostosa)
 Eu tiro, ela cai de boca
 a joia que eu trouxe do saque
 vesti nela enquanto babava a roupa (Surpresa)
 em cima da mesa, ela na cadeira
 depois ela em cima, eu lambi inteira
 molhadinha assim quando nós mete
 acaba com a seca do nordeste
 vai mexe o bumbum, tan-tan
 vai mexe o bumbum, tan-tan-tan
 vai mete, empina a bundinha em pé
 a cara na estante, 100 mil em cash
 estilo selvagem, sempre talvez a despedida
 onde se morre ou mata, tem que foder valendo a vida
 tem que fazer valer o risco, mão no fuzil e justiça
 a xota dela na minha .30, estrada pra nova trilha

[Refrão]

ê, ê, rebola daquele naipe, daquele jeito
 daquele jeito (ah, ah, ah)
 ê, ê, do jeito que só você faz
 daquele jeito que tu sabe (hm, hm, hm)
 ê, ê, rebola daquele naipe, daquele jeito
 daquele jeito (ah, ah, ah)
 ê, ê, do jeito que só você faz
 daquele jeito que tu sabe (hm, hm, hm)
 (Don L, 2021, enquanto recomeça [Letra])

A imagem que predomina nessa faixa é a do sexo, especialmente as descrições gráficas de sexo, que servem como um meio de afirmação de poder e identidade. A base instrumental é toda melodiosa e com arpejos simples, o que, junto com os vocais suaves, deixa o clima da música bem sensual.

Don L aqui fala de sexo dentro de um contexto político, e a faixa reflete a busca de quem vive à margem tentando encontrar prazer e significado em meio ao caos e à violência. Segundo ele, “Somos seres políticos, queiramos ou não. Então, a gente está toda hora fazendo política. A questão é se você se dá conta disso ou não” (Don L in Vergílio, 2022). De fato, Don L consegue nessa música falar dos dois temas, sexo e política, sem deixá-los dissociados um do outro. O sexo

aparece como forma de recarregar as energias, combustível para continuar a caminhada:

vida selvagem, um sonho tão longe
 uma rebelião em transe, libido mais mais (no máximo)
 enquanto o mundo acaba? Não, enquanto recomeça
 como quem recarrega as armas, como um rapé na
 selva reconexão

O contato com a companheira que ele descreve na faixa não acontece à parte, ele acontece durante o momento revolucionário, enquanto o mundo recomeça:

Nós derrubamos status, implodimos estátuas
 Invadimos mansões, lá pela quinta, eu fiz um quarto
 Ela comanda a trincheira, eu sou do time dos
 assaltos Hoje nós temo a noite inteira, conjunto São
 Pedro style Ninguém invade

[refrão]
 ê, ê, rebola daquela naipe, daquele jeito
 daquele jeito (ah, ah, ah)
 ê, ê, do jeito que só você faz
 daquele jeito que tu sabe (hm, hm, hm)

O léxico da música é marcado por uma linguagem que mistura sensualidade e violência, refletindo os extremos da vida experienciada pelo eu-lírico. Termos como “vida selvagem”, “reconexão”, “trincheira” e “sexo” são usados para construir uma narrativa que combina desejo sexual com elementos de luta e resistência. Metaforicamente, fala-se de temas como poder e dominação, como na comparação entre “arma” e “sexo”, em uma simbologia de controle e intensidade emocional.

A representação fálica é central para a construção da masculinidade e do poder no discurso do eu-lírico. O falo, como símbolo de potência, autoridade e domínio, aparece de forma explícita e metafórica ao longo da letra, sendo associado tanto à arma quanto ao ato sexual. Há duplo sentido entre "peça" (arma) e pênis. O gesto de segurar a arma remete ao controle e ao desejo, unindo a posse do falo (como símbolo de autoridade) à excitação sexual. O ato sexual é construído de forma dominadora e performática, reafirmando o papel do eu-lírico

como agente ativo na relação. O desejo feminino é representado como uma resposta à presença do protagonista e sua posse de poder. Embora Don L seja o personagem dominante, há momentos em que a mulher também assume um papel de autoridade. A frase "a dona da porra toda" indica que a figura feminina não é apenas passiva, mas também possui um grau de controle dentro da dinâmica apresentada. Esse equilíbrio sugere que, apesar do simbolismo fálico predominante, há uma negociação de poder na relação.

A faixa é rica em ações materiais, como "Nós derrubamos status, implodimos estátuas / Invadimos mansões". Essas ações sugerem a vida de confrontos e resistência vivida pelo eu-lírico e servem para intensificar o senso de ação e dinamismo da letra. A ênfase nos processos materiais também sugere uma dimensão pragmática da realidade descrita. O ambiente é violento e direto, e a linguagem reflete isso por meio de uma série de ações que denotam resistência, desejo e enfrentamento.

No que diz respeito aos participantes representados nessa faixa, há a representação central de um casal, um homem e uma mulher, e percebemos a alternância de papéis de controle e vulnerabilidade entre os dois. A mulher, objeto de desejo nos processos mentais ("eu penso no sexo", "ela me hipnotiza com a bunda"), também desempenha um papel ativo e poderoso nos processos materiais, como em "ela comanda a trincheira".

O eu-lírico, por outro lado, embora muitas vezes se apresente como dominador nos processos materiais ("nós derrubamos status"), também é vulnerável nos processos mentais, sucumbindo ao desejo e à atração que sente pela mulher. Isso cria um ciclo em que os participantes estão em constante negociação de poder, seja por meio de ações físicas ou de emoções e percepções internas.

Na Figura 19, vemos o casal descrito na letra dentro de um carro, ambos com suas armas, reforçando a atmosfera de rebeldia e confronto do contexto da música. A mulher ao centro tem expressão firme, que reflete poder e autossuficiência, além de estar usando um colar que se destaca em seu visual, sugerindo algo simbólico que se conecta à ideia de força e liderança. Sua postura, com o fuzil em mãos, remete à imagem de autoridade e domínio, alinhada com o trecho em que ela é descrita como "a dona da porra toda." O colar que ela usa

está sendo colocado por Don L, em referência ao trecho “a joia que eu trouxe do saque vesti nela”.

A posição dos personagens e a intimidade entre eles também evoca o conteúdo de sensualidade na letra, especialmente no trecho em que Don L admira o poder e a atratividade dela segurando a arma. O contraste entre o carinho e a violência sugerida pelo armamento é explorado visualmente na interação entre os dois: a proximidade sugere cumplicidade e desejo, enquanto as armas nas mãos remetem à tensão e ao perigo. Esse equilíbrio entre desejo, poder e ameaça captura bem a essência da letra, que mistura temas de paixão e revolução, criando uma imagem que é ao mesmo tempo intensa e carregada de simbolismo.

Figura 19 – Frame do videoclipe de *enquanto recomeça*



Fonte: Don L (2021, enquanto recomeça [Vídeo]).

Na metafunção representacional, a cena apresenta um processo narrativo reacional. Don L, à esquerda, vestindo um uniforme vermelho, se inclina para colocar uma joia no pescoço da mulher ao centro, que veste um uniforme bege e segura um fuzil. O vetor principal da imagem é a inclinação de Don L em direção à mulher, criando um elo entre os dois personagens. A arma nas mãos da mulher adiciona uma camada de tensão à cena, remetendo a um contexto de poder e violência.

Na metafunção interacional, a imagem estabelece uma conexão complexa com o espectador. A mulher olha diretamente para a câmera, criando um efeito de envolvimento direto e confrontação. Seu olhar sério e expressão neutra transmitem um misto de confiança e mistério. Em contraste, Don L está inclinado e parcialmente desfocado, sugerindo que sua ação ocorre em um nível mais íntimo e confidencial. A proximidade da câmera e o plano médio aproximado reforçam a sensação de imersão, fazendo com que o espectador se sinta dentro da cena.

Na metafunção composicional, os elementos principais estão distribuídos de forma equilibrada. A mulher ocupa o centro do quadro, tornando-se o ponto focal da imagem, enquanto Don L adiciona um elemento dinâmico com sua ação. O fundo desfocado e a luz natural vinda das janelas criam um contraste entre o interior do veículo e o ambiente externo. A arma na mão da mulher e outra visível no banco ao lado enfatizam a presença da violência como um tema subjacente ao que está sendo narrado. A arma de Don L está entre suas pernas, reforçando o caráter fálico da representação trazida na letra da música.

7.6 PRIMAVERA

[Verso 1: Don L]

que mundo errado que nos separou de nós
 eu nunca soube reparar as estações
 nessa de cê não poder parar sem sentir ficar pra trás
 uma temporada ou mais de desilusões
 na luta pra ninguém silenciar nossa voz
 voltamos a falar dos sonhos pelas manhãs
 a nossa terra fértil foi vencendo o concreto
 o nosso reflorestamento erguendo-se em fé
 e eu...

[Refrão: Rael & Giovanni Cidreira]

eu que sou de onde a miséria seca as estações
 vi a primavera florescer entre os canhões
 e não recuar (lararara rara)
 eu que sou de guerra
 dei o sangue na missão de regar a terra
 se eu tombar vão ser milhões pra multiplicar (lararara rara)

[Pós-refrão: Rael, Giovanni Cidreira & Don L]

a única luta que se perde é a que se abandona e nós nunca
 nunca abandonamos luta
 nunca nunca
 hay que endurecer sem nunca, sem nunca perder a ternura
 meu swag, meu estilo, eles não vão ter

nunca, nunca
lararara rara

[Verso 2: Don L]

a guerra que nos reaproximou de nós
é a mesma que me pôs a repensar meus sonhos
o quanto neles era só publicidade?
fazendo acreditar que eram meus próprios planos
medo de fazer meus próprios planos serem
nossos planos mesmo que eu tombe antes de vê-los
agora vendo florescerem
inevitavelmente eu sei que estarei lá
no dia que eles finalmente cheguem
um dia desse eu tava meio cabreiro
sem saber o que pode me acontecer
e não ver o fruto que eu plantei em algum janeiro
mas tive um relampejo de que já estão aí
e a gente pode ser feliz agora mesmo
apesar da batalha, o pente cheio
as tecnologias ancestrais nós temos
pra induzir o sonho dentro de um pesadelo
entre um traçante e outro
dilatando o tempo e imaginar um mundo novo

[Refrão: Rael & Giovanni Cidreira]

eu que sou de onde a miséria seca as estações
vi a primavera florescer entre os canhões
e não recuar (lararara rara)
eu que sou de guerra
dei o sangue na missão de regar a terra
se eu tombar vão ser milhões pra multiplicar (lararara rara)

[Pós-refrão: Rael, Giovanni Cidreira & Don L]

a única luta que se perde é a que se abandona e nós nunca
nunca abandonamos luta
nunca, nunca
hay que endurecer sem nunca sem nunca perder a ternura
meu swag, meu estilo, eles não vão ter
nunca, nunca
lararara rara
lararara rara
lararara rara
lararara rara
(Don L, 2021, primavera [Letra])

Em *primavera*, encontramos um momento de maior introspecção e reflexão do eu-lírico sobre si e sobre a luta que se desenrola. A primeira estrofe da música fala da vida corrida em meio ao capitalismo, que nos separa de nós mesmos e daquilo que desejamos, nossos sonhos, por não termos tempo a dedicar a essas reflexões.

Essa faixa, através da analogia com uma das estações do ano, fala sobre renovação e recomeço, ainda que em meio a situações não favoráveis. A metáfora da primavera florescendo entre os canhões pode simbolizar esperança e renascimento em meio à destruição e ao conflito. Ainda que mais introspectiva, a faixa não deixa de abordar a luta coletiva e as desigualdades sociais. Considerando, mais uma vez, a possibilidade de a revolução em que estão lutando não ter os resultados que desejam, Don L diz “se eu tombar vão ser milhões pra multiplicar”, já que independente do resultado ele deu “o sangue na missão de regar a terra”, e essa irrigação vai gerar frutos futuramente.

A ressonância de suas ideias já está presente na própria faixa, pois Don L não canta a música sozinho, sendo acompanhado por Rael e Giovanni Cidreira, que cantam o refrão e alguns outros versos da música. Eles dizem que:

a única luta que se perde é a que se abandona e nós
nunca nunca abandonamos luta
nunca nunca
há quem endureça sem nunca perder a
ternura

Como abandonar a luta e os companheiros não é uma opção, a luta já está ganha. Outro abandono que Don L e os companheiros não farão é o abandono de si mesmos: permanecerão fieis aos seus sonhos e ambições, e saberão sempre distinguir-se daqueles que ocupam o lado oposto nessa guerra. Don L diz que “meu swagg e meu estilo eles não vão ter/nunca, nunca”, sinalizando que sua identidade e originalidade não é algo que poderá ser roubado ou imitado.

A música mostra que, apesar de todo contexto hostil, é possível manter-se fiel a si e a sua ternura, afinal esses são elementos essenciais para a terra vencer o concreto e a primavera florescer entre canhões. O vocabulário usado na música está repleto de palavras e expressões relacionadas à natureza, o que traz imagens de renovação, crescimento e vida. Além do próprio título da música, encontramos “florescer”, “terra fértil”, “reflorestamento”. O último pode ser tanto literal quando figurativo: reflorestamento enquanto reconstrução e resistência ao concreto (símbolo da urbanização desumana e do progresso predatório) e enquanto restauração da esperança.

A “guerra” é uma metáfora que também transcende o sentido literal de conflito armado. Na faixa, ela também simboliza o conflito interior e social.

A guerra reaproxima o eu-lírico de si mesmo ("a guerra que nos reaproximou de nós"), sugerindo que as lutas e dificuldades enfrentadas ajudam a redefinir os sonhos e os planos. O termo "guerra" também ressignifica o cotidiano dos marginalizados, em que sobreviver e resistir já são, por si, atos de guerra.

Outro uso interessante de metáfora está na ideia de "tombar", que pode ser lido tanto no sentido de cair (morrer na luta) quanto no sentido de "derrubar" (vencer obstáculos). A frase "se eu tombar, vão ser milhões pra multiplicar" sugere que o sacrifício individual não é em vão, pois será seguido por uma ampliação do movimento. Aqui, "multiplicar" é metafórico no sentido de que a resistência se espalhará e crescerá, mesmo em face da morte ou derrota de um indivíduo. A luta, portanto, é maior que do que apresentado por quem narra os fatos, sendo parte de um movimento coletivo.

A música constrói seu impacto ao contrapor metáforas de destruição e criação. Por um lado, temos as imagens de "canhões" e "guerra", que remetem à violência e à opressão, e por outro lado, temos a "primavera", o "florescer" e o "reflorestamento", que evocam o ciclo da vida, esperança e reconstrução. Essas metáforas se sobrepõem, sugerindo que, mesmo em meio ao caos, a resistência gera vida e renovação.

O eu-lírico é o participante de destaque em vários trechos da música: ele se apresenta como uma pessoa envolvida na luta, explora sua relação com o contexto social e suas próprias ambições. A maneira como ele é construído o posiciona como um agente ativo da resistência, alguém que questiona os próprios sonhos e planos dentro do contexto de uma luta maior. O eu-lírico assume o papel de ator material em várias ações concretas e simbólicas. Ele "regou a terra", "tombaria", se necessário, mas vê "florescer entre os canhões". Essas ações representam não só a luta física e prática, mas também uma reflexão sobre os sacrifícios e as recompensas de sua trajetória. Vale lembrar que, nessa faixa, o eu-lírico não se trata apenas de Don L, mas também de Giovani Cidreira e Rael, que dividem com Don L esse papel.

Há também passagens em que o eu-lírico se engaja em processos mentais, refletindo sobre suas próprias escolhas e os impactos das lutas na sua identidade pessoal. No segundo verso, por exemplo, ele questiona seus sonhos: "O quanto neles era só publicidade? Fazendo acreditar que eram meus próprios planos".

Aqui, o eu-lírico revela uma consciência crítica, questionando a autenticidade de seus desejos em um mundo moldado pela opressão e pelo consumo. Ele se desafia a alinhar seus sonhos com os interesses coletivos, mostrando um processo de amadurecimento e reavaliação.

A faixa é marcada pela transição entre o individual e o coletivo, o que se reflete no uso repetido de “nós”, “a gente” “nosso”, “nossa” e também dos verbos em primeira pessoa do plural. Esse “nós” é apresentado como um ator coletivo que luta para resistir e sobreviver em meio à opressão. Expressões como "nunca abandonamos luta" e "voltamos a falar dos sonhos pelas manhãs" indicam que essa resistência é contínua e conjunta. O coletivo luta por um futuro melhor, reforçando a ideia de solidariedade e de ações coordenadas, onde a queda de um indivíduo é compensada pela multiplicação da resistência (como em "se eu tombar, vão ser milhões pra multiplicar").

O “nós” age coletivamente em uma série de processos materiais. Eles estão em uma missão ("dei o sangue na missão"), resistem ("nunca abandonamos luta"), e, de maneira simbólica, regam a terra, um ato que indica tanto a preservação da esperança quanto a construção de um futuro. O coletivo está em constante movimento, em um processo de reflorestamento e renovação ("a nossa terra fértil foi vencendo o concreto"). Toda a ambiência de renovação é reforçada pela orquestração utilizada, que transmite suavidade, mas mostra que a postura permanece ativa. A orquestração combinada com o trompete usando surdina ajuda a construir o sentimento de esperança. Apesar de a melodia ser suave, e a enunciação de Don L acompanhar esse ritmo, o *flow* segue intenso em alguns trechos, como em:

Apesar da batalha, o pente cheio
 As tecnologias ancestrais nós temos
 Pra induzir o sonho dentro de um pesadelo
 Entre um traçante e outro
 Dilatar o tempo e imaginar um mundo novo

A natureza tem papel importante como participante simbólico na narrativa. Elementos como "terra fértil", "florescer", "primavera" e "reflorestamento" são personificados de maneira simbólica, atuando como contraponto à opressão (representada pelos "canhões" e pelo "concreto"). A terra é uma participante ativa

que reage ao cuidado e à resistência dos atores humanos, "vencendo o concreto" e permitindo o florescimento da esperança. Essa participação simbólica da natureza reflete uma visão de mundo em que a luta e a resistência humana estão em harmonia com o ambiente natural.

Embora não sejam nomeados diretamente, há oponentes implícitos representados pelas forças de opressão, simbolizadas pelos "canhões", "concreto", e "miséria". Esses participantes não são descritos como pessoas, mas como forças que agem contra o "eu" e o "nós". O concreto, por exemplo, é uma figura simbólica que representa a urbanização e a opressão, que sufoca a terra fértil. Os "canhões" simbolizam a guerra e a violência estrutural, sempre presentes como obstáculos à sobrevivência e ao florescimento.

Figura 20 – Frame do videoclipe de *primavera*



Fonte: Don L (2021, primavera [Vídeo]).

Outro participante simbólico que merece destaque são as "tecnologias ancestrais" mencionadas no segundo verso. Elas funcionam como ferramentas para induzir o sonho dentro de um pesadelo, agindo como um recurso que possibilita a resistência. Essas "tecnologias" remetem à sabedoria e aos conhecimentos tradicionais que são fundamentais para a sobrevivência e a

continuidade da luta. Elas representam um poder oculto e resistente que pode modificar o cenário mesmo diante da adversidade extrema.

No frame retirado de *primavera*, na Figura 20, vemos os mesmos quatro personagens já apresentados anteriormente. Eles saíram de suas posições mais descontraídas mostradas em *pânico de nada*, a fogueira foi apagada e seus pertences parecem ter sido recolhidos. Aparentemente, eles estão prontos para continuar o combate. A letra fala sobre um mundo injusto que separa as pessoas de sua própria essência e a luta para reconquistar esse espaço de autenticidade, de identidade e de pertencimento. A imagem, com os personagens armados e de olhar firme, simboliza essa resistência coletiva; são guerreiros urbanos prontos para defender seus sonhos e ideais.

O processo narrativo predominante na imagem é o de ação, pois os participantes seguram armas de forma a sugerir um estado de prontidão ou tensão. Além disso, há um processo reacional implícito, pois os olhares dos participantes transmitem expressões sérias e desafiadoras, estabelecendo uma relação entre eles e o possível espectador (ou um oponente implícito).

Na metafunção interacional, percebe-se que os participantes direcionam seu olhar diretamente para a câmera, criando um efeito de engajamento com o espectador. Esse olhar frontal pode evocar sentimentos de intimidação, desafio e até mesmo empoderamento. O plano da imagem é médio, permitindo que o espectador veja os personagens e parte do ambiente ao redor, situando-os em um contexto específico sem perder a proximidade com suas expressões faciais e linguagem corporal.

Na metafunção composicional, nota-se que os personagens estão centralizados na imagem, formando um grupo coeso. O alinhamento dos corpos e a posição das armas criam vetores diagonais, que direcionam o olhar do espectador pela cena. A saliência é reforçada pelo uso de cores contrastantes: enquanto a maioria dos personagens veste tons neutros e terrosos, Don L veste um macacão vermelho, destacando-se na composição, como vimos em outros frames destacados anteriormente. O enquadramento da imagem mantém todos os elementos próximos, sugerindo um senso de unidade e coesão entre os personagens, o que pode indicar uma mensagem de resistência coletiva.

A letra também toca em questões de origem, de pobreza e de violência ("de

onde a miséria seca as estações"), e na imagem, o cenário urbano degradado, o carro desgastado, e o muro de concreto parecem reforçar esse ambiente árido, que ao mesmo tempo é o local onde essas pessoas resistem e se afirmam. A estética dos personagens, com um toque de *swag* e estilo próprio, mostra que eles mantêm sua individualidade e dignidade, uma representação visual do verso "Hay que endurecer sem nunca perder a ternura" e de "Meu swag, meu estilo, eles não vão ter." Além disso, a postura unida dos quatro personagens sugere coletividade — eles representam um grupo coeso, uma comunidade de pessoas que, mesmo com as armas em mãos, traz uma sensação de luta pela liberdade e pela justiça. Eles não são figuras isoladas, mas parte de um movimento maior, como a letra sugere: "Se eu tombar vão ser milhões pra multiplicar."

O que se segue no clipe depois desse momento mostra alguns personagens em momentos de menor tensão, sorrindo, como na Figura 21, e outros refletindo, mais introspectivos, como na Figura 22. Isso acompanha o que é retratado na letra, que fala sobre luta e esperança. Os personagens são representados dessas duas formas, portanto: prontos para lutar, e em momentos de maior esperança ou introspecção.

Figura 21 – Segundo frame retirado do videoclipe de *primavera*



Fonte: Don L (2021, primavera [Vídeo]).

Na imagem apresentada anteriormente, há um processo narrativo em ação. O sorriso e postura corporal do participante principal sugerem uma interação positiva, mesmo dentro de um contexto tenso. A interação da imagem com o espectador se dá, principalmente, pela expressão facial do participante. O sorriso pode gerar efeito emocional positivo, o que cria sensação de proximidade e empatia. No entanto, como não há contato visual direto com o espectador, a cena retrata um momento espontâneo, sem intenção de se dirigir diretamente ao público.

Na composição da imagem, há equilíbrio entre os elementos. O participante principal ocupa a maior parte do quadro, chamando a atenção do espectador. A cor neutra da vestimenta contrasta levemente com o tom de fundo, garantindo que o personagem continue sendo o foco. A iluminação suave e natural reforça a sensação de realidade e espontaneidade da cena.

Figura 22 – Terceiro frame retirado do videoclipe de *primavera*



Fonte: Don L (2021, primavera [Vídeo]).

A imagem apresenta um processo narrativo no qual os participantes desempenham papéis distintos. A pessoa em primeiro plano, bebendo em uma xícara, representa uma ação cotidiana e transmite a sensação de pausa ou descanso. Já a figura ao fundo, usando acessórios como um capacete e um cinto

decorado, adota uma postura mais rígida e observadora, sugerindo papel de autoridade ou vigilância. A interação entre os dois personagens não é direta.

O olhar dos participantes é um elemento crucial na relação com o espectador. A pessoa que está bebendo não direciona seu olhar para a câmera, o que reforça a ideia de espontaneidade e de que a cena não foi construída para estabelecer um contato direto com o público, como dito anteriormente. A segunda participante, ao fundo, mantém um olhar fixo para o horizonte, criando a sensação de introspecção ou vigilância. O enquadramento da imagem é médio-fechado, permitindo que o espectador observe detalhes do vestuário e da postura dos personagens, além de elementos do cenário que contextualizam a cena.

A composição da imagem equilibra os elementos visuais de maneira a destacar as duas figuras principais. O personagem em primeiro plano, que está bebendo, se torna o foco inicial devido à sua posição central e à ação que realiza. No entanto, a figura ao fundo adiciona profundidade à cena e chama a atenção pela sua postura. A parede de concreto ao fundo funciona como um elemento neutro que não distrai o espectador, permitindo que o olhar se concentre nas participantes. A imagem transmite dualidade entre descanso e vigilância, espontaneidade e rigidez.

7.7 PELA BOCA

[Verso 1: Don L]
 tomei a cidade com meu bonde
 coleei de Audi blindado no rasante
 cintura ignorante
 pra quem me rotula de traficante
 num sabe que o nome da 9 é Celia Sanchez
 o corre é nossa nova guerra santa
 trataram como nova facção (não)
 tá mais pra uma nova Farc, jão
 é que os alemão são os que controlam o estado
 banqueiros e bilionários
 as rosas no cabo da AK, Frida Kahlo
 soldados no carro filmado (vai)
 Vietnã style (disposição pai)
 e dizem que somos perigosos
 eles que mataram, escravizaram, torturaram na cela
 e confinaram na favela (milhões nossos)
 depois querem recontar a história
 e me negar os fatos
 eu prefiro recontar os corpos

pra gente medir o estrago
 se quiseram me negar os fatos
 imagina se iriam dividir os pratos
 imagina se iriam dividir a prata
 eu prefiro recontar os corpos
 pra gente medir o estrago
 pode até contar com o seu antecipado

[Pré-Refrão: Fabriccio]
 minha brigada armada
 hoje vai passar o rodo
 pra limpar as área'
 a gente cansou de avisar, mas é que cê não
 cê não pode mais me dizer nada
 cê num tem moral (pode me dizer nada)
 ce num pode me dizer (me dizer nada)
 simplesmente num tem moral pra me dizer nada
 olha pra você
 não vai ser você que vai me dizer nada

[Refrão]
 vai morrer pela boca
 vai morrer pela boca
 vai morrer pela boca
 vai morrer pela boca

[Verso 2: Don L]
 vários irmãos morreram pela boca
 mas não como caguete, pela boca
 de M16 mesmo, pela boca
 trinta e três assinado sem acordo
 nós é chave no baile com as cachorras
 mas sempre cadeado pela boca
 de SUV blindada no comboio
 caveirão já tomado no apoio
 o meu bonde é do Mao com O
 boladão tipo Malcolm X
 eles dizem que é mau com U
 é porque eles tão mal com L
 eles querem difamar Don L
 eles querem que eu morra pela boca
 num vão pôr o que eu não disse na minha boca
 se tiver com minha 9 na boca
 bora porra (fala agora porra)
 hoje eles que morrem pela boca
 que se foda seus dólares na bolsa
 suas empresas agora são do povo
 suas terras são floresta de novo
 suas mansões, escolas
 seus soldados mortos pelos nossos
 quero ver cê falar com o gogó na forca agora

[Pré-Refrão: Fabriccio]
 minha brigada armada

hoje vai passar o rodo
 pra limpar as área'
 a gente cansou de avisar, mas é que cê não
 cê não pode mais me dizer nada
 cê num tem moral (pode me dizer nada)
 ce num pode me dizer (me dizer nada)
 simplesmente num tem moral pra me dizer nada
 olha pra você
 não vai ser você que vai me dizer nada

[Refrão]

vai morrer pela boca
 vai morrer pela boca
 vai morrer pela boca
 vai morrer pela boca
 (Don L, 2021, pela boca [Letra])

Depois do fôlego proporcionado por *primavera*, eu-lírico volta ao seu tom mais bélico, que é o que permeia o álbum em sua maior parte. O recurso da ironia também retorna aqui, quando Don L utiliza o vocabulário de forma subversiva, transformando a acusação feita aos oprimidos em uma crítica direta aos opressores. Na quarta estrofe, que começa dizendo “E dizem que somos perigosos”, Don L expõe o absurdo dessa narrativa: aqueles que historicamente cometeram atrocidades são os mesmos que agora tentam se passar por vítimas. “Depois querem recontar a história / E me negar os fatos” intensifica essa ironia ao destacar a tentativa dos opressores de distorcer a verdade, apagando as suas ações passadas de violência, genocídio e exploração. A ironia funciona como um recurso retórico para mostrar como os fatos são manipulados para manter o *status quo* e silenciar os que se opõem. Além disso, expressões como “dividir os pratos” e “dividir a prata” são formas de criticar a desigualdade social e econômica, sugerindo que, enquanto os opressores acumulam riqueza, as comunidades marginalizadas são mantidas à margem e privadas de direitos básicos.

Finalmente, o verso “Eu prefiro recontar os corpos / Pra gente medir o estrago” coloca a realidade brutal de volta em foco. Ao invés de deixar que a história seja distorcida, o eu-lírico prefere contar as vítimas, os mortos, como prova incontestável da destruição e do impacto da violência histórica. Esse “recontar os corpos” funciona como uma forma crua de lembrar que os fatos não podem ser apagados ou reescritos, e que as consequências da opressão estão vivas nos números dos mortos. O uso desse contraste entre a negação dos fatos e a contagem dos corpos reforça a ironia amarga: quem realmente é perigoso? Quem

causou o verdadeiro estrago?

A frase "vai morrer pela boca" é repetida ao longo da música e carrega uma forte carga de ambiguidade e ironia. "Eles" vão morrer pela boca porque a história quem conta agora é "o outro lado", aqueles que até então foram dizimados e oprimidos. Originalmente, a expressão popular "morrer pela boca" pode significar ser punido por aquilo que se diz, por falar demais. No entanto, na letra de Don L, ela assume um significado mais amplo: não apenas a palavra é arma, mas também as ações terão consequências fatais para aqueles que estão no poder. "Morrer pela boca" aqui pode ser lido tanto como advertência quanto como previsão de justiça, uma vez que os opressores eventualmente enfrentarão as consequências de seus atos.

O tema da resistência é central, e isso se reflete no uso de palavras relacionadas à luta armada e ao confronto. Termos como "guerra santa", "brigada armada", "bonde" (referente ao grupo de resistência) e "AK" (símbolo da luta armada) reforçam a ideia de que há um conflito em curso, uma batalha contra opressores políticos e econômicos. A música cria uma sensação de tensão constante, enfatizando a ação e a preparação para o combate. A palavra "Vietnã" e a expressão "Vietnã style" evocam a imagem de guerrilhas e lutas anticoloniais, inserindo o conflito local em uma narrativa global de resistência. Outros termos, como "caveirão" e "SUV blindada", referem-se a veículos usados tanto pelas forças policiais quanto pelos combatentes da periferia, denotando uma realidade urbana militarizada e de confrontação constante.

O uso de figuras históricas como Celia Sánchez (revolucionária cubana) e Frida Kahlo (artista e símbolo de resistência), além de referências à Farc e ao Vietnã, não só situam a música num campo de revolução política, mas também criam uma identificação simbólica com movimentos que lutaram contra opressões em diferentes partes do mundo. Essas referências ampliam a discussão, ligando a realidade das favelas brasileiras a uma luta maior por justiça social e libertação global.

O trecho "as rosas no cabo da AK" mistura violência e beleza, conectando a imagem da AK-47, uma arma de guerra, à imagem de rosas, tradicionalmente associadas à vida e ao romantismo. Essa dualidade reforça a ideia de uma luta necessária e heroica, que não é meramente brutal, mas também carregada de

ideais e valores nobres.

Expressões como "escravizaram", "torturaram na cela", "confinaram na favela" descrevem diretamente as ações dos opressores, revelando a história de violência que marca as relações sociais no Brasil, principalmente para as populações negras e periféricas. Esse vocabulário explícito é utilizado para deixar claro o impacto da opressão histórica e contemporânea, como também para evidenciar o caráter sistêmico dessa violência. O uso dessas palavras transforma a narrativa numa denúncia poderosa, mostrando que o sofrimento é palpável e evidente, apesar das tentativas de reescrever ou distorcer os fatos.

A faixa também faz uso de gírias e expressões comuns no dialeto de algumas periferias brasileiras, como "bonde", "boladão" e "caveirão", o que conecta o léxico à cultura popular urbana. Essas escolhas lexicais reforçam a autenticidade da voz de Don L como representante de uma classe social marginalizada, ao mesmo tempo em que estabelecem um contraste com a linguagem mais formal e institucional dos opressores.

Como atores principais representados nessa faixa temos, além do eu-lírico (que nesse caso não é apenas Don L, como já falado), "os alemão", que simbolizam as elites econômicas, políticas e opressoras; a resistência organizada, que são tanto vítimas da opressão quanto a resistência a ela; e um ator simbólico importante: os corpos, que representam aqueles que foram mortos durante a história de violência colonial, racial e social no Brasil.

No verso "tomei a cidade com meu bonde", o processo material "tomei" indica uma ação direta de ocupação. Essa ocupação da cidade é uma metáfora para o controle e a resistência urbana, em que Don L e seu grupo (o "bonde") assumem um papel ativo na luta pelo território. O ato de "tomar" sugere um enfrentamento contra as forças opressoras, mostrando que o eu-lírico não está apenas resistindo, mas também agindo para reverter a opressão. Esse processo material enfatiza o caráter físico e territorial da resistência. Não é apenas uma batalha simbólica ou discursiva, mas uma ação direta sobre o espaço urbano.

O verso "eu prefiro recontar os corpos pra gente medir o estrago" é outro exemplo de um processo material importante. "Recontar os corpos" se refere a um ato de rememoração e contagem das vítimas da opressão, que, no contexto histórico do Brasil, são principalmente as populações negras, periféricas e

indígenas. Esse processo se opõe diretamente à tentativa dos opressores de "recontar a história" de uma forma distorcida e negacionista. Aqui, o ato de "recontar" é uma ação material que subverte a narrativa histórica dominante. Na construção da letra, Don L usa a materialidade dos corpos para reafirmar a verdade dos acontecimentos históricos, numa contagem que é, ao mesmo tempo, um protesto e uma forma de justiça.

Os processos materiais de luta e confronto estão presentes em diversas partes da faixa, como em "minha brigada armada hoje vai passar o rodo". Passar o rodo é uma expressão que sugere a eliminação ou o combate direto contra os inimigos. Esse processo material reforça a ideia de uma resistência armada e organizada. Essas ações materiais transmitem uma sensação de urgência e determinação. O eu-lírico e seus aliados estão prontos para agir, e suas ações são direcionadas a um objetivo claro: libertar o território das mãos dos opressores.

O refrão "vai morrer pela boca" também é um processo material, mas envolto em uma metáfora. A expressão "morrer pela boca" refere-se ao destino dos opressores, que enfrentarão as consequências de seus atos e discursos. Embora a "morte" mencionada possa ser física, o processo também simboliza a destruição moral e a queda de poder dos opressores. Esse processo material é uma advertência aos opressores: suas ações terão consequências tangíveis, e eles serão destruídos pelos próprios excessos e pela violência que perpetraram.

No verso "depois querem recontar a história e me negar os fatos", temos dois processos mentais importantes: "recontar" (no sentido de reinterpretar) e "negar". Os opressores, como atores, são responsáveis por recontar a história de forma distorcida, negando a verdade dos eventos históricos. Esses processos mentais revelam o caráter manipulador das elites, que tentam reescrever a história e ocultar a brutalidade dos atos cometidos contra as populações marginalizadas. Don L expõe esse processo mental de negação como parte da violência simbólica que acompanha a opressão material.

O verso "eu prefiro recontar os corpos pra gente medir o estrago" não apenas envolve um processo material, como citado anteriormente, mas também um processo mental. A ação de "medir o estrago" é uma atividade cognitiva, uma forma de avaliação crítica da devastação causada pela opressão. Esse processo mental é um contraste direto com a tentativa de distorção da história pelos

opressores. Enquanto eles “negam os fatos”, o eu-lírico usa sua percepção da realidade para expor a verdade dos eventos, contanto as vítimas para dimensionar o impacto da violência.

Em “imagina se iriam dividir os pratos, imagina se iriam dividir a prata”, o processo mental de “imaginar” reflete a incredulidade do eu-lírico em relação à possibilidade de igualdade econômica. O eu-lírico expõe a farsa da meritocracia e do discurso de justiça social promovido pelas elites, sugerindo que elas jamais abririam mão de seus privilégios. Esse processo mental revela a descrença na possibilidade de uma redistribuição justa de riquezas. Para o eu-lírico, essa ideia é uma ilusão, já que o sistema de opressão é estruturado para perpetuar a desigualdade.

Ao longo da música, o eu-lírico revela uma crescente conscientização sobre a opressão e uma compreensão crítica do contexto em que está inserido. Versos como “eu prefiro recontar os corpos” e “eles que mataram, escravizaram, torturaram” evidenciam que ele tem uma percepção lúcida e aguçada da realidade social e política. Ele não se posiciona como um mero espectador, mas como alguém que compreende e desafia as estruturas de poder. Essa consciência é o que impulsiona a resistência presente na música. A partir dessa visão crítica, o eu-lírico consegue se organizar, resistir e lutar contra as forças opressoras, e é justamente essa clareza que dá sentido às ações concretas de resistência mencionadas anteriormente.

No que diz respeito à melodia, há no início um instrumento percussivo fazendo um padrão rítmico e um teclado criando suspense, o que é reforçado com a entrada da guitarra com uma distorção bem grave. A ambientação sonora combinada com a letra mostra a paisagem sonora de pessoas se preparando para uma guerra, principalmente no final, em que podemos ouvir um coro masculino gritando “uh, vai morrer” repetidamente. No trecho em que Don L canta “O meu bonde é do Mao com o/Boladão tipo Malcom X/Eles dizem que é mau com u/É porque eles tão mal com l”, o instrumental segue um padrão rítmico que enfatiza a rima.

Figura 23 – Frame do videoclipe de *pela boca*



Fonte: Don L (2021, pela boca [Vídeo]).

Na Figura 23, os quatro personagens estão ao lado de um carro, reforçando o tema de ação e deslocamento, como se estivessem se preparando para uma missão ou mudança de posição estratégica. A presença do carro sugere mobilidade e prontidão, aspectos que dialogam com a letra, que menciona veículos e armas de forma marcante, criando uma atmosfera de combate e resistência organizada.

Na letra, há referências a armamento pesado e a uma "brigada armada" que está pronta para confrontar a opressão estatal e o poder dos mais ricos ("os alemão são os que controlam o estado, banqueiros e bilionários"). A postura dos personagens na imagem, de prontidão e deslocamento, reforça essa ideia de que eles são parte de um movimento de resistência que se prepara para enfrentar o sistema. O cenário simples e a postura determinada dos personagens sugerem luta pelo espaço, pelo direito de existir e de ser respeitado. Isso se conecta ao trecho da música que fala sobre a tomada de poder e a divisão dos recursos ("Suas empresas agora são do povo / Suas terras são floresta de novo").

Assim, a imagem e a letra se complementam, retratando uma postura de resistência armada, onde os personagens não estão apenas reagindo, mas

ativamente se posicionando para enfrentar uma estrutura opressora. A ideia de "morrem pela boca" e a crítica aos que tentam difamar a luta da comunidade encontram expressão visual nos personagens que, embora em uma situação tensa, mantêm uma postura resiliente e prontos para agir.

Na metafunção representacional, a imagem retrata quatro participantes interagindo com um veículo, como dito anteriormente, possivelmente em uma tentativa de fuga ou deslocamento estratégico. Don L se destaca mais uma vez, reforçando seu papel de liderança e protagonismo. O cenário urbano degradado, com um muro de concreto ao fundo, contribui para a sensação de tensão e urgência. O processo narrativo predominante é o de ação, pois os personagens realizam gestos claros em direção ao carro, indicando uma intenção de movimento.

Na metafunção interacional, nota-se que os personagens não fazem contato visual direto com o espectador, o que cria um efeito de distanciamento e observação externa. O plano da imagem é médio, permitindo a visualização tanto dos personagens quanto do veículo, situando a ação dentro de um contexto mais amplo.

Na metafunção composicional, os personagens estão distribuídos em torno do carro, criando uma estrutura dinâmica que direciona o olhar do espectador para o centro da ação. A cor vermelha do macacão se destaca em meio aos tons neutros, servindo como um ponto focal. As posturas e direções dos personagens estabelecem vetores que reforçam a ideia de urgência e movimento. O enquadramento mantém todos os elementos próximos, sugerindo senso de unidade entre os personagens e seu objetivo compartilhado.

7.8 VOLTA DA VITÓRIA/CITAÇÃO: US MANO E AS MINA (XIS)

[Intro: *Xis*]
us mano pow
as mina pá
us mano pow
as mina pá
us mano pow
as mina pá
us mano pow
as mina pá

[Refrão: Xís & Don L]
us mano pow
 é a volta da vitória
as mina pá
 com as armas pro ar
us mano pow
 volta da vitória
as mina pá
 armas apontadas pro ar
us mano pow
 volta da vitória
as mina pá
 chapas, primas
 guerreei com os manos
 triunfamos
 guerreei com as minas
 é a volta da vitória

[Verso 1]
 primeiro o do santo
 e dos que morreram lutando
 depois o nosso (agora o nosso)
 por cada guerreiro, cada trabalhador
 cada torre ou vapor
 cada morador na trincheira
 filho pra criar, reunião no colo
 tiros dando o ritmo da canção de ninar
 mãe solo
 cada pai solo, cada irmão órfão
 será filho da vitória e seus ancestrais
 heróis como nós pela liberdade
 um brinde por Amaro
 um brinde por Aleixo
 um brinde por Ajuricaba, guerrilheiro
 sim, chapa, descendemos desses sonhos
 e nunca morremos
 nos mantivemos
 em cada assembleia, cada célula
 cada rincão, viela
 em cada pregação, cada cela
 cada missão contando cédulas
 comprando as bélicas
 voltamos pra ficar e bó nessa

[Refrão: Xís & Don L]
us mano pow
 é a volta da vitória
as mina pá
 com as armas pro ar
us mano pow
 volta da vitória
as mina pá
 armas apontadas pro ar
us mano pow
 volta da vitória

as mina pá
 chapas, primas
 guerreei com os manos
 triunfamos
 guerreei com as minas
 é a volta da vitória

[Ponte: Coro]
 ô, Luanda
 ô, Luanda

[Verso 2: Don L]
 um brinde pra esse dia que nós prendemos a polícia
 (mais uma vez por favor)
 nesse dia nós prendemos a polícia
 (só mais uma vez por favor, coral agora)
 prendeu a polícia
 vão dividir celas com os financiadores delas
 investidores da miséria
 lutar do lado errado é já perder a guerra
 do lado certo a gente vence mesmo quando perde
 e quando vence, vence duas vezes
 triunfamos e eles terão que retroceder
 novo alvorecer e agora terão que reconhecer
 a volta da vitória
 um brinde pra Dessalines
 cacique Piquerobi
 Dandara, Leila Khaled
 inspiração em Rojava e nas vietcongs
 nós movemos continentes como placas tectônicas
 desfilando em conversíveis na Paulista
 com as armas para o ar
 eu sabia que viria o dia

[Refrão: Xis & Don L]
us mano pow
 é a volta da vitória
as mina pá
 com as armas pro ar
us mano pow
 volta da vitória
as mina pá
 armas apontadas pro ar
us mano pow
 volta da vitória
as mina pá
 chapas, primas
 guerreei com os manos
 triunfamos
 guerreei com as minas
 é a volta da vitória

[Saída: Coro]
 ô, Luanda
 ô, Luanda
 (Don L, 2021, volta da vitória / citação: us mano e as mina (xis))

[Letra]

Apesar de o resgate da memória ser uma ideia que permeia todo o discurso de RPA2, *volta da vitória* traz esse elemento de forma pungente, pois celebra e homenageia líderes revolucionários que fizeram muito pelo Brasil em momentos de governos ditatoriais. A partir dessa música (o que acontece também na música seguinte, *favela venceu*), Don L deixa ainda mais claro quem está de qual lado na revolução. Don L, e aqueles que os seguem, está do lado dos trabalhadores, mães e pais solo, e daqueles que ele chama de “heróis como nós pela liberdade”:

um brinde por
Amaro um brinde
por Aleixo
um brinde por Ajuricaba, guerrilheiro

Amaro Luiz de Carvalho, também conhecido como Capivara, foi um camponês e líder sindicalista. Foi filiado ao PCB (Partido Comunista Brasileiro) e ao PCdoB (Partido Comunista do Brasil). Dedicava-se ao trabalho político sindical e a aprender sobre a prática de guerrilha. Chegou a viajar para Cuba e para China e pode, nessas ocasiões, aprender mais sobre uso de armas e explosivos. Em 1966, juntamente à Manoel Lisboa, fundou o Partido Comunista Revolucionário. Em 1969, foi preso pela ditadura militar brasileira, sendo morto em 1971, a poucos meses da sua soltura.

Manoel Aleixo da Silva, também conhecido como Ventania, também foi um líder camponês e sindicalista. Foi militante do PCR (Partido Comunista Revolucionário) e responsabilizava-se por articular a mobilização política entre os trabalhadores rurais. Aleixo foi assassinado pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) de Pernambuco em 1973, um dia depois de ter sido preso.

Ajuricaba foi um homem indígena que liderou grupos contra os colonizadores portugueses, pois recusava-se a ser escravizado. Ele nasceu na região que atualmente é o estado do Amazonas. Mobilizou-se contra as ações portuguesas que buscavam escravizados indígenas, conquistando até mesmo apoio dos holandeses que viviam na região do atual Suriname. O conflito com os portugueses, entretanto, não foi bem sucedido para Ajuricaba, que foi vendido

como escravizado. Sua última tentativa foi matar os soldados de uma canoa em que estava sendo levado como escravizado. Porém, não tendo sucesso, atirou-se na água, preferindo a morte à escravidão.

Dessa forma, Don L reafirma seu compromisso com o resgate da memória do Brasil: seja uma memória mais recente, ligada à ditadura militar instaurada no Brasil entre 1964 e 1985, ou mais ancestral, de uma época em que o território brasileiro não era nem mesmo organizado como é hoje. A mensagem é a de que, não importa em qual época, os revolucionários continuam a mesma luta:

sim, chapa, descendemos desses
sonhos e nunca morremos
nos mantivemos em cada assembleia, cada célula
cada rincão, viela
em cada pregação, cada cela
cada missão contando cédulas
comprando as bélicas
voltamo pra ficar e bó nessa

Na sequência, visualizamos quem são aqueles que estão do outro lado:

um brinde pra esse dia que nós prendemo a polícia
(mais uma vez, por favor)
nesse dia nós prendemo a polícia
(só mais uma vez, por favor, coral agora)
prende a polícia
vão dividir celas com os financiadores delas
investidores da miséria

Através da inversão de papéis, pois agora a polícia é quem está presa, vemos que o grande inimigo aqui é o capitalismo, pois polícia, financiadores e investidores estão todos a serviço dele e aparecem aqui metonimicamente como seus representantes. Don L, então, ressignifica o que é vencer:

lutar do lado errado é já perder a guerra
do lado certo a gente vence mesmo quando
perde e quando vence, vence duas vezes

A música faz uso de uma linguagem rica em significados históricos e culturais. A expressão "volta da vitória", por exemplo, remete ao retorno triunfante após uma batalha, funcionando como uma metáfora para as lutas diárias vividas

pelos marginalizados. Palavras como "guerreei", "armas" e "trincheira" trazem à tona imagens de conflito, reforçando a ideia de uma luta constante pela sobrevivência e resistência. A menção a "Luanda" como referência geográfica e cultural reforça a ligação da música com a herança africana e um passado de resistência à opressão.

A referência a "Luanda" em *volta da vitória* carrega significados que ampliam a mensagem da música. Luanda, capital de Angola, é um símbolo marcante da resistência africana, tanto pela sua história de colonização e luta pela independência quanto pela conexão profunda com a diáspora africana no Brasil. Ao mencionar Luanda, a música estabelece uma ligação direta com a ancestralidade africana, reforçando que a luta por liberdade e justiça social atravessa continentes e gerações.

Angola foi uma das principais regiões de onde vieram os escravizados trazidos ao Brasil, e Luanda se tornou um marco não só da opressão colonial, mas também da resistência africana. Ao trazer essa cidade à tona, a música conecta as experiências de resistência dos afrodescendentes no Brasil à luta de libertação em Angola, especialmente durante a guerra de independência que culminou em 1975. Esse paralelo histórico destaca a continuidade da luta contra a opressão, que começou na escravidão e persiste hoje sob novas formas, como a marginalização e o racismo estrutural.

Além disso, para muitos descendentes de africanos nas Américas, Luanda é vista como um símbolo da reconstrução de identidade, uma busca por resgatar raízes culturais e resistir à opressão colonial e pós-colonial. Ao mencionar Luanda, a música evoca essa memória coletiva de resistência, reforçando que a "volta da vitória" não é apenas uma conquista local ou individual, mas parte de um movimento global de superação da opressão.

A menção a Luanda também serve para conectar as lutas das periferias brasileiras com uma luta maior por liberdade e igualdade em escala global, reconhecendo a solidariedade entre povos oprimidos em diferentes partes do mundo. Esse aspecto enriquece ainda mais a canção, trazendo à tona o conceito de "pan-africanismo", que defende a união e solidariedade entre descendentes de africanos para enfrentar desafios comuns.

O léxico em *volta da vitória* desempenha um papel crucial na transmissão

dos diversos significados presentes na música. Ele expressa não só a luta social e a resistência, mas também ajuda a construir uma identidade cultural marcante, especialmente vinculada à herança negra e à história de resistência. A seguir, serão analisados os principais elementos do léxico e vocabulário utilizados na canção.

Muitas palavras utilizadas estão relacionadas a temas de guerra, resistência e triunfo, formando um campo semântico de conflito. Termos como "guerreei", "triunfamos", "armas", "tiros", "trincheira", "celas", "batalha", "guerreiros" e "guerrilheiro" reforçam a ideia de uma luta constante. Esse conjunto de palavras sugere que as vivências dos personagens na música são retratadas como batalhas diárias, em que sobreviver e alcançar a vitória são conquistas difíceis e merecidas.

Esse vocabulário confere à música um tom militarizado e combativo, relacionando as lutas sociais, como as enfrentadas nas periferias, favelas e pelos trabalhadores, a um combate literal ou armado. Expressões como "armas para o ar" evocam uma imagem de celebração após uma vitória, mas também de alerta para novos confrontos, indicando que a batalha ainda não terminou.

As expressões "us mano" e "as mina", repetidas ao longo da música, desempenham um papel crucial na construção de uma identidade coletiva. "Mano" e "mina" são gírias populares que remetem à linguagem das periferias e à cultura de rua. Elas aproximam o público-alvo, criando uma conexão entre os ouvintes e os personagens retratados na música. Ao utilizar "us mano" e "as mina", a música rompe com as formalidades da língua e adota um discurso mais cotidiano e acessível, reforçando a ideia de unidade e irmandade entre aqueles que vivem as mesmas lutas. Esses termos também são usados para englobar tanto os homens ("mano") quanto as mulheres ("mina"), sugerindo que a luta é compartilhada por todos os gêneros. O termo "chapas" reforça ainda mais essa noção de parceria, lealdade e camaradagem, enquanto "primas" destaca o papel das mulheres na batalha, dando ênfase à sua participação.

Além do uso dos termos, a relação entre as músicas *volta da vitória*, de Don L, e *us mano e as mina*, de Xis, reflete uma conexão entre gerações do rap brasileiro, especialmente no que diz respeito à representação da periferia e das lutas coletivas. Enquanto *us mano e as mina*, de Xis, lançada nos anos 90, busca

exaltar a união e o pertencimento entre os jovens das periferias, usando expressões que aproximam o público e destacam a irmandade entre homens e mulheres, *volta da vitória* de Don L, lançada anos depois, carrega essa tradição de valorização do coletivo, mas com uma visão amadurecida e complexa da trajetória de luta e superação.

Em *us mano e as mina*, Xis constrói uma narrativa de celebração e resistência cotidiana, em que a união é a chave para a sobrevivência e o sucesso na periferia. A música é quase um hino que unifica os jovens das comunidades, independentemente de gênero, destacando a importância do apoio mútuo. Já em *volta da vitória*, Don L, embora mantenha a ênfase na luta coletiva, dá um passo além, abordando as vitórias e derrotas com um tom mais introspectivo e carregado de metáforas que remetem a batalhas internas e externas. O foco está tanto na trajetória pessoal de superação quanto na luta social.

Ambas as músicas, ainda que distintas em suas abordagens e épocas, compartilham um mesmo campo semântico de resistência e triunfo. Don L parece dialogar com a ideia de união e força que Xis já abordava em "Us Mano e as Mina", mas atualizando essa visão, conectando-a com a realidade contemporânea e explorando as nuances da luta, onde as vitórias não são apenas comunitárias, mas também pessoais, e os desafios continuam.

O vocabulário da canção também traz nomes históricos e culturais que evocam figuras de resistência e revolução. Nomes como Amaro, Aleixo, Ajuricaba, Dessalines, Dandara, Leila Khaled e Piquerobi são mencionados como heróis ou símbolos de luta. Essa escolha de palavras coloca a batalha atual do eu-lírico dentro de uma tradição maior de resistência, que abrange diferentes períodos e lugares. Esses nomes carregam um peso histórico e cultural significativo, conectando o presente com o passado de lutas negras, indígenas e revolucionárias.

Essas referências têm grande relevância, pois expandem o alcance da música além do contexto local brasileiro, ligando as batalhas das periferias a movimentos históricos e globais. Com isso, o léxico da canção amplia o conceito de identidade, sugerindo que a resistência é um processo histórico, mundial e contínuo.

No que diz respeito ao vocabulário avaliativo, o próprio título *volta da vitória*

transmite uma conotação positiva, sugerindo um retorno triunfante após enfrentar dificuldades. O termo "vitória" reforça essa ideia de sucesso, representando não apenas a sobrevivência, mas também a superação. É um conceito repleto de triunfo e celebração.

A palavra "trionfamos" carrega claramente uma conotação positiva, implicando uma vitória completa e gloriosa. Não se trata apenas de vencer, mas de conquistar de maneira grandiosa, o que reforça o orgulho e a sensação de merecimento entre os que lutaram. Da mesma forma, a expressão "um brinde" sugere um ato de celebração, reconhecimento e honra em relação aos nomes mencionados. Isso valoriza as contribuições feitas por essas figuras na luta coletiva, destacando a importância da memória e do legado.

Por outro lado, o termo "investidores da miséria" é uma crítica direta ao sistema que se beneficia da pobreza e da opressão. Ele sugere que a miséria é vista como um recurso explorado por aqueles que detêm o poder econômico, usando o vocabulário para atribuir culpa e expor as injustiças sociais. A expressão "prendemo a polícia" subverte a ideia de autoridade, atribuindo à comunidade o poder sobre aqueles que, tradicionalmente, são vistos como agentes de controle. A polícia é representada de forma negativa, como uma força opressora. Ao ser "presa", a música retrata uma inversão de papéis, onde os oprimidos finalmente assumem o controle. O coro que entoia "prendemos a polícia" abrange ainda mais a sensação de celebração do momento.

"Lutar do lado errado é já perder a guerra" é uma crítica àqueles que optam por se alinhar ao sistema opressor. Esse verso avalia negativamente as escolhas daqueles que estão do "lado errado" da história, insinuando que tais decisões inevitavelmente levam à derrota. A música também explora contrastes sutis, exemplificados na frase "do lado certo a gente vence mesmo quando perde". Embora a expressão sugira uma perda, há uma ambivalência que destaca a noção de uma vitória moral ou espiritual. Nesse sentido, o vocabulário analisa a luta sob uma perspectiva de longo prazo, onde até mesmo as derrotas momentâneas são percebidas como etapas em direção a uma vitória maior.

Os participantes que encontrados são outro ponto que ajuda a criar o contraste latente na faixa. Eles desempenham papéis essenciais que dão vida à narrativa e ao contexto da canção. O eu-lírico se destaca como um ator central,

representando uma voz coletiva que fala em nome de uma comunidade de lutadores. Essa figura não é apenas um indivíduo; ela simboliza todos aqueles que enfrentam a opressão e a marginalização. Através de sua experiência, o eu-lírico conecta-se com a história e as lutas passadas, afirmando a continuidade de um legado de resistência.

Outro grupo importante de participantes são os já mencionados heróis e figuras históricas como Amaro, Ajuricaba, Dessalines, Dandara e Leila Khaled. Cada um desses nomes representa uma parte significativa da história de resistência, evocando a luta por liberdade e justiça em diferentes contextos e épocas. Ao citar essas personalidades, a canção não apenas homenageia suas contribuições, mas também estabelece um diálogo entre o presente e o passado. Essas figuras funcionam como modelos de coragem e determinação, reforçando a ideia de que a luta pela liberdade é uma herança coletiva que deve ser valorizada e lembrada.

Além disso, há a presença de "us mano" e "as mina", que representam os camaradas e as companheiras na luta. Esses termos não apenas denotam um sentido de irmandade e solidariedade, mas também mostram a diversidade dos participantes. Ao incluir tanto homens quanto mulheres na luta, a música destaca a importância de todas as vozes na busca por justiça social. Essa inclusão torna a narrativa mais rica, ressaltando que a luta não é apenas uma questão de gênero, mas um esforço coletivo em que todos desempenham um papel vital.

Há menções a figuras de autoridade como a polícia, que é apresentada como um antagonista. Essa inversão de papéis, onde os oprimidos tomam o controle sobre as forças que tradicionalmente representam a opressão, é um aspecto poderoso da canção. A polícia, que deveria ser a mantenedora da ordem, aqui é apresentada como um símbolo da injustiça, subvertendo a narrativa usual. Essa representação crítica expõe a luta como um confronto entre opressores e oprimidos, colocando em destaque a resiliência e a força da comunidade na busca por autonomia e reconhecimento.

Os processos materiais são evidentes nas imagens de luta e resistência que permeiam a canção. Frases como "armas apontadas pro ar" e "guerreei com os manos" evocam ações físicas e concretas, que refletem o combate e a luta pela liberdade. Esses processos não são apenas metáforas, mas representam a

realidade de muitos que enfrentam a opressão. A música utiliza essa linguagem para conectar os ouvintes à ideia de que a luta é ativa e requer esforço contínuo. O uso de termos que remetem à guerra e à resistência materializa a luta e enfatiza que a conquista de direitos e liberdade é um processo que envolve ação, coragem e resistência diante das adversidades.

Os processos mentais aparecem nas reflexões e nas percepções que o eu-lírico compartilha ao longo da canção. Frases como "lutar do lado errado é já perder a guerra" revelam um pensamento crítico sobre as escolhas que as pessoas fazem em relação à sua luta. Aqui, o eu-lírico expressa uma consciência de que as decisões têm consequências profundas, e essa análise vai além da luta imediata, refletindo sobre o futuro e as possíveis derrotas ou vitórias. Além disso, o sentimento de orgulho ao declarar "triumfamos" sugere uma autoavaliação positiva e um reconhecimento das lutas passadas. Esses processos mentais criam um espaço para que o ouvinte reflita sobre seu próprio papel na luta e a importância de se alinhar com a causa certa.

Por fim, os processos relacionais são evidentes na forma como o eu-lírico se conecta com outros participantes, como os heróis históricos e a comunidade representada por "us mano" e "as mina". Ao mencionar essas figuras, a música estabelece uma relação entre passado e presente, sugerindo que a luta atual é uma continuação de um legado de resistência. O uso de expressões que envolvem camaradagem, como "guerreei com os manos", enfatiza a interdependência entre os participantes da luta, reforçando a ideia de que a vitória não é alcançada individualmente, mas sim por meio da união e do esforço conjunto. A inclusão de referências a diferentes grupos sociais, como os indígenas e os afrodescendentes, também destaca as relações entre diferentes lutas e identidades, criando um panorama mais amplo da resistência e da busca por justiça. Esses processos relacionais não apenas fortalecem a mensagem da canção, mas também promovem um senso de comunidade e solidariedade entre aqueles que enfrentam opressão.

Ao longo de toda a faixa, o grito de "Ô, Luanda" permanece distorcido ao fundo, além de ter destaque ao ser cantado pelo coro na ponte³ e ao final. Isso ajuda a construir o tom mais alegre e de coletividade expresso na faixa, o que nos

³ Trecho da música que antecede o refrão.

lembra que a luta não foi vencida por ninguém sozinho.

Na Figura 24, de *volta da vitória*, vemos o retrato da celebração de Don L e um de seus companheiros de luta. A expressão de Don L é de contentamento, ao mesmo tempo em que é desafiadora. Seu companheiro mostra extrema alegria enquanto o abraça e sorri. O videoclipe transmite a mesma atmosfera de celebração encontrada na letra, em que Don L cita as tantas pessoas que diariamente vivem como “heróis como nós pela liberdade”. O sorriso entre eles também sugere camaradagem e o sentimento de triunfo iminente, alinhando-se ao verso “Guerreei com os manos, triunfamos”.

Figura 24 – Frame retirado do videoclipe de *volta da vitória*



Fonte: Don L (2021, *volta da vitória* [Vídeo]).

A ambientação dentro do carro sugere movimento, já que eles estão nesse momento fazendo a “volta da vitória,” celebrando uma conquista coletiva. Esse clima de deslocamento e de armamento, presente na imagem e na letra, realça a ideia de luta urbana e de uma resistência que não é passiva, mas sim ativa e carregada de simbolismo e identidade. O processo narrativo identificado na imagem é o de ação, pois a postura e os gestos indicam um momento de deslocamento e possível celebração após um evento tenso.

Na metafunção interacional, a imagem estabelece uma relação com o

espectador por meio do contato visual direto de Don L, criando um efeito de envolvimento e interpelação. Esse olhar desafiante pode sugerir postura de superioridade ou controle da situação. O plano fechado intensifica a proximidade entre os personagens e o espectador, gerando sensação de intimidade e imersão na cena.

Na metafunção composicional, a distribuição dos elementos no quadro destaca os dois personagens como centrais, ocupando a maior parte do espaço. Don L, novamente, se sobressai devido à cor intensa de sua vestimenta, que contrasta com os tons neutros do veículo e da paisagem ao fundo. O enquadramento fechado enfatiza a conexão entre os personagens, sugerindo cumplicidade e uma relação de camaradagem.

7.9 FAVELA VENCEU / CITAÇÃO RAP DAS ARMAS (MC JUNIOR/MC LEONARDO)

Fé em Deus!
Pá-pá, pá-pá
Pá-pá, pá-pá
Tu gosta, não gosta?
Pá-pá, pá-pá
Parapapá

Favela venceu
A gente num enterra, a gente planta
A gente num ganha, a gente vence
A gente num pede, a gente manda

Favela venceu
A gente num curte, a gente ama
A gente num quer, a gente tem que
A gente merecê, a gente banca

Favela venceu
Parapapá

A gente é o que a gente tem que ser
A gente é respeito eles têm medo
A gente é saber chegar e sair desde cedo
Eles são vacilação e nós disciplina
Eles deixam furo nós sapatinho
Mas tá todo mundo vendo
(Parapapá)

Tão acostumado a ganhar sempre
Pra gente nada é fácil nunca
A gente num ganha a gente vence
A gente é comunidade junta

A gente é mutirão em dias ruins (bora que bora!)
 Bailão em dias bons
 A gente é trabalho e faculdade
 Eles são coach de virgindade em meia idade (ih)
 (Parapapapá)

A gente é justiça eles polícia
 Marielle vive, eles milícia
 A gente é milícia também só que zapatista (vamo que vamo, porra!)
 Prrrá!)
 Se a gente tá mec, eles tão Donald (Trump)
 Do nada nós Kim Jong, hmm
 Desculpa mas tem uma bomba

Favela venceu
 A gente num enterra a gente planta
 A gente num ganha a gente vence
 A gente num pede a gente manda

Favela venceu
 A gente num curte a gente ama
 A gente num quer a gente tem que
 A gente merece a gente banca

Parapapapá
 Favela venceu
 Favela venceu

A gente é horta comunitária
 Eles condomínio dentro do shopping
 A gente é subcomandante Marcos
 Eles são cabo da rota lambendo bota
 (Vermes)
 A gente também sabe andar de Glock (prra!)
 A gente tem banca eles banco
 (Parapapapá)

Ladrão foi Colombo, é tudo nosso
 A gente merece a gente banca
 Nós pega a visão eles propaganda
 Se quem te alimenta te controla
 Ninguém quer esmola a gente planta

Quem fecha com o bonde é sangue nosso (cria!)
 Quem fecha com os bota é sanguinário (otário!)
 A gente quer xota e tirar uma onda
 E eles quando num força é celibato (tão decretado!)
 (Parapapapá)

Temos Dina Di e Marighella
 Amamos Sabota' e Milton Santos
 Tamo nos salões e nas vielas
 Saudamos Comandanta Ramona
 A gente é pra sempre como Cidinho & Doca no funk
 E eles em pouco tempo ninguém vai lembrar o nome

(Fé em Deus!)

Favela venceu
 A gente num enterra a gente planta
 A gente num ganha a gente vence
 A gente num pede a gente manda

Favela venceu
 A gente num curte a gente ama
 A gente num quer a gente tem que
 A gente merece a gente banca

Favela venceu
 A gente num enterra a gente planta
 A gente num ganha a gente vence
 A gente num pede a gente manda

Favela venceu
 A gente num curte a gente ama
 A gente num quer a gente tem que
 A gente merece a gente banca
 (Don L, 2021, favela venceu / citação: rap das armas (mc junior / mc leonardo) [Letra])

Aqui, a homenagem a várias figuras emblemáticas da história do Brasil e da América do Sul continua. Don L dedica uma música inteira a exaltar os feitos e o legado dos que fizeram muito em suas lutas por liberdade, igualdade e direitos, e a mostrar o modo de vida e as atitudes dos que estão de cada lado. Para isso, a faixa usa uma distorção melódica e rítmica do tema icônico da música “Rap das Armas”, que serve de base nessa música.

Uma observação interessante é que, atualmente, tanto na cultura hip hop quanto na cultura do funk, há um movimento popularmente denominado de *ostentação*, que consiste em exaltar o acesso a determinados bens da sociedade de consumo (roupas, marcas, joias, bebidas, lugares, carros e motos) – *status*, enfim – que são tradicionalmente negados às populações periféricas. É muito comum, nas redes sociais, as pessoas publicarem fotos delas consumindo determinados espaços e marcas, com a legenda “favela venceu”.

Esse movimento, de afirmar a própria existência e autoestima a partir das marcas e modelos, já vem sendo uma tendência crescente do rap brasileiro desde os anos 1990, se intensificando ainda mais no começo dos anos 2000. Exemplos não faltam. A título de exemplo, analisemos a seguir um trecho da música *Vida Loka parte 2*, um dos maiores sucessos do rap brasileiro, composta por um dos

nossos maiores expoentes do gênero, o grupo Racionais MCs:

[...] não é questão de luxo, não é questão de cor. É questão que fartura alegra o sofredor. Não é questão de preza, nego, a ideia é essa: Miséria traz tristeza e vice-versa. Inconscientemente vem, na minha mente inteira, Na loja de tênis, o olhar do parceiro, feliz
De poder comprar o azul, o vermelho, O balcão, o espelho, o estoque, a modelo... Não importa! Dinheiro é puta, e abre as portas Dos castelos de areia que quiser. Preto e dinheiro são palavras rivais, é? Então mostra pra esses cu como é que faz! (Racionais MC's, 2002).

Lançada em 2002, *Vida Loka parte 2* se tornou praticamente um hino do rap brasileiro, um clássico da música nacional. Para contextualizar: a música foi lançada no terceiro álbum de estúdio dos Racionais MC's, o disco duplo *Nada como um Dia após o Outro Dia*. No primeiro CD do disco, a música *Vida Loka parte 1* (faixa 4) é ambientada em uma conversa telefônica de Mano Brown (vocalista dos Racionais) com o seu amigo Abraão (que, na música, está encarcerado em um presídio). A temática da música gira em torno da questão do universo do crime e da privação de liberdade, sobretudo a fé de que o sofrimento vai acabar em breve. Já no segundo CD, *Vida Loka parte 2* (faixa 7) é ambientada em um clima de celebração da vida, do sucesso, da fartura e da coletividade (com ruídos de vozes comemorando ao fundo e o sutil tilintar de vidros, sugerindo um brinde).

É como se, depois de toda uma vida de privações e sofrimentos, violações sistêmicas contra determinados grupos sociais, esses grupos finalmente alcançassem o sucesso e a dignidade. E, como marca evidente dessa vitória, um elemento de extrema importância é o poder e a ascensão social, apesar das opressões estruturais do capitalismo – em que tudo e todos são mensurados a partir de sua condição material e as pessoas são cada vez mais objetificadas. Como evidência de um poder quase ilimitado, o eu-lírico da música traz uma escala crescente das posses que o dinheiro lhe assegura: o tênis azul, o tênis vermelho, o balcão e o estoque da loja e, até mesmo, a modelo do comercial. Se o

capitalismo prega que o sujeito bem-sucedido é aquele que pode pagar pelos bens e serviços, o protagonista da música faz questão de evidenciar que até mesmo as pessoas (personificadas na figura da modelo) estão à sua disposição. Além disso, sabemos que há também o machismo, cuja discussão não vamos ampliar por não ser esse nosso escopo.

Essa concepção de sucesso e poder a partir da condição material e do acúmulo de riquezas não é uma invenção do rap e do funk brasileiros. Na segunda metade do século XIX, no Livro I de seu clássico *O Capital*, Karl Marx (2017) já apontava para a tendência do *fetichismo* da mercadoria – ou seja, para além do que vale a sua materialidade, o que ela representa na sua interação com a sociedade. Fugindo do campo abstrato, pensemos na imagem de um artista do rap usando um cordão de ouro no clipe, no show, na entrevista: aquele cordão não vale apenas o que pesa em ouro mais o trabalho do ourives que o trabalhou; vale também todo um símbolo de riqueza, poder, elegância, autoestima, acesso a espaços e construção de uma imagem que foge ao estereótipo da violência e da miséria.

Esse movimento da ostentação nas culturas de massa (no caso, o rap e o funk) também pode ser discutido sob a perspectiva de que a ascensão social de um indivíduo está longe de significar a melhoria de vida da coletividade que vive nas periferias. Essa contradição do sistema capitalista (em que o acúmulo de riquezas para uns nasce justamente da produção da miséria para outros) é frequentemente problematizada, quando quem “ostenta” são sujeitos vindos das periferias – como quando o rapper Emicida foi atacado e chamado de hipócrita por vestir um terno caro em uma premiação; em resposta ao ataque, o rapper rebateu: “Se você não se ofende (ou até se ofende e não faz nada) ao ver pretos na miséria, tenha pelo menos a fineza de ficar calado quando ver eles em ternos de 15 mil” (Longo, 2017).

Após essas (não tão) breves considerações acerca da vitória de sujeitos vindos das periferias, expressa no acesso a serviços, lugares, bens de consumo, destacamos o quanto RPA2 emerge como mais uma trama que reflete um Brasil socialmente desigual e politicamente polarizado – reforçando que essa ascensão material das populações periféricas (ou faveladas) é revolucionária sim, porém, a revolução vai muito além do mero consumo.

Embora o disco também aborde a questão de que usufruir dos confortos da sociedade de consumo é um direito da classe trabalhadora, em *favela venceu*, o foco de Don L não é a questão da ostentação de riqueza material – e sim uma exaltação de valores. Seguindo a linha da canção anterior (*volta da vitória*), em *favela venceu* Don L traz um retrato da polarização política do Brasil. A música segue uma estrutura de “a gente X eles”, sendo que Don L começou a mostrar esses dois grupos de forma ainda mais explícita na música anterior.

a gente num enterra, a gente
 planta a gente num ganha, a
 gente vence a gente num pede, a
 gente manda favela venceu
 a gente num curte, a gente ama
 a gente num quer, a gente tem
 que a gente merece, a gente
 banca

Há, aqui, uma valorização de tudo aquilo que a favela vinha fazendo até então. Analisando os versos acima, vemos que tudo ficou melhor: vencer é melhor que ganhar, mandar é melhor que pedir, amar é melhor que curtir, poder bancar é melhor que merecer e estar à mercê da vontade alheia. Mesmo assim, o compromisso prevalece: “a gente num quer, a gente tem que”. Não é uma questão de escolha, é uma questão de sobrevivência. “Como se a questão fosse guerra ou paz/Mas sempre foi guerra ou ser devorado”, como ele diz em *Vila Rica*.

Nesse movimento, Don L traz uma politização dos conflitos e da oposição entre “a gente” e “eles”. Retomando o exercício de preservar a nossa história e, assim, identificar os algozes do presente e as ameaças do futuro, Don L escreve:

a gente é justiça, eles polícia.
 Marielle vive, eles milícia.
 A gente é milícia
 também, só que
 zapatista.

Além da provocação de que, no Brasil, infelizmente, justiça e polícia atuam praticamente como entidades opostas (quando deveria ser o contrário), Don L faz um jogo de palavras que opõe a figura de Marielle à figura das milícias – alusão à vereadora carioca Marielle Franco, assassinada em março de 2018 por milicianos

da cidade do Rio de Janeiro. Tanto o nome de Marielle quanto a expressão “milícia”, no Brasil, evocam ideologias políticas radicalmente opostas. Novamente fazendo um exercício de apropriação de símbolos e narrativas, o autor frisa que também pode ser visto como miliciano, porém, ligado à milícia zapatista – fazendo uma alusão à figura de Emiliano Zapata, líder revolucionário do México, que se articulou para combater aos interesses imperialistas dos EUA e à extrema direita mexicana (cujo líder era o ditador Porfirio Díaz), no começo do século XX.

A escolha de se declarar como militante da milícia zapatista (fazendo uma alusão ao Exército Zapatista de Libertação Nacional – EZLN) amplia a dimensão política de RPA2 – extrapolando a fronteira do Brasil e abarcando um contexto global. Se o exército zapatista combate os interesses do latifúndio e o domínio dos EUA sobre o território mexicano, Don L escolhe fazer o mesmo pelo Brasil e pela soberania do povo brasileiro. E o caminho para isso, liricamente falando (ao menos por enquanto), é a tática das guerrilhas armadas. Afinal, há um lema atribuída a Emiliano Zapata que sintetiza bem a postura de resistência contra o discurso e a violência do opressor: é melhor morrer de pé do que viver de joelhos.

Atualmente, em nosso cenário político, é recorrente que indivíduos da extrema direita brasileira exibam orgulhosamente o seu fetiche pelas armas e a sua crença de que quanto mais fácil o acesso às armas, mais segura estará a nossa população. Figuras públicas como o ex-deputado Roberto Jefferson e a deputada Carla Zambelli, que lamentavelmente ganharam projeção na política brasileira, são exemplos clássicos dessa ideologia armamentista à brasileira: o primeiro, foi preso em outubro de 2022, após disparar mais de 20 tiros de fuzil contra agentes da Polícia Federal (Brasil de Fato, 2022); e a segunda, foi filmada em outubro do mesmo ano, empunhando uma pistola e apontando para civis, no bairro dos Jardins, em São Paulo (Araújo *et. al.*, 2022).

Contra pessoas desse tipo, que demonstram excitação por armamentos e que pregam a coação de quem pensa diferente delas, por meio das armas, e que se acham acima da lei, o eu-lírico da música se impõe e dispara um alerta: “a gente também sabe andar de Glock”. Mais uma vez, fica evidente aqui um movimento de apropriação dos símbolos do inimigo como estratégia de luta: se vocês acham que nos intimidam por andarem armados, nós também andamos.

Também é válido destacar que essa postura de se apropriar das armas do

inimigo, se politizar e reagir aos ataques é outra estratégia que já vem sendo abordada por diversos artistas do rap brasileiro há alguns anos. Em 2021, mesmo ano de lançamento do disco RPA2, o rapper brasileiro TOKIODK lançou o single *Armamento do Irã* – uma música ambientada no tenso cotidiano das facções criminosas e seus embates com a polícia, e que apresenta vários aspectos em comum com *favela venceu* e com RPA2, como um todo. Vejamos um trecho da letra:

Solidão e ódio fervendo
 Dentro do caldeirão da
 cuca O Dráuzio Varela não
 explica
 Um jovem franzino carregar bazuca

Forças do além pra derrubar o
 Estado Quadrilha ou quarteto
 fantástico Falcão meninos do tráfico
 Fatos num clássico
 Alma entregue ao um
 pacto De defender a
 bandeira Nessa guerra
 traiçoeira
 Que é uma corrida infinita na
 esteira Carregando o mundo na
 bandoleira [...]
 Armamento do Irã, Irã
 Terrorismo demarcado
 Rifles chegam como
 spam Terror do governo
 do estado [Refrão]
 (TOKIODK, 2021)

Na letra de TOKIODK, fica evidente o conflito entre a institucionalidade brasileira e sua população periférica e marginalizada. Um aspecto importante a ser apontado é a questão de reconhecer no Estado brasileiro (e suas forças de segurança) um inimigo do próprio povo; nesse sentido, o eu-lírico da música parece preferir uma associação de sua imagem com a imagem do Irã (país marcado por tensões geopolíticas com os EUA) – assim como Don L propõe uma associação de sua imagem com a imagem dos guerrilheiros zapatistas –, e não com a imagem do próprio governo brasileiro; principalmente considerando a época em que o disco de Don L e a música de TOKIODK: 2021, enquanto o Brasil enfrentava a pandemia de coronavírus em meio ao desastrosos governo de Jair

Bolsonaro e seus aliados (declaradamente adeptos da violência e da opressão).

Outro ponto de encontro entre a composição de TOKIODK e o disco de Don L é a questão da familiaridade com marcas e modelos de armamentos, sua presença banalizada no cotidiano do povo brasileiro; armamentos que chegam ao Brasil ou via contrabando, com o provável envolvimento de agentes responsáveis pelo patrulhamento das fronteiras, ou via importação oficial pelas forças armadas e, posteriormente, são extraviados para facções criminosas – e, ironicamente, depois se tornam armamentos vastamente utilizados em combates com as próprias forças de segurança pública. Analisemos outro trecho:

[...]

A M4 cantando
Se mordem pra me
acertar O G3 cantando
Mandarem eu vou revidar

Vendendo crack como sorvete
E mandando as crianças
estudar Eu disse que ia parar
E não consigo lembrar nem de começar

Chego no baile com a merch da covil da
bruxa Minha favorita de guerra
Minha Glock com pente de goiabada
Desafinada ela berra

[...]

Armamento do Irã,
Irã Moda Síria, Talibã
Peita a tropa do
homem
Que nós troca até amanhã
Tá pensando que essa porra aqui é Call of Duty?
Olha a porra da internet, vários video no YouTube
Ponto 30 e 50
Que derruba até avião
Entra com tanque de
guerra Explodimos o
caveirão
Tem bala nós tem também
Tem fuzil nós tem também
Mas nós tem o que cês não têm
Que é muita disposição
(TOKIODK, 2021)

Além da variedade de armamentos citados na música (M4, G3, Glock, .30, .50), a letra de Tokio DK também dialoga com *favela venceu* na sugestão de que o

país está dividido e que o lado oprimido está preparado para uma reação armada: “Tem bala, nós tem também / Tem fuzil, nós tem também”. E o eu-lírico da música vai além, estabelecendo um diferencial entre o grupo oprimido e o grupo opressor: “Mas nós tem o que cês não têm / Que é muita disposição”.

Enquanto o Brasil vive uma intensa polarização política e um clima constante de hostilidade, em que a extrema direita tenta intimidar os seus opositores por meio do discurso de ódio e da ostentação de armas, muitas vezes, os grupos de esquerda (muitos deles, pacifistas) se sentem acuados e temerosos de expressar publicamente o seu posicionamento; porém, algumas vertentes do rap brasileiro não se intimidam nem abaixam a cabeça para esse tipo de discurso. Se a guerra não declarada está posta pelo sistema, não resta outra alternativa a não ser seguir lutando. É somente a partir dessa consciência de quem são os nossos inimigos e quem são os nossos verdadeiros aliados nessa luta (ou guerra) de classes, que conseguimos nos articular para o combate. Aí, sim, poderemos afirmar que, de fato, a favela venceu.

A letra de *favela venceu* utiliza linguagem popular, marcada por expressões e gírias típicas das periferias urbanas, reforçando a identidade cultural da favela e revelando uma rica tapeçaria de expressões que refletem tanto a identidade da comunidade da favela quanto as tensões sociais que a permeiam. Por exemplo, termos como “mermão” e “cria” estabelecem uma conexão imediata com o público que conhece essa realidade. Essas palavras não são apenas gírias; elas carregam consigo uma carga afetiva e simbólica, evocando um senso de pertencimento e camaradagem que é central na vida das comunidades periféricas. As metáforas, como “a gente num enterra, a gente planta” e “a gente é horta comunitária”, sugerem a resiliência e a capacidade de renovação e crescimento da comunidade, mesmo diante das adversidades. A metáfora também se estende ao contraste entre “eles” (as forças opressoras) e “nós” (a comunidade da favela), delineando uma clara distinção entre os oprimidos e os opressores.

Além disso, o uso de expressões populares e coloquiais confere autenticidade à letra, fazendo com que a mensagem ressoe mais fortemente com aqueles que vivem essas experiências. Frases como “a gente é justiça, eles polícia” e “eles são milícia, nós somos comunidade” não apenas descrevem a dinâmica social, mas também expressam um forte sentimento de luta e resistência.

O contraste entre "a gente" e "eles" é uma estratégia linguística que solidifica a dicotomia entre a comunidade da favela e as instituições de poder, refletindo a desconfiança e o ressentimento que muitos sentem em relação às forças que muitas vezes oprimem e marginalizam.

Outro aspecto interessante do léxico da canção é a presença de referências culturais e históricas, como "Marielle vive" e "subcomandante Marcos". Essas menções não são aleatórias; elas servem para enraizar a luta da favela em um contexto mais amplo de resistência política e social. Ao trazer figuras como Marielle Franco à tona, a música não apenas homenageia uma líder e ativista, mas também faz uma crítica poderosa à violência e à opressão que ainda afetam as comunidades negras e periféricas no Brasil. Isso cria um elo entre passado e presente, fazendo com que a luta da favela não seja vista como uma questão isolada, mas como parte de um movimento maior por justiça social.

O léxico e o vocabulário de "Favela Venceu" não são meros adornos linguísticos; eles são a própria essência da mensagem. As palavras escolhidas transportam uma carga emocional intensa e um sentido de coletividade que ressoa profundamente com a realidade das comunidades periféricas. Essa construção linguística se torna uma forma de resistência, uma celebração da identidade e uma afirmação de que a favela não apenas sobrevive, mas também vence.

Por outro lado, o uso de um vocabulário que se alterna entre o sério e o irônico, como em "eles são coach de virgindade em meia idade", destaca uma crítica mordaz às hipocrisias e contradições dos grupos mais privilegiados. Essa ironia não só serve para entreter, mas também provoca uma reflexão crítica sobre as desigualdades sociais. O vocabulário é um instrumento poderoso de resistência, permitindo que a comunidade expresse sua indignação e, ao mesmo tempo, mantenha sua dignidade e orgulho.

Os processos materiais predominam de forma significativa na letra, enfatizando a ação e a força da comunidade. Frases como "a gente num enterra, a gente planta" e "a gente num pede, a gente manda" são exemplos claros dessa dinâmica. Essas expressões não apenas mostram o que a comunidade faz, mas também revelam uma postura proativa frente às adversidades. O uso do verbo "plantar" sugere um ato de esperança e renovação, indicando que, mesmo diante da dificuldade, a favela se recusa a ser vista apenas como um lugar de tragédia.

Esse caráter ativo reflete a luta por dignidade e por um futuro melhor, transformando a narrativa de sobrevivência em uma de conquista.

Os processos mentais também têm sua relevância, embora apareçam de forma mais sutil. Quando a letra menciona "a gente é saber chegar e sair desde cedo", está implícita uma consciência coletiva sobre a realidade que a comunidade enfrenta. Essa afirmação sugere um entendimento profundo das dinâmicas sociais e das interações com o mundo externo. É um reconhecimento de que, para sobreviver e prosperar, a comunidade deve ser astuta e estratégica. Essa capacidade de perceber e interpretar o ambiente à sua volta é fundamental para a resistência e a resiliência que a letra tanto celebra.

Os processos relacionais desempenham um papel crucial na construção da identidade entre "a gente" e "eles". A letra estabelece essa relação de forma clara, criando um contraste entre os grupos. Frases como "a gente é justiça, eles polícia" não só definem papéis sociais, mas também mostram a tensão que existe entre a favela e as instituições que, muitas vezes, representam a opressão. Essa construção relacional é central para a narrativa da música, pois reafirma a ideia de que a comunidade não é apenas um conjunto de indivíduos, mas sim uma entidade coletiva que enfrenta desafios comuns. A utilização de processos relacionais reforça a noção de pertencimento e solidariedade entre os membros da favela, tornando visível a força que emerge dessa união.

Um ponto central da narrativa desenvolvida na música e que fica evidente na estrutura "a gente" *versus* "eles" é a distância entre os participantes identificados. A música utiliza dois grupos principais: "a gente" e "eles", que representam, respectivamente, a comunidade da favela e os grupos opressores que frequentemente a marginalizam. Essa distinção não é meramente nominal; ela carrega significados profundos sobre identidade, luta e as relações de poder.

O grupo representado por "a gente" é de indivíduos da favela, que se articulam como uma coletividade unida em torno de suas experiências e desafios compartilhados. Essa coletividade é frequentemente descrita de maneira positiva, como em "a gente é respeito" e "a gente é disciplina". Essas expressões ressaltam valores que são fundamentais para a identidade da comunidade, como a dignidade e a capacidade de manter a ordem e a moral mesmo em situações adversas. A ênfase no "nós" transmite um sentimento de pertencimento e solidariedade,

mostrando que, apesar das dificuldades, a comunidade está unida em sua luta por justiça e respeito.

Por outro lado, "eles" simboliza aqueles que exercem poder e controle sobre a vida da favela, incluindo a polícia, as milícias e, de maneira mais ampla, a sociedade que marginaliza essa população. A letra critica esses grupos com expressões como "eles são polícia" e "eles milícia", colocando-os como opressores que perpetuam a violência e a injustiça. Essa representação de "eles" não é apenas uma caracterização negativa, mas uma forma de resistência à narrativa tradicional que frequentemente desumaniza os moradores da favela. Ao inverter os papéis e mostrar que "eles" têm medo de "a gente", a música reafirma a força e a dignidade da comunidade, desafiando a visão de que a favela é apenas um lugar de marginalização.

A interação entre esses dois grupos é uma das chaves para entender a mensagem da música. O contraste entre "a gente" e "eles" não apenas delinea uma fronteira social, mas também destaca a luta contínua da comunidade contra as forças que tentam oprimi-la. Essa relação é complexa e multifacetada; por um lado, "a gente" é apresentado como resiliente e ativo, enquanto "eles" são vistos como representações de um sistema opressor que busca controlar e reprimir. A música, portanto, não apenas celebra as conquistas da favela, mas também questiona as estruturas sociais que perpetuam a desigualdade e a violência.

A inclusão de figuras históricas e culturais no discurso reforça ainda mais a identidade de "a gente". Referências a Marielle Franco, Subcomandante Marcos e outros ícones da resistência criam uma rede de significados que conectam a luta da favela a um contexto mais amplo de ativismo e mudança social. Essas figuras se tornam representações da força da comunidade, simbolizando a resistência e a luta por direitos e justiça, não apenas no passado, mas também no presente e futuro.

Considerando que é nessa faixa que o eu-lírico deixa bem clara a separação entre "nós" e "eles", faz sentido que esse seja o videoclipe em que se apresenta a bandeira que representa os guerrilheiros, como pode ser visto na Figura 25. Sua cor mais marcante é o vermelho, que é também a cor da roupa do líder do grupo, e é a cor normalmente associada a movimentos comunistas. De forma destacada, ao centro, vemos um brasão composto por uma flecha, uma enxada e uma espada-

de-são-jorge. Segundo Don L, esses são os símbolos que representam os grupos que devem liderar a revolução do povo brasileiro, pois simbolizam o poder popular. A flecha simboliza os povos indígenas, a enxada simboliza a classe operária e a espada-de-são-jorge simboliza o povo negro brasileiro, por ser uma planta que foi trazida do continente africano (Don L, 2022⁴). Essa bandeira foi pensada para contrapor a bandeira oficial do Brasil que, de acordo com as palavras de Don L, “foi apropriada pela extrema direita, pelos neofascistas”. Ou seja, ela foi, de fato, um instrumento visual usado para, assim como feito na música, manter separados de forma clara os dois grupos que se enfrentam na revolução descrita na história do álbum.

Na Figura 25, as expressões faciais dos personagens transmitem orgulho e desafio, reforçando a narrativa de conquista ou declaração de vitória. A presença de armas na cena acentua a ideia de confronto, poder e luta armada. O olhar dos participantes está direcionado ao espectador, em uma atitude de confrontamento e, como eles seguram a bandeira e armas, autoafirmação. Na composição, o grupo está centralizado, destacando a coesão e união entre os personagens. A bandeira serve como o principal ponto focal da imagem, direcionando o olhar do espectador para o símbolo que carrega. O fundo, composto por um muro de concreto e um carro deteriorado, sugere um ambiente urbano e possivelmente marginalizado, como vimos em outros frames, reforçando o contexto de resistência e luta.

A imagem transmite sentimento de vitória e afirmação de identidade, relacionada ao grupo revolucionário representado. O uso de armas e a exibição da bandeira indicam conquista, territorial ou simbólica. A fotografia sugere um discurso de resistência, luta e comunidade, tornando-se um registro poderoso dessa narrativa.

⁴ Retirado de: https://youtube.com/shorts/b-p_DbudC_c?si=jMyAGAI_ssQXMo-p Acesso em 06 nov. de 2024

Figura 25 – Frame do videoclipe de *favela venceu*



Fonte: Don L (2021, *favela venceu* [Vídeo]).

O brasão também se encontra estampado em diversos produtos oficiais do artista, como em uma camisa alternativa da seleção brasileira, mostrada na Figura 26, já que muitos não queriam mais usar a versão oficial, em verde e amarelo. Don L então extrapola as fronteiras do álbum e essa separação não fica somente contida na história narrada.

Figura 26 – Camiseta Poder Popular



Fonte: Camiseta Don L (2023).

7.10 (INTERLÚDIO 2)

[Pastor]

e o diabo talvez disse, sua história já teve um ponto final, é mentira.
porque não é ele quem tá escrevendo a história, não é ele quem
pode terminar a história

(Don L, 2021, *interlúdio 2*) [Letra]

(*interlúdio 2*) estabelece uma relação de poder entre os participantes: o diabo, que no trecho é qualificado como incompetente (de escrever a história) e o interlocutor com quem o pastor fala, aquele que deve ser o autor da própria história. Ao dizer “é mentira”, o pastor ri, como quem debocha da atitude do diabo e também de quem acredita nele. E a explicação de sua risada vem em um tom de algo que é óbvio: ele (o diabo) não sabe o que está dizendo, já que não é ele o autor. O (*interlúdio 2*), seguindo *favela venceu*, propõe que a vigília permaneça constante. Não se pode achar que a guerra está vencida para sempre.

A imagem retirada de (*interlúdio 2*), mostrada na Figura 27, é de um cenário em meio à natureza, remetendo a uma atmosfera de resistência e espiritualidade. No centro, Don L com chapéu e casaco carrega uma arma, evocando uma referência visual aos cangaceiros ou figuras do sertão nordestino brasileiro,

símbolos históricos de luta contra a opressão. As mulheres, montadas em cavalos, também estão armadas e vestem roupas brancas que contrastam com o fundo verde e reforçam a ideia de uma força espiritual ou mística.

Figura 27 – Frame do videoclipe de *(interlúdio 2)*



Fonte: Don L (2021, (interlúdio 2) [Vídeo]).

A presença das armas sugere disposição para batalha, mas as vestimentas brancas e a expressão calma, mas firme, dos três, parecem indicar uma luta mais simbólica ou espiritual, alinhada com a letra do interlúdio, que menciona o diabo e traz a narrativa de superação e continuidade. O ambiente ao redor, com árvores e vegetação, pode simbolizar uma conexão com a terra e as raízes, reforçando a imagem de força e persistência. A imagem sugere que, apesar das adversidades, os personagens mantêm sua dignidade e poder, em um contínuo enfrentamento simbólico e espiritual com as forças que tentam ditar seu destino.

O processo narrativo central apresentado na imagem é um processo de ação, uma vez que os vetores visuais sugerem movimento e interação entre os elementos da cena. Don L, personagem central, vestido com um traje que remete ao cangaço e segurando uma espingarda, estabelece um vetor de força e autoridade, reforçando a ideia de resistência. As duas mulheres montadas nos cavalos também participam desse processo narrativo. A mulher à esquerda, por

sua vestimenta branca e delicada, adiciona um contraste simbólico entre suavidade e poder. A mulher à direita, também vestida de branco, segura uma arma, reforçando a conexão com luta e defesa.

Os cavalos atuam como extensões dos personagens, adicionando dimensão épica e histórica à cena. Sua posição frontal e sua interação entre si criam um fluxo dinâmico, sugerindo narrativa de avanço ou confronto. O ambiente natural ao fundo indica ligação dos personagens com a terra e suas raízes culturais. O enquadramento da imagem é um plano médio, o que permite que os espectadores observem tanto os personagens quanto os elementos ao redor. A escolha desse plano destaca a imponência dos participantes sem perder a conexão com o contexto.

A postura dos personagens e o porte das armas sugerem uma atmosfera de seriedade e prontidão, criando relação de poder e respeito entre a imagem e o espectador. A composição da imagem é equilibrada e simétrica. Os dois cavalos funcionam como moldura para os três personagens centrais, guiando o olhar do espectador para Don L, no centro, que se torna o foco principal. Esse uso da diagramação enfatiza a importância do líder da cena, reforçando sua autoridade.

O enquadramento agrupa todos os elementos em um mesmo espaço, sem separação, indicando que eles fazem parte de uma mesma unidade narrativa. A interação entre os personagens e os cavalos sugere coesão e senso de pertencimento.

7.11 AURI SACRA FAMES

[Intro: Os Originais do Samba]
 o ouro afunda no mar (no mar)
 madeira fica por cima (por cima)
 ostra nasce do lodo (do lodo)
 gerando pérolas finas

o ouro afunda no mar
 o ouro afunda no mar

[Verso 1: Tasha]
 hoje acordei com a mente de um vilão
 reuni o meu bonde na missão
 resolvi escutar minha intuição
 hoje nós vai mudar de posição
 de coragem, revolta e munição

cada um com uma mauser na mão
 de campana ganhando os capitão
 mesma fita vai sair salvo e são
 só não pula na bala do patrão
 isso é justo e essa que é a questão
 pra vítima nós não tem vocação
 paz no caos de quem não tem opção
 filha da puta sai da frente
 a não ser que cê queira morrer defendendo bens
 de quem tirou tudo da gente
 quem colhe e quem planta é você
 mas quem engorda é ele
 nós fica sem nada e divide
 tô cansada de ser refém
 hoje é nós que vai render, ãhn
 na contenção, de canhão na mão
 cada um na sua posição
 redobrando a atenção
 hoje nós não perde não
 pode vir que nossos traumas nos deixaram brutal
 morte em vida é viver debaixo da sua bota
 miséria é o rastro que vocês deixam onde passam
 negócio de branco é peculato
 produto final de um esquema grande calculado
 (o ouro afunda no mar...)
 memória genética, deuses na terra
 biblioteca era só matéria, cara pálida
 (o ouro afunda no mar...)
 nova era, novas regras
 nova era, novas regras

[Refrão: Don L]
 auri sacra fames (me contaminou)
 fome do ouro (me contaminou)
 ou, deus lhe perdoe (eu não)
 fome do ouro
 fome do ouro
 fome do ouro
 fome do ouro

[Pós-Refrão: Eddu Ferreira & Terra Preta]
 o ouro afunda no mar
 madeira fica
 o ouro afunda no mar
 madeira fica
 o ouro afunda
 o ouro afunda
 o ouro afunda no mar
 madeira fica

[Verso 2: Tracie]
 quanto tem? quanto vem?
 a minha parte, quanto dá?
 auri, auri, quero barriga cheia, ah
 A-aqui tem prato vazio não enfeita mesa

eu tô com a febre, eu não quero a cura
 quem tem muita tristeza não enfeita a rua
 sua sorte é que quero só muito
 cêis tavam fodidos se eu quisesse justo
 sagrado, você sangrando (grando)
 todo esse ouro, ouro
 dando de herança o que era dos outros
 e, tenho nada a perder
 tô cansada desses caras viver (vai pro chão! pro chão!)
 matando nós pra sobreviver
 auri, auri
 então assim que vai ser (vamo, Don!)
 colt mirando em você
 fizemos a boa, ok
 pus nome na bala de Chico Rei
 ouro no santinho, amém

[Ponte: Don L]
 auri sacra fames...

[Interlúdio: Pastor]
 "mas essa tarde, é pra valer! eu assumo a aliança! porque eu sei que
 de hoje em diante, eu farei aquilo que tem que ser feito! tem alguém
 me ouvindo?"

[Verso 3: Don L]
 foi tanto ouro saqueado
 que eu devo tá milionário
 (famoso) meu nome na boca dos otários
 (odiado) de Paraty a Lisboa
 (o mais louco) procurado
 mesmo assim eu não paro (tô na caça)
 eu tô contaminado (com meus chapas)
 minha fome é de sangue dos mercenários
 eles já derramaram (quanto?)
 muito mais do possa ser reparado
 eles falam de apocalipse
 mas o meu eles já sentenciaram
 a fome do ouro que lhes brilha
 tem litros de sangue em cada grama
 em cada quilo, um extermínio
 um rio que se contamina, uma mata em chamas
 abaixem suas armas (bora!)
 eu só quero os senhores da carruagem
 é o ouro ou bala (tsh-tsh)
 tem um rifle mirando em cada cara
 é melhor não tentarem (mão pro alto)
 considere um naufrágio (perdeu chapa)

[Refrão: Don L]
 auri sacra fames (me contaminou)
 fome do ouro (me contaminou)
 ou, deus lhe perdoe (eu não)
 fome do ouro
 fome do ouro

fome do ouro
fome do ouro

[Pós-Refrão: Eddu Ferreira & Terra Preta]

o ouro afunda no mar
madeira fica no
o ouro afunda no mar
madeira fica no
o ouro afunda
o ouro afunda
o ouro afunda no mar
madeira fica

[Saída: Os Originais do Samba]

o ouro afunda no mar
o ouro afunda no mar
(Don L, 2021, auri sacra fames [Letra])

O uso de *samples* em RPA2 é significativo pelo fato de o argumento lírico proposto no disco trabalhar a todo tempo com o resgate da memória e ensinamentos ancestrais. Nesse caso não é diferente: eu-lírico traz o ensinamento de a madeira (natureza) resistir à exploração dos colonizadores, enquanto o ouro (a ganância dos capitalistas) se afunda e se perde de vista. O próprio título, em latim, fala sobre *a maldita fome do ouro*, então já se pode imaginar qual crítica será encontrada nessa faixa. Essa introdução precede o que será cantado pelas rappers Tasha e Tracie.

Logo no início dos versos de Tasha e Tracie, entendemos que essa é uma das músicas que usa elementos do passado colonial:

Hoje acordei com a mente de um
vilão Reuni o meu bonde na missão
Resolvi escutar minha intuição
**Hoje nós vai mudar de
posição De coragem, revolta e
munição
Cada um com uma mauser na mão
De campana ganhando os capitão
Mesma fita vai sair salvo e são**

As rimas trazem informações sobre consciência de classe e de quem é o verdadeiro inimigo:

Só não pula na bala do patrão

Isso é justo e essa que é a
 questão Pra vítima nós não tem
 vocação
 Paz no caos de quem não tem opção
Filha da puta sai da frente
A não ser que cê queira morrer defendendo bens
De quem tirou tudo da gente
Quem colhe e quem planta é você
Mas quem engorda é ele
Nós fica sem nada e
divide Tô cansada de ser
refém Hoje é nós quem vai
render

Em *auri sacra fames*, assim como aconteceu ao longo do álbum, percebemos a presença de termos que evocam a luta e a resistência, como “munição”, “canhão” e “bala”. Essas palavras não apenas descrevem ações de confronto, mas também estabelecem um clima de urgência e tensão. A escolha desses vocábulos vai além da mera descrição; eles simbolizam a disposição dos protagonistas em se opor à opressão, marcando a música como um grito de resistência.

A metáfora do “ouro” aparece repetidamente, funcionando como um símbolo multifacetado. O “ouro” representa não apenas riqueza material, mas também a ganância que corrompe e destrói vidas. Essa dualidade é bem evidenciada nas frases que associam a busca por ouro ao sofrimento e à miséria: “morte em vida é viver debaixo da sua bota” e “negócio de branco é peculato”. Ao usar termos como “peculato”, que remete a crimes de desvio de bens públicos, a letra critica diretamente as injustiças perpetradas por aqueles que se beneficiam às custas do povo, revelando uma profunda desilusão com as estruturas de poder.

Além disso, o vocabulário é carregado de expressões coloquiais e gírias que conectam a música a um contexto urbano e contemporâneo. Palavras como “bonde”, “mó” e “cê” trazem uma familiaridade que aproxima o ouvinte da realidade retratada. Esse uso de gírias não apenas contribui para a autenticidade do discurso, mas também estabelece uma identidade cultural forte, como já citado anteriormente, ancorando a música em uma tradição de resistência que é característica do rap e do hip-hop.

As referências históricas e culturais também são notáveis. A menção a “Chico Rei” — uma figura emblemática da resistência negra no Brasil — e a

“memória genética” traz à tona a herança de luta e superação. Isso confere um peso adicional ao léxico, ligando o presente à história de opressão e resistência que marca a trajetória do povo negro no Brasil. Essa conexão histórica é vital para a compreensão da mensagem da música, pois sugere que a luta atual é uma continuação de batalhas anteriores, e não um fenômeno isolado.

O tom emocional é amplificado por palavras de forte carga avaliativa. A expressão “filha da puta” e a repetição da frase “fome do ouro” carregam uma conotação negativa intensa, refletindo não apenas raiva, mas também um sentimento de frustração e impotência. Esse uso de um vocabulário avaliativo e contundente cria uma atmosfera de confronto e resistência, onde a raiva se transforma em motivação para a luta.

Em *auri sacra fames* os processos materiais são evidentes em expressões que indicam diretamente a luta e a preparação para o confronto, como “reuni o meu bonde na missão”, “cada um com uma mauser na mão” e “pus nome na bala de Chico Rei”. Vemos aqui uma clara intenção de agir: os personagens se preparam para a batalha, armados e organizados. Essas ações materiais refletem a disposição de enfrentar a opressão diretamente, com um sentimento de urgência.

Outra forma importante de processo material está associada à violência e à reação à exploração. Frases como “matando nós pra sobreviver” e “tem um rifle mirando em cada cara” descrevem não só a violência imposta pelos opressores, mas também a resposta dos protagonistas. A ação física aqui não é apenas uma questão de sobrevivência, mas uma forma de resistência ativa e necessária, em que a luta é a única saída diante da injustiça. Através desses processos materiais se constrói a narrativa de uma comunidade que, cansada de ser explorada, se levanta para tomar o controle de seu destino.

Um exemplo claro de processo mental é “hoje acordei com a mente de um vilão”, em que o eu-lírico revela uma transformação mental, passando a adotar uma postura diferente diante da vida e das situações que enfrenta e deixando para trás a postura de vítima. A intuição e o sentimento são valorizados em frases como “resolvi escutar minha intuição”. Aqui, o eu-lírico está em contato com suas próprias emoções e impulsos internos, usando-os como guia para suas ações futuras. Em “tô cansada de ser refém” a expressão não é só de cansaço físico, mas também mental e emocional. Os processos relacionais também entram em jogo

para caracterizar os “lados” dessa luta: a frase “negócio de branco é peculato” estabelece uma conexão direta entre a elite branca e a corrupção sistêmica. A palavra “peculato” traz um tom formal e legalista, contrastando com o uso da linguagem mais coloquial e mostrando como a corrupção é institucionalizada e legitimada por aqueles que estão no poder.

Além disso, a relação entre os personagens principais e o ouro é central na música. A frase “auri sacra fames (me contaminou)” utiliza um processo relacional para demonstrar o impacto corrosivo da ganância sobre o ser humano. O ouro, que deveria simbolizar riqueza e prosperidade, aparece aqui como um agente de destruição e corrupção. A palavra “contaminou” indica não apenas uma ação física, mas uma deterioração moral e espiritual, o que amplia o significado do ouro como símbolo de decadência moral.

Aqui, como aconteceu em *volta da vitória* com o grito “Ô, Luanda”, a citação da música *O ouro e a madeira* fica tocando ao fundo, às vezes de forma distorcida, como feito também anteriormente. No refrão a citação é feita como na gravação original. Há também o som de pneus cantando, o que sugere o tom de urgência em que tudo está acontecendo e o som de tiros sendo disparados.

A Figura 28, de um frame do videoclipe de *auri sacra fames*, captura o personagem em um ângulo visto de baixo, o que realça seu poder e imponência enquanto ela segura uma arma, evocando postura de resistência e prontidão para o confronto. O cavalo branco que ela monta pode simbolizar pureza, mas, em contraste com a arma e o olhar determinado, sugere que essa pureza foi corrompida ou levada ao limite pela necessidade de sobrevivência em um mundo hostil.

A imagem dialoga profundamente com a música, que expressa resistência e rejeição quanto à posição de vítima. A arma nas mãos do personagem, combinada com a expressão resoluta, reflete a ideia de “nova era, novas regras” mencionada na letra, transmitindo a mensagem de que seu grupo está pronto para tomar o que lhes foi negado, nem que para isso tenham que recorrer a métodos brutais.

O ângulo escolhido também coloca o espectador em posição de vulnerabilidade em relação à personagem, que olha de cima para baixo, simbolizando a inversão de papéis de poder abordada na letra. É uma maneira de mostrar que essa é a posição que continuará a ser ocupada por aqueles que não

reagirem às forças opressoras. Essa composição visual reforça o conteúdo de enfrentamento e a busca por justiça presentes na letra, além de evocar a luta contra as forças que oprimem e exploram, representadas pela “fome do ouro” mencionada repetidamente. A conexão entre o personagem, o cavalo, e o cenário natural ao fundo cria a sensação de que essa batalha é tanto física quanto espiritual, uma luta ancestral e carregada de significados históricos.

Figura 28 – Frame do videoclipe de *auri sacra fames*



Fonte: Don L (2021, *auri sacra fames* [Vídeo]).

O ângulo da câmera do frame retirado de *auri sacra fames*, de baixo para cima, reforça a imponência da mulher retratada, sugerindo autoridade e poder. O processo narrativo predominante é o processo de ação, pois há um vetor claro criado pela posição da arma e pela postura do personagem.

O cavalo, embora parcialmente visível, contribui para a construção da cena ao reforçar a sensação de deslocamento e força. A vestimenta branca contrasta com a arma metálica, criando, mais uma vez, dualidade entre pureza e agressividade. Além disso, a expressão facial firme e a postura segura indicam confiança e controle sobre a situação.

A interação entre a imagem e o espectador se dá principalmente através do ângulo da câmera. O enquadramento em plano fechado, com um ângulo baixo, faz

com que o observador se sinta pequeno diante do personagem, reforçando a relação de dominação visual.

A composição da imagem é cuidadosamente estruturada para enfatizar a presença da participante. O posicionamento do cavalo e do personagem ao centro da imagem guia o olhar do espectador diretamente para a figura principal.

A saliência da imagem é construída principalmente através do contraste entre as cores. O branco da roupa se destaca contra o fundo verde da vegetação, enquanto a arma prateada brilha à luz natural, tornando-se um elemento de destaque.

7.12 BINGO

[Verso 1]

é a porra de um jogo de azar bruto
 num é opção num fazer aposta
 uns metem milhão porque tem muito
 quem tem só o pescoço põe à prova
 no mundo por conta própria
 ser foda é só um critério
 (cê tem que tentar a sorte)
 e papo de mérito é tipo policial honesto
 tu sabe que é folclore
 pra uns papai noel existe (certo)
 pra outros, é só o corre
 capitalismo e crime é como níquel e o imã
 é sempre atração forte
 eu cresci vendo vilões caindo
 virando heróis tarde por morrer cedo
 e outros serem esquecidos (fui)
 deixando o cassino com o bolso cheio (bora)

[Refrão]

dá minha grana que eu tô indo
 tipo num bingo (bateu!)
 ninguém vence por muito tempo em cassino
 e a vida num é o brinca
 num brisa no hype dos gringo
 tu sabe que tipo de verme controla os caça níquel
 e eu posso ser bandido
 mas num sou tipo que fecha com polícia

[Verso 2]

num posso chapar, eu tô esperto
 difícil ainda ficar de cara
 uma dose de pinga no boteco
 e sempre na cinta minha draga
 cidade de interior, hmm

melhor eu já ir pegando a estrada
 uma mina no bar me encarou muito
 e perguntou quem é o caiçara (dá pala não)
 no ouro 21 quilates
 exala o cadáver de um bandeirante
 o sangue na sela do meu cavalo
 espirrou da cara de um traficante (de escravos)
 hmm, pode ser nóia minha
 e a mina só quer um chá
 e eu até queria
 matar um coronel na Bahia
 mas hoje é melhor vazar

[Refrão]

dá minha grana que eu tô indo
 tipo num bingo (bateu!)
 ninguém vence por muito tempo em cassino
 e a vida num é o brinca
 num brisa no hype dos gringo
 tu sabe que tipo de verme controla os caça níquel
 e eu posso ser bandido
 mas num sou tipo que fecha com polícia

[Ponte: Don L & Terra Preta]

ooh, ooh
 ooh
 bora nessa, bora nessa, bora nessa
 ooh, ooh
 ooh
 bora nessa, bora nessa, bora nessa

[Verso 3: Don L]

quarenta kilo a menos (uh!)
 de ouro naquele engenho (uh!)
 enchendo meu arreio (uh!)
 várias cabeça eu cortei uma a uma
 a minha tá a prêmio (uh!)
 minha pele clara deixa eles puto
 por não querer ser um deles (nunca)
 sabendo ser filho de um estupro
 enforquei um senhor no laço, uh
 dono da fazenda Itaú, uh
 abri a cela das senzalas tudo
 eu e meu bando pesado, uh
 barras e barras pra minha captura
 agora é tarde num vão pegar nunca
 chupa Raposo Tavares e trupe
 um dia minha prole fode a tua

[Refrão]

dá minha grana que eu tô indo
 tipo num bingo (bateu!)
 ninguém vence por muito tempo em cassino
 e a vida num é o brinca
 num brisa no hype dos gringo

tu sabe que tipo de verme controla os caça níquel
 e eu posso ser bandido
 mas num sou tipo que fecha com polícia

[Saída: Don L & Terra Preta]
 ooh, ooh
 ooh
 bora nessa, bora nessa, bora nessa
 ooh, ooh
 ooh
 bora nessa, bora nessa, bora nessa
 (Don L, 2021, bingo [Letra])

Em *bingo*, a lírica de Don L segue ambientada no Brasil colonial, sempre incluindo algumas expressões da atualidade amarradas a uma trama secular. Na música em questão, o artista traz um retrato do capitalismo, representando esse sistema metaforicamente pela estrutura de um bingo – com uma atmosfera de tensão e um clima sempre hostil e a favor da casa; lugar onde a pessoa tem que estar sempre atenta e vigilante, com tudo e todos. A própria entrada do vocalista na letra é feita de maneira brusca, convidando o interlocutor a mais uma cena de embate.

Se o capitalismo é um grande cassino colonial até hoje (com toda a sua violência, mentalidade servil, economia escravocrata, concentração fundiária em posse de oligarquias e tantos outros ataques à dignidade humana), em que a maior parte das pessoas está fadada a sempre perder para a casa, a figura do marginal – tanto nas ruas dos países periféricos como nas periferias das ruas, em geral, quanto no ambiente da boemia e dos jogos de azar do Brasil colonial – se destaca na cena. Eis que surge uma figura, ágil e que tem “só o pescoço” a perder, pega a sua parte e sai vitoriosa do recinto, enquanto é tempo.

O alerta de que ninguém vence por muito tempo em cassino dialoga com toda a temática do disco, trabalhada na ideia de que as vitórias são difíceis e é preciso saber mantê-las. Pegar a sua parte no cassino e sair a tempo de não ser corrompido e/ou violentado por ele pode ser um ato revolucionário – tanto no tempo do Brasil colonial quanto nos tempos atuais, na cena rap, por exemplo. Sempre trazendo essa tensão e atração que envolve a riqueza e a podridão, o artista encaixa que os caça- níqueis são controlados por vermes: o que traz a imagem de algo sujo e podre, como também faz alusão à gíria “verme”, que, em alguns grupos sociais do Brasil, é designada para se referir aos policiais e às

polícias – que, tradicionalmente, foram criadas no período colonial da história do Brasil, a fim de defender a propriedade e os interesses da burguesia ruralista e, atualmente, muitas vezes agem em defesa das propriedades privadas e das instituições privatistas, em detrimento do próprio povo brasileiro.

Criando uma atmosfera de paranoia, tensão e vigilância, o eu-lírico conta que não pode se distrair. Tem que saber chegar nos lugares e, principalmente, saber sair. É uma questão de estratégia de sobrevivência. Carregado de ouro, e exalando o cheiro do sangue derramado do opressor, o bandido segue o seu caminho – e também seu êxodo, sempre na busca por um lugar onde possa se sentir mais seguro e confortável. Demarcando uma explícita oposição de categorias entre os detentores da riqueza e do uso legítimo da força e aqueles que são expropriados de tudo o que produzem e proibidos de usar a própria força em seu favor e defesa, Don L estabelece a nossa estrutura social em dois lados e reforça a urgência de se estar consciente sobre a nossa própria origem e quais as perseguições às quais podemos estar sujeitos.

A letra segue narrando o percurso de um bandido em fuga. Novamente, construindo um cenário com elementos de séculos passados e expressões da atualidade, temos um trecho em que o eu-lírico detalha a sua trajetória:

quarenta kilo a menos (uh!)
 de ouro naquele engenho (uh!)
 enchendo o meu arreio (uh!)
 várias cabeça eu cortei, um a
 um, a minha tá a prêmio (uh!),
 minha pele clara deixa eles puto
 por não querer ser um deles (nunca),
 sabendo ser filho de um estupro.
 Enforquei um senhor no laço
 (uh!), dono da fazenda Itaú (uh!),
 abri as celas da senzala
 tudo, eu e meu bando
 pesado (uh!).
 Barras e barras pra minha captura,
 agora é tarde, não vão pegar nunca,
 chupa Raposo Tavares e trupe,
 um dia a minha prole fode a tua!

No trecho anterior, um elemento que chama atenção é a trama do banditismo por uma questão de classe; a consciência do protagonista de que,

mesmo tendo a pele mais clara do que a média geral dos escravizados, e uma possibilidade de receber um tratamento diferenciado por isso, não há privilégio que valha a traição às nossas origens e ao nosso povo. O bandido em fuga, ciente de estar sendo perseguido (pelo que faz e pelo que representa), devolve a violência ao opressor, se apropria dos bens materiais acumulados por este e ainda liberta outros escravizados, com o seu bando. Essa conduta marginal, oposta ao comportamento daqueles que rezam a cartilha do sistema vigente, o coloca em posição de destaque como aquilo que deve ser combatido com força total pela burguesia dominante. Evocando concretamente esse período da nossa história, Don L insere na lírica o nome do bandeirante Raposo Tavares, que foi um dos sertanistas mais condecorados pela coroa portuguesa, por aprisionar centenas de milhares de nativos e ampliar as fronteiras do Brasil na região Sul do país, expulsando espanhóis e holandeses do território brasileiro. Quando o autor traz para o disco a figura do bandeirante, sentenciando que “um dia minha prole fode a tua”, provoca-se uma dobra no tempo, de modo que o Brasil colonial e o contemporâneo sejam costurados pelo mesmo ideal de justiça, subversão e marginalidade, projetando para o futuro a esperança de que floresça a revolta (e a revolução) que foi plantada pelos saqueadores do latifúndio há séculos atrás.

Observando os processos materiais encontrados, percebemos que eles demonstram como o ambiente descrito na música é de violência e, também, de resistência. Exemplos disso são os trechos “várias cabeça eu cortei uma a uma”, “enforquei um senhor no laço” e “abri a cela das senzalas tudo”. Os processos mentais, nessa faixa, são mais sutis, como em “pode ser nóia minha”, que mostra que o personagem está em constante diálogo com suas próprias incertezas e medos, tentando equilibrar a tensão entre a realidade brutal e seus próprios estados mentais. O processo relacional mais marcante dessa faixa é a ironia usada em “capitalismo e crime é como níquel e o imã”. Ele funciona como crítica social, mostrando que o crime e o capitalismo estão intrinsecamente conectados, de forma que um parece reforçar e atrair o outro.

Na Figura 29, Don L aparece ao lado de um cavalo, cercado pela natureza, com a luz filtrada pelas árvores, criando uma atmosfera de mistério e fuga. A iluminação e o contraste sugerem uma jornada oculta, como se o personagem estivesse em preparação para algo clandestino ou perigoso. A sombra e o tom

crepuscular contribuem para essa sensação de segredo, de um personagem que pode estar envolvido em algo fora da lei ou, pelo menos, que precisa evitar ser visto.

Essa cena reforça o espírito rebelde e fora do sistema que permeia a letra da faixa. A referência a um "jogo de azar bruto" e o desejo de não se misturar com as autoridades ressoam na imagem desse personagem solitário, em um ambiente natural, como se ele estivesse em constante movimento, sempre fugindo ou em busca de algo. O cavalo, símbolo de independência e liberdade, sugere que ele está sempre preparado para deixar o local rapidamente, o que combina com a ideia de uma vida de riscos, em que a sobrevivência e o ganho vêm antes de qualquer aliança ou segurança.

Figura 29 – Frame do videoclipe de *bingo*



Fonte: Don L (2021, bingo [Vídeo]).

A imagem ecoa os temas do texto: um “bandido” que rejeita as alianças comuns, mantendo-se em seu próprio caminho, consciente dos perigos e de olho em seu objetivo. O enquadramento em contraluz, na Figura 29, cria um efeito de silhueta, enfatizando os contornos do participante e do animal. O processo narrativo predominante é o processo de ação, uma vez que há um vetor estabelecido pelo posicionamento do cavalo e do personagem, que segura as

rédeas e se prepara para seguir adiante.

A relação da imagem com o espectador se constrói principalmente através do ângulo de câmera e da iluminação. O plano é médio-aberto, permitindo uma visão mais ampla do participante e do ambiente. A câmera posicionada levemente de baixo para cima confere sensação de imponência a Don L, embora a ausência de um olhar direto para o espectador reduza a interação direta. O uso da silhueta como recurso visual distancia a figura do espectador, criando uma aura de mistério. A falta de detalhes faciais impede a identificação emocional direta, o que pode gerar curiosidade e aumentar a sensação de enigma ao redor do personagem.

A composição da imagem equilibra Don L e o cavalo no centro, enquanto as árvores ao redor criam um enquadramento natural, conduzindo o olhar para o protagonista. A forte divisão entre luz e sombra dá profundidade à cena e enfatiza a presença do participante sem a necessidade de detalhes visuais complexos. A saliência é marcada pelo contraste entre o fundo claro e o primeiro plano escurecido, destacando a figura do cavaleiro. A textura das árvores e folhas adiciona uma camada de complexidade visual, sugerindo um ambiente denso e inexplorado. A centralidade do personagem e a posição das árvores criam uma harmonia visual que reforça a sensação de equilíbrio e força dentro da cena.

Após a faixa *bingo*, o disco entra em seu terceiro interlúdio. Com um efeito de eco, a voz do pastor Júnior Trovão ressurge, perguntando ao espectador: “o que você tem feito com a sua história?”. Depois de fazer toda uma releitura histórica da marginalidade anticolonial, o autor deixa em aberto para que seja possível pensar o que se pode fazer no tempo presente.

7.13 (INTERLÚDIO 3)

[Pastor]
o que você tem feito com a sua história?
(Don L, 2021, (interlúdio 3) [Letra])

Considerando todo o contexto que vimos do álbum até aqui, inferimos que o uso da palavra “história” pode ser interpretado de forma ambígua, referindo-se tanto à história de vida pessoal (o que estaria dentro de um contexto de pregação

religiosa) quanto à narrativa histórica mais ampla. A interpretação de história como trajetória individual sugere introspecção.

O sintagma verbal “tem feito” sugere uma continuidade de ações no tempo, o que questiona as escolhas passadas e presentes do indivíduo. O uso do pronome “você” estabelece uma relação direta e pessoal com o ouvinte. A pergunta feita por uma figura de autoridade, o pastor, confere ao enunciado um tom interrogativo, quase confrontativo. A pergunta assume uma modalidade que parece de desafio, questionando o comprometimento e responsabilidade do indivíduo com a própria história. O eco que se pode ouvir a cada palavra do pastor adiciona ênfase ao tom de introspecção da faixa. O uso de “você” e “sua” estabelece uma coesão direta com o ouvinte, enquanto “história” refere-se a um conceito possivelmente abstrato. A repetição implícita da ideia de “fazer” reforça a ligação entre ação e história pessoal.

Na Figura 30, de (*interlúdio 3*), Don L aparece com um cavalo branco, em meio à natureza em um cenário tranquilo. Sua expressão e postura parecem introspectivas, como se estivesse refletindo ou em um momento de contemplação. A cena evoca uma sensação de busca pessoal e conexão com a própria trajetória, sugerindo que o personagem está ponderando sobre sua vida e escolhas.

O conjunto da imagem, com elementos da natureza e o cavalo, pode representar retorno mental às raízes ou busca por autenticidade e propósito. A relação entre a tranquilidade do cenário e a profundidade da pergunta traz uma pausa reflexiva em meio ao contexto de ação e resistência retratado em outros trechos da narrativa, como se o personagem estivesse se perguntando se suas ações até aqui fizeram jus à sua história e ao que ele acredita. A presença do pastor reforça essa ideia de orientação e questionamento espiritual, impulsionando o personagem a avaliar o impacto de suas decisões no rumo de sua própria jornada.

Figura 30 – Frame do videoclipe de *(interlúdio 3)*

Fonte: Don L (2021, (interlúdio 3) [Vídeo]).

O processo narrativo predominante é o processo reacional, uma vez que há um vetor de interação entre Don L e o cavalo. Don L olha para baixo, enquanto sua mão repousa sobre a crina do animal, sugerindo um vínculo de proximidade e cuidado. Diferente de um processo puramente de ação, que indicaria movimento, esta cena enfatiza um momento de pausa e interação entre os participantes.

A relação entre a imagem e o espectador é construída através do enquadramento e do posicionamento dos elementos. O plano utilizado é médio-fechado, permitindo uma visão detalhada da expressão do cavaleiro e do cavalo. A ausência de um olhar direto para a câmera estabelece um efeito de distanciamento, sugerindo que o espectador observa um momento íntimo sem ser notado.

A composição da imagem equilibra os elementos principais – Don L e o cavalo – no centro do quadro, com o fundo natural e arquitetônico complementando a cena sem distrações. A estrutura do fundo, composta por vegetação e construções aparentemente coloniais, contribui para um contexto histórico ou rural.

A saliência é marcada pelo cavalo branco, que se destaca visualmente contra o fundo mais escuro e esverdeado. A posição inclinada do cavaleiro e sua

mão sobre a crina do animal criam uma linha de direção dentro da composição, guiando o olhar do espectador para a interação entre os dois participantes.

A música seguinte ao (*interlúdio 3*), *contigo pro que for*, décima quarta faixa do disco, traz a temática do companheirismo em meio à frieza do cotidiano na metrópole.

7.14 CONTIGO PRO QUE FOR

[Refrão: Alt Niss]
 no amargo do gin
 bom no doce ruim do
 licor tô contigo pro
 que for uuuh
 vou contigo pra onde
 for num boteco de
 esquina hit brega da
 Billboard beijo no frio
 do metrô uuuh
 vô contigo pra onde for
 ô, ô, ô, contigo pro que for
 ô, ô, ô, contigo pra onde
 for ô, ô, ô, contigo pro que
 for ô, ô, ô

[Verso 1: Don L]
 vem com todo teu amor ou então nem cola
 seja tudo que tu é e fé (amém, bora)
 se eu sendo quem eu sou te surpreende, ora
 que não seja menos que o suficiente, foda
 aceitar nossos defeitos e viver agora (bora)
 vem com todos seus desejos e até as nóia (bora)
 mas num vem esperando nada porque nada importa (bora)
 se a presença não for tudo que importa, o que importa?
 Eu te quero com teus tempos, medos violentos
 seu olhar de quando sente ser amada menos
 em lugares onde não nos tragam
 o que 'cê toca vira arte
 eu vou colhendo e te oferecendo
 quero transar com teus anjos
 e lutar com teus demônios
 em claro na tua insônia até compartilhar os sonhos
 num rolê do outro lado sem nada nos governando
 pra voltar com a liberdade pulsando

[Refrão 2: Alt Niss]
 num enquadro dos cana uma
 treta na São João coquetel,
 Nike, Dior
 uh!

Vô contigo pra onde for
 love story num pós show
 parapeito do Copan
 entre o salto e o teu amor uh!
 Tô contigo pro que for
 ô, ô, ô, contigo pro que for ô,
 ô, ô, contigo pra onde for ô,
 ô, ô, contigo pro que for
 ô, ô, ô

[Verso 2: Don L]
 o que é ser marginal aqui?
 Eu já era marginal de onde eu vim, que é à margem
 dessa capital entre marginais que um dia foram rios
 e agora são esgotos entre corpos frios e carros ilhados desviei de
 balas de verdade
 era gueto ford
 não são balas de borracha, os meus black blocs é,
 porcos não me dizem rota
 eu sou bad boy, quero minha bad gyal em trilha nova
 num te cobro mais que a pele que te cobre
 nessa- alma que me interessa
 ver trocar de pele como cobra
 quando o coração descobre que ama todas elas quero
 sentir o toque dele em toda ela
 posso tocar todas elas
 e 'cê tá comigo mesmo hoje?
 Como eu tô contigo hoje?
 Dança a dois
 como se a trama fosse à beira de um açoite
 e a nossa deusa Sherazade em mil e uma noites

[Saída: Terra Preta]
 contigo pra onde for
 ô, ô, ô, contigo pro que for ô,
 ô, ô, contigo pra onde for ô,
 ô, ô, contigo pro que for ô, ô,
 ô
 eu tô contigo pro que for
 eu tô dizendo que eu vou
 contigo pra onde for
 contigo pr'onde
 contigo pr'onde for contigo pr'onde contigo pr'onde for
 (Don L, 2021, contigo pro que for [Letra])

Em uma sociedade pautada pela ganância e pelo discurso de ódio, podemos dizer que cultivar o afeto também é um gesto marginal e revolucionário. Um dos versos traz a indagação: “o que é ser marginal aqui?”. Depois de duas músicas ambientadas no Brasil colônia, e exaltando narrativas de marginalidade contra os senhores de escravos, o autor volta a presentificar a discussão do

posicionamento contrário ao que está estabelecido, a postura de se manter à margem do sistema dominante.

A música parece construir a ambientação de uma cerimônia de casamento. Há, no início, o som de um órgão, instrumento tipicamente usado em celebrações desse tipo. Além do órgão, há outros instrumentos típicos, como trompetes e saxofones, além de *backing vocals*. Ao longo da letra, percebemos que os versos podem ser os votos de um casamento, principalmente na estrofe que inicia em “Vem com todo teu amor ou então nem cola”. O trecho abaixo parece ser uma versão do “na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, na riqueza e na pobreza”, comumente usado nos casamentos católicos:

Num enquadro dos cana
Uma treta na São João
Coquetel, Nike, Dior
Uh!

Vou contigo pra onde
for Love story num pós
show Parapeito do
Copan Entre o salto e
o teu amor Uh!

Tô contigo pro que for

Traçando um paralelo entre a marginalidade perante a lei e a hidrografia, o autor pinta um retrato da cidade de São Paulo como algo que caminha cada vez mais para a deterioração: uma cidade que impermeabiliza o solo e despeja o esgoto nos rios – rios que entram em colapso e, frequentemente, têm seu curso estrangulado, e suas águas contaminadas voltam para a superfície em forma de enchentes, ao longo das planícies de inundação. Novamente, o disco traz uma discussão ambiental: os detentores do poder público e do capital financeiro insistem em associar a ideia de progresso, eficiência e acúmulo de riquezas à destruição da natureza.

Nesse cenário catastrófico, de corpos frios, carros ilhados em águas podres e violência urbana, o eu-lírico da música encontra refúgio na companhia de uma parceira com quem divide os anseios e os sonhos, as derrotas e as vitórias, os dias de luta e os dias de glória. Em um modelo de cidade projetado para deprimir as

peças, deixá-las frustradas, acudadas, paranoicas, oprimidas, solitárias e em estado de constante medo, o gesto de se amar, se cuidar, amar ao outro e cuidar do outro, acaba assumindo uma postura política revolucionária. Propondo uma trégua na tensão da guerra de classes e da guerrilha urbana, o autor insere uma lírica mais romântica e um estado de vida contemplativa:

E eu te quero com teus tempos,
Medos violentos,
Seu olhar de quando sente ser amada menos
Em lugares onde não nos trazem
O que cê toca vira arte
Eu vou colhendo e te oferecendo

Quero transar com teus anjos
E lutar com teus demônios
Em claro na tua insônia, até compartilhar os sonhos
Num rolê do outro lado sem nada nos governando
Pra voltar com a liberdade pulsando

Como o individualismo e a ambição estão naturalizados e impostos para nós, pensar um novo projeto de sociedade envolve pensar também na dimensão da coletividade e da cumplicidade. Repartir as conquistas, estar junto tanto nos momentos de insônia quanto nos sonhos, é a proposta de *contigo pro que for*. Se as vitórias não forem compartilhadas, é muito provável que a luta perca o seu propósito. A música enfatiza a relação entre os personagens (eu e você), com uma forte presença de pronomes pessoais e verbos no imperativo e no futuro, sugerindo proximidade, intimidade e promessas. O uso do imperativo em “**vem** com todo teu amor” e “**seja** tudo que tu é” reforça a natureza interpessoal e o desejo de conexão profunda.

“**Vou** contigo pra onde for” é exemplo de uma ação concreta e que, portanto, expressa um processo material. Além disso, o trecho reforça o compromisso físico e emocional do eu-lírico em estar presente em diferentes circunstâncias (no bar, no metrô, na São João). “**Desviei** de balas de verdade” é outro exemplo de processo material. Como a faixa é introspectiva, podemos encontrar vários exemplos de processos mentais: expressão de pensamentos, desejos e percepções. “Eu te **quero** com teus tempos, medos violentos”, “**Quero** transar com teus anjos e lutar com teus demônios”, “**Quero** sentir o toque dele em toda ela”.

Os participantes principais são o eu-lírico e a pessoa amada, com o “eu” sendo o ator principal em muitos processos materiais e mentais, enquanto a parceira é muitas vezes o objeto dessas ações e desejos. “Eu já **era** marginal de onde eu vim” e “Eu **sou** bad boy” são orações que representam processos relacionais, pois expressam estados de ser. A relação entre os dois sujeitos é explorada em termos de aceitação total, sem imposições, como pode ser visto no trecho “**Seja** tudo que tu é”.

A coesão referencial é mantida pelo uso constante de pronomes pessoais como “eu” e “tu” (ou “contigo”), que reforçam a interação entre os dois personagens principais. A coesão lexical é criada pela repetição de expressões e ideias centrais, como “contigo pro que for” e “vou contigo pra onde for”, que aparecem várias vezes ao longo da música, reforçando o tema principal.

Na Figura 31, *contigo pro que for*, o jogo de luzes e a tonalidade noturna geram uma atmosfera introspectiva e íntima, sugerindo um vínculo forte e uma cumplicidade silenciosa entre o casal, um sentimento de estarem juntos “pro que for”. A posição da mulher, com o braço em volta do banco de Don L, cria sensação de proteção e proximidade. Esse gesto reforça a ideia de parceria e apoio incondicional expressa no texto: “contigo pro que for”. A escolha do cenário urbano à noite, com luzes em movimento, também representa essa jornada conjunta, cheia de imprevisibilidade, mas com uma sensação de aventura e confiança mútua. Essa cena captura a essência de uma relação em que ambos estão dispostos a seguir juntos para qualquer lugar, enfrentando os altos e baixos da vida. É a representação do que deve ser um casamento (mesmo que não necessariamente nos moldes tradicionalmente impostos) que preze pelo companheirismo e confiança.

Nesta imagem, a passageira, que ocupa o primeiro plano, tem um olhar direto para a câmera, criando uma relação direta com o espectador. O vetor principal se estabelece entre Don L e o caminho à frente, indicando deslocamento, enquanto a mulher cria um vetor reacional com seu olhar intenso. O processo narrativo na imagem combina um processo de ação – representado pelo ato de dirigir – e um processo reacional, evidenciado pela postura da mulher, que apoia o braço no banco e encara diretamente quem observa a cena.

Figura 31 – Frame do videoclipe de *contigo pro que for*



Fonte: Don L (2021, *contigo pro que for* [Vídeo]).

O plano da imagem é médio-fechado, proporcionando visão detalhada da expressão facial do personagem feminina enquanto ainda inclui o motorista (Don L) e o ambiente ao redor. A iluminação azulada e as luzes desfocadas da cidade ao fundo criam uma atmosfera noturna urbana, que pode sugerir mistério e introspecção.

Na composição da imagem, a personagem feminina ocupa um espaço central e próximo à câmera, tornando-se o ponto focal principal. O motorista e a estrada formam um segundo plano, adicionando profundidade e movimento à cena. Essa escolha reforça a dualidade entre deslocamento e introspecção, pois, embora o carro esteja em movimento, a mulher parece fixa em seu olhar para o espectador.

7.15 ÉLEWOOD

[Intro: Luiza de Alexandre]
 chapa
 vou foder com essa cidade até ela me tatuar na cara
 não vão me parar por nada
 eu mandei na minha cidade, eu virei grafite no meu bairro
 eu num vou ficar aqui
 me traga

[Refrão: Luiza de Alexandre]

grana como bollywood
 bem-vindo à
 élewood éle, éle,
 éle, éle, éle rua
 como nollywood
 loucura tipo
 hollywood bem-
 vindo à élewood éle,
 éle, éle, éle, éle éle,
 élewood
 éle, éle, éle, éle, éle
 éle, élewood

[Verso 1: Don L]

adivinha quem fez de novo
 profissional em zerar o rap (seu xapa)
 meti uns panos handmade louco
 (classe) abri o solar sentei no teto
 o melhor no flow desde pivete (há)
 eu num vim só mudar o jogo (fala pai)
 vim saquear a cidade toda (que mais?)
 cobrar a parte do meu povo (fala pra eles)
 ôh! quer me comprar com pouco ouro
 ôh! chama pra colar na festa
 ôh! after party, coca boa
 ôh! eu fornecia umas
 dessa ou foda-se essa
 porra
 bora fazer alguma coisa louca (vem
 comigo) hoje eu tô foda, vilão rico
 e a prova disso é que incomodou a polícia
 ela tá foda, vilã rica
 pra essa burguesia paulista eu sou bandido
 ela é puta
 e eles tem ódio porque não... xiu!
 chupa
 julga me como le gusta (foda-se)

[Refrão: Luiza de Alexandre]

grana como bollywood
 bem-vindo à
 élewood éle, éle,
 éle, éle, éle rua
 como nollywood
 loucura tipo
 hollywood bem-
 vindo à élewood éle,
 éle, éle, éle, éle éle,
 élewood
 éle, éle, éle, éle, éle
 éle, élewood

[Verso 2: Don L]

o favorito dos favoritos (fato)
 eu fiz onde mais ninguém faria (dunego)
 com a vida nas rimas que ainda fediam a droga e
 maresia eu vim daquele quilo
 mantendo meu respeito em dia (cash)
 nos top 3 das top 10 listas
 eu quero foder essa cidade com essa
 mina como se fosse um ménage na
 piscina enquanto o meu álbum gira e cai
 em dólar e a gente paga a brisa pra sair
 fora
 entre drinks caros em coberturas
 e explodir tudo tipo Ho Chi Minh putro (noizmesmo)
 nessa selva de cimento sangrento
 eu percorro jardins de árvores
 mortas como os que levantaram os
 prédios e nunca tiveram a chave
 das portas
 esse jogo precisa de mim e me
 ignora é tipo a que não me quis e
 agora
 me vê com a mais foda e chora
 (chora) e a gente vai ter uma vida
 foda
 uma terra em vila nova
 um conversível style
 fazer do Itaim uma COHAB e sumir do
 mapa fala com seu xapa
 [Ponte: Luiza de Alexandre]
 chapa
 vou foder com essa cidade até ela me tatuar na cara
 não vão me parar por nada
 eu mandei na minha cidade
 eu virei grafite no meu bairro
 eu num vou ficar aqui
 me traga

[Refrão: Luiza de Alexandre]
 grana como bollywood
 bem-vindo à
 élewood éle, éle,
 éle, éle, éle rua
 como nollywood
 loucura tipo
 hollywood bem-
 vindo à élewood éle,
 éle, éle, éle, éle éle,
 élewood
 éle, éle, éle, éle, éle
 éle, élewood
 (Don L, 2021, élewood [Letra])

A ideia de "foder com essa cidade" até ser "tatuado na cara" dela reflete

uma vontade de impor presença em um espaço que, tradicionalmente, exclui a periferia. A cidade é vista como algo a ser conquistado, resistido e transformado. Don L fala sobre "mandar na cidade" e "virar grafite no bairro", sugerindo que sua marca, ou legado, será inevitável, mesmo em um ambiente que o marginaliza. A cidade, especialmente grandes centros, tem se tornado o palco de uma disputa de narrativas e poderes. As periferias enfrentam uma luta constante por reconhecimento e por espaço em um contexto marcado pela desigualdade social e pela violência policial. A letra reflete o sentimento de que para ser visto ou respeitado é preciso desafiar ativamente essas estruturas.

Don L aborda diretamente a crítica às classes dominantes, referindo-se à "burguesia paulista" que o vê como "bandido". Essa fala reflete a separação de classes em termos de percepção social, em que a cultura da periferia e o sucesso financeiro dos moradores dessas áreas são frequentemente desvalorizados ou criminalizados.

O refrão, com suas referências a "grana como Bollywood" e "rua como Nollywood", faz referência à riqueza e ao glamour das indústrias cinematográficas da Índia, Nigéria e Estados Unidos. No entanto, essas comparações estão embutidas em um contexto urbano brasileiro, sugerindo que o desejo de riqueza e sucesso coexistem com a realidade violenta das ruas. Há também o desejo de sair da marginalização e alcançar uma posição de destaque, tanto financeira quanto social. A busca por reconhecimento financeiro, especialmente no cenário do rap, reflete a trajetória de muitos artistas que saíram da periferia e conseguiram conquistar riqueza e prestígio. No entanto, essa ascensão muitas vezes é vista com desconfiança pela elite, o que Don L menciona diretamente ao falar da polícia incomodada pelo "vilão rico". O sucesso periférico ainda é percebido como um desafio às normas estabelecidas. Além disso, há aqui outra possibilidade de interpretação: não só do vilão rapper, mas do vilão da história que foi contada no disco, aquele que matou bandeirantes e se rebelou contra a coroa.

O trecho "explodir tudo tipo Ho Chi Minh puto" evoca imagens de revolta e subversão. A ideia de uma explosão revolucionária, tanto literal quanto simbólica, sugere uma crítica ao sistema econômico e social que marginaliza os artistas e as classes mais baixas. A selva de "cimento sangrento" descrita por Don L também remete à brutalidade do ambiente urbano, onde vidas são constantemente

destruídas em nome do progresso.

A letra de *élewood* utiliza uma linguagem rica em metáforas e expressões coloquiais que refletem tanto as vivências pessoais do artista quanto críticas sociais. O termo "élewood" faz uma fusão das iniciais de "éle" (uma referência a Don L) com os termos "Hollywood/ Nollywood/Bollywood", criando uma imagem de um espaço urbano glamouroso. Referências a "Bollywood", "Nollywood", e "Hollywood" sugerem uma comparação entre a vida nas periferias brasileiras e a indústria do entretenimento global, indicando o desejo de riqueza e reconhecimento em meio a adversidades. A fusão dos termos com a inicial "éle" mostra a pretensão de Don L de criar um novo mundo, um mundo que siga os valores que ele mostrou e perseguiu durante o álbum:

E a gente vai ter uma vida foda
 Uma terra em vila nova
 Um conversível style
 Fazer do Itaim uma COHAB e sumir do mapa

As ações descritas na música são dinâmicas e de caráter rebelde, como "foder com essa cidade" e "saquear a cidade toda", sugerindo postura de resistência e tomada de poder. As interações interpessoais, especialmente nos versos de Don L, têm tom desafiador, direcionado tanto a figuras de autoridade quanto a rivais.

A música é rica em processos materiais, como "**Vou foder** com essa cidade", "**Vim saquear** a cidade toda", e " Eu **percorro** jardins de arvores mortas", que indicam ações concretas de transformação e resistência. O ator principal desses processos é o próprio eu-lírico, enquanto a meta dessas ações é a cidade, que simboliza tanto o ambiente hostil quanto o objeto de conquista.

Nessa faixa, os processos mentais estão mais implícitos no contexto geral do que explícitos em verbos. Encontramos os exemplos "Eu **quero** foder essa cidade com essa mina" e "E eles **tem ódio**". Já os processos relacionais estão expressos em "Ela **tá foda**, vilã rica" "eu **sou bandido**, ela **é puta**". Esses trechos mostram qual relação simbólica e identitária é estabelecida entre os participantes principais e a cidade, bem como entre um participante e outro.

A avaliação positiva está implícita na autoconfiança e na habilidade do

artista ("foda", "melhor no flow"). A avaliação negativa é dirigida às estruturas de poder e à elite ("burguesia paulista", "polícia"), revelando um posicionamento crítico e desafiador. Há forte coesão lexical através da repetição do termo "élewood", que unifica o texto e reforça a mensagem central. Além disso, a repetição de estruturas como "rua como Nollywood, loucura tipo Hollywood" cria um ritmo textual que reflete o ritmo musical mais dançante e com elementos mais rítmicos, que remetem ao estilo caribenho e a uma ambientação de um futuro distópico, além de enfatizar as comparações e as identidades reivindicadas.

Figura 32 – Frame do videoclipe de *élewood*



Fonte: Don L (2021, *élewood* [Vídeo]).

A imagem da mulher segurando uma claquete, na Figura 32, revelando “detalhes de bastidores”, quebra a ilusão de uma narrativa ficcional e mostra que a estética e a identidade visual partem de uma construção consciente. Essa cena conecta-se à letra através da ideia de transformar a cidade e o ambiente ao redor em um espaço próprio, “élewood” – referência fictícia que combina traços de grandes centros culturais e cinematográficos (Hollywood, Nollywood, Bollywood) com uma identidade urbana e marginal. Assim como Don L busca deixar sua marca e tomar posse da cidade, a cena da claquete remete à ideia de dirigir e narrar a própria história, tal como se grava a cena de um filme.

A imagem enfatiza o controle sobre a narrativa pessoal e urbana, conectando o protagonista da canção com a ideia de ser o autor da própria trajetória, algo que se destaca na faixa. A cena apresenta um processo narrativo em que os participantes estão envolvidos em uma ação. Os vetores principais são os olhares e a claquete erguida, direcionando a ação ao espectador.

A imagem estabelece relação direta com o espectador ao criar uma perspectiva subjetiva, colocando-o no lugar do motorista. Isso gera uma sensação de imersão e envolvimento na cena. O plano médio e a iluminação noturna criam uma atmosfera cinematográfica e sugerem um contexto urbano. A mulher pode estar olhando tanto na direção da câmera quanto do motorista, estabelecendo contato visual indireto com o espectador, o que reforça a interação. Nessa imagem, o ponto de vista do motorista e do espectador se misturam. A organização dos elementos visuais guia a atenção do espectador para a mulher e a claquete, que se destacam como os principais focos da cena.

7.16 (INTERLÚDIO 4)

— o negócio é o seguinte. eu vou precisar de um pouco de galho. você me deve algumas comissões, aliás muitas, todas as vendas que indiretamente eu consegui. você prometeu e até agora não pagou nenhuma

— eu sei, meu velho, eu sei. o diabo... você não é registrado como vendedor da firma... você sabe bem como está a situação bancária, o movimento das duplicatas...

— arturo, eu conheço a tua jogada. antes eu te pedi dinheiro e você me ofereceu um emprego, não para me ajudar, mas porque sabia que eu podia ser útil. de quanto aumentaram as vendas no ano passado? tem dinheiro em caixa, eu quero essas comissões. me dá o dinheiro! (Don L, 2021, (interlúdio 4) [Letra])

Pelo vocabulário utilizado no diálogo, que tem palavras como “comissões”, “duplicatas”, “caixa” e “vendas”, percebemos que se trata de um contexto de negociação. O tom utilizado por cada um dos personagens nos mostra que a relação ali estabelecida é de tensão e manipulação. Apesar de a conversa ser marcada por um tom informal e de familiaridade, como quando um chama o outro de “meu velho”, há também um descontentamento com a situação. Um personagem, o que cobra, é assertivo e confrontador, enquanto o outro, Arturo,

tenta contornar a situação com seus argumentos.

Os processos materiais descritos em "você me deve", "eu vou precisar" e "me dá o dinheiro" representam ações que mostram a dívida de uma quantia financeira, a necessidade do cobrador e a solicitação direta pelo pagamento. Os processos materiais enfatizam a natureza prática e econômica da interação.

Processos mentais podem ser encontrados nas frases "eu conheço a tua jogada" e "você sabe bem como está a situação bancária". O cobrador revela que não está apenas exigindo o que é seu de direito, mas que ele também compreende as manobras do outro personagem para evitar o pagamento. O verbo "conhecer" implica uma leitura estratégica do comportamento do devedor, sugerindo que o cobrador já havia antecipado essa resistência. Por outro lado, o uso de "saber" por parte do devedor mostra que ele tem consciência das dificuldades financeiras e tenta justificar a inadimplência com base em fatores externos.

"Você não é registrado como vendedor da firma" e "você me deve comissões" são exemplos de frases que expressam processos relacionais. "Você me deve", apesar de ser um processo material, também qualifica um dos participantes da interação como devedor. Esses exemplos constroem relações de posse e identidade. O devedor tenta justificar sua falta de pagamento com base em uma questão formal — o fato de o cobrador não estar registrado oficialmente como vendedor. Esse processo relacional serve como argumento defensivo, posicionando o cobrador em uma situação de desvantagem estrutural. Além disso, a frase "você me deve comissões" estabelece uma relação de obrigação, onde o devedor é posicionado como responsável por uma dívida, criando uma tensão entre o direito material (o dinheiro) e as formalidades organizacionais (a falta de registro).

Ao longo da interação há a alternância entre ações concretas (cobrança de dinheiro), percepções e manipulações psicológicas (entendimento das intenções do outro), e justificativas institucionais ou de poder (a falta de registro formal). Esses três tipos de processos interagem de forma a dar profundidade à conversa, mostrando não apenas o conflito externo (o dinheiro em si), mas também as dinâmicas internas de poder, conhecimento e manipulação.

Figura 33 – Frame do videoclipe de (*interlúdio 4*)



Fonte: Don L (2021, (*interlúdio 4*) [Vídeo]).

Na Figura 33, retirada de (*interlúdio 4*), vemos que foi usada a mesma ambiência de *contigo pro que for*. Entretanto, o olhar direto do personagem e sua expressão séria e desafiadora refletem a tensão expressa no diálogo. O cenário noturno, com as luzes da cidade ao fundo, reforça um clima de mistério e intensidade, sugerindo um momento de decisão ou confronto.

O enquadramento e a postura da mulher transmitem confiança e assertividade, características que também aparecem no diálogo, em que um dos personagens exige pagamento pelas suas contribuições, mostrando determinação em obter o que lhe é devido. Esse paralelo entre a imagem e o diálogo cria uma relação simbólica de força e exigência de reconhecimento, representada tanto pela expressão da mulher quanto pela situação de cobrança e negociação presente na letra. O fato de Don L não aparecer nesse frame, ao contrário do que acontece em *contigo pro que for*, contribui para que a interpretação dessa imagem seja outra.

O motorista, parcialmente visível, reforça a ideia de deslocamento e trânsito urbano. Os vetores principais são o olhar da mulher e a iluminação que destaca seu rosto, criando um ponto focal. A profundidade da estrada ao fundo sugere movimento. A interação com o espectador é estabelecida principalmente pelo olhar direto do personagem, o que cria envolvimento intenso e subjetivo. A posição do

rosto em primeiro plano reforça essa conexão. O plano fechado contribui para a sensação de proximidade e intimidade, tornando o espectador quase um participante da cena.

7.17 TRILHA PRA UMA NOVA TRILHA

[Pré-Refrão]

se fosse pra viver por isso
eu não teria bem dizer morrido pelo que acredito
(quase) eu continuo na disposição primo
se for pra nós viver por isso
eu prefiro morrer pelo que eu acredito

[Refrão]

a trilha pra uma nova
uhh
estrada pra uma nova
uhh
a trilha pra uma nova
novos sonhos
nova trilha
novo filme
a trilha pra uma
nova nova, nova,
nova uhh

[Verso]

sangue pelo lítio do meu
Samsung guerra por cobalto no
meu Apple lendo sobre Il-sung
cinco propaganda sobre um paraíso em Cancún, sério?!
outro trampo no domingo
eu tenho dormido
pouco e a conta não
fecha
ficar rico pra levar uma vida
digna quantos conseguem?
e perder a dignidade nessa

[Pré-Refrão]

se fosse pra viver por isso
eu não teria bem dizer morrido pelo que
acredito eu continuo na disposição primo
se for pra nós viver por isso
eu prefiro morrer pelo que eu acredito

[Refrão]

a trilha pra uma nova
uhh
estrada pra uma nova
uhh
a trilha pra uma nova

novos sonhos
 nova trilha
 novo filme
 a trilha pra uma nova
 nova nova nova
 uhh
 a trilha pra uma nova
 novos sonhos
 nova trilha
 novo filme
 a trilha pra uma
 nova nova nova
 nova uhh...
 (Don L, 2021, trilha pra uma nova trilha [Letra])

trilha para uma nova trilha expressa uma crítica ao sistema econômico e social, especialmente no trecho que menciona a guerra por materiais como lítio e cobalto, essenciais para a fabricação de aparelhos eletrônicos (Samsung, Apple). Isso reflete a crítica ao capitalismo globalizado, em que o consumo de tecnologia está ligado à exploração de países mais pobres e à degradação ambiental.

No Brasil, essa crítica ressoa com a precarização do trabalho e a desigualdade social. A menção a "outro trampo no domingo" e "tenho dormido pouco" evidencia a sobrecarga enfrentada por muitos trabalhadores brasileiros, que precisam se desdobrar em múltiplos empregos e ainda assim encontram dificuldades para fechar suas contas. A ideia de "ficar rico pra levar uma vida digna" é um reflexo do sonho de ascensão social, que parece inalcançável para a maioria, especialmente num contexto de crises econômicas, inflação e desemprego.

Esse tema é recorrente na música brasileira, especialmente no rap e no samba. Um exemplo claro é "Casca de Ovo" de Criolo (na época ainda com o nome artístico Criolo Doido), em que o artista aborda a delicada luta pelo crescimento pessoal em meio à exclusão e violência urbana:

Então senta, porque está começando a história
 Eu vou relatar o que está guardado na minha memória
 No começo da minha vida foi complicado
 Sempre algo de mal me puxava pro lado errado
 (Criolo Doido, 2006)

Outro paralelo pode ser feito com "A Vida é Desafio", dos Racionais MC's,

em que o grupo expõe o ciclo de dificuldades enfrentadas pela população periférica, evidenciando a falta de oportunidades e as armadilhas da pobreza:

Quando pivete, meu sonho era ser jogador de futebol, vai
vendo Mas o sistema limita nossa vida de tal forma
Que tive que fazer minha escolha: Sonhar ou sobreviver
Os anos se passaram e eu fui me esquivando do ciclo vicioso
(Racionais MC's, 2002)

O refrão da música fala repetidamente de "novos sonhos", "nova trilha", "novo filme", indicando um desejo de transformação e mudança. Isso remete à necessidade de romper com a realidade atual e traçar um novo caminho, mesmo que seja difícil. A ideia de "nova" está associada à esperança de recomeço e renovação, algo que ecoa nas demandas sociais por um país mais justo e inclusivo. O trecho "Eu prefiro morrer pelo que eu acredito" reflete um posicionamento de resistência e firmeza de princípios. A dignidade é um tema central aqui, já que o eu-lírico encara a ideia de perder a dignidade enquanto tenta sobreviver no sistema. Isso pode ser lido como uma crítica ao fato de que muitos são forçados a abdicar de suas crenças e valores em troca de uma vida materialmente confortável, mas espiritualmente vazia.

O léxico da música é carregado de palavras que refletem a dualidade entre a luta diária e a busca por algo novo e melhor. Termos como "trilha", "estrada", "sonhos" e "filme" são usados metaforicamente para representar a jornada da vida e a construção de um futuro diferente. A metáfora da "trilha para uma nova trilha" sugere a ideia de mudança, de começar algo novo ou trilhar um caminho inédito.

Os processos materiais em *trilha para uma nova trilha* descrevem ações físicas e concretas ligadas às experiências cotidianas de sobrevivência e luta no sistema econômico atual. A letra menciona explicitamente o trabalho exaustivo e os desafios que o eu-lírico enfrenta, como em "tenho dormido pouco". Esse processo material evidencia as pressões da vida moderna, especialmente na realidade brasileira, em que muitas pessoas precisam de múltiplos empregos para sobreviver, refletindo a precarização das condições de trabalho. Além disso, expressões como "sangue pelo lítio do meu Samsung" e "guerra por cobalto no meu Apple" revelam o impacto material do consumo de tecnologia, enfatizando como a

exploração de recursos naturais em outros países alimenta a vida de consumo no Brasil e no mundo. São trechos que reforçam a crítica à exploração global e a conexão entre o trabalho exaustivo e o consumo desenfreado.

Ao longo da música, o eu-lírico expressa uma luta interna sobre o que acredita ser mais importante na vida. O verso "eu prefiro morrer pelo que eu acredito" é um exemplo claro de um processo mental, em que o eu-lírico pondera suas convicções e valores, mostrando que a preservação de sua integridade e ideais é mais valiosa do que se conformar a um sistema com o qual não concorda. Essa postura indica um processo de reflexão crítica sobre a vida que leva e as escolhas que faz, revelando uma resistência contra a aceitação de uma existência meramente materialista. O processo mental aqui é um fator central na busca por significado e justiça, tanto pessoal quanto social.

Os processos relacionais na música estão ligados às condições que o eu-lírico estabelece entre o que é e o que poderia ser, criando contrastes e relações entre diferentes estados de existência. A letra sugere um conflito entre viver simplesmente para sobreviver ("se fosse pra viver por isso") e viver de acordo com os próprios princípios e valores ("eu prefiro morrer pelo que acredito"). Nesse sentido, os processos relacionais estão presentes na forma como o eu-lírico posiciona suas crenças em oposição à realidade de um sistema que julga injusto. Há uma relação entre o desejo de uma "nova trilha" e a realidade atual, em que a vida digna parece distante. O teclado na introdução, e que continua no decorrer da música com o arpejo⁵ bem ritmado, dá ideia de um caminho sendo percorrido, uma trilha. Além disso, a música como um todo – letra e instrumental – dá a sensação de conclusão de uma história.

A Figura 34, de *trilha pra uma nova trilha*, reproduz visualmente a busca por uma nova jornada, o que está expresso na letra. O sentimento é de companheirismo e apoio mútuo, já que os personagens estão de mãos dadas, reforçando a ideia de que estão embarcando em algo juntos. A ideia de novos sonhos, uma nova estrada e um novo filme evoca a possibilidade de mudança e busca de propósito, mesmo em meio às dificuldades mencionadas, como o

⁵ Acorde em que as notas são executadas não simultaneamente, mas rápida e sucessivamente. Retirado de <https://www.aulete.com.br/arpejo> Acesso em 15/10/2024

cansaço e as lutas diárias.

A imagem apresenta um processo narrativo de ação, no qual dois participantes caminham de mãos dadas por uma rua deserta durante a noite. O vetor principal é o movimento de deslocamento dos personagens, que se afastam da câmera em direção a um ponto indefinido. A composição sugere um momento de intimidade e cumplicidade entre os personagens, que avançam juntos, conectados fisicamente pelas mãos.

Figura 34 – Frame do videoclipe de *trilha pra uma nova trilha*



Fonte: Don L (2021, *trilha pra uma nova trilha* [Vídeo]).

A imagem estabelece relação indireta com o espectador, já que os personagens estão de costas, não direcionando o olhar para a câmera. Esse recurso cria um efeito de distanciamento, como se o observador estivesse acompanhando a cena de forma discreta, sem interferência direta. O enquadramento em plano aberto permite que o espaço urbano tenha papel relevante na composição. A iluminação quente da luz do poste adiciona um contraste visual com a escuridão ao redor, guiando a atenção para os personagens e para o caminho que percorrem.

A diagramação da imagem coloca os personagens no centro, alinhados com a iluminação principal da cena. A luz do poste cria uma forte saliência,

destacando os protagonistas do fundo escuro e sugerindo um simbolismo de guia ou proteção em meio à noite. O enquadramento reforça a simetria, com os personagens ocupando o eixo central e a rua funcionando como uma linha de fuga que conduz o olhar para o horizonte. A interação entre os elementos visuais transmite um sentido de jornada e continuidade, evocando sentimentos de transição e cumplicidade. Os personagens, que antes apareciam com cavalos ou em um carro, agora estão sem nenhum meio de transporte: seguem com tranquilidade rumo à nova trilha.

Esse artifício de enquadrar os personagens de costas ao final de uma narrativa, deixando para trás o que passou, é bastante usado em finais de filmes.

Figura 35 – O céu de Suely

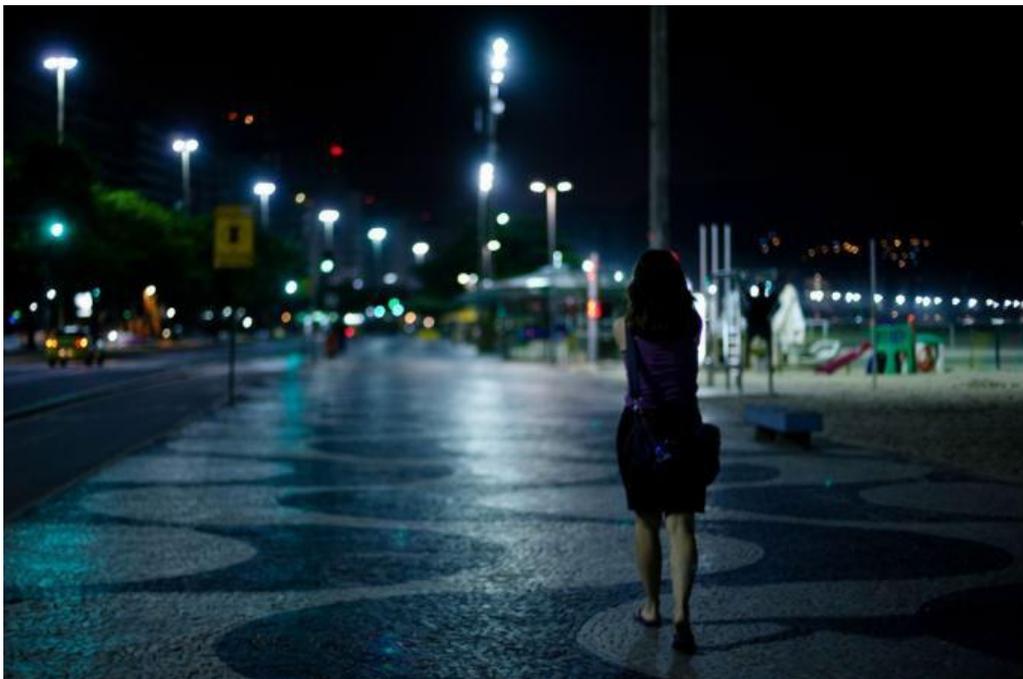


Fonte: O céu de Suely (2006).

Como exemplo, podemos citar dois filmes do diretor Karim Aïnouz. Neles, o último *take* dos personagens segue essa mesma configuração de distanciamento do olhar do espectador. As Figuras 35 e 36 são exemplos do uso desse recurso, em que os personagens se distanciam da tela, seguindo em direção oposta. A Figura 35 mostra o final do longa *O céu de Suely* (2006). Hermila (que mais tarde adota o pseudônimo de Suely), vivida pela atriz Hermila Guedes, analogamente ao

que Don L conta sobre sua própria história, sai da região nordeste do Brasil – mais especificamente do Ceará – para tentar viver em São Paulo. *O abismo prateado* (2011), cuja imagem da cena final pode ser vista na Figura 36, narra a história de Violeta (Alessandra Negrini), que descobre por uma mensagem de celular que foi abandonada pelo marido.

Figura 36 – O Abismo Prateado



Fonte: *O abismo prateado* (2011).

A análise faixa a faixa do álbum *Roteiro pra Ainouz, Vol. 2* evidencia como a abordagem via multimodalidade fortalece a experiência estética e política da obra. Don L não apenas constrói narrativas potentes por meio das letras, mas reforça seus significados com o suporte das imagens presentes nos videoclipes e na identidade visual do álbum. A combinação entre som e imagem não é aleatória: os enquadramentos, as cores e as composições visuais dialogam diretamente com o discurso lírico, ampliando suas camadas de sentido. Em *favela venceu*, por exemplo, a letra opõe o "nós" ao "eles" em uma luta por reconhecimento e autonomia, enquanto o clipe reforça essa oposição ao apresentar uma bandeira alternativa, que representa a resistência e se contrapõe aos símbolos do poder oficial.

Esse jogo multimodal também se manifesta na performance vocal de Don L, que varia entre momentos de agressividade e introspecção, criando um efeito de narrativa viva. Essa dimensão performática ganha um reforço visual nos videoclipes, que trazem imagens de tensão e deslocamento, como ocorre em *pela boca*, em que os personagens, posicionados estrategicamente ao lado de um carro, sugerem movimento e prontidão para a ação. A escolha desse tipo de enquadramento não é apenas estética, mas narrativa: reforça a ideia de resistência ativa e de preparação para o enfrentamento das estruturas opressoras, um tema recorrente no álbum.

A relação entre os modos verbal e visual também se destaca pela escolha de metáforas e símbolos que se desdobram tanto na letra quanto na imagem. No videoclipe de *primavera*, um dos frames analisados mostra uma figura em primeiro plano bebendo algo, enquanto outra, ao fundo, adota uma postura rígida e vigilante. Esse contraste reforça a dualidade entre pausa e alerta, remetendo ao jogo de tensão e expectativa que perpassa a canção. A falta de contato visual direto dos personagens com a câmera cria um efeito de espontaneidade e distanciamento, o que convida o espectador a assumir o papel de observador de uma cena cotidiana.

Além disso, a própria capa do álbum se insere nessa lógica multimodal ao retratar Don L como uma figura central, cercada por elementos que evocam religiosidade e poder. O enquadramento simétrico, a moldura em formato de arco e os traços que irradiam da figura do artista remetem a uma iconografia sacra, reforçando a imagem de Don L como um líder, quase um profeta da sua própria narrativa. Esse visual dialoga diretamente com a construção lírica do álbum, que mescla referências históricas, resistência política e identidade pessoal em um grande manifesto artístico.

Esses elementos reforçam como a multimodalidade é um recurso essencial na comunicação contemporânea, especialmente para um público jovem acostumado a consumir música em formatos visuais, como acontece em vídeos curtos de plataformas como o TikTok e Youtube. A combinação entre letra, som e imagem cria uma experiência imersiva, permitindo que os significados se desdobrem e alcancem diferentes camadas de interpretação. No caso de *Roteiro pra Ainouz, Vol. 2*, essa abordagem não apenas amplia o impacto estético da obra,

mas fortalece seu caráter político, tornando-a ainda mais potente como discurso de resistência e identidade coletiva.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo apresentar de que forma diferentes modos semióticos atuam juntos na construção de sentidos do álbum de rap *Roteiro pra Ainouz, vol.2*, o que é chamado de multimodalidade. Para alcançar tal objetivo, lançamos mão de teorias filiadas à semiótica social, já que, como proposto por essa vertente, considero aqui a língua como um sistema social e funcional, pois ela é um recurso utilizado para criar significados no contexto social.

O contexto é um elemento importante quando trabalhamos de acordo com a semiótica social e, por isso, trouxe ao leitor os detalhes do contexto atual da produção da obra analisada, bem como esmiucei os contextos históricos e sociais que Don L evoca em suas letras.

A análise ampla, proposta no capítulo três, mostrou ao leitor que Don L, em seu álbum, tratou de diferentes momentos da história do Brasil, resgatando figuras importantes na construção do nosso país e também transpondo nosso passado para o Brasil do presente, que ainda tem muitos dos problemas antigos e também viu surgir problemas “novos”. Seja antes ou agora, uma realidade permanece: a exploração do povo e de sua força de trabalho.

No capítulo de análise faixa a faixa acompanhamos como o personagem principal dessa história, o próprio Don L, lida com essa exploração tanto no nível pessoal quanto no nível coletivo, já que acompanhamos momentos de comunhão com seus parceiros de luta e de introspecção relativas a sentimentos conflitantes, incertezas, relacionamentos pessoais e triunfo.

Em cada um desses momentos, a interação entre os diferentes modos semióticos se mostrou muito relevante na construção de sentidos. Em várias faixas, os sons de tiro ao fundo e a orquestração usada agem em complemento aos sentidos encontrados nas letras, que narravam momentos de tensão e embate. Os momentos de comemoração e triunfo eram acompanhados por coros entoados de maneira vibrante.

A enunciação do canto também foi um elemento observado. Ao cantar momentos de confronto, a enunciação tem tom mais veemente e enérgico. Por outro lado, os momentos mais suaves e melódicos são acompanhados por uma

enunciação também mais delicada.

Roteiro pra Aïnouz, Vol.2 é composto não somente de músicas, mas também de interlúdios, que permeiam todo o álbum e são, em sua maioria, compostos por falas do pastor Júnior Trovão. Apenas o (*interlúdio 4*), o último do álbum, difere dos outros e não traz uma fala do pastor, mas sim o trecho de um diálogo do filme *São Paulo, Sociedade Anônima*. Esse interlúdio é o único que também difere dos outros, e do restante do álbum, no que diz respeito a sua época, já que o filme é de 1965. É mais um momento em que Don L marca o caráter contemporâneo de sua obra e mostra que os problemas da metrópole, sejam eles de um passado distante, recente ou do presente, continuam os mesmos.

Outro elemento importante que abordei na análise foi a capa do álbum. A capa e o título são os primeiros elementos com que um ouvinte tem contato ao se deparar com um álbum. Portanto, já é a partir dela que se começa a interpretar o sentido do que o álbum pode vir a ser. Nesse caso, vimos que Don L está retratado como uma figura sacra e central, o que corresponde ao personagem de líder que ele assume nas faixas do álbum. A capa também traz a dualidade que encontramos nas letras, afinal, Don L se coloca como um bandido revolucionário. Além da capa, também analisei imagens retiradas dos videoclipes, que podem ser encontrados no canal do Youtube de Don L, e vimos que se estabelece um diálogo entre letra e imagem das faixas. No caso de *favela venceu*, por exemplo, a letra estabelece uma nítida distinção entre os grupos que se enfrentam nessa batalha, um jogo de “eles” *versus* “nós”, enquanto o clipe mostra a bandeira pensada por esse “nós”, que se contrapõe à bandeira oficial e atual do Brasil.

Ao longo do capítulo 7, a análise faixa a faixa do *Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2* evidenciou a complexidade narrativa e estética do álbum. A obra constrói um percurso que combina elementos históricos, sociais e autobiográficos, estruturando uma narrativa que oscila entre a resistência e a celebração. Um dos aspectos mais marcantes é o uso contínuo de metáforas e ironias para reforçar a crítica social e a reinterpretação histórica, como na faixa *a todo vapor*, em que a locomotiva pode simbolizar tanto o avanço quanto a exploração capitalista.

As faixas transitam entre momentos de enfrentamento e introspecção, o que se reflete tanto na construção lírica quanto nos elementos sonoros. Processos

materiais predominam nas descrições de ação, como em *favela venceu*, que narra a ascensão da periferia com verbos de movimento e conquista. Já processos mentais aparecem nos trechos mais reflexivos e emocionais, como em *enquanto recomeça*, em que o eu-lírico rememora suas vivências e projeta esperanças para o futuro. Essa combinação confere dinamismo às músicas e reforça a sensação de movimento ao longo da narrativa do álbum.

O álbum se estrutura como uma espécie de filme, uma característica reforçada pela intertextualidade com o cinema e pela forma como as faixas são encadeadas. Em *élewood*, há referências diretas ao cinema de Hollywood e à maneira como narrativas épicas moldam nossa percepção de heróis e vilões. Os interlúdios desempenham um papel essencial, funcionando como momentos de respiro e reflexão, mas também como pontos de transição na trajetória narrativa. A presença recorrente do pastor Júnior Trovão em faixas como (*interlúdio 2*) reforça a dimensão discursiva do álbum, remetendo a um confronto entre diferentes formas de dominação e resistência.

No que diz respeito aos recursos imagéticos, a análise revelou um forte uso de contrastes visuais para representar poder e vulnerabilidade. Em *bingo*, por exemplo, os tons escuros e a iluminação dramática reforçam o ambiente de tensão e incerteza. Imagens de luz e sombra, a centralidade dos personagens e a alusão a elementos sacros foram fundamentais para compor a identidade visual do álbum. A construção imagética das faixas, especialmente nos videoclipes, reforça a ambiência épica e revolucionária do projeto, como na sequência de *vila rica*, em que a estética barroca reforça o peso histórico da narrativa.

O uso de referências históricas e culturais é uma das estratégias mais eficazes de Don L. Ele ressignifica eventos passados ao trazê-los para um contexto contemporâneo, criando paralelos entre a exploração colonial e as formas modernas de opressão. A faixa *auri sacra fames* exemplifica essa estratégia ao evocar o ciclo do ouro e sua relação com a desigualdade econômica atual. Além disso, a linguagem do álbum mistura registros formais e coloquiais, conectando o discurso às camadas populares e ampliando seu impacto, como na faixa *primavera*, que mescla erudição e gírias periféricas.

A musicalidade do disco acompanha essa diversidade temática e estrutural. Batidas que evocam o rap clássico se misturam a elementos orquestrais e

experimentações sonoras, ampliando o alcance expressivo das faixas. Em *volta da vitória*, por exemplo, o uso de metais remete a trilhas sonoras triunfais, enquanto em *trilha pra uma nova trilha*, a instrumentação mais etérea sugere um horizonte de possibilidades. Os momentos de vitória e exaltação são marcados por coros intensos, como no grito “prende a polícia” em *volta da vitória*; enquanto os momentos mais intimistas trazem arranjos mais suaves e melódicos, como se percebe em *contigo pro que for*.

A justaposição entre violência e beleza é um dos aspectos centrais da poética do álbum. Trechos como "as rosas no cabo da AK" ilustram essa dualidade, em que a luta armada se encontra com a estética e a sensibilidade. Esse recurso aparece tanto na letra das músicas quanto na composição visual dos clipes e na capa do álbum. Um exemplo dessa fusão está em *favela venceu*, em que a agressividade do *flow* se equilibra com uma melodia quase melancólica, sugerindo que a vitória também carrega cicatrizes.

A alternância entre tempos históricos dentro das faixas é outro elemento fundamental. Em *vila rica*, por exemplo, a narrativa se passa no Brasil Colônia, evocando figuras históricas e metáforas sobre a exploração. Já em *pânico de nada*, há uma fusão entre passado e presente, em que a cidade é tomada pelos revolucionários, criando um cenário que dialoga tanto com o período da independência quanto com manifestações contemporâneas. Esse deslocamento temporal permite que Don L construa um discurso de continuidade entre as lutas de diferentes épocas.

De forma geral, o que se observou foi que os recursos citados foram usados para narrar histórias de resistência, opressão e superação, tanto no nível pessoal quanto coletivo. O álbum dá grande destaque para a importância da memória histórica, para o questionamento das narrativas dominantes e para a luta contra forças de opressão, que são frequentemente representadas por símbolos de autoridade e sistemas econômicos. O uso da ironia, a presença de figuras históricas símbolos de resistência e a crítica ao capitalismo e ao uso fundamentalista da religião são elementos recorrentes, e reforçam uma visão de luta coletiva e justiça social.

As análises também exploraram a utilização de processos materiais e mentais nas letras, evidenciando ações concretas de resistência, bem como

reflexões introspectivas dos protagonistas. Os participantes, sejam eles personagens históricos, figuras simbólicas ou comunidades marginalizadas, representam forças ativas na narrativa, reforçando a ideia de que a luta é contínua e compartilhada. O uso de metáforas e imagens, como as de "canhões" e "florescimento", cria contrastes entre destruição e renovação, simbolizando esperança em meio ao conflito.

A análise revelou que o álbum não apenas revisita a história, mas também sugere um futuro possível. A faixa de encerramento, *trilha pra uma nova trilha*, sintetiza esse espírito de transição e reinvenção ao trazer um instrumental que se expande progressivamente, sugerindo um caminho que ainda está sendo trilhado. O álbum, assim, se apresenta não apenas como um registro artístico, mas como uma proposição de novas narrativas e possibilidades de resistência.

Por fim, expresso meu contentamento em poder levar para o ambiente acadêmico algo que tanto tocou aqueles que tiveram contato com *Roteiro pra Aïnouz, vol.2*. Como em toda pesquisa, não tive a pretensão de esgotar tudo que poderia ser extraído do material analisado. Certamente, se não houvesse a necessidade de entregar um produto final, haveria sempre algo mais a dizer. Fica o convite para aqueles que se sentirem provocados, juntamente ao lembrete de que, segundo Don L, a parte final da trilogia, *Roteiro pra Aïnouz, Vol.1*, será lançada em 2025.

REFERÊNCIAS

ALKMIN, T. Sociolinguística. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A.C. (org.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2021. p. 21-47.

ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1971.

ALVES, G. C.; CARVALHO, C. I. da C.; BARBOSA, J. R. A. (orgs.). **A sociolinguística em perspectiva: pesquisa e ensino de línguas** [recurso eletrônico]. Mossoró, RN: Edições UERN, 2024. 113 p. Disponível em: <https://portal.uern.br/eduern/wp-content/uploads/sites/14/2024/08/E-book-A-Sociolinguistica-em-Perspectiva-pesquisa-e-ensino-de-linguas.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2025.

ALVES, T. Fernanda. Instagram: @tatmake. Disponível em https://www.instagram.com/p/Cxx69JhAcr4/?img_index=1 Acesso em: 05 mar. 2025

ARAÚJO, C; BIMBATI, A.P.; CAVALCANTE, I.; MARTINS, L. Carla Zambelli persegue e aponta arma para homem negro em São Paulo. Em: *Notícias Uol*, 29/10/2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2022/10/29/zambelli-arma-rua-sp.htm> Acessado em 19/06/2024

BENTES, A.C. Contexto e multimodalidade na elaboração de *raps* paulistas. **Investigações**, Pernambuco, v. 21, p. 199-220, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/1911>. Acesso em: 17 nov. 2024

BARBOSA, V.S. Do leitor ao leitor-olhante: percursos de uma leitura multimodal. In: SANTOS, Z. B. dos; GUALBERTO, C. L. (orgs.). **Semiótica Social e multimodalidade: um tributo a Gunther Kress** [recurso eletrônico]. Vitória, ES: Edufes, 2023. p. 123-138. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/cdd8b41a-0c9d-40ee-a3a3-faa1ce07520d/content>. Acesso em: 6 mar. 2025.

BRASIL DE FATO. Roberto Jefferson ataca Polícia Federal com tiros e granada e deixa agentes feridos. Em: *Brasil de Fato*, 23/10/2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/10/23/roberto-jefferson-recebe-policia-federal-a-tiros-e-deixa-uma-agente-ferida> Acesso em 19 jun. 2024.

CAMISETA DON L. *Camiseta Rapper Don L RPA 2 Vinho e Ouro - Modelo 2023* [imagem]. 2023. Disponível em: https://tsfr20240116192058.mercadoshops.com.br/MLB-4382750232-camiseta-rapper-don-l-rpa-2-vinho-e-ouro-modelo-2023-JM?searchVariation=181514253201#polycard_client=search-nordic-mshops&searchVariation=181514253201&position=15&search_layout=grid&type=item&tracking_id=df93b22d-795e-414a-846c-354754e4e828. Acesso em: 07 mar. 2025.

CAVALCANTI, M.C.C. **Multimodalidade e argumentação na charge**. 2008.

Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Artes e Comunicação, Pernambuco, 2008.

CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, Jean et al. (orgs.). **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 295-316.

COLLYNS, S. **Djonga – Biografia**. 2023. Disponível em: <https://soumaisfavela.com.br/sou-mais-noticias/djonga-biografia/>. Acesso em: 06 fev. 2025

CRIOLO. Casca de ovo. In: **Ainda há tempo** (álbum). SkyBlue Music. 2006. Faixa 14. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/criolo/1971136/> Acesso em: 14 out. 2024

DELFINO, M.C.N. **More than words**: análise multimodal multidimensional da música popular em língua inglesa. 2022. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/30294> Acesso em: 17 nov. 2024

DENORA, T. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DJONGA. Santa Ceia (Ft. Yodabren). In: **Heresia** (álbum). Ceia. 2017. Faixa 5. Disponível em: <https://genius.com/albums/Djonga/Heresia> Acessado em: 15 nov. 2024.

DJONGA. **Heresia**. Gravadora: A Quadrilha. Spotify (33m10s). 2017.

DJONGA. Heresia. In: **Heresia** (álbum). Ceia. 2017. Faixa 8. Disponível em: <https://genius.com/albums/Djonga/Heresia> Acessado em: 15 nov. 2024.

DON L. **(interlúdio 1)** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2S0nG_uMUrY. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. (interlúdio 1). In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 1. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-L/Roteiro-para-ainouz-vol-2> Acessado em: 15 nov. 2024.

DON L. **(interlúdio 2)** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q43KMiBEpVQ>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. (interlúdio 2). In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 10. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-L/Roteiro-para-ainouz-vol-2> Acessado em: 15 nov. 2024.

DON L. **(interlúdio 3)** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0o6nRWBn6eQ>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. (interlúdio 3). In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção

independente. 2021. Faixa 13. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro- pra-ainouz-vol-2> Acessado em: 15 nov. 2024.

DON L. (**interlúdio 4**) [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2CIKlzKQ7Zw>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. (interlúdio 4). In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 16. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro- pra-ainouz-vol-2> Acessado em: 15 nov. 2024.

DON L. “A gente vinha com o pé na porta porque a gente sabia do nosso potencial”. [Entrevista concedida a] Lívia Nolla. Vitrine. Spotify, 2023. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6tYp575CC7iuHbGbMWKeTq?si=5b35f5ce39a0417c> Acesso em: 03 jul. 2024.

DON L. **a todo vapor** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zGzNCNouLTg>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. a todo vapor. In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 3. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro-pra- ainouz-vol-2> Acesso em: 15 nov. 2024.

DON L. Aquela Fé (Ft. Eddu Ferreira, Nego Gallo & Terra Preta). In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 3** (álbum). Produção independente. 2017. Faixa 3. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro-pra-ainouz-vol-3> Acesso em: 15 nov. 2024.

DON L. auri sacra fames (Ft. Tasha & Tracie). In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 11. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro-pra-ainouz-vol-2> Acesso em: 15 nov. 2024.

DON L. **auri sacra fames** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IQYjoiQuQ1Q>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. **bingo** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pji6aL2vcdU>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. bingo. In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 12. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro- pra-ainouz-vol-2> Acesso em: 15 nov. 2024.

DON L. contigo pro que for (Ft. Alt Niss & Terra Preta). In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 14. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro-pra-ainouz-vol-2> Acesso em: 15 nov. 2024.

DON L. **contigo pro que for** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tnFABadJghM>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. élewood (Ft. Luiz de Alexandre). In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum).

Produção independente. 2021. Faixa 15. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro-para-ainouz-vol-2> Acesso em: 15 nov. 2024.

DON L. **élewood** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2lgOcnFw9co>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. **enquanto recomeça** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gu2kLqny5iY> Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. enquanto recomeça. In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 5. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro-para-ainouz-vol-2> Acesso em: 15 nov. 2024.

DON L. favela venceu / citação: rap das armas (mc junior/mc leonardo). In: **Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2**. (álbum) Produção independente, 2021. Faixa 9. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/don-l/favela-venceucitacao-rap-das-armas/> Acesso em: 06 mar. 2025

DON L. **favela venceu / citação: rap das armas (mc junior/mc leonardo)** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rnQO9mMck0>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. **pânico de nada** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l1GCdQOY1Vw>. Acesso em: 6 mar. 2025.

DON L. pânico de nada. In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 4. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro-para-ainouz-vol-2> Acesso em: 15 nov. 2024.

DON L. pela boa (Ft. Fabriccio). In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 7. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro-para-ainouz-vol-2> Acesso em: 15 nov. 2024.

DON L. **pela boca** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kfkcyHvOZCo>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. primavera (Ft. Giovani Cidreira & Rael). In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 6. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro-para-ainouz-vol-2> Acesso em: 15 nov. 2024.

DON L. **primavera** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bs5B5VLhqk>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. **Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2** [imagem]. 2021. Disponível em: <https://cdn-images.dzcdn.net/images/cover/68c297227de98685ac098e192e8618bc/500x500-000000-80-0-0.jpg>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. **trilha pra uma nova trilha** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Oy7KDJSkOs>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. trilha pra uma nova trilha. In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 17. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro-pra-ainouz-vol-2> Acesso em: 15 nov. 2024.

DON L. vila rica (Ft. Mateus Fazendo Rock). In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 2. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro-pra-ainouz-vol-2> Acesso em: 15 nov. 2024.

DON L. **vila rica** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jUYvqBCWncY>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. **volta da vitória / citação: us mano e as mina (xis)** [vídeo]. Dirigido por Aisha Mbikila. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yFx76ROAeLM>. Acesso em: 06 mar. 2025.

DON L. volta da vitória / citação: us mano e as mina (xis). In: **Roteiro Pra Aïnouz, Vol. 2** (álbum). Produção independente. 2021. Faixa 8. Disponível em: <https://genius.com/albums/Don-l/Roteiro-pra-ainouz-vol-2> Acesso em: 15 nov. 2024.

FRITH, S. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GANDOLFO, B. **Don L** [imagem]. 2021. Disponível em: <https://elle.com.br/cultura/don-l>. Acesso em: 06 mar. 2025.

GO OUTSIDE. **6 dicas científicas de como emagrecer correndo**. 2020. Disponível em: <https://gooutside.com.br/como-emagrecer-correndo-dicas-cientificas/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

GONÇALVES, L. C. **A coesão lexical**. 2000. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-AA9P8C/1/ppgestudoslinguisticos_luizcarlosgoncalves_dissertacaomestrado.pdf Acesso em: 07 mar. 2025

HALLIDAY, M. A. K. **Language as social semiotic**. London: Edward Arnold, 1978.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, Christian M. I. M. **An introduction to functional grammar**. 3rd ed. London: Edward Arnold, 2004.

KRESS, G. **Multimodality**: a social semiotic approach to contemporary communication. London: Routledge, 2010.

HAQUIN, D.M.; VÁSQUEZ-ROCCA, L. Gunther Kress en diálogo con Latinoamérica,

repensando los signos y a los estudiantes como creadores de ensamblajes multimodales. In: SANTOS, Z. B. dos; GUALBERTO, C. L. (orgs.). **Semiótica Social e multimodalidade**: um tributo a Gunther Kress [recurso eletrônico]. Vitória, ES: Edufes, 2023. p. 85-103. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/cdd8b41a-0c9d-40ee-a3a3-faa1ce07520d/content>. Acesso em: 6 mar. 2025.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images**: the grammar of visual design. London: Routledge, 2006.

LIMA, H. 2016. Interlúdio: o corpo que dança como indicador de estilo no cinema de Karim Ainouz. In *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 143-151. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-6-9.

LIMA, I.V.; FERREIRA, H.M. **Ler o vídeo**: multimodalidade, semiótica e as representações sociais em animações. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 182 p.

LISPECTOR, C. Seco estudo de cavalos. In: **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LONGO, I. Emicida detona MBL após ser atacado nas redes: “Se você não se ofende ao ver pretos na miséria, tenha a fineza de ficar calado”. Em: *Revista FÓRUM*, 8/12/2017. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/brasil/2017/12/8/emicida-detona-mbl-apos-ser-atacado-nas-redes-se-voc-no-se-ofende-ao-ver-pretos-na-miseria-tenha-fineza-de-ficar-calado-24599.html> Acesso em 19 jun. 2024.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M.E.D.A de. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

LUSCA ESTA MAIS VELHO. **nunca vo perdoa o don L por me d tanta esperanca**. 24 dez. 2021. Twitter: @bertinho2626. Disponível em: <https://twitter.com/bertinho2626/status/1474521580889903108>. Acesso em: 05 jul. 2024.

MARX, K. **O capital**: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital; tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

MCLR. **pra mim escutar roteiro para Ainouz 2 é uma experiência surreal [...]**. 1 nov. 2023. Twitter: @mcleiter. Disponível em: <https://twitter.com/mcleiter/status/1719719798534176802>. Acesso em: 05 jul. 2024.

MOITA LOPES, L. P. (Org.) **Por uma Lingüística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. 279 p.

MOITA LOPES, L. P. Da aplicação de linguística à linguística aplicada indisciplinar. **Linguística aplicada: um caminho com diferentes acesso**, São Paulo: Contexto, p. 11-24. 2009.

MOREIRA, T. A. As novas reelaborações da arte de grafitar. **Cescontexto**, v. 15, p. 62-69, 2016.

NASCIMENTO, M.; BORGES, L. **Clube da Esquina**. Gravadora: EMI-Odeon/Universal Music. Produção: Milton Miranda e Lindolpho Gaya. 1972.

NBA. **LeBron James & Luka Dončić are the first duo in @Lakers franchise history to record 30+ PTS & 5+ 3PM in the same game!**. 05 mar. 2025. Twitter: @NBA. Disponível em: <https://x.com/NBA/status/1897172726189842861>. Acesso em: 05 mar. 2025.

O ABISMO PRATEADO. Direção: Karim Aïnouz. Brasil: Cinema Tropical, 2011. 1 DVD (83 min).

O CÉU DE SUELY. Direção: Karim Aïnouz. Brasil, Alemanha, França: Videofilmes, 2006. 1 DVD (88 min).

PALÔ. **Ouvir esse álbum do Don L deu esperança de que algumas coisas podem ser diferentes**. 26 nov. 2021. Twitter: @Palomares_011. Disponível em: <https://twitter.com/bertinho2626/status/1474521580889903108>. Acesso em: 05 jul. 2024.

RACIONAIS MCS. A vida é desafio. In: **Nada como um Dia após o Outro Dia** (álbum). Cosa Nostra. 2002. Faixa 10. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/66802/> Acesso em: 14 out. 2024

RACIONAIS MCS. **Nada como um Dia após o Outro Dia**. São Paulo: Zimbabwe Records, 2002.

RIBEIRO, A.E. Multiletramentos e multimodalidade: vozes e ideias em trânsito no Brasil. In: SANTOS, Z. B. dos; GUALBERTO, C. L. (orgs.). **Semiótica Social e multimodalidade**: um tributo a Gunther Kress [recurso eletrônico]. Vitória, ES: Edufes, 2023. p. 46-59. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/cdd8b41a-0c9d-40ee-a3a3-faa1ce07520d/content>. Acesso em: 06 mar. 2025.

SANTIAGO, D. V. Análise de chamada televisiva: multimodalidade e metafunções da linguagem. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora, v. 25, p. 290-317, 2023. DOI: <https://doi.org/10.34019/1808-9461.2023.v25.40135> Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/gatilho/article/view/40135> Acesso em: 10 nov. 2024

SANTOS, M.C.C. **Ritmo e produção**: os conflitos entre o rap de mensagem e o de ostentação na "nova cena". 2019. 77 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2019. Disponível em: https://monografias.ufop.br/bitstream/35400000/2006/1/MONOGRRAFIA_RitmoProdu%C3%A7%C3%A3oConflitos.pdf. Acesso em: 16 fev. 2025.

SANTOS, Z. B. dos, NEPOMUCENO, A. R., PAES, V. L. V. de, & SANTOS, K. M. S. Representações multimodais em peças publicitárias da Pantene. **Acta Scientiarum: Language and Culture**, Maringá, v. 45, n.1, 2023. DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v45i1.62732> Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/62732> Acesso em: 10 nov. 2024.

SÃO PAULO, SOCIEDADE ANÔNIMA. [imagem]. 1965. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:S%C3%A3o_Paulo,_Sociedade_An%C3%B4nima.jpg. Acesso em: 06 mar. 2025.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 34.ed. São Paulo, Cultrix, 2006.

SÁ-SILVA, J.R.; ALMEIDA, C. D de; GUINDANI, J. F. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 1, n. 1, jul. 2009.

SILVA, S.C.L. Hip Hop em movimento: das posses às organizações nacionais. In: **47 Encontro Anual da ANPOCS**, 2023, Campinas. Anais Encontro Anual da ANPOCS, 2023. p. 1-13. Disponível em: <https://www.encontro2023.anpocs.org.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyl7czozNToiYTToxOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSZPljtzOjQ6Ijg1MjAiO30iO3M6MT0iaCI7czozMjoiYWI0ZGI3NDU1YzQ2ZDE4ZmNkZjkyYzlhMWY0Nj10NjciO30%3D>. Acesso em: 16 fev. 2025.

STAKE, R. E. Case studies. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Eds.). **Handbook of qualitative research**. London: Sage, 2000, p. 435-454.

STAMATO, A. B. T.; STAFFA, G.; VON ZEIDLER, J. P. **A influência das cores na construção audiovisual**. Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Bauru, SP, 3-5 jul. 2013. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1304-1.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2025.

TAILOR BRANDS. **Os diferentes tipos de fontes e quando os usar**. Disponível em: <https://www.tailorbrands.com/pt-br/blog/tipos-de-fontes>. Acesso em: 14 out. 2024.

TEPERMAN, R. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015. 184 p.

TOKIODK. **Armamento do Irã**. (Single). Produção independente. 2021. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/tokiodk/armamendo-do-ira/> Acesso em: 17 nov. 2024.

VAN LEEUWEN, T. **Introducing Social Semiotics**. London and New York: Routledge, 2005.

VENTURA, M.M. O estudo de caso como modalidade de pesquisa. **Revista SOCERJ**, v. 20, n. 5, p. 383-386, 2007.

VERGÍLIO, Í. **Don L**: A poesia da resistência e o papel da música na sociedade atual. Elle, 2022. Disponível em: <https://elle.com.br/cultura/don-l>. Acesso em: 06 mar. 2025.

VIANNA, H. Sobrevivendo cada vez mais fundo no inferno. **Overmundo**. 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/sobrevivendo-cada-vez-mais-fundo-no-inferno>. Acesso em: 07 fev. 2025.

YIN, R.K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.