intexto
E-ISSN 1807-8583

UFRGS
PPGCOM

Artigo

Análise interseccional e discursiva das identidades culturais na canção *Homem na Estrada* do Racionais MC's (1993)

Rosineia Oliveira dos Santos
Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo, SP, Brasil
ORCID https://orcid.org/0000-0003-0238-1268

Thiago Sanches Costa
Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo, SP, Brasil
ORCID https://orcid.org/0009-0009-7668-1299

Barbara Heller
Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo, SP, Brasil
ORCID https://orcid.org/0000-0002-8997-0155

Resumo

Esse artigo analisa as quinze estrofes de *Homem na Estrada***,** do Racionais MC's, por meio de dados oficiais da Secretaria Nacional sobre Políticas Penais, da análise do discurso bakhtiniana e da interseccionalidade proposta por Kimberlé Crenshaw. Também trabalha conceitos como território, com o geógrafo Milton Santos, divisão racial do espaço, com Gonzalez e Hasenbalg e vulnerabilidade, com a filósofa Judith Butler. A importância da arte como ferramenta de conscientização permeia todas as discussões. Trata-se, portanto, de um artigo multidisciplinar, com método qualitativo e interpretativo, que busca compreender as múltiplas camadas de opressão, resistência e precariedade dos indivíduos das periferias urbanas, ainda atuais, mesmo decorridos mais de trinta anos desde o lançamento dessa canção. O texto conclui sobre a relevância cultural e social do rap para pessoas em situação de periferia, destacando sua relevância cultural e social comprovada pela expressiva audiência que acumula nas plataformas de *streaming*.

Palavras-chave

interseccionalidade; identidade cultural; vulnerabilidade; Racionais MC's; divisão racial do espaço

1 Introdução

Esse artigo tem por temas a vulnerabilidade social e econômica e a divisão racial do espaço (Gonzalez; Hasenbalg, 1982) que reconhecemos nas 15 estrofes de nosso objeto, *Homem na estrada*, canção do grupo musical Racionais MC's, lançada em 1993 no álbum *Raio X Brasil*, escrita por Mano Brown, líder do conjunto.

O método qualitativo e interpretativo apoiou-se na análise discursiva bakhtiniana, com destaque para o conceito de obra, que considera a construção de sentido nas diferentes interpretações do enunciado ao longo do tempo; na teoria interseccional, com as noções de classe social, raça e gênero e nos dados oficiais da Secretaria Nacional sobre Políticas Penais (Brasil, 2025)[1].

Tratamos do contexto da época e mais especificamente de São Paulo, cenário da canção, que, em seu lançamento, estava sob o governo de Luís Antônio Fleury Filho. Um ano antes ocorrera o massacre do Complexo Penitenciário do Carandiru, no qual morreram, oficialmente, 111 homens privados de liberdade, mas, extraoficialmente, falou-se em 250.

Homem na estrada (Racionais MC'S, 1993), (e as demais faixas do álbum *Raio X Brasil*) é representativa daquele momento e contemporaneidade, pois tira do silenciamento vozes marginalizadas e muitas vezes silenciadas, à força, das periferias urbanas tratadas nesse artigo como territórios – conceito que trazemos de Milton Santos (2001) – e divisão racial do espaço, a partir de Gonzalez e Halsenbalg (1982).

Também acionamos a socióloga Tricia Rose (1994) com suas análises sobre as experiências negras nos Estados Unidos; Ricardo Indig Teperman (2015), antropólogo, pesquisador do rap no Brasil, da cena hip hop nacional e sobre o Racionais MC's, para uma base de discussão que vá além das considerações factuais históricas.

Contamos, ainda, com autores que discutem vulnerabilidade e subalternidade, com Judith Butler (2011) e Angela Davis (2016). Kimberlé Crenshaw (2002), criadora do conceito interseccionalidade, nos ajuda a entender como as identidades sociais se cruzam e se influenciam mutuamente, gerando múltiplas formas de opressão.

Além da introdução, das considerações finais e referências, o artigo apresenta mais três seções nas quais trabalhamos, respectivamente, o contexto histórico e social do hip hop nos

[1] O limite dos caracteres exigiu que optássemos por analisar em profundidade e de forma multidisciplinar aspectos relativos aos sentidos dos enunciados verbais do texto *Homem na estrada* (Racionais MC'S, 1993), em detrimento de outros, como dimensão sonora, recepção, modos de escuta, comunicação acústica, acoustemology. Artigos futuros poderão contemplá-los, igualmente fundamentais para tratar de um objeto cultural tão potente como essa canção.

Estados Unidos da América e no Brasil; o Racionais MC's e sua importância e, por fim, análise da letra da canção *Homem na estrada* sob a perspectiva interseccional e discursiva.

2 Contexto histórico e social do hip hop: Estados Unidos da América e Brasil

O hip hop nasceu nos Estados Unidos, em agosto de 1973, em uma festa no Bronx, em Nova York, distrito marcado por pobreza, violência, carência de infraestrutura e tráfico de drogas, com grande concentração da população negra e latina. Naquela ocasião, o evento contou com a discotecagem do DJ de origem jamaicana Kool Herc, considerado o marco inaugural desse movimento. Foi quem concebeu o *break* (quebra, na língua portuguesa), ao introduzir sonoridades e mudança de ritmo por meio de equipamentos de mixagem de discos (Vieira; Santos, 2023).

Desse momento em diante, improvisaram-se rimas, que deram origem ao rap, sigla que condensa as palavras *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), além de outras expressões, como o grafite, e o *breakdance*, estilo de dança com grande aceitação entre os jovens brasileiros (Vieira; Santos, 2023; Teperman, 2015).

Segundo Tricia Rose (1994, p. 30), o hip hop "[...] emergiu como uma forma de resistência cultural às condições de marginalização urbana". Isso se dá tanto nos EUA quanto no Brasil, como veremos posteriormente. A cultura popular das ruas se configura como uma forma de resistência aos modelos hegemônicos de arte, reforçando os valores e as identidades culturais afrodiaspóricas. Portanto, é possível pensar esse movimento cultural como articulador de identidades negras ressignificadas a partir das relações com os movimentos sociais daquele país.

Para analisarmos o hip hop no Brasil é necessário entender, antes, como a *black music* estadunidense se tornou um fenômeno cultural de proporções mundiais, um marco da indústria cultural, desde o aparecimento do *rock n' roll* dos anos 1950, originária do *blues* e do gospel. Já na década de 1960, essa *black music* dos EUA ganha letras carregadas de sentidos políticos, étnicos e de pertencimento dos povos negros, como em *Say It Loud, I'm Black And I'm Proud*, de James Brown, e *Ain't Got No, I Got Life*, de Nina Simone, ambas lançadas em 1968, época de grande efervescência racial nos Estados Unidos, com o movimento de direitos civis em grande evidência.

Naquele momento, a música era instrumento de resistência e luta; a arte, usada como protesto e as letras das canções, impregnadas de mensagens de orgulho negro, conclamava os estadunidenses de origem africana a não esmorecerem perante as leis segregacionistas.

Assumir-se e aceitar-se preto era um ato de coragem, de luta, resistência e de desconstrução dos ideais da branquitude com referência a questões estéticas e sociais. (D'Andrea, 2013).

Não foi diferente no Brasil da segunda metade do século XX, quando o Movimento Negro Unificado foi oficializado perante a população nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, em 7 de julho de 1978, na presença de 2 mil pessoas, em plena ditadura militar[2].

Na capital paulista, as festas *blacks* aconteciam também nas periferias (principalmente na Zona Sul, onde se concentra até hoje a maioria da população negra da cidade), nas garagens das casas, nas ruas, em frente às casas dos DJs. Trata-se do que Gonzalez (1982, p. 15) denomina como divisão racial do espaço:

> O lugar natural do grupo branco dominante são moradias amplas, espaçosas, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes tipos de policiamento [...]. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, porões, invasões, alagados e conjuntos "habitacionais" (cujos modelos são os guetos dos países desenvolvidos) dos dias de hoje, o critério também tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço.

Assim como no Bronx e demais lugares nos quais a cultura de rua se firmou em Nova Iorque, no Brasil os negros eram diuturnamente reprimidos pela polícia, haja vista a violência do regime autoritário dos anos 1970. Associações de moradores e clubes sociais começaram a abrigar esses eventos. Apesar de constantemente vigiada, a população preta encontrou segurança nesses territórios distantes dos vários centros que formam a cidade de São Paulo para se divertir, trocar informações e resistir (Silva, 2013). Tiaraju Pablo D'Andrea, em entrevista concedida em outubro de 2024 à Revista Coletiva, comenta sobre as disputas em torno do termo periferia e sua potência:

> A cidade tem uma periferia, tem um centro e um bairro onde moram as elites, isso é senso comum. Não no sentido ruim, mas de uma percepção de vivência de que a cidade é dividida entre classes sociais que mais ou menos ocupam diferentes espaços. O que eu acho que precisa repensar é o que se chama centro. [...]. O que talvez seja novo é essa reivindicação de uma potência das periferias. Isso, sim, talvez seja um fenômeno mais recente das últimas décadas, e essa potência pode se expressar em muita coisa. Pode ser a capacidade de entrar na universidade e formular conhecimento. Pode ser na capacidade da periferia de formular políticas públicas e dialogar com o Estado, reivindicar que o SUS nasceu na periferia, que a lei de fomento à cultura das periferias foi formulada pelas periferias. Essa potência periférica pode ser reivindicada pela arte, pela cultura (D'Andrea, 2024).

[2] A primeira reunião que marcou a fundação do grupo, contando com líderes de diversas entidades de suporte e defesa do povo preto, aconteceu dias antes, em 18 de junho (Felix, 2005).

Assim, surgiram equipes de som, que promoviam e divulgavam os bailes *blacks*, como a Zimbabwe, Black Mad, Musicália e Os Carlos. Contudo, a mais famosa delas foi a Chic Show, idealizada por Luiz Alberto da Silva, o "Luizão", que, vendo o crescimento estrondoso de frequentadores dos seus bailes (realizados em inúmeros endereços da cidade), formou sociedade com seus irmãos e deu a maior cartada da história dos bailes blacks na cidade: alugou o clube da Sociedade Esportiva Palmeiras com a condição de reunir no mínimo 10 mil pessoas. Foram nada menos que 16 mil, o que fez com que a diretoria do clube firmasse um contrato anual com a Chic Show para realização de bailes mensais (Silva, 2013).

A rua, território público de direito comum, também era resistência. Os jovens se reuniam, em São Paulo, no Viaduto do Chá, antes de irem aos bailes. Vistos pela Polícia Federal como suspeitos, tais encontros eram coibidos para evitar quaisquer atividades que pudessem promover ações que enaltecessem o poder negro (Silva, 2013).

As expressões artísticas do hip hop também colaboraram para uma reconstrução identitária brasileira, em situação similar à dos jamaicanos, como no início do movimento com o DJ Kool Herc, que mantiveram a tradição de seu local de origem em um processo de ressignificação de si, mas, ao mesmo tempo, se adaptaram ao novo momento e ao local em que viviam, moldando, assim, suas representações simbólicas à cultura local.

Ou seja, os pioneiros do hip hop incorporaram novos valores e significados às suas vivências culturais, mas sem negar os movimentos musicais que os antecederam, como sugere o artista e produtor cultural Salve Samuca, em entrevista para o Jornal da Biblioteca Pública do Paraná:

> Eu vejo o hip hop como esse movimento geracional. [...] É um movimento que está fazendo 50 anos, mas as coisas que ele traz são muito antigas", disse. "Quem entende culturalmente o que o hip hop significa entende que é a continuidade do tango, da música latina, cubana, jamaicana, do samba, do funk. James Brown já era hip hop antes do hip hop", compara (Cunha; Coelho, 2023, p. 6).

Entender esses processos como móveis e em reconstrução requer pensar em um sujeito da modernidade, volátil, mas em consonância com o território, como entende Milton Santos (2001, p. 114):

> O território tanto quanto o lugar são esquizofrênicos, porque de um lado acolhem os vetores da globalização, que neles se instalam para impor sua nova ordem, e, de outro lado, neles se produz uma contraordem, porque há uma produção acelerada de pobres, excluídos, marginalizados. Crescentemente reunidas em cidades cada vez mais numerosas e maiores, e experimentando a situação de vizinhança [...], essas pessoas não se subordinam de forma permanente à racionalidade hegemônica e, por isso, com frequência podem se entregar a manifestações que são a contraface do pragmatismo.

Para esse geógrafo, como explica Souza (2005, p. 253), o território vai desde questões econômicas até culturais e antropológicas; é "[...] um espaço do acontecer solidário". Tais características podem explicar por que o hip hop, no Brasil, emergiu como uma reconstrução da identidade e da aquisição de território, inicialmente marcada por protestos contundentes.

Teperman (2015, p. 25) indica que, nos anos 1980, as novas formas de rap se caracterizavam pela flexibilidade no trato com a indústria fonográfica e que a:

> [...] grande mídia que se expandia, ainda que pequena naquele momento (década de 1980), [não deixava de ter de] lidar com as contradições e ambiguidades de uma expressão artística e cultural historicamente atravessada, entre outros dilemas, pela tensão entre a rua e o mercado.

Fruto desse caldeirão cultural, em 1988 forma-se o Racionais MC's, grupo que viria a se tornar um dos mais representativos do hip hop brasileiro, se não da música popular brasileira como um todo.

3 O Racionais MC's e sua importância

O Racionais MC's origina-se na periferia da cidade de São Paulo com integrantes dos territórios das zonas sul e norte. Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira), Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), Edi Rock (Edivaldo Pereira Alves) e KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões) compartilhavam o mesmo engajamento para garantir o direito à vida dos jovens periféricos por meio do rap. Suas letras, desde o início, abordam temas como racismo, violência policial, desigualdade social, opressão e vulnerabilidade e também apontam reflexões sobre seus efeitos no cotidiano das e nas periferias urbanas. Mano Brown, a respeito do trabalho do grupo, diz: "A ideia é monstruosa por não ser só minha! Quando a ideia é coletiva ela se torna monstro. A ideia é monstra, a necessidade é monstra, o problema é monstro, a gente não, a gente é carne e isso é frágil" (Rocha, 2021, p. 6).

Antes de ser quarteto, o Racionais era formado por duas duplas: Mano Brown e Ice Blue (conhecidos na época como B.B Boys) de um lado, e KL Jay e Edi Rock de outro. É Milton Salles, produtor e sócio do grupo até 1995, quem os observa e sugere a formação do conjunto. É Milton Salles, produtor e sócio do grupo até 1995, quem os observa e sugere a formação do grupo.

A denominação do grupo encontra inspiração em Tim Maia em sua fase "racional", marcada pela adesão ao movimento religioso Universo em Desencanto, período ao longo do qual o artista lançou discos dedicados a esse tema e exaltados por sua musicalidade *black*. O pensamento arguto e a dureza das letras de suas canções inspiram o Racionais MC's, como

aponta Rocha (2021, p. 7): "O trabalho dos Racionais tem a força dessas verdades avassaladoras que rompem com a mentira há muito cultivada em uma sociedade cordial".

No primeiro ano de trabalho, em 1989, duas músicas do Racionais são incluídas na coletânea *Consciência Black Vol. 1*, da Zimbawe Records, gravadora capitaneada por William Santiago, à época um agitador cultural que dava oportunidade aos grupos novos, ainda sem reconhecimento da indústria musical vigente, para, assim, também provocar os poderes estabelecidos. Em entrevista ao canal Alma Preta Jornalismo, Santiago relembra a visão que tinha à época: "A polícia era inimiga ali. Inimiga do baile, inimiga do negro, inimiga do pobre", (Alma Preta Jornalismo, 2023).

Em 1993 o Racionais MC's produz o terceiro disco, *Raio X Brasil*. Lançado na quadra da escola de samba Rosas de Ouro, na Freguesia do Ó, zona norte de São Paulo, reduto do povo preto, o álbum consolidou a trajetória do grupo até ali. No show em que divulgou o álbum compareceram aproximadamente dez mil pessoas, que ouviram, ao vivo, *Fio da Navalha*, *Mano na Porta do Bar* e os dois títulos que viriam a se tornar seus dois maiores sucessos: *Fim de Semana no Parque* e *Homem na Estrada*. Essas duas últimas passaram a ser veiculadas em emissoras de rádio de todo o país, além de serem tocadas em bares e danceterias (Contier, 2005).

O maior sucesso do grupo, *Sobrevivendo no Inferno***,** viria depois, em 1997, com mais de um milhão de cópias vendidas, quando o Racionais já tinha sua própria gravadora, a Cosa Nostra**.** Em 2018 a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) o incluiu entre as obras selecionadas para seu vestibular, na categoria "poesia", ao lado de *Sonetos*, de Luís de Camões, e *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar. Na rede social digital Instagram, o grupo comemorou: "É a periferia ocupando a Academia" (Auer, 2018). Ao furar a bolha da cultura branca e hegemônica, o grupo consolida-se como "[...] indiscutivelmente o grupo de RAP mais influente do Brasil" (Silva, 2020, p. 55).

4 *Homem na Estrada:* análise do discurso e perspectiva interseccional

As 15 estrofes da canção *Homem na Estrada* do Racionais MC's (1993) ganham potência quando sob a análise do discurso bakhtiniana e sob a teoria interseccional. Da primeira, acionamos as noções de obra de arte e enunciação (Brait, 2005, p. 110). Da segunda, a noção de "que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – estão inter-relacionadas e moldam-se mutuamente" (Collins; Bilge, 2021, p. 15).

Para o filósofo russo, as obras de arte compõem-se de três partes: da material, da forma e do conteúdo (Bakhtin, 2013, p. 177). Explicamos: material é a língua em seu estado "bruto", anterior ao trabalho do artista; forma e conteúdo, indissociáveis, referem-se ao trabalho artístico dos sentidos (Brait, 2005; Bakhtin, 2013). Segundo o linguista, o autor-artista nunca faz coincidir sua consciência criadora com a consciência linguística; ao contrário, supera-a para depois criar "[...] uma visão absolutamente nova do mundo [...], a realidade da carne mortal do mundo que não é conhecida de nenhum dos outros ativismos criativo-culturais" (Bakhtin, 2013, p. 176).

Autor e leitor (ou locutor e interlocutor), ainda sob a mesma teoria, nunca se confundem, mas se relacionam. O primeiro é o "orientador autorizado do leitor" (Bakhtin, 2013, p. 191), ocupa um lugar em um grupo social, em um determinado momento histórico e cujo ativismo orienta o leitor. Em nossa análise, o rapper compartilha a mesma origem de seus ouvintes, mas é ele quem consegue dar voz e forma às ideias que seu público reconhece como suas também. A mensagem, tensa, dialoga com o contexto do território periférico, da divisão racial do espaço.

Collins e Bilge (2021) colaboram quando refletem que as identidades (vamos considerar aqui, para efeito pedagógico, a do rapper e seus públicos) se cruzam e se influenciam mutuamente.

Em entrevista para o portal Geledés (2014), Kimberle Crenshaw argumenta que a interseccionalidade chama a atenção para invisibilidades que existem no feminismo, na luta contra o racismo, nas políticas de classe, então, obviamente, é preciso muito trabalho para conseguir identificá-las e utilizá-las como suporte a diferentes análises.

Portanto, ao estudar a letra da canção vamos perpassar por tais avenidas identitárias (raça, classe, gênero dentre outros) e valorizar a figura do autor, revestido de autoridade intelectual, já que é quem enuncia as situações atravessadas tanto por ele, quanto por grande parte das comunidades brasileiras marginalizadas, seus interlocutores: precarização, vulnerabilidade e opressão. Vamos iniciar nossa análise por meio da primeira parte:

> Um homem na estrada recomeça sua vida
> Sua finalidade, a sua liberdade
> Que foi perdida, subtraída
> E quer provar a si mesmo que realmente mudou
> Que se recuperou e quer viver em paz
> Não olhar para trás
> Dizer ao crime, "nunca mais!"
> Pois sua infância não foi um mar de rosas, não
> Na FEBEM, lembranças dolorosas, então (Racionais MC'S, 1993).

Nesses versos reconhecemos a intersecção da violência como marcadores de raça, classe, gênero e faixa etária. O eu-lírico trata de um jovem homem negro, pois se refere à Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor (FEBEM), instituição que abrigava menores infratores no estado de São Paulo (atualmente renomeada como Fundação Casa), na qual a imensa maioria era composta por pretos e pobres. Essa estrofe expressa os desafios para "viver em paz", mesmo depois de cumprida a sentença. Alguns versos contêm rimas internas a partir das vogais em sílaba tônicas e finais: "perd**ida**, subtra**ída**"; ou monossilábicas, como em "p**az**, tr**az**, m**ais**", o que mostra o trabalho com a língua oral.

Na década de 1990, quando a canção foi lançada, ocorreu o massacre no complexo penitenciário Carandiru. Não é à toa que esse segmento retrata a violência estrutural e institucional desse jovem, cuja infância foi "perdida", "subtraída" e agravada pela pobreza.

Segundo Angela Davis (2018, p.121), "[...] o encarceramento está associado à racialização daqueles que têm mais probabilidade de ser punidos", afirmação confirmada pelos dados apurados pela Secretaria Nacional de Políticas Penais (SENAPPEN): no Brasil, em dezembro de 2024, de um total de 670.265 pessoas privadas de liberdade, 641.128 são homens, dos quais 100.898 são pretos, 311.226 pardos e 26.476 não informados. Os demais são amarelos e indígenas. Já as mulheres são em menor número: 29.137, das quais 4.280 são pretas e 4.280, pardas. (Brasil, 2025, p. 12-14, 86).

Em percentuais: 64,28% do total de homens privados de liberdade são negros (pretos e pardos) e, de mulheres custodiadas, 29,38% são negras (pretas e pardas), totalizando 93,66% de homens e mulheres negros privados de liberdade. Tais números apontam a urgência de repensar o atual funcionamento do sistema penal, tanto para menores de idade, quanto para adultos. Para Angela Davis (2018), as soluções para mitigar o encarceramento em massa dar-se-iam pelo abolicionismo penal[3] e pela justiça social, haja vista a repetição do ciclo da miséria, como lemos na segunda estrofe da canção:

> Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim
> Muitos morreram sim, sonhando alto assim
> Me digam quem é feliz, quem não se desespera
> Vendo nascer seu filho no berço da miséria
> Um lugar onde só tinham como atração
> O bar e o candomblé pra se tomar a bênção
> Esse é o palco da história que por mim será contada
> Um homem na estrada (Racionais MC'S, 1993).

[3] Trata-se de uma abordagem sem consenso, mas que pode ser compreendida, em linhas gerais, como um ideal que busca frear o encarceramento e propor justiça restaurativa no lugar da punitivista (Achutti, 2016).

Novas rimas comparecem aqui, com "desesp**era** e mis**éria**", considerada rima rica, pois combina duas classes gramaticais diferentes: verbo e substantivo. O desejo de "ganhar dinheiro" e a tragédia dos que "sonharam alto" revelam as desigualdades que atravessam a população negra. A referência ao nascimento de uma criança "no berço da miséria" sublinha o ciclo da exclusão socioeconômica.

O candomblé, por sua vez, também funciona como marcador de marginalização, pois a mera menção a uma religião de matriz africana a associa a pessoas negras, vítimas do processo de escravização no Brasil, cujos descendentes habitam esse território. Santos, Dias e Santos (2023, p. 38) afirmam que, apenas em 2020, o Ministério da Família, Mulher e Diretos Humanos recebeu "[...] um total de 966 casos de intolerância religiosa distribuídos entre: matriz africana 244 casos, não-definida 234 casos, matriz evangélica 186 casos, demais religiões 160 casos, católica 125 casos e sem religião 17 casos." Ainda assim, no contexto da canção, o candomblé funciona como "Um lugar onde só tinham como atração/O bar e o candomblé pra se tomar a bênção", o que faz hibridizar sua potência religiosa com atividades de sociabilização.

A terceira estrofe dá continuidade à anterior, mas, nesta, traduz em signos a vida miserável e vulnerável: "barranco", "cômodo mal acabado e sujo", "cheiro horrível de esgoto no quintal", "um pedaço do inferno" são alguns exemplos. Trata-se de enunciados completos, pois estruturam os diversos elementos "[...] não como sobreposição ou junção mecânica de partes, mas como a criação de um todo integrado" (Brait, 2005, p. 113). Novamente denuncia-se o abandono do Estado – "[...] o IBGE que nunca mais voltou" – deixando à própria sorte os moradores e as moradoras do território periférico sujeitos à violência, como já citaram Gonzalez e Hasenbalg (1982):

> Equilibrado num barranco, um cômodo mal acabado e sujo
> Porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio
> Um cheiro horrível de esgoto no quintal
> Por cima ou por baixo, se chover será fatal
> Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou
> Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou
> Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas
> Logo depois esqueceram, filha da puta!
> Acharam uma mina morta e estuprada
> Deviam estar com muita raiva; mano, quanta paulada (Racionais MC'S, 1993).

Santos já explicava em 2007 (p. 139) que "[...] às vezes tais bens e serviços simplesmente não existem na área, às vezes não podem ser alcançados por questão de tempo ou de dinheiro", enquanto Siqueira (2006, p. 13) comenta que a proliferação de favelas potencializa os problemas urbanos em função da falta de assistência: "Precariedades que

persistem, multiplicam-se e atuam como combustível ao agravamento dos problemas socioespaciais urbanos".

O xingamento "Filha da Puta!" dá vazão à revolta dos habitantes negros e periféricos contra os agentes do Estado que não dão conta, sequer, de combater o crime organizado[4]. Atuante desde os anos 1980, tem se espalhado por muitos bairros das cidades, mesmo entre os mais ricos (Salla; Teixeira, 2020), o que explica o estupro naturalizado no território da zona sul paulistana. A narrativa sobre o corpo desfigurado da menina violentada, deixado ao sol por mais de 10 horas para ser removido ao IML, configura o descaso das políticas públicas para cuidar do bem-estar dos cidadãos:

> Estava irreconhecível, o rosto desfigurado
> Deu meia noite e o corpo ainda estava lá
> Coberto com lençol, ressecado pelo Sol, jogado
> O IML estava só dez horas atrasado
> Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim
> Quero que meu filho nem se lembre daqui
> Tenha uma vida segura, não quero que ele cresça
> Com um oitão na cintura e uma PT na cabeça
> E o resto da madrugada sem dormir, ele pensa
> O que fazer para sair dessa situação?
> Desempregado então, com má reputação
> Viveu na detenção, ninguém confia não
> E a vida desse homem para sempre foi danificada
> Um homem na estrada (Racionais MC'S, 1993).

Sem nome e idade definidas, é um corpo sem valor, não passível ou merecedor de luto (Butler, 2017), uma vez que para ser perdida e lamentada, uma vida precisa ter tido, antes, condições de existência plena. A precariedade de uma vida se dá também pelo risco eminente de ser, a qualquer instante, interrompida, muitas vezes pelo próprio Estado, cuja função seria proteger seus cidadãos:

> Sem a condição de ser enlutada, não há vida, ou, melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida. Em seu lugar, "há uma vida que nunca terá sido vivida", que não é preservada por nenhuma consideração, por nenhum testemunho, e que não será enlutada quando perdida (Butler, 2017, p. 33).

Mais uma vez, a classe social funciona como um marcador, haja vista o desejo do protagonista para que seu filho esqueça onde vive, como denuncia o advérbio "daqui", em:

[4] Não fazemos distinção nesse artigo entre "organização criminosa", "organização social do crime, "crime-negócio" e suas origens. Para efeito de clareza, entendemos crime organizado como ações praticadas na ilegalidade, muitas vezes voltadas ao tráfico de drogas, com a participação do Estado e envolvimento das camadas pobres e ricas da população e grupos prisionais. (Salla; Teixeira, 2020).

"quero que meu filho nem se lembre daqui". O único projeto de futuro é não ter passagem pelo cárcere, sempre estigmatizante, especialmente para a população negra e periférica, a mais predominante no sistema, como vimos. Novamente recorremos a Davis (2018, p. 112) para quem: "A prisão não resolve os problemas sociais; ela os agrava. A verdadeira segurança pública só pode ser alcançada através da justiça social."

Na quinta e sexta estrofes a descrição do território compõe-se pelo paradoxo de excesso e de faltas. O calor é muito, a água, escassa; a violência é grande, a justiça, carente; a embriaguez é estonteante, o dinheiro, curto (para os negros). Ao final, apenas abundam os lucros para os ricos com o álcool que circula na favela:

> Amanhece mais um dia e tudo é exatamente igual
> Calor insuportável, 28 graus
> Faltou água, já é rotina, monotonia
> Não tem prazo pra voltar, há!
> Já fazem cinco dias
> São dez horas, a rua está agitada
> Uma ambulância foi chamada com extrema urgência
> Loucura, violência, exagerado
> Estourou a própria mãe, estava embriagado
>
> Mas bem antes da ressaca ele foi julgado
> Arrastado pela rua o pobre do elemento
> Um inevitável linchamento, imaginem só
> Ele ficou bem feio, não tiveram dó
> Os ricos fazem campanha contra as drogas
> E falam sobre o poder destrutivo dela
> Por outro lado promovem e ganham muito dinheiro
> Com o álcool que é vendido na favela (Racionais MC'S, 1993).

Outro marcador muito presente na quinta estrofe é a maternidade, pois a mulher morta, embora anônima, é a mãe de seu próprio assassino. A fúria coletiva transformada em linchamento do "pobre do elemento", isto é, do autor desse crime, resulta da memória coletiva[5], que atribui às mães o atributo de santas.

Na sétima estrofe os marcadores de raça, classe e faixa etária continuam evidentes. Violência e vulnerabilidade ganham maior envergadura:

> Empapuçado ele sai, vai dar um rolê
> Não acredita no que vê, não daquela maneira
> Crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo
> Seu café da manhã na lateral da feira

[5] Memória coletiva é um conceito de Maurice Halbwachs para quem: "[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. 'E porque, em realidade, nunca estamos sós'. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem" (1990, p. 26).

Molecada sem futuro, eu já consigo ver
Só vão na escola pra comer, apenas nada mais
Como é que vão aprender sem incentivo de alguém
Sem orgulho e sem respeito, sem saúde e sem paz (Racionais MC'S, 1993).

Santos (2009) descreve os múltiplos territórios dentro de uma mesma cidade, que se diferenciam não apenas pela localização geográfica, mas principalmente pelo nível de renda dos que os ocupam, garantindo ou excluindo acesso aos bens e aos serviços. O verso "crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo seu café da manhã na lateral da feira" manifesta a insegurança alimentar de quem deveria ser protegido pelas políticas públicas e privadas. Trata-se de um posicionamento ético do enunciador que, por meio de uma forma composicional, a enumeração, transforma sua denúncia em objeto estético (Brait, 2005, p. 114).

Na oitava estrofe, raça, gênero e classe cruzam-se como avenidas, pois sem oportunidades de trabalho e de vida digna, impera a violência sobre os corpos negros e periféricos:

Um mano meu tava ganhando um dinheiro
Tinha comprado um carro, até Rolex tinha
Foi fuzilado a queima roupa no colégio
Abastecendo a playboyzada de farinha
Ficou famoso, virou notícia
Rendeu dinheiro aos jornais, ham
Cartaz à policia
Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares
Superstar do notícias populares (Racionais MC'S, 1993).

Santos (2009, p. 10) analisa a atração que a cidade exerce sobre as camadas mais pobres. Por ser nela onde se processam as relações comerciais, onde se difunde a modernização e se ostenta o luxo, é "[...] o lugar com mais força e capacidade de atrair e manter gente pobre, ainda que muitas vezes em condições sub-humanas". Tornam-se, assim, moradores dos inúmeros bolsões de pobreza espalhados pelos arremedos das cidades brasileiras, temidos pelos que vivem nas áreas mais nobres e valorizadas.

Nas estrofes nove e dez, a seguir, o protagonista não apenas alterna os espaços da ação, mas também desenvolve o tempo decorrido. Em um passado recente, ocorrera o fuzilamento de um traficante, mas em apenas sete dias aparece o crack comercializado para a "playboyzada" endinheirada, que circula na periferia apenas para adquiri-lo:

Uma semana depois chegou o crack
Gente rica por trás, diretoria
Aqui, periferia, miséria de sobra
Um salário por dia garante a mão-de-obra
A clientela tem grana e compra bem
Tudo em casa, costa quente de sócio
A playboyzada muito louca até os ossos
Vender droga por aqui, grande negócio
Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim
Quero um futuro melhor, não quero morrer assim
Num necrotério qualquer, um indigente sem nome e sem nada
O homem na estrada
Assaltos na redondeza levantaram suspeitas
Logo acusaram a favela para variar
E o boato que corre é que esse homem está
Com o seu nome lá na lista dos suspeitos, pregada na parede do bar (Racionais MC'S, 1993).

A disparidade entre a riqueza dos que estão no topo, "gente rica por trás, diretoria", e a pobreza extrema nas periferias, "miséria de sobra"; entre o "aqui", periferia, e o "lá", onde habita a clientela, há o bar. Não por acaso é nesse espaço intermediário que se exibe a lista dos suspeitos, onde circulam, metaforicamente, "os refugiados do planeta", os periféricos vulneráveis; os "daqui", mas que desejam estar "lá".

Esse lugar tanto serve de refúgio dos vulneráveis, quanto de uma antessala de necrotérios que abrigam os que, como vimos, não são sequer passíveis de luto (Butler, 2017). A interseccionalidade entre justiça criminal, raça e classe social evidencia a dificuldade de a favela deixar de ser criminalizada e estigmatizada.

Na décima primeira estrofe, a violência policial e as sequelas do aprisionamento são denunciadas:

A noite chega e o clima estranho no ar
E ele sem desconfiar de nada, vai dormir tranquilamente
Mas na calada caguetaram seus antecedentes
Como se fosse uma doença incurável
No seu braço a tatuagem, DVC, uma passagem, 157 na lei
No seu lado não tem mais ninguém
A Justiça Criminal é implacável
Tiram sua liberdade, família e moral
Mesmo longe do sistema carcerário
Te chamarão para sempre de ex-presidiário
Não confio na polícia, raça do caralho!!!
Se eles me acham baleado na calçada
Chutam minha cara e cospem em mim é
Eu sangraria até a morte (já era, um abraço)
Por isso a minha segurança eu mesmo faço (Racionais MC'S, 1993).

Conforme dados do IBGE de 2022, o mais recente, "[...] quando se olha apenas para as favelas, os pretos são 16,1%; e os pardos, 56,8%. Somados alcançam 72,9%." (Moura, 2024). Acrescentem-se a essa informação os dados já apresentados sobre a população encarcerada, composta na sua maioria por pessoas negras, e temos, novamente, as sequelas da divisão racial do espaço.

A interseccionalidade entre justiça criminal, raça e classe evidencia, ainda, o risco da reincidência, conforme Baratta (2007, p. 3):

> É fato comprovado que a maior parte dos presos procedem de grupos sociais já marginalizados [...]. A reintegração na sociedade do sentenciado significa, portanto, antes de tudo, corrigir as condições de exclusão social, [...] para que conduzi-los a uma vida pós-penitenciária não signifique, simplesmente, como quase sempre acontece, o regresso à reincidência criminal.

As siglas "DVC' – De Volta ao Crime – "e 157 na lei" – crime por subtração de objetos – tatuadas no braço do custodiado representam, no corpo, a consciência do ciclo da criminalidade. Implacável, a justiça criminal exclui do apenado o convívio da família e ainda o assujeita a mais violência, mesmo fora das grades: "Se eles me acham baleado [...]/Eu sangraria até a morte (já era, um abraço)"

A narrativa prossegue, detalhando uma outra madrugada qualquer, quando a polícia, silenciosamente, invade um barraco (numerado!), em um crescendo de tensão:

> É madrugada, parece estar tudo normal
> Mas esse homem desperta, pressentindo o mal
> Muito cachorro latindo ele acorda ouvindo
> Barulho de carro e passos no quintal
> A vizinhança está calada e insegura
> Premeditando o final que já conhecem bem
> Na madrugada da favela não existem leis
> Talvez a lei do silêncio, a lei do cão talvez
>
> Vão invadir o seu barraco, é a polícia
> Vieram pra arregaçar, cheios de ódio e malícia
> Filhos da puta, comedores de carniça
> Já deram minha sentença e eu nem tava na treta
> Não são poucos e já vieram muito loucos
> Matar na crocodilagem, não vão perder viagem
> Quinze caras lá fora, diversos calibres
> E eu apenas com uma treze tiros automática
> Sou eu mesmo e eu, meu Deus e o meu orixá
> No primeiro barulho, eu vou atirar
> Se eles me pegam, meu filho fica sem ninguém
> E o que eles querem: Mais um pretinho na FEBEM (Racionais MC'S, 1993).

Armados com os mais diferentes calibres não dão chance alguma à vítima, que para sua defesa conta apenas com "uma treze tiros automática" e seu orixá. Voltar para o

encarceramento é tão violento que é preferível arriscar a vida, lutando e resistindo: "No primeiro barulho, eu vou atirar/Se eles me pegam, meu filho fica sem ninguém".

Apesar de voltada para pessoas menores da idade, a Febem equivalia ao que se experimenta nas prisões, ambas ineficazes para dar alguma chance de socialização do jovem infrator:

> As prisões não desaparecem com os problemas sociais, elas desaparecem com os seres humanos. A falta de moradia, o desemprego, o vício em drogas, a doença mental e o analfabetismo são apenas alguns dos problemas que desaparecem da vista pública quando os seres humanos que lidam com eles são relegados a jaulas (Davis, 2018, p. 16).

A ambientação do território periférico, a insegurança e a falta de leis ressaltam a marginalização e a falta de proteção legal para seus moradores.

Nas estrofes quatorze e quinze, as finais, o clímax começa a arrefecer, indicando o final trágico. O personagem morre e fica largado na estrada.

> Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim
> A gente sonha a vida inteira e só acorda no fim
> Minha verdade foi outra, não dá mais tempo pra nada
> Bang! Bang! Bang!
> Homem mulato aparentando
> Entre vinte e cinco e trinta anos
> É encontrado morto na estrada do
> M'Boi Mirim sem número
> Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais
> Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal (Racionais MC'S, 1993).

A vítima ser um "homem mulato"[6] reforça a importância da raça na narrativa inteira. São os negros, apenas eles, que morrem por um "acerto de contas entre quadrilhas rivais". Pobres, moram em "M'Boi Mirim sem número", região conhecida por sua grande concentração populacional na zona sul de São Paulo.

É apenas na última estrofe que surge uma outra voz, a dos noticiários policiais, que em apenas seis versos resume a trajetória dessa personagem, desprovida de nome e de idade precisa. Se no início da canção não havia endereço, mas apenas casebres numerados, no epílogo ocorre o inverso.

5 Considerações finais

Desconectado da música industrial, o rap no Brasil teve de enfrentar resistência em matérias de jornal que o associavam à marginalidade (Jornal da Biblioteca Pública do Paraná),

[6] Atualmente não se faz mais referência a "mulatos", mas a pardos.

ideia que se retroalimenta em versos como: "No primeiro barulho, eu vou atirar" (Cunha; Coelho, 2023, p. 9).

Como vimos, *Homem na Estrada* (Racionais MC'S, 1993) narra a trajetória de um homem negro periférico em São Paulo que enfrenta discriminação racial, desigualdade social, violência policial, sistema penitenciário e luta pela dignidade e identidade. À medida que a análise dos trechos avança, a tensão, graças à força dos enunciados e à interseccionalidade, é potencializada, resultando na morte do enunciador.

Desde o início até o final da canção o cenário apresentado indica se tratar de pessoas abandonadas à própria sorte, sempre sob a mira da polícia, mas que ainda assim reagem, seja xingando, seja denunciando, seja compondo uma obra de arte que "[...] bendiz a cultura, na confiança em que o outro – superior –, responde por minha responsabilidade especial, em que eu não ajo em um vazio axiológico". (Bakhtin, 2013, p. 190).

Buscamos, com a análise discursiva, com os estudos sobre prisão e com a teoria interseccional evidenciar em *Homem na estrada* a força dos versos e sua gênese, uma vez que "O hip hop é a consequência de uma política de ausência que resulta em violência" (MV Bill, 2010). Mais ainda: onde há injustiças também, pois como afirma o rapper curitibano Bface: "Eu soube que na Palestina e nos Emirados Árabes o rap é o estilo de música mais consumido por essas pessoas que estão em situação de periferia e de guerra, é importante lá, assim como no continente africano, no Japão (Cunha; Coelho, 2023, p. 10).

Segundo o YouTube (2024), apenas nessa plataforma, *Homem na estrada* alcançou 37.167.202 visualizações; na do Facebook (2025), 58 mil e, no Spotify (2024), 56.816.617. Não é possível saber se esses números são precisos e se representam acessos de pessoas distintas, mas o fato é que essa canção tem sido veiculada em seus mais de 30 anos de existência e ainda permanece atual, confirmando que, para além de todas as questões aqui levantadas, trata-se também de uma obra de arte.

Referências

ACHUTTI, Daniel Silva. **Justiça restaurativa e abolicionismo penal**: contribuições para um novo modelo de administração de conflitos no Brasil. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2016.

ALMA PRETA JORNALISMO. **De Pixote a Racionais MC's**: a história da gravadora que volucionou a música negra em São Paulo. [*S. l*: *s. n*.], 2023. 1 vídeo (10 min 38 s).

AUER, Heloísa. Afinal, rap também é poesia. **Escotilha**, São Paulo, 2 jun. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARATTA, Alessandro. **Ressocialização ou controle social**: uma abordagem crítica da reintegração social" do sentenciado. Saarbrücken: Universidade de Saarland, 2007.

BRAIT, Beth. **Bakhtin** - conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

BRASIL. Secretaria Nacional de Políticas Penais (SENAPPEN). **Relatório de informações penais**: 17º ciclo Sisdepen, 2º semestre de 2024. Brasília: SENAPPEN, 2025.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MC's. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO ADOLESCENTE, 1., 2005, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: [*s. n.*], 2005.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011. Acesso em: 12 dez. 2024.

CUNHA, Luis Felipe; COELHO, Maria. Cinco décadas de batidas. **Cândido - Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**, Curitiba, n. 143, p. 3-73, out. 2023.

D'ANDREA, Tiarajú. **A formação de sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. Entrevista com Tiaraju Pablo D'Andrea. [Entrevista concedida a] Amaro Mendonça e Cristiano Borba. **Revista Coletiva**, Recife, 9 out. 2024.

DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Rio de Janeiro: Difel, 2018.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

FACEBOOK. Homem na estrada- Racionais MC's. **Facebook**, [*s. l.*], 2025.

FELIX, João Batista Jesus. **Hip hop**: cultura e política no contexto paulistano. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

GELEDÉS. Instituto da Mulher Negra. Kimberlé Crenshaw sobre interseccionalidade: "Eu queria criar uma metáfora cotidiana que qualquer pessoa pudesse usar". **Geledés**, São Paulo, 2014.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

MOURA, Bruno Freitas. População da favela é mais negra e jovem que o restante do país. **Agência Brasil**, Brasília, 8 nov. 2024.

MV BILL. Causa e efeito. *In*: MV BILL. **Causa e efeito**. Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2010. 1 CD, faixa 1 (5 min 30 s).

RACIONAIS MC'S. Homem na estrada. *In*: RACIONAIS MC'S. **Raio X Brasil**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993. 1 CD, faixa 5 (aprox. 8 min 41 s).

ROCHA, Arthur Dantas. **Racionais MC's – sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cobogó, 2021.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip hop**: a periferia grita. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROSE, Tricia. **Black noise**: rap music and black culture in contemporary America**.** Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

SALLA, Fernando; TEIXEIRA, Alessandra. O crime organizado entre a criminologia e a sociologia: limites interpretativos, possibilidades heurísticas. **Tempo Social**, São Paulo, v. 32, n. 3, p. 147-171, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2020.169687. Acesso em: 12 dez. 2024.

SANTOS, Ivanir; DIAS, Bruno Bonsanto; SANTOS, Luan Costa Ivanir. **II Relatório sobre intolerância religiosa**: Brasil, América Latina e Caribe. Rio de Janeiro: CEAP, 2023.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. 5 ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2009.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. 7. ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2007.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Daniela Fernanda Gomes. **O som da diáspora**: a influência da black music norte-americana na cena black paulistana. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA, Edson. Racionais MC's sob a perspectiva do realismo estético de Gyorgy Lukács. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 26, p. 54-64, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2020.177201. Acesso em: 15 dez. 2025.

SIQUEIRA, Maria Penha Smarzaro. **Sociedade e pobreza**. Vitória: Ed. UFES, 2006.

SOUZA, Maria Aparecida. Milton Santos, um revolucionário. *In*: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, Maria Laura (org.). **Territorio y movimientos sociales**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SPOTIFY. Homem na Estrada. **Spotify**, [*s. l.*], 2024.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**. As transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. **Racionais**: entre o gatilho e a tempestade. São Paulo: Perspectiva, 2023.

YOUTUBE. Racionais TV - Homem na Estrada. **YouTube**, [*s. l.*], 2024.

Intersectional analysis of cultural identities in the song *Homem na Estrada* by Racionais MC's (1993)

Abstract

This article analyzes the fifteen strophes of *Homem na Estrada*, by Racionais MC's, through official data from the Brazilian National Secretariat on Penal Policies, Bakhtinian discourse analysis, and the intersectionality framework proposed by Kimberlé Crenshaw. It also engages with concepts such as territory, as theorized by geographer Milton Santos the racial division of space by Gonzalez and Hasenbalg, and vulnerability, as elaborated by philosopher Judith Butler. The significance of art as a tool for social awareness permeates all discussions. This is, therefore, a multidisciplinary article, employing a qualitative and interpretive methodology, which seeks to understand the multiple layers of oppression, resistance, and precariousness faced by individuals living in urban peripheries – conditions that remain current even more than thirty years after the song's release. The article concludes by reflecting on the cultural and social relevance of rap for people living in peripheral contexts, highlighting its enduring cultural and social significance as evidenced by the substantial audience it continues to accumulate on streaming platforms.

Keywords

intersectionality; cultural identity; vulnerability; Racionais MC's; racial division of space

Declaração de disponibilidade de dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Declaração de autoria e responsabilidade

Concepção e elaboração do estudo: Rosineia Oliveira dos Santos e Thiago Costa, Bárbara Heller
Coleta de dados: Rosineia Oliveira dos Santos, Bárbara Heller e Thiago Costa
Análise e interpretação de dados: Rosineia Oliveira dos Santos, Bárbara Heller e Thiago Costa
Redação: Rosineia Oliveira dos Santos, Bárbara Heller e Thiago Costa
Revisão crítica do manuscrito: Bárbara Heller

Autoria para correspondência

Barbara Heller
b.heller.sp@gmail.com

Como citar

SANTOS, Rosineia Oliveira dos; COSTA, Thiago Sanches; HELLER Barbara. Análise interseccional e discursiva das identidades culturais na canção Homem na Estrada do Racionais MC's (1993). **Intexto**, Porto Alegre, n. 58, e-150581, 2026. DOI: https://doi.org/10.22456/1807-8583.150581

Recebido: 30/09/2025
Aceito: 15/04/2026

Copyright (c) 2026 Rosineia Oliveira dos Santos, Thiago Sanches Costa, Barbara Heller. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

