
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A ARTE DA NARRAÇÃO: CONVERGÊNCIAS ENTRE O NARRADOR BENJAMINIANO, A TRADIÇÃO ORAL AFRICANA E O RAP

Catharina Viegas¹ (UFSM)
e Pedro Santos² (UFSM)

Recebido em 3 de abril de 2025; aprovado em 29 de agosto de 2025.

RESUMO: Este trabalho analisa a importância da narração na transmissão de conhecimento e cultura, comparando as ideias de Walter Benjamin sobre a crise da narrativa na modernidade com a tradição oral africana, representada pelos *griots*. Além disso, o trabalho menciona a necessidade de abordar temas complexos e difíceis na educação, como o Massacre do Carandiru, e critica a tendência à canonização de certas narrativas na historiografia brasileira. Nesse viés, a canção “Diário de um detento”, do grupo de rap Racionais MC’s é analisada a fim de traçar um paralelo entre o *griot*, o narrador benjaminiano e a figura do *rapper* ou MC (Mestre de Cerimônias) e a importância da tradição oral na transmissão da História que é apagada dos livros didáticos. Em suma, o trabalho revela como diferentes culturas navegam pelas pressões – ora da modernidade, ora da pós-colonialidade – mantendo vivas suas tradições narrativas e destacando a relevância da narração na construção de identidades e na preservação cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Narrador; Griot; Rapper.

EL ARTE DE LA NARRACIÓN: CONVERGENCIAS ENTRE EL NARRADOR BENJAMINIANO, LA TRADICIÓN ORAL AFRICANA Y EL RAP

RESUMEN: Este trabajo analiza la importancia de la narración en la transmisión del conocimiento y de la cultura, comparando las ideas de Walter Benjamin sobre la crisis de la narrativa en la modernidad con la tradición oral africana, representada por los *griots*. Además, el estudio aborda la necesidad de incorporar temas complejos y difíciles en la educación, como la Masacre de Carandiru, y critica la tendencia a canonizar ciertas narrativas en la historiografía brasileña. En este marco, se analiza la canción “Diario de um detento” del grupo de rap Racionais MC’s, estableciendo un paralelo entre el *griot*, el narrador benjaminiano y la figura del *rapper* o MC (Maestro de Ceremonias), destacando el papel de la tradición oral en la preservación de historias borradas de los libros de texto. En resumen, el trabajo

1 catharinaviegas@outlook.com - <https://orcid.org/0000-0002-8609-6693>

2 pedro.brum@ufsm.br - <https://orcid.org/0000-0001-8573-2427>

revela cómo distintas culturas navegan las presiones – ya sea de la modernidad o de la poscolonialidad – manteniendo vivas sus tradiciones narrativas y reafirmando la relevancia de la narración en la construcción de identidades y la preservación cultural.

PALABRAS CLAVE: Narrador; Griot; Rapero.

THE ART OF NARRATION: CONVERGENCES BETWEEN THE BENJAMINIAN STORYTELLER, AFRICAN ORAL TRADITION AND RAP

ABSTRACT: This work analyzes the importance of narration in the transmission of knowledge and culture, comparing Walter Benjamin's ideas about the crisis of narrative in modernity with the African oral tradition, represented by *griots*. Furthermore, the work underscores the need to address complex and challenging topics in education, such as the Carandiru Massacre, and critiques the tendency to canonize certain narratives in Brazilian historiography. In this context, the song "Diário de um detento" by the rap group Racionais MC's is analyzed to draw a parallel between the *griot*, the Benjaminian narrator, and the figure of the rapper or MC (Master of Ceremonies), highlighting the importance of oral tradition in the transmission of history that is erased from textbooks. In summary, the work reveals how different cultures navigate the pressures – whether of modernity or postcoloniality – while keeping their narrative traditions alive and emphasizing the relevance of narration in the construction of identities and cultural preservation.

KEYWORDS: Narrator; Griot; Rapper.

Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer
dos séculos quanto no próprio indivíduo?
Os primeiros arquivos ou bibliotecas foram os cérebros dos homens.

Amadou Hampaté Bâ

1. INTRODUÇÃO

O narrador conforme proposto por Walter Benjamin, assim como a tradição oral africana, apesar de suas origens em contextos culturais e históricos distintos, compartilham profundas semelhanças no modo como valorizam a narração como um meio fundamental para a transmissão de conhecimento e cultura. Em contextos nos quais a escrita não é a principal forma de registro histórico, a oralidade mantém vivos a história, as tradições e os valores culturais. As histórias, mitos, lendas e canções transmitidas oralmente formam um repositório vivo de conhecimento que é passado de geração em geração.

Ao comparar as ideias de Benjamin com a tradição oral africana, podemos explorar como diferentes culturas navegam pelas pressões da modernidade, mantendo vivas suas tradições narrativas. Essa comparação revela não apenas as dificuldades, mas também as estratégias de resistência e adaptação que permitem a sobrevivência e a evolução das tradições narrativas. Sendo assim, esta análise pretende identificar

pontos de convergência nas funções sociais e culturais dos narradores, bem como destacar as diferenças resultantes dos distintos contextos históricos e culturais em que essas tradições se desenvolveram.

Em seu ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994), Benjamin explora o declínio da arte de contar histórias (ou narração) na era moderna. Ele argumenta que, com a ascensão do romance e da imprensa, a experiência individual e coletiva, tradicionalmente transmitida através de narrativas orais, perdeu seu valor e eficácia. Benjamin analisa o papel do narrador na sociedade, destacando sua função de transmitir sabedoria e experiências de vida, em contraste com a mera informação veiculada pela imprensa.

Indo ao encontro do narrador benjaminiano está o *griot* africano. A tradição oral é um dos pilares fundamentais das culturas africanas, sendo a principal forma de transmissão de conhecimentos, valores, histórias e costumes de geração em geração. Em muitas sociedades africanas, a história e a cultura são preservadas e transmitidas exclusivamente por meio da oralidade, o que se dá pela ausência de sistemas de escrita historicamente estabelecidos. Devido às funções que desempenham como contadores de histórias, poetas e músicos, os *griots* (também conhecidos como *dielis*) são narradores benjaminianos por excelência, exercendo um papel vital na conservação da história e das tradições: “O nome *dieli* em bambara significa sangue. De fato, tal como sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade” (Bâ 1982: 195).

A compreensão sobre a narrativa apresentada neste texto alinha-se à perspectiva de Paul Ricoeur (2000), para quem, segundo Dosse (2017), a narrativa não se limita ao texto em si, mas se expande para o mundo “fora do texto”, incorporando o ato de fala, a intenção discursiva e as condições conjunturais da comunicação (Matheus 2021: 04-05). Essa abordagem ressalta a narrativa como um processo dinâmico que envolve referentes concretos, sujeitos enunciadore e contextos históricos e sociais específicos. Assim, a letra da canção aqui analisada – “Diário de um detento” – não é mero relato, mas um ato narrativo que resgata vozes marginalizadas, articula experiências coletivas e desafia silenciamentos, cumprindo uma função ética e política análoga à do *griot* africano e do narrador benjaminiano.

2. A TRADIÇÃO ORAL E A IMPORTÂNCIA DA EXPERIÊNCIA

A análise de Walter Benjamin sobre a figura do narrador encontra ressonância na tradição oral africana uma vez que ambos destacam a importância da transmissão de experiências e sabedoria através de histórias. Enquanto Benjamin (1994) lamenta a perda do narrador tradicional na era moderna, a tradição oral africana continua a desempenhar um papel vital na preservação cultural na contemporaneidade. Benjamin (1994) argumenta que o narrador tradicional é um transmissor de sabedoria adquirida por meio de experiências de vida. Essa sabedoria, passada de geração em geração, vai além da simples transmissão de informações; ela oferece valores, ensinamentos morais e perspectivas sobre a vida.

Na tradição oral africana, a narração também está profundamente enraizada na experiência. Os *griots* são guardiões da história e da cultura e suas narrativas baseiam-se tanto nas experiências coletivas quanto nas individuais. As histórias contadas pelos *griots* preservam não apenas a memória histórica, mas também ensinam lições importantes sobre moralidade, comunidade e identidade cultural. Eles frequentemente ocupam um papel ritualístico e prestigioso em muitas culturas africanas, atuando como contadores de histórias e guardiões da tradição oral, com uma presença formal e reconhecida na estrutura social da comunidade.

Segundo Bâ (1982), a tradição africana concebe a fala como um dom divino, sendo considerada como a materialização ou exteriorização das vibrações das forças:

A tradição bambara do Komo ensina que a Palavra, *Kuma*, é uma força fundamental que emana do próprio Ser Supremo, *Maa Ngala*, criador de todas as coisas. Ele é instrumento de criação: “Aquilo que *Maa Ngala* diz, é!”, proclama o chantre do deus Komo. O mito da criação do universo e do homem, ensinado pelo mestre iniciador do Komo (que é sempre um ferreiro) aos jovens circuncidados, revela-nos que quando *Maa Ngala* sentiu falta de um interlocutor, criou o Primeiro Homem: *Maa*. (Bâ 1982: 170)

De acordo com a tradição bambara do Komo (uma das grandes escolas de iniciação do Mande (Mali)), *Maa Ngala* instruiu *Maa*, seu interlocutor, sobre as leis que governam a formação e a existência contínua de todos os elementos do cosmos. Após ser iniciado por seu criador, *Maa* passou a seus descendentes todo o conhecimento adquirido, dando início à grande tradição de transmissão oral. No idioma fulfulde, a palavra “fala” (*haala*) origina-se da raiz verbal *hal*, que significa “dar força” e, consequentemente, “materializar”. A fala é considerada uma força porque estabelece uma conexão dinâmica que gera movimento e ritmo, simbolizando vida e ação. Esse movimento é representado pelo vai-e-vem dos pés do tecelão. Antes de começar seu trabalho, o tecelão deve tocar cada parte do tear, pronunciando palavras ou ladainhas que correspondem à força vital que elas incorporam. O movimento dos pés, subindo e descendo para acionar os pedais, evoca o ritmo primordial da palavra criadora, associada ao dualismo de todas as coisas e à lei dos ciclos.

As atividades artesanais tradicionais são os principais veículos da tradição oral. Na sociedade africana tradicional, as ações humanas frequentemente tinham um caráter sagrado ou oculto, especialmente aquelas que envolviam transformar a matéria, já que tudo era considerado vivo. O trabalho do artesão era sagrado porque imitava e completava a criação de *Maa Ngala*.

Benjamin (1994) vai ao encontro dessa tradição quando aponta dois tipos de narradores fundamentais. Primeiro, o autor menciona o narrador viajante, aquele que vem de longe e tem muitas histórias para contar, exemplificado pelo marinheiro comerciante. Em contraste, ele fala do narrador sedentário, que conhece profundamente as histórias e tradições locais, representado pelo camponês.

No entanto, a verdadeira extensão do reino narrativo só pode ser compreendida pela interpenetração desses dois tipos arcaicos. Benjamin (1994) destaca a contribuição do sistema corporativo medieval para essa interpenetração, visto que mestres sedentários e aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina, e cada mestre havia sido um aprendiz ambulante antes de se estabelecer. Isso combinava o conhecimento de terras distantes, trazido pelos migrantes, com o conhecimento do passado, preservado pelos trabalhadores sedentários. Ou seja, assim como a tradição oral africana, ele defende a importância da narrativa como uma forma de expressão ligada ao trabalho manual:

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós. (Benjamin 1994: 214)

Outro ponto de convergência sublinhado tanto por Amadou Hampâtê Bâ (1982) quanto por Benjamin (1994), cada um em seu contexto, trata a respeito das profundas rupturas causadas pela Primeira Guerra Mundial na transmissão de conhecimento e na narrativa cultural.

Bâ (1982) discute a interrupção da transmissão cultural nas antigas colônias francesas devido à guerra de 1914, quando muitos jovens se alistaram para combater na França e nunca retornaram. Esses jovens deixaram suas terras no momento crucial em que deveriam estar passando por grandes iniciações e aprofundando seus conhecimentos na cultura. Além disso, o poder colonial obrigava homens importantes a enviarem seus filhos para “escolas de brancos”, afastando-os de suas tradições. A maior preocupação do poder colonial era, compreensivelmente, remover as tradições autóctones e substituir por suas próprias concepções culturais.

Benjamin (1994) argumenta que os soldados que retornaram da guerra não traziam experiências comunicáveis enriquecedoras, mas sim um sentimento de empobrecimento. Os livros sobre a guerra, publicados anos depois, não refletem experiências transmitidas oralmente. As experiências da guerra foram profundamente desmoralizantes em vários aspectos: estratégico (guerra de trincheiras), econômico (inflação), físico (guerra de material) e ético (decisões dos governantes). Para ele, a guerra desmantelou a continuidade narrativa, substituindo a rica tradição oral por relatos fragmentados e desmoralizantes.

A interrupção da transmissão cultural nas colônias francesas e a crise narrativa observada na Europa são dois lados de uma mesma moeda: ambos refletem a devastação causada pela guerra, que destruiu não apenas vidas, mas também o tecido cultural e a capacidade de comunicação significativa entre gerações. Para Benjamin (1994), a *Erfahrung* (experiência) é fundamental na narração: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (Ben-

jamin 1994: 198). Através dela, o narrador transforma eventos vividos em histórias que transmitem sabedoria e reflexões profundas. Assim, ele distingue a experiência compartilhada da mera informação, que é fragmentada e superficial. A narração baseada na experiência cria um vínculo entre o narrador e os ouvintes, permitindo uma compreensão mais rica e humana dos acontecimentos.

Benjamin (1994) argumenta que a modernidade trouxe uma crise na arte da narração. Com o avanço da industrialização, da urbanização e da imprensa, a narrativa tradicional baseada na experiência está sendo substituída pela informação, que é instantânea, mas desprovida de profundidade e significado. Ele observa que as experiências humanas estão se tornando cada vez mais fragmentadas, o que dificulta a criação de narrativas coesas e significativas. Essa crise da narrativa reflete uma perda de conexão entre as pessoas e suas histórias, e uma diminuição do valor da experiência compartilhada.

Contudo, Benjamin (1994) aborda essa crise a partir de uma perspectiva ocidental circunscrita aos séculos XIX e XX, destacando como a industrialização e a imprensa contribuíram para a fragmentação das experiências e a superficialização da narrativa. Em contraste, os *griots* operam dentro de contextos culturais africanos específicos, nos quais a tradição oral é uma prática ancestral profundamente enraizada e com uma história que remonta a tempos pré-coloniais.

A tradição oral africana demonstra uma notável capacidade de adaptação e resiliência, permanecendo uma forma vibrante e flexível de comunicação, mesmo diante de desafios como a globalização e a urbanização. A natureza dinâmica da tradição oral permite que as culturas se adaptem e evoluam, integrando novas experiências e conhecimentos sem perder a essência de suas tradições. Sua importância cultural é destacada pela capacidade de preservar a identidade cultural, resistir a desafios externos e evoluir com o tempo.

Sobre a capacidade de evolução do narrador nos termos africanos e benjaminianos, Fernandes e Pereira (2017) afirmam que há uma conexão entre a figura do *griot* e o *rapper* ou MC (Mestre de Cerimônias), pois ambos são narradores da história de sua respectiva comunidade. Na África ancestral, essa função era geralmente desempenhada pelo ancião da tribo, devido à sua sabedoria e ao vasto conhecimento acumulado. No caso do gênero musical *rap*, é o indivíduo periférico que assume o papel de “cantar” sobre seu ambiente e sua coletividade.

3. “DIÁRIO DE UM DETENTO”: A VOZ DO MASSACRE DO CARANDIRU

A perspectiva apresentada dialoga com Penna (2013), para quem a literatura de testemunho – como a que emerge das narrativas carcerárias – mantém viva a função benjaminiana de transformar eventos traumáticos em sabedoria compartilhada, resistindo à fragmentação imposta pela modernidade. Essa ideia se conecta diretamente com a análise de Urban (2018) sobre o tratamento de “temas difíceis” na edu-

cação, pois, enquanto a literatura periférica cumpre um papel de memória viva, os manuais didáticos muitas vezes silenciam ou simplificam episódios históricos traumáticos, como o Massacre do Carandiru.

Urban (2018) explora resultados parciais de um projeto que investiga como temas difíceis são abordados em materiais didáticos para o ensino fundamental. Segundo Bodo von Borries (2016), lidar com essas histórias requer a admissão de crimes cometidos e uma reflexão crítica, evitando a negação ou esquecimento (Urban 2018: 168).

A pesquisa analisou nove manuais didáticos para identificar a abordagem de temas complexos, guiada pelas recomendações de Lilian Schwarcz e Heloisa Starling (2015). As autoras citam sete eventos considerados “momentos de vergonha” na história brasileira: o genocídio indígena, a escravidão, a Guerra do Paraguai, a Guerra de Canudos, a política do governo Vargas, os centros clandestinos de tortura durante a Ditadura Militar e o Massacre do Carandiru (Urban 2018: 175). Ela destaca que a simples inclusão desses temas nos manuais não garante uma discussão adequada sobre a complexidade histórica e aponta para a tendência de canonização de certas narrativas, especialmente em relação ao genocídio indígena e à escravidão, e a exclusão de outras (Urban 2018: 173). Referências ao Massacre do Carandiru não foram encontradas nos materiais analisados pela pesquisadora.

A análise de Freitas (2017) sobre como o tempo presente é abordado no currículo de cursos de História no Brasil vai ao encontro dos resultados da pesquisadora. Citando Kosseleck (2006), ele aponta uma dificuldade dos historiadores em escapar de uma visão cronológica rígida e linear ao tratar de eventos históricos, frequentemente mantendo um “*a priori*” do tempo cronológico (Freitas 2017: 398).

Freitas (2017) menciona exemplos de catástrofes históricas que desafiam essa linearidade, como o Massacre do Carandiru, que representa uma “ferida incômoda” na história brasileira. Apesar das críticas às narrativas teleológicas, muitas vezes historiadores ainda lidam com essas memórias difíceis dentro das limitações dos séculos XX e XXI, sem conseguir abordar plenamente suas implicações contínuas (Freitas 2017: 398). Por fim, o pesquisador conclui que o tempo presente é sub-representado no currículo acadêmico de história: enquanto 24% das disciplinas se concentram na história da América, apenas 3,7% se dedicam ao período contemporâneo, revelando uma lacuna na oferta de saberes sobre questões atuais no Brasil.

A canção “Diário de um detento”, do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997) dos Racionais MC's, aborda o Massacre do Carandiru, um dos episódios que Schwarcz e Starling (2015) identificaram como uma das “maiores vergonhas do Brasil”. O massacre se enquadra como um “tema difícil”, cujo ensino demanda sensibilidade para não cair na banalização ou no esquecimento da violência sofrida pelos detentos. Essa narrativa traz à tona a importância de reconhecer e discutir momentos históricos traumáticos, um ponto que também é abordado nas análises sobre os manuais didáticos.

“Diário de um detento” é uma canção emblemática que retrata a violência e o cotidiano dentro do sistema carcerário brasileiro, baseada no contexto do Massacre do Carandiru, ocorrido em 2 de outubro de 1992. A canção é resultado do trabalho de

Mano Brown, integrante do grupo dos Racionais MC's, e Josemir Prado, ex-detento que sobreviveu à chacina e entregou trechos do que se tornaria música nas mãos do MC dentro da própria prisão. Prado posteriormente publicaria o livro *Diário de um detento* (2013), no qual amplia dramaticamente o relato apresentado na canção. Enquanto a música condensa em versos impactantes a denúncia do sistema prisional, o livro desenvolve uma narrativa autobiográfica minuciosa, não apenas detalhando os horrores do massacre, mas também expondo o dia a dia degradante do cárcere, a burocracia da violência estatal e os mecanismos de sobrevivência numa realidade onde a dignidade humana é sistematicamente negada.

A publicação das letras dos Racionais MC's em livro (1997) consolida o *rap* como literatura engajada. A edição de *Sobrevivendo no Inferno*, com prefácio de Ferréz, insere o grupo no campo literário brasileiro, aproximando-o da escrevivência de autores negros como Conceição Evaristo. Essa migração do oral para o escrito não neutraliza a potência da música, mas a reinscreve como documento histórico e artefato cultural.

O Massacre do Carandiru foi um episódio de extrema violência em que 111 detentos foram mortos pela polícia militar durante uma operação para conter uma rebelião na Casa de Detenção de São Paulo, conhecida como Carandiru. O massacre foi resultado de uma abordagem truculenta e desumana das autoridades, revelando a falta de controle e organização e o tratamento degradante destinado aos detentos. A canção captura o impacto desse evento, tornando-se um relato visceral das tensões e da opressão vivida pelos encarcerados.

No início dos anos 1990, o Brasil vivia um período de transição democrática, mas ainda sofria com uma herança autoritária do período da Ditadura Militar (1964–1985). Questões como pobreza extrema, marginalização e exclusão social eram latentes, especialmente nas periferias das grandes cidades. Os Racionais MC's, grupo formado por jovens negros das favelas de São Paulo, emergiram como porta-vozes dessa população, denunciando as desigualdades e a violência do Estado.

A canção, escrita a partir do ponto de vista de um preso, é um exemplo poderoso de narrativa oral e realismo, em que o uso de descrições gráficas e linguagem direta é fundamental para criar empatia e compreensão do ouvinte. Daniele Giglioli (2020) problematizaria essa transmissão ao questionar se a figura do *griot* (ou do *rapper*) escapa à armadilha da “vitimização”, mas a própria resiliência da tradição oral sugere uma resposta afirmativa: ao transformar dor em arte, esses narradores preservam a agência política de suas comunidades.

A narrativa dialoga diretamente com Safadi (2023), que destaca como os *rappers* brasileiros, a partir dos anos 1990, reconfiguraram a categoria “periferia” como identidade coletiva, contestando estigmas e denunciando opressões sistêmicas. Giglioli (2020) também alertaria para o risco dessa voz ser cooptada pelo “*storytelling* da dor”, mas Oliveira (2023) rebate: o neonaturalismo do *rap* transforma o testemunho em arma política, evitando a passividade.

Segundo Oliveira (2023), o termo neonaturalismo pode ser controverso, mas define com precisão o caráter literário de *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e sua influência,

diferenciando-se do naturalismo do século XIX pela evolução da escrita contemporânea e pela oralidade do *rap*, que incorpora uma poética periférica e coletiva. O álbum dos Racionais MC's aproxima-se do movimento naturalista pela descrição crua da violência urbana e pelo tom insurgente, mas distingue-se pela linguagem direta e pela ausência de romantização, expondo a realidade periférica sem pudor. Como afirma KL Jay, membro do grupo de *rap*, os Racionais tornaram-se a trilha sonora de uma geração, atualizando a função moralizante da literatura ao denunciar estruturas de opressão com a urgência da cultura periférica, combinando crítica social e resistência em uma narrativa que é tanto testemunho quanto arte engajada.

A música opera como um discurso de resistência, alinhando-se à hipótese de Sa-fadi (2023) sobre a agência *rapper*. De acordo com ele, os *rappers* brasileiros, a partir dos anos 1990, assumiram uma posição de agentes culturais e políticos, intervindo nas disputas de representação sobre a periferia e redefinindo o que significa ser periférico.

Assim, o *rap* ajudou a transformar a categoria “periferia” de um simples termo geográfico em uma identidade social coletiva. O gênero articula experiências comuns de exclusão racial, econômica e territorial, criando um senso de pertencimento entre jovens negros e pobres de diferentes regiões. Através de suas letras, os *rappers* denunciam a violência policial, o racismo, a segregação urbana e a desigualdade social. Eles expõem as dinâmicas opressivas do sistema, como a criminalização da pobreza e o extermínio da juventude negra, oferecendo uma leitura crítica da realidade.

A agência *rapper* também se expressa na capacidade de reconfigurar significados. Por exemplo, termos como “periferia”, “quebrada” ou “favela”, antes associados apenas à falta e à violência, passam a ser ressignificados como espaços de potência, resistência e cultura. Isso desafia os estereótipos negativos perpetuados pela mídia e pelo senso comum. Os *rappers* estabelecem conexões entre diferentes territórios periféricos, criando uma rede de solidariedade e identificação.

Colaborações entre artistas de diversas regiões e referências a bairros distantes nas letras das músicas reforçam a ideia de uma periferia translocal, unida por experiências comuns. Ao dar voz aos excluídos, o *rap* empodera suas comunidades, oferecendo ferramentas para a reflexão crítica e a mobilização política. Ele não apenas retrata a realidade, mas também aponta caminhos para a transformação, seja através da educação, da consciência política ou da arte.

O protagonista, ao descrever sua rotina (“Sob o olhar sanguinário do vigia”), humaniza os presos, frequentemente reduzidos a estatísticas ou estereótipos criminais. A periferia, aqui, não é apenas um espaço geográfico, mas um agrupamento social marcado por exclusão racial e econômica. A referência a bairros (“Mano de Osasco, do Jardim D’Abril, Parelheiros”) reforça a ideia de uma identidade translocal, unida por experiências comuns de marginalização.

A canção adota a estrutura de um diário (“São Paulo, dia primeiro de outubro”), imerso em detalhes cotidianos e sensoriais, como o “cheiro de morte e Pinho Sol” ou o “relógio da cadeia [que] anda em câmera lenta”. A letra denuncia a desumanização

dos presos, comparados a “Modess usado ou Bombril”, e a indiferença da sociedade (“gente de bem [...] hipócrita”). Isso reflete a segregação simbólica discutida por Caldeira (2000), que associa a periferia à criminalidade, ignorando suas potências (Safadi 2023: 09). A linha “A vida bandida é sem futuro” não romantiza o crime, mas aponta para a falta de alternativas em um sistema que marginaliza jovens negros, tema recorrente no *rap* brasileiro dos anos 1990.

Safadi (2023) menciona que a violência contra territórios periféricos é estrutural, associada ao racismo e à necropolítica. A música explicita essa crítica ao descrever a ação policial (“Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo / Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!”). A linha “Minha vida não tem tanto valor / Quanto seu celular, seu computador” sintetiza a lógica capitalista que descarta corpos negros e pobres. A menção ao então secretário de Segurança Pública, Fleury (“Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!”), responsabiliza o Estado pela brutalidade, ecoando a noção de que a periferia é alvo de um extermínio sistêmico e questionando a impunidade e a descrença nas instituições, refletindo a consciência periférica.

Foucault (1975) denuncia a prisão como um meio de controle social que perpetua a desigualdade e a opressão. Ele argumenta que, em vez de reabilitar, o sistema prisional muitas vezes reproduz e intensifica os problemas sociais, levando à estigmatização e à exclusão dos indivíduos que passam por ele. Ele argumenta que o poder não é apenas repressivo, mas também produtivo, atuando através de discursos, normas e práticas que moldam comportamentos. A prisão é, portanto, um microcosmo do controle social.

O *hip-hop* atua como ferramenta de rearticulação simbólica, construindo narrativas que confrontam estereótipos. Em “Diário de um detento”, a música cumpre esse papel ao dar voz aos invisibilizados. A estrutura de diário cria um relato testemunhal, aproximando o ouvinte da realidade prisional. A repetição de onomatopeias (“Ratata’tá”) imita tiros, reforçando o clima de terror, enquanto a intertextualidade com o Salmo 23 (“O Senhor é meu pastor”) expõe a ironia de uma fé abandonada pelo Estado.

A música também questiona a impunidade (“Mas quem vai acreditar no meu depoimento?”), refletindo a desconfiança nas instituições. Essa descrença é parte da consciência periférica que Safadi (2023) atribui aos *rappers*, que usam a arte para denunciar injustiças e afirmar identidades. “Diário de um detento” é um marco na música brasileira por sua densidade crítica e potência narrativa. A escrita em primeira pessoa (“Aqui estou, mais um dia”) e a descrição crua da violência (“Sangue jorra como água / Do ouvido, da boca e nariz”) cumprem a função de transformar a dor em resistência.

Penna (2013) destaca que os testemunhos carcerários, como os que surgiram após o massacre, expõem a “vida nua” dos encarcerados – expressão cunhada por Benjamin para se referir a vidas reduzidas a corpos controláveis, em um sistema que transforma prisões em “campos de concentração para pobres” (Wacquant 2001). A letra de “Diário de um Detento” exemplifica o que Penna (2013) chama de “subjetivação

penal”, em que o preso é constituído como sujeito/objeto pela violência institucional, desvelando o “estado de exceção” permanente nas periferias e prisões (Penna 2013: 30), onde a lei só existe para criminalizar os pobres.

A canção vai ao encontro do gênero do testemunho como programa de subjetivação de “desfilhados”, uma vez que não apenas denuncia a exclusão carcerária, mas expõe a desumanização que transforma corpos periféricos em alvos preferenciais do Estado penal. O conceito de desfiliação proposto por Castel (2005) diferencia a exclusão (estado estanco de privação) da desfiliação (processo de desligamento social progressivo).

Enquanto Benjamin analisa a erosão da narrativa tradicional pela industrialização europeia, a subalternidade pós-colonial problematiza a exclusão de vozes não-europeias dos cânones históricos. Se o primeiro debate a fragmentação da experiência, o segundo denuncia a violência epistêmica do colonialismo.

Penna (2013) critica, porém, a mediação cultural que transforma o testemunho em produto – algo que também atinge “*Diário de um Detento*”. Apesar de sua origem autêntica (escrita por um sobrevivente do massacre), a canção foi incorporada ao *mainstream* musical. Para o autor, esse processo faz parte da “pós-literatura”: a apropriação do discurso marginal por uma indústria cultural que, mesmo ao difundi-lo, o esvazia de seu potencial revolucionário. A pergunta de Spivak (1988) – “pode o subalterno falar?” – ressoa aqui: quem se beneficia quando a dor vira entretenimento?

No entanto, “*Diário de um detento*” escapa em parte dessa armadilha. Diferente dos testemunhos mediados por intelectuais (como os livros de Varella ou Hosmany Ramos), a canção mantém a voz direta do preso. Ela cumpre o papel que Penna (2013) atribui à literatura de testemunho: “tornar visível o inimigo social” (Penna 2013: 16), mostrando que o massacre não foi um “desajuste”, mas parte de um projeto biopolítico de extermínio.

A análise benjaminiana precede em meio século os debates sobre subalternidade, mas ambos convergem na crítica às narrativas hegemônicas. Se Benjamin lamenta o fim do narrador artesão, os Racionais MC’s atualizam essa função na periferia paulistana, onde a oralidade resiste ao apagamento estatal.

Segundo Foucault (1976), a noção de raça emerge no contexto das ciências demográficas e da administração das populações, funcionando como um “contínuo biológico” que justifica o racismo. Tal contínuo estabelece uma divisão biopolítica entre “o que deve viver e o que deve morrer”, legitimando massacres como práticas “vitais” para a proteção da sociedade. O Estado, ao se estruturar como uma guerra civil contra “inimigos sociais” coletivizados (não individuais, como o delinquente), utiliza o racismo como mecanismo de biopoder para gerir populações e eliminar grupos considerados ameaças.

Assim, vem à tona o conceito agambeniano de *homo sacer*: uma figura paradoxal excluída da ordem jurídica e religiosa, que pode ser morta impunemente, mas não sacrificada ritualmente. Esse sujeito, associado a crimes hediondos, existe em um lim-

bo de indiferença divina e humana, simbolizando a vida nua capturada pelo poder soberano.

Se Agamben (2002) descreve a exclusão biopolítica, o *hip-hop*, como analisa Safadi (2023), opera uma inversão dessa lógica: reconfigura a periferia não como espaço de vidas descartáveis, mas como agrupamento social político, capaz de contestar tais representações hegemônicas. A música dos Racionais MC's não apenas denuncia a violência carcerária, mas humaniza seus personagens, transformando o *homo sacer* em sujeito de sua própria narrativa.

A canção é uma crítica contundente a uma sociedade que marginaliza, oprime e abandona seus cidadãos mais vulneráveis, evidenciando como racismo estrutural, exclusão social e violência de Estado estão interligados. Além disso, reflete o contexto político da época e serve como um memorial para aqueles que perderam suas vidas no massacre. A força de “Diário de um detento” está na capacidade de humanizar uma experiência que muitas vezes é tratada com frieza e distância pela mídia e pelo Estado.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Racionais MC's, ao darem voz a essa narrativa, fazem mais do que expor a realidade; eles exigem justiça, memória e mudança, desafiando a sociedade a olhar para suas falhas e a reconhecer as vidas perdidas como resultado de um sistema desigual e violento. No contexto educacional, ensinar “temas difíceis” implica refletir sobre como essas histórias são contadas e reconhecidas. “Diário de um detento” faz isso por meio de uma narrativa visceral e crítica, que humaniza as pessoas envolvidas e questiona a violência estatal, algo que, segundo os estudos mencionados, ainda é uma abordagem limitada em livros didáticos. Além disso, visto que Remenche e Sippel (2019) destacam que a escrivência de Evaristo atua como acontecimento discursivo, rompendo com a regularidade da memória hegemônica, podemos incluir a canção nesse conceito. A música cumpre esse papel ao denunciar o massacre como um “tema difícil”, evitando sua banalização.

A figura do *rapper*, nesse sentido, se assemelha ao *griot* contemporâneo, como defendido por Fernandes e Pereira (2017). Assim como os *griots* na tradição oral africana preservam e transmitem a história e cultura de seu povo, MCs como Mano Brown, dos Racionais MC's, assim como Jocenir Prado, atuam como narradores que dão voz a experiências e histórias marginalizadas, criando uma ponte entre o passado e o presente. Eles preservam a memória coletiva de comunidades que muitas vezes são negligenciadas pela história oficial e pelos materiais educativos tradicionais. Assim, “Diário de um detento” cumpre uma função similar à do *griot*, recontando uma “história difícil” para que ela não seja esquecida.

Em suma, a análise das ideias de Benjamin e da tradição oral africana revela a profunda interconexão entre a narração e a preservação cultural. No entanto, enquanto

Benjamin (1936) aponta para uma crise moderna na arte de contar histórias, a tradição oral africana, através da figura dos *griots*, por meio de sua resiliência admirável, demonstra que essa problemática não se aplica a todos os casos, uma vez que é capaz de se adaptar e manter vivas as tradições e saberes de suas comunidades. Em um mundo cada vez mais dominado pela instantaneidade e superficialidade, a narração, seja na forma de histórias contadas ao redor de uma fogueira ou nas letras de um *rap*, continua a ser um pilar essencial para a conexão humana e a continuidade cultural.

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer I. O poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. Joseph Ki-Zerbo, org. *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. 167-212.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CASTEL, Robert. *Metamorfoses da questão social*. Uma crônica do salário. Trad. Iraci Poletti. Petrópolis: Vozes, 2005

CIC - CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 31., SEMANA INTEGRADA UFPEL, 8., 2022, Pelotas. *Anais [...]*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, Ciências Humanas, 2022. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/10936>.

FERNANDES, Joseli Aparecida & Cilene Margarete Pereira. Do griot ao rapper: narrativas da comunidade. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde*, v. 15, n. 2, p. 620-632, 2017.

FREITAS, Itamar. A experiência dos séculos XX e XXI nos projetos pedagógicos dos cursos de graduação em história no Brasil (2003-2014). *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 396-428, 2017. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/217518030922201739>.

GIGLIOLI, Daniele. *Crítica da vítima*. Belo Horizonte: Âyiné, 2020. 177 p.

MATHEUS, Leticia Cantarela. Paul Ricoeur e a narrativa além do gênero discursivo. *Galáxia*, São Paulo, n. 47, p. 1-15, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/9Lxgn7rzTw83k6Bpf8cXBYF/>.

OLIVEIRA, Jurema. O fenômeno da reinvenção linguística na narrativa africana. *Revista e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, v. 2, n. 5, p. 67-77, 2011. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/179>.

OLIVEIRA, Mateus Fernando de. *Sobrevivendo no inferno: intersecções entre vozes, literatura e masculinidades insurgentes a partir do livro-disco de Racionais MC's*. 2023.

Tese (PPG em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023. Disponível em: <https://repositorio.uel.br/items/c9011102-c239-4487-b20c-32c41b184805>.

PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

RACIONAIS MC'S. *Diário de um Detento*. YouTube, 27 out. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6kqbX2ZqT9w>.

REMENCHE, Maria de Lourdes Rossi & Juliano Sippel. A escrevivência de Conceição Evaristo como reconstrução do tecido da memória brasileira. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, Brasília, v. 20, n. 2, p. 36-51, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/23381>.

SAFADI, Guilherme Muniz. Hip-hop, disputas de representação e afirmação de periferia como agrupamento social. *Tempo*, Niterói, v. 30, n. 1, p. e300111, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/pBhDZGHvqNn4dKmT5zggyvPj/>.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Can the subaltern speak?* Cary Nelson & Lawrence Grossberg, orgs. *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

TALGA, Jaqueline Vilas Boas. Os griots da contemporaneidade: a passagem dos conhecimentos e as distâncias espaciais. SILIAFRO – SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LITERATURA AFROLATINA, 1., 2012, Uberlândia. *Anais [...]*. Uberlândia: EDUFU, 2012. 325-331.

URBAN, Ana Claudia. A “ideia da História difícil” em manuais didáticos voltados aos anos iniciais do Ensino Fundamental. Gloria Solé & Isabel Barca. *O manual escolar no ensino de História: visões historiográficas e didáticas*. [S.l.]: Associação de Professores de História, 2018. 164-176.

WACQUANT, Loïc. *As prisões da miséria*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.