Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Assis

# Relatório Final de Iniciação Científica

**Nátalie Ferreira Carvalho Silva**
**Orientação: Luciane de Paula**

Assis
2013

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Assis

# Relatório Final de Iniciação Científica

**Nátalie Ferreira Carvalho Silva**
**Orientação: Luciane de Paula**

Relatório Final de Iniciação
Científica PIBIC/CNPq -

Assis
2013

“Eu não sou artista.
Artista faz arte, eu faço arma.
Sou terrorista”.

(Mano Brow)

# Resumo

Seguindo a pesquisa principal de Paula (2010), este trabalho se dedica à analise de três canções de três compositores distintos (com marcas estilísticas específicas) que trabalham com o gênero cancioneiro vinculados à cultura *hip hop*, a fim de averiguar, por meio da poética do *rap*, como o discurso estético relaciona-se com a esfera de atividade da qual surge, caracterizando-se como "reflexo e refração" estético-social. A montagem e o desenvolvimento do projeto proposto se compõem como parte integrante do plano de pesquisa *A Intergenericidade da Canção*, da professora Doutora Luciane de Paula, orientadora deste projeto, ao exemplificar a dialética-dialógica intergenérica da produção da canção contemporânea. Vistas como sínteses ilustrativas dessa intergenericidade, as composições aqui analisadas - "O Homem na Estrada", dos Racionais MC's; "Até Quando", do Gabriel o pensador; e "Rap *du* Bom parte 2", do Rappin Hood – ajudam-nos a compreender os aspectos linguísticos dos gêneros na sua reelaboração estética da experiência cotidiana. A cultura marginal nativa dos guetos americanos se caracteriza pelo protesto ao quadro de exclusão racial, cuja linguagem tem atraido outros tantos jovens de esferas sociais totalmente distintas das suas. Esse fenômeno que quebra as barreiras de uma "geografia social" é o discurso produzido pelos "manos" da periferia. Por meio do discurso das canções rap, eles apontam a desigualdade, via descrição do cotidiano e da periferia. Nesse sentido, a pesquisa apresenta as dimensões linguísticas e translinguísticas dos variados eixos de crítica do *rap*, a fim de refletir acerca do movimento *hip hop*. A teoria que fundamenta esta pesquisa encontra-se no cerne do próprio objeto que a solicita já em sua constituição: a filosofia dialógica da linguagem do Círculo Bakhtin, Medvedev e Volochinov - em especial, as concepções de diálogo, gênero discursivo, sujeito, voz, estética e esfera de atividade. O *rap* teve seu desenvolvimento em constante diálogo com outras formas de expressão artística, o que requer uma abordagem desses diferentes desenvolvimentos para que se possa entender a constituição de cada uma delas em particular, permitindo, por consequência, compreender como o movimento se entrelaça às canções aqui analisadas.

**Palavras-chave:** diálogo; voz; Círculo de Bakhtin; *rap*.

# Sumário


1. Introdução ..... 06
2. O que é *Hip Hop*..... 08
   2.1 As canções..... 10
   2.2 Uma dança chamada *Break*..... 14
   2.3 A mão que desenha..... 16
   2.4 No Brasil ..... 18
3. Fundamentação teórica ..... 22
   3.1 O gênero e os seus constituintes..... 23
   3.2 Exotopia ..... 28
4. Apresentação das canções eleitas à análise..... 30
   4.1 O Homem na estrada ..... 30
   4.2 Até Quando..... 33
   4.3 Rap du bom parte 2..... 36
5. (In)Conclusão ..... 38
6. Bibliografia ..... 39
7. Anexos ..... 42

# Introdução

Adepto à revolução, o *rap* - abreviatura em inglês de *Rhythm and Poetry* – visa induzir os moradores da zona periférica a irem contra o silenciamento de suas vozes ao alertá-los acerca das injustiças por eles vivenciadas e os problemas que assolam as comunidades brasileiras. Como porta voz dessa indignação, as letras e melodias dos *rappers* denunciam as condições desumanas em que esses sujeitos se encontram.

Em vista dessas características, este trabalho propõe pensar na constituição do *rap* em sua esfera de atividade, bem como, em sua legitimidade, refletir sobre o papel desse gênero que dialoga tão "diretamente" com a comunidade cantada. Nesse sentido ao analisar as produções dos *rappers* observamos como esses discursos podem influenciar a sociedade na mudança de pensamento tornando-se instrumento de resistência e revolução histórica.

A fim de atribuir à análise embasamento histórico, expomos um apanhado da trajetória do *hip hop* com entrelaçamento no contexto social onde se concretiza, uma vez que a análise linguística não pode desconsiderar os fatores extralinguísticos e o discurso não pode estar apartado de um *cronotopo.* Nesse *locus*, este estudo propõe pensar no signo linguístico como materialidade ideológica, sob a ótica da ética e do ato responsável e responsivo esboçado em tais discursos que, ao mesmo tempo, refletem e refratam os sentidos atribuídos em seus manifestos por meio das construções das vozes dos sujeitos e de sua relação com os valores sociais do universo periférico1. Para tal, o trabalho parte do pensamento filosófico do Circulo de Bakhtin, voltado ao estudo do gênero, do sujeito e do signo ideológico, por meio um método qualitativo de caráter interpretativo analítico-descritivo, calcado em três etapas: a descrição do objeto; a análise discursiva do *corpus*; e a interpretação.

A opção em trabalhar com o gênero canção justifica-se por acreditarmos que via arte é possível extrair uma parcela de realidade dos signos sociais oriundos do discurso cotidiano,

---

1 Conforme Paula, Paula e Figueiredo (2011), "Entendemos periferia não como espaço geográfico localizado às margens das cidades, mas como espaço invisível aos olhos da sociedade que, muitas vezes, despreza-o, na tentativa de apagamento dos sujeitos e de suas produções culturais marginalizadas, não porque encontradas à margem geográfica do sistema, mas porque colocadas de lado pela produção calcada no dinheiro, que volta sua atenção e seus olhos para os sujeitos e as produções da alta sociedade, sendo, esses, colocados em local central de visibilidade e importância sociais. Por isso, ao pensarmos na temática da periferia, inevitavelmente, somos levados a pensar a relação tempo e espaço sociais, suas relações com a cultura e as diversidades sociais, culturais, linguísticas, entre tantas.". Afinal, segundo as autoras, "(...) uma manifestação artístico-cultural determinada pode ocupar um espaço geográfico central, como alguns morros no Rio de Janeiro, mas não necessariamente ser consumida por um público de classe social privilegiada ou 'central', como ocorre, no início, com o *rap* e com o *funk* (com o samba também foi assim). Quando esse outro grupo economicamente privilegiado passa a consumir e produzir *rap* e *funk* é que a indústria fonográfica começa a valorizar esses ritmos musicais e a apostar neles 'todas as suas fichas'. Nesse momento, a indústria fonográfica contrata e espalha *DJs*, *rappers* e funkeiros pelas emissoras de TV, rádios, festas e bailes.".

pois, ao utilizarmos a língua como escopo à comunicação oral, trazemos, por consequência, um reflexo das características culturais, políticas e históricas de um determinado grupo, o que contribui, de certa maneira, para as discussões acerca da desigualdade social no país.

Para o aprofundamento da análise do *corpus* deste estudo, foram realizadas, por meio das reuniões do GED - Grupo de Estudos Discursivos e em reuniões de orientação, algumas leituras teóricas que fundamentam esta pesquisa. Essas reuniões foram indispensáveis para a elaboração do projeto e do desenvolvimento da pesquisa ainda em andamento, por discutir textos do Círculo de Bakhtin, por colaborar para a reflexão acerca de algumas das concepções teóricas e para as análises das canções trabalhadas.

## 2. O que é *Hip Hop*

A chamada cultura marginal é uma produção artística que rompe com as tradicionais manifestações eruditas. Influenciados por seus ancestrais a arte, proveniente do discurso coloquial, resgata a identidade negra através da cultura africana ao transmitir seus costumes e crenças em um discurso valorativo o que possibilita uma reconstrução da negritude e desfaz a concepção de que no Brasil não existe mais discriminação racial conforme explica Silva:

> A afirmação da negritude e dos símbolos de origem africana e afro-brasileira passaram a estruturar o imaginário juvenil, descontruindo-se a ideologia do branqueamento, orientada por símbolos do mundo ocidental. Redefiniram dessa forma as relações sociais normalmente vistas como cordiais. Para os rappers, a condição concreta da população negra no Brasil indica que o discurso da cordialidade é apenas uma máscara que precisa ser retirada. (1999, p. 30)

O movimento se expressa com um sentido de provocação e renúncia do atual quadro social, tendo em vista que rompe com a política do luxuoso e belo, isto é, "não se trata de uma arte contemplativa no sentido literal do termo" (Silva. 1999, p. 28), mas um engajamento político que abrange questões de cunho social. Ao (re)criar discursos que refletem um dia-a-dia permeado de isenção a cultura *hip hop* projeta, por meio de suas amarras artísticas, os sujeitos marginalizados a uma outra escala social aonde assumem uma posição de crítica e poder. Nessa perspectiva percebemos a proposta contra - ideológica dês-estruturante do movimento que reconstrói alguns sujeitos brasileiros no centro da cena enunciativa, sob esse prisma esta produção artístico-política inverte a ordem estabelecida pelo poder dominante e desmascarar a sociedade na qual nos incluímos.

A história do movimento2 *hip hop* inicia-se no final da década de 70 no *Bronx* - localizado na cidade de *Nova York*. Os jovens afro-americanos e caribenhos que viviam na região foram decisivos para a constituição desta manifestação artística que de acordo com Paula (Paula. 200, p. 19) visa "dar voz aos sujeitos excluídos tanto dos Estados Unidos quanto do

2 Segundo Paula (2007, p. 19), quando se fala sobre o "movimento" *hip hop*, refere-se à ideia dinâmica de movimentação de determinadas coletividades em torno de uma proposta estético-social e não propriamente à ideia clássica de movimento, ligada ao engajamento político-partidário. Aqui, o *hip hop* é visto como uma grande movimentação coletiva atuante no espaço social e no campo cultural, o que, de certa forma, não deixa de ser uma maneira de engajamento político, mas não partidário. Apesar dos integrantes do *hip hop* se auto-intitularem pertencentes a um movimento, crê-se que a movimentação em torno do ritmo e seus corolários – aquilo que os faz se moverem em direção a algo – seja mais palpável de se aferir do que uma possível natureza de um movimento, ainda que haja ações sociais sempre vinculadas ao *hip hop*, bem como a tentativa de organização institucionalizada dessas ações (o que ocorre, por exemplo, na CUFA – Central Única das Favelas, no Rio Janeiro, que nasceu com esse intuito).

Brasil composto por canção (*rap* e *funk*), dança (*break*), pintura (*grafite*) e poesia (as letras das canções, assim chamadas pelos sujeitos do movimento)".

Sentindo a necessidade de nomear os elementos da cultura praticada pelas comunidades dos grandes centros urbanos um DJ chamado Afrika Bambaataa3 cria o termo *hip hop* no dia 12 de novembro de 1974. Ele teria se inspirado em dois movimentos cíclicos: um deles refere-se à forma pela qual se transmitia a cultura dos guetos americanos e a outra estava, justamente, na maneira de dançar popular da época na qual saltavam (*hop*) movimentando os quadris (*hip*), nesse aspecto o *hip hop* era, ao mesmo tempo, diversão e denúncia, prazer e desabafo diante das dificuldades cotidianas ao chamar o "outro" a festa como um pedido simbólico de negação a violência.

O movimento teve sua existência nos grandes guetos das cidades e recebeu em sua performance a cultura dos negros e excluídos que habitavam a região no intuito de criar e auxiliar na identidade perdida ou muitas vezes alva de preconceitos. Sob esse prisma o *hip hop* trás de volta um reconhecimento e potencialidade daqueles que carregam o sofrimento e a injustiça no seu cotidiano resgatando a autoestima daqueles que muitas vezes são denominados como inferiores por outras classes sociais.

Ao longo de nossas buscas acerca desta contracultura percebemos que essa cultura marginal não nasceu de uma proposta pré-estabelecida, ele se concretizou como movimento ao passo que crescia e ganhava as características dos que participavam. Através de expressões artísticas intensas, os habitantes das zonas marginais encontraram no *hip hop* uma motivação e um auto reconhecimento tanto em suas origens como uma consciência de seu papel de cidadão. A vergonha da vida discriminada da favela dá lugar à altivez própria dos que se descobrem capazes de fazer arte, de mudar a própria vida e as daqueles a quem amam:

> A origem do hip hop – que significa balançar o quadril, um convite à diversão –, sempre teve em sua proposta inicial a PAZ. Ele foi criado e continua com o mesmo propósito: canalizar energias que poderiam estar voltadas à criminalidade centralizando-as na produção artística**.** E é exatamente essa a questão incompreendida do rap, quando ouvimos essa tendência musical dotada de pré-conceitos (ANDRADE, 1999, p. 86).

A partir das influências norte-americanas os afros descendentes do Brasil incorporaram as performances utilizadas pelos jovens estadunidenses nas ruas da cidade tais como os gestos, roupas e temáticas; unificando o *hip hop* como nação que comporta os

3 Afrika Bambaataa é o pseudônimo de Kevin Donovan. O *DJ* estadunidense é considerado o fundador do movimento *hip hop*. Atualmente é líder do grupo Zulu Nation.

excluídos socialmente do mundo inteiro. Segundo Silva, essa movimentação política e artística ampliava a consciência social e étnica dos negros pobres, servindo de referência a novos comportamentos ao mobilizar questões no imaginário deste grupo.

Conforme o pesquisador Tella (1999, p. 58), "o rap torna-se um canal de produção de novos elementos e símbolos culturais da população negra". A novidade em relação ao olhar, ao modo de falar (com muitas gírias e palavrões), véstias semelhantes as dos jogadores de basquete (no inicio os jovens realizavam seus encontros em quadras de basquete, por isso suas roupas são genéricas desse esporte), ao jeito de dançar, de cuidar dos cabelos, de se dirigir às autoridades conflitava com a forma de vida oficial, branca, consolidando, assim, o *rap* como um instrumento de crítica e questionamento da realidade social.

O *hip hop*, sendo um movimento social, permite que seus representantes se mobilizem em eventos sociais aonde distribuem os conhecimentos que adquirem no campo artístico em escolas, periferias, show ou até mesmo em fundações promovidas pelo governo a fim de trazer um novo olhar das pessoas sobre os dilemas das grandes cidades e, consequentemente, criarem um exercício do direito à cidadania.

Esses fatores constituem o porquê da cultura marginal ter crescido tanto e seu dialogo com outros meios de comunicação e cultura, tal como discos, revistas, cinema etc. Nesse sentido, o *hip hop* brasileiro ultrapassa a qualificação de "modinha juvenil" com seus próprios jargões, vestimentas e gênero musical para se concretizar na construção histórica e cultural do país. Ele representa um ataque e um escudo para os excluídos socialmente ao lhes atribuir um "lugar" onde ganham a "cena" para expressar as injustiças que, muitas vezes, vivem e morrem na inércia da zona periférica das comunidades de muitas cidades, ao longo de todo o país.

## 2.1 As canções

A denominação *rap* surgiu da expressão inglesa *Rhythm and Poetry* (ritmo e poesia). Entretanto, esse gênero cancioneiro teve sua origem nos guetos jamaicanos, por volta da década de 60. A ilha, localizada no mar das Caraíbas (Caribe), possui grande quantidade de habitantes negros, devido à utilização da mão-de-obra escrava até meados de 1838.

Na tentativa de proporcionar maior divertimento às zonas periféricas da região, os jovens do período supracitado realizavam suas festas nas próprias ruas da cidade. O aparelho de som chegava de improviso pelos carros do público. As canções produzidas pelos grupos participantes dos shows de rua eram divulgadas pelos *sound systems* (animadores de bailes)

ao mesmo tempo em que os mestres de cerimônia (denominados *toasters* até então) utilizavam-se do espaço como palco de alerta aos problemas mais acentuados do período, tal como a violência das favelas de Kingston, capital da Jamaica, e a situação política da ilha.

Os encontros promovidos nos guetos eram uma alternativa de diversão para a classe econômico-social menos favorecida, já que a mesma não possuía verba suficiente para participar dos eventos culturais eruditos disponíveis na região. Conforme foi se popularizando, vários moradores passaram a participar dessas festas, assim, o movimento começou a ganhar cada vez mais adeptos. Os jovens jamaicanos passaram a enxergar esses encontros como "ideologia cultural" ao passo que eram agregadas ao movimento periférico. Por consequência, as discussões acerca das injustiças, drogas, sexo e discriminação sofridas pela população eram cada vez mais presentes. (SEVCENKO, 2002, p. 70-73)

No inicio da década de 70, a Jamaica enfrentou uma grande crise econômica o que originou em um deslocamento razoável de seus habitantes a outras regiões. Alguns desses foram para os Estados Unidos da América e um em particular - Clive Campbell, mais conhecido como o DJ Kool Herc, trouxe para *Nova York* a cultura dos ditos "marginais" aonde o movimento se popularizou e tomou a forma pela qual ficou mundialmente conhecido. Clive Campbell apresentou o *sound system* e o *toaster* sem o histérico som produzido pelos carros como era feito na Jamaica, mas simplesmente organizando festas em seu apartamento. Surgindo como alternativa frente aos bailes caros de Manhattan, as promoções de Campbell começaram a atrair muitos adolescentes atrás de diversão.

Nos Estados Unidos, o *rap* se transformou tanto nas formulações estéticas como socialmente. As canções ganharam um engajamento sócio-político bem mais intenso em comparação às produções jamaicanas. As composições produzidas pelos *Mc's* se propunham, por meio do depoimento de sujeitos poucos ouvidos, a resgatar o reconhecimento e a potencialidade dos afros-descendestes ao influenciar o público a legitimar e fortalecer a arte, o talento e a voz dos negros do período. Os bailes de *Nova York* ganharam a tradição dos sistemas de som, do canto falado e inovações no setor musical por meio da invenção *scratch* criada por Herc; à novidade aperfeiçoou o ritmo das melodias ao tocar os discos de forma contrária rapidamente, dando origem ao movimento *back to back* (vai e vem). Contudo, foi o DJ Grand Master Flash quem aprimorou a técnica, seus inventos lhe garantiu reconhecimento no campo, visto que suas invenções auxiliaram na construção do gênero cancioneiro *rap*: "[...] a colagem, a sincronização e a mixagem de trechos de diferentes vinis. Além disso, criou a primeira bateria eletrônica" (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 128).

Os sons produzidos pelos aparelhos entrosavam com a voz do cantor aonde o DJ (*disc-joquey*), se responsabiliza pela construção sonora das músicas e o MC (Mestre de Cerimônia) improvisa suas composições através dos esqueletos elaborados por este primeiro.

> As raízes do rap, podem ser encontradas entre a população historicamente escravizada tanto no Brasil quanto nos EUA. No Brasil, os ganhadores de pau, que vendiam água nas ruas de Salvador, utilizavam-se do canto-falado em que o MC (mestre – de – cerimônia) conduzia o grupo. Nos EUA, houve os escravos da fazenda de algodão no sul do país, os *griots*, que também se utilizavam desse estilo de cantar. É um exemplo básico da transcendência negra: não importa onde estejam seus descendentes, há referências a culturas de origem africana que permanecem por gerações. (Andrade. 1999, p. 87)

Na década de 60 e 70 havia outros gêneros cancioneiros difundidos nos Estados Unidos que auxiliaram na origem do *rap* tal como conhecemos hoje. Segundo Tella (1999) entre os estilos que influenciaram a produção *rap* o *jazz* teve grande destaque:

> Dentre os vários livros que pesquisei sobre a história da música negra norte-americana, chamou-me a atenção uma característica que perpassa quase todos os pesquisadores desse tema: a paixão ou a adesão da população negra a essa música, principalmente ao jazz neste século, não ocorria apenas porque as pessoas gostavam do som, mas por ser uma conquista cultural de uma minoria na ortodoxia cultural e social da sociedade branca norte-americana. O jazz torna-se veículo para todos os tipos de manifestações, mais do que qualquer outra forma musical (Tella. 1999, p. 56).

Segundo Hobsbawm (2004), após o período escravocrata nos Estados Unidos, em 1863, o *jazz* transforma-se em um condutor da aparição musical dessa etnia devido às origens e às ligações com a população africana e afro-descendente. De acordo com o mesmo autor, essa relação foi constituída pela história de opressão sofrida pelos negros nos Estados Unidos, mesmo em meio aos brancos pobres, o que singularizou seus gritos de protesto.

Apesar do *jazz* ser considerado instrumento contra o racismo que pairava no país, surge uma época em que ele começou a se desamarrar de sua essência para se tornar mais uma "modinha" dos jovens americanos. No entanto, outros estilos musicas influenciaram o resgate da cultura africana, sendo o *soul* e o *funk* os responsáveis por exercerem essa função, bem como resgatar o *gospel* e o *blues*. Esses dois gêneros reforçaram "as expressões negras norte-americanas, dando ingredientes ao movimento *Black Power*" (TELLA, 1999, p. 57).

Segundo Vianna, durante os anos 60, o *soul* e o *funk* passaram a assumir o papel transformador de opiniões, contudo, em 1968, esse primeiro perde seu potencial contestador, tornando-se mais próximo de um produto da esteira de produção fonográfica, anota Tella.

Nesse período, o *funk* adquire uma visibilidade maior e torna-se símbolo da negritude estadunidense, com seus ritmos alternativos, destacado pela presença de sons pesados e uma letra de teor engajado, irônica, debochado e festivo. Entretanto, essa afirmação de orgulho negro só alcança um público mais amplo por meio do *rap*. Esse estilo engrandecia as expressões da cultura africana ao mesmo tempo em que gritava o racismo no país por meio de um ritmo ensurdecedor e rebelde:

> Nos EUA os rappers representaram o renascimento de uma geração de negros americanos que foi abafada durante os anos 70, buscando respostas para as condições de vida das minorias, por meio de um movimento da "negritude", com um trabalho de reconstituição da memória coletiva e de busca de novas formas de expressão (Abromovay et al 1999, p. 136).

Com o tempo, iniciou-se um deslocamento dos temas privilegiados pelos *rappers*, o que antes fazia referência à negritude passou a buscar pautas mais concretas presentes no dia-a-dia de conseguiram extrair a matéria-prima para a composição das canções. Os *rappers* performatizam as canções com as suas próprias vozes e olhares, compreendendo que a violência e a pobreza só existem em relação a uma sociedade determinada, transfigurando-se em redatores críticos da modernidade.

No inicio do *rap* as críticas ainda não apareciam por total nas letras como se pode perceber nas composições recentes, como por exemplo, nas canções dos Racionais *MC´*s, eram incluídas somente em algumas partes onde se poderiam introduzir as reivindicações para conseguir manter a estrutura rítmica que o *DJ* determinava. O som era feito através das batidas de tambores africanos, sendo a negritude o tema de predileção, que aos poucos foram incorporados outras pautas tal como as desigualdades sociais. As letras ("palavras cantadas", segundo Tatit e Wisnik) do *rap* se voltam ao cotidiano dos sujeitos narrados que, por sua vez, caracterizam-se na canção como representação (semiose) dos sujeitos sociais excluídos, uma vez que retratam, por meio de temáticas familiares e dos registros linguísticos do universo cantado (simulação da oralidade prosaica com características rítmicas que se aproximam da poesia oral típica desse estilo musical), os dilemas vividos por esses sujeitos. Assim, pode-se dizer que a exclusão social sofrida durante muitos anos pelos negros gerou a necessidade de união e, portanto, de constituir algo exclusivo e direcionado.

## 2.2 Uma dança chamada *Break*

Em 1964, a população norte-americana enfrentava os efeitos da intervenção dos Estados Unidos na guerra do Vietnã. Enquanto os vietcongues utilizaram táticas de guerrilha por eles já conhecidas, os Estados Unidos empenharam-se no uso de armamentos, aeronaves e outros recursos. Mesmo com alta tecnologia a seu favor, o governo americano não conseguiu vencer a experiência dos vietcongues e, em 1968, o exército norte-vietnamita invadiu o Vietnã do Sul tomando a embaixada dos Estados Unidos em Saigon. O feito intensificou a proporção da batalha, pois o Vietnã do Sul e os Estados Unidos responderam a invasão utilizando-se de mais armamentos e tecnologias. É o momento mais sangrento da guerra.

No início da década de 1970, os protestos contra a guerra aconteciam em grande quantidade nas ruas dos Estados Unidos. A população americana invadiram as calçadas solicitando a saída dos EUA do conflito. Neste período, já eram milhares os soldados norte-americanos mortos. A televisão mostrava constantemente as cenas mais violentas e cruéis da guerra juntamente com seus efeitos na população de ambos os países.

O conflito deixou mais de um milhão de mortos (civis e militares) e o dobro de mutilados e feridos. A guerra arrasou campos agrícolas, destruiu casas, provocou prejuízos econômicos gravíssimos no Vietnã e influenciou no próprio eco sistema no país devido às armas biológicas utilizadas pelos Estados Unidos.

Devido ao alto número de gastos pelo governo americano com o orçamento das armas utilizadas e o apoio ao Vietnã do Sul, houve um grande déficit no orçamento federal do país, o que refletiu de maneira direta no cotidiano dos americanos, especialmente os pobres.

O alto nível de desemprego, corte dos serviços públicos e a violência dos grandes centros urbanos resultaram em várias controversas entre eles. Nessa época, surgem as chamadas *gangues*, como eram denominadas desde então, e disputavam constantemente a liderança pelo poder das ruas. Insatisfeito com as grandes proporções que a violência nas periferias havia chegado, o *DJ* Afrika Bambaataa inicia uma campanha contra as agressões físicas ocorrentes nos subúrbios e aconselha os jovens a deixarem de lado suas diferenças para começarem um novo duelo, só que artístico, "[...] dando origem às emblemáticas batalhas de *break*" em *South Bronx*. (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 127).

Em uma das festas promovidas por Kool Herc, Afrika Bambaataa conheceu as inovações que o *DJ* havia feito no campo musical e as aderiu no seu projeto de batalha de *break* (em inglês quebrar). Assim, os jovens acharam como entretenimento os bailes promovidos nos guetos da cidade e passaram a exprimir pensamentos e protestos por meio das artes que eram criadas nas ruas e se dispunham a eles no momento.

Esse verbo acarretava um valor de protesto revelado em forma de dança. Os jovens utilizavam da arte corporal para fazer uma crítica sócio-política a intromissão do exército americano na Guerra do Vietnã. Através de passos engajados os participantes simbolizavam, por meio de um ritmo robótico, a hélice dos helicópteros enviados pelas tropas americanas; a técnica consistia em movimentar-se de cabeça para baixo e as pernas para cima rodopiando:

> O objetivo dessa dança era justamente mostrar o descontentamento dos jovens com relação à guerra – um instrumento de protesto simbólico, mas de grande significado para a juventude daquela e desta época. (GUIMARÃES, 1999, p. 40)

Os bailes de *Nova York* foram os percussores do *break*, contudo foi nos guetos que ele se destacou enquanto dança e também como referência da expressão e produção da arte juvenil. Nesse sentido o termo "Cultura de Rua" fixou-se internamente como sinônimo da estética *hip hop* aonde jovens utilizam desse "palco artístico" como meio de transmissão os manifestos, mas sua organização restringia-se na própria localidade. É no plano particular, delimitado nos bairros, que os jovens participantes do movimento organizavam-se em *crews* ou *posses* para produção das artes, traziam as discussões referentes ao meio social, desenvolviam mecanismos estratégicos que possibilitavam reinterpretar a experiência nas ruas de forma positiva, mas também se constituíam como uma nova família como esclarece Silva:

> Diante da desagregação de instituições tradicionais, como a família, e a falência dos programas sociais de apoio, as posses consolidaram-se no contexto do movimento hip hop como uma espécie de família forjada pela qual os jovens passar a discutir os seus próprios problemas e a promover alternativas no plano da arte. (SILVA, 1999, p. 27)

O que antes era gangue, tornou-se *crew* (grupo, equipe, turma), em inglês. As *crews* mantiveram a postura de protesto das gangues, mas sem violência. A primeira posse, fundada pelo DJ África Bambaata, foi a Zulu Nation, hoje com mais de 200 mil membros pelo mundo.

Existem outras teorias explicativas do nascimento do *break* no qual assemelham sua origem ao período de industrialização em que jovens dançavam imitando os movimentos robóticos que os trabalhadores desempenhavam nas indústrias. E ainda:

> O corpo, nessa tradição [cultura negra], faz parte de uma totalidade, não se constitui numa entidade separada do que se poderia chamar alma, ou razão. (...) Na cultura 51 ocidental, a dança baseia-se fundamentalmente na sincronia dos movimentos – daí a necessidade de aprendizagem. No caso do

> rap, a dança contrapõem-se exatamente a essa disciplinarização dos corpos imposta pela mesma sociedade que segregou todas as manifestações das culturas negras, à medida que faz uma contraposição do particular ao coletivo. Neste sentido, poderíamos dizer que o corpo individual se especifica totalmente, ou seja, assume plenamente todas as suas potencialidades. Assume uma autonomia significativa, explorando plenamente suas capacidades, assumindo sua identidade. O corpo se expõe, não se retrai, não se esconde (DUARTE, 1999, p. 19-20).

O *break* ganhou como fundo sonoro os ritmos mais populares do período como o *soul* e o *funk*, que na época tinha muitos fãs moradores dos guetos do *South Bronx*. No mesmo período os *MC*'s começam a aparecer nessas festas, reconfigurando as práticas produzidas pelos *toasters* jamaicanos que simplesmente narravam as canções que estavam sendo executadas e que agora começavam a desenvolver letras em conjuntos com o ritmo do *break*.

## 2.3 A mão que desenha

O terceiro elemento do *hip hop* refere-se à arte plástica expressa por desenhos coloridos produzidos pelos chamados grafiteiros. Segundo o antropólogo João Lindolfo, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) em entrevista a dissertação *Hip Hop - a periferia grita*, o grafite surgiu quando garotos pobres participantes das chamadas *gangues* da região pintavam os seus nomes e faziam bonequinhos nos muros e prédios abandonados da metrópole. Ao passar de metrô os passageiros que visitavam *Nova York* observaram estranhos desenhos nas estações com um nome ao lado. Foi nesse período que os habitantes de *Nova York* conheceram a arte plástica produzida pelos jovens moradores dos subúrbios americanos que expressavam o anonimato do gueto pela arte visual.

Com uma lata de *spray* esses adolescentes pintavam de forma inovadora no trajeto do metrô e nos muros das cidades. Esses desenhos também serviam como código para demarcar os territórios das *gangues*, ou seja, ele era, de certa maneira, uma espécie de "marca registrada" de cada grupo para definir sua localidade.

Segundo Rocha, Domenich e Casseano um dos pioneiros do grafite foi o artista pseudônimo Phase2 que nos anos 70, na cidade de *Nova York*, elaborou alguns painéis coloridos pelos quais transmitia mensagens de paz e amor. Devido essas invenções muitos estudiosos do movimento o consideram autor do *grafite*. Com o tempo essa arte plástica norte-americana ganhou novas formas e estilos introduzindo uma grafia quebrada para chamar a atenção dos habitantes. A chegada de alguns artistas de Porto Rico, Colômbia, Bolívia e

Costa Rica aos EUA fez com que o grafite sofresse uma grande influencia latina. Um em especial chamado Jean Michel Basquiat, filho de uma porto-riquenha e de um haitiano, levou a vitalidade dessa arte de rua para o fechado circuito das artes plásticas nova-iorquinas.

Com o tempo, essas imagens produzidas em *spray* se desenvolveram e alcançaram espaço no cenário artístico, hoje os grafiteiros saíram do anonimato da periferia para expressar sua arte visual nos grandes muros das cidades aonde expressam repressão, dor, desigualdade, exaltação do grupo, repúdio a uma forma de opressão e miséria que um determinado grupo social sofria e dos muitos que ainda sofrem. (ANDRADE, 1999, p. 87)

O grafite torna-se símbolo dessa participação simbólica das áreas nobres das grandes cidades por aqueles que se amontoavam nos guetos. Esses grupos deixavam por meio das pinturas sinais de sua presença nos muros e paredes que pintavam, já que os brancos nova-iorquinos nunca visitavam os lugares da cidade ocupados pelos negros e hispânicos.

Num certo sentido, aproximam-se os grafiteiros dos ideais dos grafiteiros mexicanos, que queriam a arte fora das galerias, expressando-a para o povo comum. Ao mesmo tempo, diferenciam-se destes por exercerem a pintura num espaço não-convencional, que deve ser "conquistado" – e, consequentemente, exercerem uma intervenção cuja característica principal é a provisoriedade, a descontinuidade (DUARTE, 1999, p. 20).

O *grafite* constrói uma ponte entre o real, o individual e o coletivo, como projeto e realização. Concretiza uma proposta de intervenção sobre o espaço urbano por meio da arte.

> No entanto, o grafite consegui criar uma intervenção que se contrapõe à pobreza das paisagens. Não reproduz o físico, mas trabalha com a força do imaginário – inventa, projeta, avança. Afinal, o mundo não é constituído só de coisas tangíveis, de elementos físicos, mas também de símbolos. A arte não é espelho do real, mas uma das múltiplas dimensões, pela qual a ação humana pode se expressar com toda a sua força. (DUARTE, 1999, p. 21)

Nesse *locus*, essa linguagem artística faz referência à vida por meio de suas simbologias, mas "apenas" constrói uma representação do que seria o real, semiose do sujeito. Assim, o *grafite* é secundário da realidade ao criar uma linguagem elaborada do primário.

## 2.4 No Brasil

No Brasil o *hip hop* se alastrou fora de seu verdadeiro significado. Ele foi introduzido nas discotecas nos anos 80 por turistas brasileiros que viajaram até *Nova York* e

conheceram o movimento, que na época, já havia se popularizado. O primeiro local de difusão dessa manifestação foi a capital paulista que tal como ocorreu nos EUA se caracterizava com uma ação de jovens negros moradores das zonas periféricas.

Segundo Andrade (1999), tal como os norte-americanos, os brasileiros conheceram primeiramente o *break* através das danceterias da capital. A novidade ganhou rapidamente adeptos pelo público jovem que passaram a se a apresentar nas ruas intencionando trazer mais força ao movimento, foi nesse período que o *hip hop* volta a sua origem de cultura de rua.

Primeiramente os ensaios do *break* eram feitos na Praça Ramos, em frente ao Teatro Municipal de São Paulo. O fato de ensaiarem ao ar livre facilitou na divulgação do movimento, pois aqueles paços robóticos, característicos do estilo *break*, chamaram rapidamente a atenção dos adolescentes. Conforme os dançarinos foram se aperfeiçoando perceberam que o calçamento da praça dificultava na elaboração da dança, então se deslocaram para a Rua 24 de Maio, também região de São Paulo.

Como instrumento sonoro para a dança os primeiros *breakers* brasileiros improvisavam o ritmo musical através de uma ou de várias latas, pois não podiam utilizar a energia elétrica do local. A prática deu origem à expressão “bater a latinha”.

Com o passar dos meses, a diretoria da Estação percebeu que esses dançarinos estavam transmitindo uma forma de expressão artística nos passos da dança, conduzindo mensagens positivas a outros jovens. Assim receberam a autorização dos responsáveis pelo local para a divulgação do *hip hop*. O *grafite* chegou praticamente no mesmo período em que sua arte fora apresentada nas revistas e vendida na *Galeria do Rock*, loja localizada no centro paulistano. Ainda em meados dos anos 80 chega o *rap*, denominado como tagarela. A nomeação surgiu porque os brasileiros não compreendiam o idioma inglês e por seu ritmo ser rápido e divertido. Por meio de seu ritmo, apresentou uma trilha sonora para os movimentos do *hip hop* tornando-se o novo gênero musical afro. O responsável por incorporar o *rap* no país foi o pernambucano Nelson Triunfo, o Nelsão, que morava no estado de São Paulo desde 1976, reconhecido como o pioneiro do *hip hop* nacional. Na capital paulista, Nelson conheceu o *soul* e o *funk* e formou um grupo de dançarinos conhecido como *Funk e Cia*, do *Soul*, passando do *rap* para o *break*. Essa figura também foi o responsável de levar o ritmo do *hip hop* ara a Praça da Sé e Estação São Bento do Metrô. (GUIMARÃES, 1999, p. 39)

O *rap* contribuiu significativamente para a consolidação do Movimento *hip hop* no Brasil, na medida em que se ocupou de dois temas centrais, o primeiro relacionado à reconstrução da identidade negra e o segundo à experiência de desqualificação social vivida

pela juventude da periferia, transformando-se num importante instrumento de resistência e preservação da cultura negra. Desse modo, segundo Tella,

> (...) o rapper transmite suas lamentações, inquietações, angústias, medos, revoltas, ou seja, as experiências vividas pelos jovens negros dos bairros periféricos de São Paulo. A periferia torna-se o principal cenário para toda a produção do discurso do rap. **Todas as dificuldades enfrentadas por estes jovens são colocadas no rap, encaradas de forma crítica,** denunciando a violência – policial ou não – o tráfico de drogas, a deficiência dos serviços públicos, a falta de espaços para a prática de esportes ou de lazer e o desemprego. Em meio a esse conjunto de denúncia e protesto, ganha destaque o tema do preconceito social e, principalmente, o racial. Tratam dos estigmas construídos pelo imaginário social, no qual as vítimas em potencial são os jovens negros que moram na periferia de São Paulo. E, pelo fato de os membros dos grupos serem em grande maioria afrodescendentes, o enfoque étnico-social ocupa um espaço central no discurso produzido. **Ao primeiro momento de denúncia e revolta, segue-se um posterior reforço positivo da auto-estima e afirmação da negritude com resgates culturais importantes** (1999, p. 59-60, grifo nosso).

Devido algumas complicações com a polícia as apresentações de *break* foram cessadas, pois segundo os comerciantes essas exposições estavam favorecendo os furtos na região, assim o movimento teve de migrar para o Largo São Bento. A dança praticada pelos b.boys e *b.girls* (*breakers boys e breakers girls*) só começou a ser mais compreendida pela sociedade após a exibição de videoclipes de Michel Jackson, como Triller, Billie Jean e Beat It, e filmes como Flashdance. (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 129).

Logo após houve a separação dos dois movimentos, os *breaks* continuaram se apresentando no largo São Bento enquanto os *rappers*, por sua vez, se deslocaram para a Praça Roosevelt, pois alguns *rappers* não conseguiam reproduzir aqueles paços robóticos e queriam conquistar um espaço próprio para desenvolver sua música.

Os adolescentes que procuravam bailes provenientes de eventos da chamada cultura de rua tinham dois grandes objetivos: diversão e busca de autoestima:

> O baile para o jovem negro é um espaço fundamental de **afirmação da sua identidade**, mais do que um simples espaço de sociabilidade juvenil – não é o simples fato de estar com seus iguais em idade, mas sim o de estar com os seus iguais em etnia, que vivenciam no seu cotidiano as mesmas dificuldades econômicas e sociais (ANDRADE, 1999, p. 87-88, grifo nosso).

Por meio da indústria cultural, o *soul* e o *funk* ecoaram pelo Brasil desde os anos 60 acionando a memória de luta, dor e superação do povo africano. Identificada com esses manifestos a população negra principalmente dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro

acolheu essas propostas aonde se viram identificados. Nesse sentido o *rap* é genérico do *funk*, dois estilos cancioneiros que influenciam diretamente sobre a população negra no Brasil:

> O soul, o funk e o movimento black power são importantes no Brasil, uma vez que o povo negro norte-americano desencadeou um processo no qual a diversão nos bailes blacks dos anos 70 só se completava se fosse transformada em espaço de conscientização. Esse foi o período dos cabelos afros e black power, dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e multicoloridos), das calças de boca fina, das danças de James Brown, tudo mais ou menos ligado às expressões: Black is Beautiful ou O Negro é Lindo. Segundo Hermano Vianna, "[...] os bailes mesclam internacionalismo com raízes, moda e consciência" (TELLA, 1999, p. 58).

Com o tempo as canções de *rap* produzidas no Brasil começaram a ganhar novos temas com propósitos mais próximos a política, preconceitos raciais e críticas da sociedade agindo como divulgadores de acontecimentos relacionados a seu próprio cotidiano ou fatos testemunhados pelos moradores. Devido essa mudança nas escritas dos *rappers* surge, em agosto de 1989, o que hoje considerado marco divisor da velha e da nova escola, o Movimento *Hip Hop* Organizado, conhecido como MH2O-SP.

Criado pelo produtor musical Milton Sales, sócio do grupo Racionais *MC* 's (até 1995), juntamente com alguns grupos de *rappers* (como Thaíde e Dj Hum, Racionais Mc's e DMN) a fundação objetivava organizar as posses nascidos das equipes de *break.* A ideia era que cada bairro da capital e de outros municípios pudesse se articular em vários grupos para que a partir de ações coletivas e utilizassem da arte para propor transformações no cotidiano da periferia por meio de apresentações culturais, palestras em escolas e organizações não-governamentais, filiação a partidos políticos, participando de debates, ou com entidades do movimento negro, buscando informações a respeito da temática negra, entre outras atividades. De forma que cada bairro da capital e de outros municípios pudesse se articular em vários grupos de *rap*, aglutinando-se numa organização de nome *posse.* (ANDRADE, 1999)

> Como local de agregação dos *manos* é a partir das *posses* que a rede de relações entre os grupos é estabelecida e a política de intervenção nos espaços das ruas é concretizado. Pela ação direta organizam as festas de rua e eventos que visam à conscientização diante dos problemas que atingem a periferia. (SILVA, 1999, p. 33)

Segundo Rocha; Domenich; Casseano (2001, apud Sales), "o que me motivou a criar o MH2O foi à possibilidade de fazer uma revolução cultural no país. A ideia principal foi fazer do MH2O um movimento político através da música".

A primeira posse brasileira, o Sindicato Negro, foi um marco simbólico tendo início a céu aberto quando os integrantes do movimento resolveram se organizar politicamente. Sua sede era na Praça Roosevelt, aproximadamente 200 participantes lutavam, reivindicavam e discutiam sobre política. Entretanto, o grande número de pessoas despertou a atenção dos lojistas e da polícia que acabou com as reuniões argumentando se tratar de uma quadrilha. Apesar da tentativa de abolir o sindicado, novos movimentos a favor dos afro-brasileiros foram surgindo, tal como a Aliança Negra, formada na cidade de Tiradentes, no inicio dos anos 90. A organização tinha como perspectiva a união das diversas cidades próximas da região, bem como proporcionar melhor qualidade de vida aos moradores e propagar as ideias e as denúncias que discutiam em conselho.

As letras de *rap* são um dos instrumentos utilizados na difusão das pautas realizadas por esses grupos organizados que se utilizam, intencionalmente, nas composições, de traços do cotidiano e da oralidade, para protestar, com direito ao uso abundante de gírias e palavrões, o que choca, dada a sua ironia e acidez, bem como revela o universo das camadas suburbanas.

> A partir do "autoconhecimento" sobre a história da diáspora negra e da compreensão da especificidade da questão racial no Brasil, os rappers elaboraram a crítica ao mito da democracia racial. Denunciaram o racismo, a marginalização da população negra e dos seus descendentes. (SILVA, 1999, p. 30)

Devido a esse caráter reflexivo que o gênero exalta, o maior medo dos cantores da cultura *hip hop* é como o público irá interpretar as canções. Uma pesquisa feita pela revista *Carta Capital*, publicada em 29 de setembro de 2004, mostra que os fãs do grupo Racionais *MC´*s, por exemplo, cantam com maior intensidade os relatos de violência presente nas canções. Para um *rapper*, esse ato é preocupante, já que suas letras explicitam os problemas daquele grupo e atos excessivos e despropositados, fora de contexto, podem ocasionar, ao invés de uma revolução, uma excitação agressiva.

Além dos problemas citados, a favela também aborda problemas no seu cerne e o faz por meio dos líderes dominantes do local, denominados traficantes, que trabalham para "cumprir" o papel do Estado (claro que esse poder nada paralelo também precisa ser analisado com critério, mas, aqui, não vamos fazer isso por não ser o intuito da pesquisa neste momento). Apesar de alguns *rapprs* darem voz a esses criminosos, eles não deixam de mostrar em suas narrativas a realidade do que lhes acontece, como é o caso da canção *Diário*

*De Um Detento* (1997) 4, dos Racionais *MC*'S, que traz, no término de seu discurso, uma espécie de lição de moral. Assim a "lei do cão" cobra a conta, dando-lhes como destino a morte ou o abando em um lugar denominado pelos sujeitos como o próprio inferno: *"Já ouviu falar de Lúcifer / Que veio do inferno com moral um dia? / No Carandiru não, ele é só mais um / Comendo rango azedo com pneumonia".*

4 Racionais MC's. *"Diário de um detento".* Sobrevivendo no Inferno. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

# 2. Fundamentação Teórica

Na segunda parte deste estudo, discutiremos os conceitos do Círculo de Bakhtin, Medvedev e Volochinov voltados à análise teórica que sustenta as canções aqui analisadas. Inicialmente, discorremos sobre o conceito de formação de gênero pelo viés do grupo utilizando como exemplo as características composicionais do *rap*. Em seguida, no item 2.2, a concepção de exotopia, importante para refletirmos sobre a figura de Gabriel, o pensador.

## 2.1 O gênero e os seus constituintes

Segundo as concepções bakhtinianas, todo texto é categorizado por um determinado grupo, com características próximas ao mesmo tempo em que ele dialoga com a "área textual" de sua produção. Essas classes discursivas, denominadas pelo Círculo como gêneros do discurso, colaboram na verificação dos vários funcionamentos da linguagem em um ambiente social, seja uma notícia jornalística, uma piada, uma reportagem etc. Os gêneros discursivos podem ser caracterizados em três aspectos básicos coexistentes: o assunto, a estrutura e o estilo. Assim, o gênero é constituído por uma determinada forma - sua produção adquire um aspecto formal (no sentido estrutural do termo); expõe um conteúdo; e, ao mesmo tempo, reflete o estilo de quem o elabora. Nessa ótica, todos os textos que produzimos, orais ou escritos, apresentam um conjunto de características *relativamente estáveis* de um enunciado determinados sócio - historicamente, tenhamos ou não consciência delas:

> Esses gêneros do discurso nos são dados quase como nos é dada a língua materna, que dominamos com facilidade antes mesmo que lhe estudemos a gramática [...] Aprender a falar é aprender a estruturar enunciados [...] Os gêneros do discurso organizam nossa fala da mesma maneira que a organizam as formas gramaticais. [...] Se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível. (BAKHTIN, 2000, p. 303-302)

O filósofo russo problematiza o conceito de gênero ao considerar a existência de duas classes: os gêneros primários e os gêneros secundários. Como primários, o teórico considera aqueles que se representa no uso cotidiano da linguagem, em contrapartida ele enxerga os secundários como resultado de uma elaboração e desenvolvimento linguístico. Entretanto, em alguns textos essas classes textuais se inter-relacionam, por consequência os gêneros de primeiro grau incorporam e reproduzem os gêneros de segundo grau. O *rap* é um exemplo

dessa combinação ao passo que reportam em suas letras e melodias um discurso intencionalmente marcado pela linguagem coloquial, mas que se utiliza de *jogos* linguísticos como composição textual e outros mecanismos gramaticais, como rimas, onomatopéias, metonímia, metáfora, antítese, personificação etc.

As narrativas explicitadas nas letras das canções, no entanto, não têm origem em um só locutor, em uma só personagem da trama montada pelo texto. Várias são as vozes em diálogo constante no discurso, como nos ensina Bakhtin, e com o *rap* não é diferente, pois discurso composto em diálogo com outros enunciados e sujeitos, como concebe Bakhtin ao tratar do dialogismo como concepção filosófica nodal dos estudos do Círculo, visto como parte intrínseca constitutiva da linguagem, logo, presente em qualquer atividade humana concreta, pois o "falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados [...]" (BAKHTIN, 2003, p. 300). No caso do *rap*, muitas vezes, ele é concebido de maneira coletiva, nos desafios e improvisos típicos dos bailes e nas apresentações dos *rappers*, que misturam suas vozes, o que rompe com a lei burguesa de autoria.

A partir do momento em que o sujeito "toma a palavra", ele traz padrões linguísticos aceitos em seu ambiente, visto que todo sentido é constituído pelas várias vozes que o reproduzem dentro de uma esfera. Assim, mesmo o estilo que aparentemente se transfigura como único, também faz parte de uma cultura específica. Logo, traços de outros discursos vão aparecer em sua estética, pois a linguagem "[...] sendo social, histórica, cultural, deixa entrever singularidades, particularidades, sempre afetadas, alteradas, impregnadas pelas relações que as constituem". (BRAIT, 1997). Contudo, algumas marcas estilísticas se sobressaem na estrutura textual deste sujeito o que a torna particular; nesse prisma pode-se considerar que o estilo afirma-se pelo viés da relação "eu" e "outro" (sujeito-sociedade):

> 'O estilo é o homem', dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais o seu grupo social na forma de seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior da pessoa. (VOLOSHINOV/BAKHTIN, 1976, p. 18)

O membro do grupo Racionais *MC*'s Edy Rock deu uma entrevista para Marcos Filippi, do *Jornal da Tarde*, na qual explica sobre essas linguagens e letras agressivas dentro de suas canções: "Falamos daquilo que vivemos. Vejo corpo estendido no chão a duas quadras da minha casa. Somos uma espécie de repórteres da periferia. Falamos aquilo que 50

mil manos querem dizer, mas não têm oportunidade. Na periferia, somos respeitados por todos: de trabalhadores a traficantes". No caso do *rap*, a linguagem causa esse choque por semiotizar determinado grupo e sua realidade social. Com isso, as letras conseguem denunciar a sociedade opressora de maneira aprofundada ao mostrar o cotidiano de toda a comunidade marginalizada, com vistas a mencionar a sobrevivência dos sujeitos nas condições subumanas em que vivem. As letras de *rap* criam paradigmas e preconceitos devido essas narrações de violência, criando a ideia de que fazem apologia ao crime, porem vê que isto é um mito, o que acontece é o erro de interpretação devido às linguagens agressivas e metafóricas. A linguagem de suas letras é intencionalmente marcada por traços do cotidiano, da oralidade, com direito ao uso abundante de gírias e palavrões, o que causa efeito de sentido chocante, irônico e Ácido, mostrando, com isso, o universo das camadas suburbanas.

Essa postura *raivosa* transmitida via arte é uma tentativa de sedução a este "outro" que o escuta, nessa ótica o autor-criador trabalha com elementos visíveis ao meio social deste público alvo em vista de conseguir um convencimento, pois todo discurso é direcionado a um determinado auditório que influenciam na elaboração do dizer. No caso dos *rappers*, que possui, em sua maioria, um público morador da zona periférica, sua linguagem se pauta no cotidiano desse grupo social e utiliza um discurso dotado de gírias para criar uma ponte dialógica com esses ouvintes. Sob esse prisma concordamos com Bakhtin ao afirmar que:

> [...] toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra, apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciado de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). (BAKHTIN, 2003, p. 275).

As letras dos *raps* assumem e estimulam à resistência popular e a melodia, composta por batidas regulares e percussivas, simula a passionalidade, marcada por um compasso militar mesclado, harmonicamente, pela presença variante do *rock* que não "canta", grita, com o som estridente da guitarra, as mazelas da periferia. Em geral, as canções se caracterizam como raivosas e demonstram gritos de revolta e dor, pedidos de socorro e propostas sugeridas para melhores condições de vida. Nesse sentido percebe-se que apesar de *rappers* alguns fazerem parte do mundo marginalizado e outros, não, todos falam sobre exclusão e possuem

consciência, não só em relação à classe a que pertencem e sobre a qual cantam, mas também acerca da importância da palavra, da linguagem, como arma política de denúncia, resistência e revolução, e, por isso, usam o discurso como instrumento de possível ruptura das amarras que o poder sócio-político-econômico-cultural lhes impõem.

As perspectivas do Círculo Russo afirmam que todo ato resulta em uma resposta anterior ou posterior ao seu e esse ato responsivo é de responsabilidade de cada pessoa, isto é, eu como sujeito sou responsável pelas ações que faço e não posso ter um álibi para justificá-las. O *rap*, por exemplo, assume em suas letras e melodias a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados que assombram o presente histórico. (BHABHA. 2007, p.34)

Na canção, percebemos um ato (ação) responsivo ao atual sistema econômico brasileiro, "[...] um responder responsável que envolve um compromisso ético do agente" (SOBRAL, 2005, p. 20.), uma vez que se refrata no dia-a-dia de outros sujeitos.

Segundo as teorias teóricas de Bakhtin pensar o sujeito é pensar as condições históricas "reais" de sua existência. Deve-se entender, então, sua dispersão, pois ele pode ocupar diferentes posições em diferentes espaços, portanto, um discurso deve ser entendido em relação a um outro, com o qual dialoga ou polemiza e pelas reflexos históricos impregnados em seu texto, ou seja, o discurso tem que se relacionar com o tipo de gênero escolhido por quem o produz. A canção possibilita esse processo interacional do eu para o outro onde o autor criador tem a possibilidade de mover uma reflexão nesse receptor tornando-se resposta a ações de uma época:

> [...] o ouvinte que recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar etc. e, esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. (BAKHTIN, 2000, p. 290, grifo do autor)

As canções pautadas no gênero *rap*, por exemplo, possuem múltiplos representantes que apresentam as características sociais e estilísticas do grupo, visto que a produções que trabalhamos referem-se a sujeitos distintos que moram em regiões e pertencem a grupos sociais diferentes, mas já se pode esboçar por meio do que foi visto até aqui, que há, ao menos, três propostas e características do *rap*:

. os Racionais MC´s trazem à tona a fúria como desejo de denúncia acerca das desigualdades sociais. Suas letras se centram na discriminação, injustiça e abandono voltados aos sujeitos periféricos, vistos como marginais marginalizados pela sociedade. As canções demonstram o círculo vicioso que se torna a vida dos sujeitos que vivem nas periferias e como a sociedade não lhes dá espaço para que saiam da vida criminal;

. o Gabriel, tanto quanto os Racionais, desvela as desigualdades sociais, mas, num outro tom. Suas canções se voltam aos sujeitos excluídos como palavra de incentivo à resistência, uma vez que os eus de suas canções (incluídos ou não) dizem aos outros (excluídos) para não se acomodarem em suas posições, para lutarem contra os preconceitos e discriminações e mudarem a situação social em que se encontram – com isso, indireta e utopicamente, transformarem a sociedade;

. o Rappin Hood também trata do protesto, como os demais, mas, diferentemente, suas canções se constituem, principalmente, como um pedido de paz entre as vozes e os grupos sociais em embate. As letras enfatizam as qualidades dos sujeitos marginais e também a periferia como um todo..

As canções analisadas nesta pesquisa não apresentam características homogêneas. Pelo contrário. Elas expressam a realidade de uma população, composta em sua maioria por negros e pobres que vivem nas periferias o dia-a-dia da dialética exclusão/inclusão e, justamente por serem construídas a partir da vivência concreta, estas canções também se constituem dialeticamente.

Uma análise de gênero pressupõe um texto, mas não se restringe a seus segmentos, pois estes só se organizam em discurso. Assim, gênero discursivo envolve texto e discurso. Importante ressaltar que um dado gênero pode convocar outros gêneros (por vezes com suas respectivas textualizações) e nem por isso deixa de ser o gênero ainda que não seja mais o "mesmo" gênero, pois, como permite dizer Medvedev (1994), o gênero é um recorte do mundo plasmador de forma e, como disse Bakhtin (2003), um mesmo enunciado (ou uma mesma forma de textualização), ao ser repetido, até pelo próprio sujeito que o disse antes, já não é o mesmo enunciado – da mesma maneira como o rio que corre nunca é o mesmo rio. Em suma, se o discurso é representação representada, enunciação enunciada do mundo, não há outra maneira de organizar o pensamento nem estudar e compreender as manifestações humanas em sociedade que não seja por meio do estudo da linguagem. Assim, o estudo das formas da composição de diferentes gêneros produzidos pela canção, exemplificado aqui pela análise do discurso das canções *rap*, justifica-se por contribuir para o entendimento da formação de gêneros a partir da relação com outros gêneros, como concebe Bakhtin (2003).

## 3.2 Exotopia

Na atualidade, o *rap* transita por diversas esferas de atividades distintas e consegue abarcar um número significativo de ouvintes ao levar sua voz periférica a lugares antes suspeitos: a casa das classes média e alta. Essa locomoção fez que alguns jovens de classe mais elevada começassem enxergar a periferia com outro olhar, o que resultou na entrada de alguns destes na luta de uma igualdade ampla. Um exemplo de representante do *rap* que não pertence à periferia é o cantor-compositor Gabriel, o Pensador.

Essa notável apresentação da parte da "juventude dourada", ou seja, dos chamados "boys" que escuta e aprecia o *rap,* transmite essa semente que foi plantada para a futura formação de uma nova mentalidade, menos hierarquizada e mais aberta à igualdade. Essas estatísticas asseguram que as perspectivas do *rap* já vêm dando resultados satisfatórios.

Ao que parece, o *rap* quer expor as cenas que percorrem toda a periferia e leva-las ao interior da "casa grande", aos ouvidos da elite, com a certeza brutal – com a agressividade que os afirma e protege – de que eles são demais para o quintal das classes dominantes. As características principais das letras causam no ouvinte um sentimento violento e perturbador, resultando em uma revolta sobre as injustiças impostas àquela camada social. Esse sentimento transmitido ao destinatário mostra que as canções foram "sentidas" como "verdadeiras". Assim, esse "estrangeiro" insere-se no universo artístico do *rap* como integrante da classe media, a fim de penetrar na cultura *hip hop* utilizando sua oralidade e os elementos físicos que o engloba. Na perspectiva de Guimarães (1999), isso ocorre porque o *rap* é um "som de negro" que, por estimular o rompimento com os padrões estipulados pela sociedade, amplia-se para abarcar todas as categorias de excluídos, de modo que os jovens acabam se identificando, justamente por estarem num processo questionador dos valores que lhe são colocados e buscar novas referências. Dessa maneira:

> (...) a ideia de exclusão presente no rap pode ser a chave para entender a razão de jovens não-negros e/ou não-periféricos assimilarem o discurso e a atitude do rap. Ser jovem é muitas vezes ser excluído. Essa exclusão seria social, uma vez que o jovem ainda não tem autonomia para gerir sua própria vida, dependente econômica e socialmente de sua família. Isso vai fazer com que ele considere "iguais" não aqueles que estão na mesma classe social, mas sim na mesma faixa etária. (...) Assimilar o mundo rap seria, então, 58 uma forma de se distanciar desse estereótipo do "mauricinho" (ou do playboyzinho) presentes na letra dos raps e ser um "igual", ou seja, também um excluído (GUIMARÃES, 1999, p. 49-50).

Existem outros elementos que podem contribuir para a presença dos jovens de classe média e alta na configuração da "moda *rap*", tal como a mídia, que aproveita esse número de jovens que incorporam a cultura *hip hop* para criar um sensacionalismo em volta de seus gritos de manifestos e investe em todas as formas possíveis de renda relacionadas a esse grupo juvenil, seja por meio da indústria fonográfica, seja pela programação da TV, seja pela divulgação da moda "street-wear", uma vez que enxerga nesse grupo um "nicho de mercado".

Os Racionais *MC´s* mencionam em uma de suas canções o fato da elite e a classe média também escutarem *rap* da seguinte maneira: "*Inacreditável, mas seu filho me imita*/ [...] *Seu filho quer ser preto/ Ah!, que ironia*!" 5. Gabriel é como se fosse um estrangeiro no *rap* e quando se coloca (num exercício de exotopia) no lugar do povo marginalizado, assume a postura de indignação que sentem, representando o mesmo que sofre e, ao mesmo tempo, o grupo ao qual pertence (branco e da zona sul), uma vez que o seu registro linguístico e preocupações transitam entre tais grupos, revelando em suas canções essas duas vozes sociais.

Essa posição assumida pelo compositor e que vem aparecer em suas canções é uma projeção de sua concepção, já que ele não vive uma situação de marginalização e discriminação, ainda que defensa a bandeira de tais vozes sociais. Assim, o seu discurso possui não apenas uma, mas duas lógicas: a vivida por ele e a dos sujeitos que habitam espaços de exclusão. Por isso seu *rap* sai diferente dos *rappers* raivosos nativos da periferia, tendo em sua permanência outras formas de representação, ainda que o caráter também seja o de denúncia. A posição exotópica, equivalente a um estar dentro e fora de um determinado lugar. Trata-se de uma posição de fronteira, móvel, que não transcende o mundo, mas o vê de certa distancia, a fim de transfigurá-lo na construção arquitetônica da obra, estética ou não. (SOBRAL, 2005, p. 109). Segundo a concepção de exotopia de Bakhtin, a visão do "outro" de um "lugar exterior" é fundamental para a composição do "eu", isso por constitui-lo e dar a ele novas concepções em relações a si, como uma espécie de "espelho", em que a imagem do "eu" é refletida e refrata: "sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver [...]." (BAKHTIN, 2003, p. 21)

5 Racionais MC's. "Nego Drama". *"Nada como um Dia após o Outro Dia"*: Cosa Nostra, 2002.

# 4. Apresentação das canções eleitas à análise

Considerando essas particularidades, daremos um passo à frente, um deslocamento para a realidade concreta e cotidiana dos sujeitos envolvidos em nossa discussão , na tentativa de apreender quais as implicações destes discursos e incongruências nas relações e interações ocorridas. Com vistas nesse processo, foram escolhidas para a analise do discurso verbal do movimento *hip hop* três canções: "O homem na estrada", dos Racionais MC's; "Até quando", de Gabriel o pensador; e "Rap du bom parte 2", do Rappin Hood.

## 4.1 O Homem na Estrada

Apesar do *rap* ter conseguido desde sua incorporação no país um número razoável de ouvintes este só se destacar como gênero canção depois do lançamento do álbum *Sobrevivendo no Inferno* em 1997 do grupo Racionais *MC*'s.

Quando se refere aos temas de criminalidade e drogas, os *rappers* não julgam os "manos" da periferia por suas escolhas e ações cometidas. Muitas vezes as canções do *hip hop* esclarecem e justificam os atos dos ditos bandidos por meio do cenário em que viveram expondo à humanidade que muitas vezes lhes foram roubados ainda crianças; contudo não velam as consequências dessas escolhas como acontece na letra que aqui será analisa: *O Homem Na Estrada.* Lançada em 1993 pelo álbum *Raio X do Brasil* o compositor Mano Brown foi premiado com o Sharp, o maior prêmio da Música Popular Brasileira pela letra da canção. A narrativa traz a história de um ex-detento que acaba de sair do cárcere. Sua trajetória muitas vezes se assemelha com a biografia de alguns moradores da zona periférica que encontraram na vida do crime uma oportunidade de mudança. O "homem na estrada", ou seja, aquele que após passar pela cadeia busca retomar seu caminho, procura se esquecer de um passado que para sempre o maculou como "marginalizado".

Apesar de ter levado uma vida difícil e alvo de injustiças, o protagonista da canção expõe um querer se reinserir na sociedade, tendo como pano de fundo "*um cômodo, mal acabado e sujo"* em "*um lugar onde só tinham como atração, o bar, e o candomblé pra se tomar a benção*". Preocupado com o ambiente que cria o seu filho, o sujeito transmite na letra o ambiente degradante em que vive comparando-o até mesmo ao inferno. Foi nesse meio de violência e miséria que ele cresceu, o que provavelmente contribuiu para ingressar no crime:

> 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. / 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.

Neste trecho pode-se perceber a representação do sofrimento advindo da condição de miséria, insegurança e uma tensão constantes que imperam na vida dos moradores da zona periférica. O sentimento de inferioridade é outra tônica nesta letra, na qual se traz a vivência constante da humilhação e da vergonha por estar desempregado e ter um filho com fome:

> 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.

Aqui percebemos a imagem preconceituosa que a sociedade tem em relação a um ex-detento. Conforme a canção, ser preso não é só passar alguns anos em uma cela, mas continuar após cumprir a sua pena, pois "*tiram sua liberdade, família e moral*". A discriminação o marca, ele sempre será ex-presidiário, porém só se preocupa com seu filho que por sua ausência será entregue a um circulo vicioso que o transforma em marginal.

As letras das canções também demonstram o resultado da aglomeração descontrolada de pessoas na zona rural, obrigadas a se recolherem nos guetos das cidades. As moradias da área suburbana são outra tônica de preocupação na periferia, pois apresentam perigos em todos os ângulos como, por exemplo, a chuva que as alaga ou a área de risco que se encontram onde estão propícios a um desmoronamento. Ao expor que seu abrigo está "equilibrado" o narrador passa a ideia de que pode desmoronar a qualquer momento.

> "Equilibrado num barranco incômodo/ 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, filhos da puta!"

Esse trecho é bem ilustrativo do esquecimento da periferia pelo estado. Aqui o grupo mantém seu estilo agressivo, apontando outra característica das áreas periféricas brasileiras, ou seja, a ausência dos serviços básicos, a construção de habitações com estrutura e tamanhos incorretos para a ocupação humana. Mano Brown continua a nos descrever o local, em um dia quente, que não tem água (*já é rotina*) e nos mostra um dos grandes problemas das periferias, melhor, do mundo, o álcool. O álcool, na favela é considerado uma droga fortíssima que leva o cidadão a espancar a própria mãe, e quem lucra com isso, são os mesmos que fazem campanha contra o tráfico e consumo de drogas nas comunidades.

Outro aspecto do teor das composições de *rap* diz respeito à opressão empregada por meio de força imposta pelo estado que, não satisfeito em ser ausente, somente entra nas comunidades por meio da força aplicada por seus agentes policiais.

A segunda parte da canção é marcada por uma forte entonação isso para designar a tensão daquela passagem no qual se narra a razão da suspeita pelo personagem principal em relação a alguns roubos que estavam acontecendo na redondeza. A procura dos policiais pelo criminoso é logo com os moradores da favela e encontram no meio deles um que tinha vasta ficha criminal: *"Como se fosse uma doença incurável / no seu braço a tatuagem, DVC / uma passagem, 157 na lei".* Apesar das mínimas chances que o personagem tinha, percebe-se que ele não tentou se entregar talvez porque sabia que se aparecesse iria morrer ou porque se se entregasse seu filho iria ficar sozinho, aliás, na hora de sua morte é nele que ele mais pensa.

A notícia que geralmente chega à mídia é similar da que é representada na letra:

> 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 policia, a vitima tinha *"vasta ficha criminal"*. (grifo do autor)

A frase que aparece na manchete de "vasta ficha criminal" faz com que as pessoas não se preocupem em saber nada a respeito desse homem. Em relação ao filho do personagem já se premedita o seu futuro, que como seu pai mesmo disse era a "entrada" para FEBEM e ter uma vida semelhante a do pai criando assim um ciclo vicioso de injustiças.

A canção representa por meio de um único sujeito (metonímia) a história de milhares de pessoas que vivem entre as barreiras da oportunidade, sujeitos que buscam uma vida fora do crime e uma participação dentro do quadro social, entretanto sua realidade muitas vezes faz com que enxerguem o trafico como uma possibilidade de melhoria.

## 4.2 Até Quando

Dentre os temas abordados pela estética *rap* pode se encontrar mensagens que enfatizam críticas voltadas à alienação do sujeito promovida pela mídia onde a mesma transforma o sujeito em objeto. Esse tema é uma das grandes pautas utilizadas pelo Gabriel o Pensador, bem com representar via canção à repressão por parte das polícias aos moradores da zona periférica, como ocorre em "*Até Quando*" (2001)

Utilizando-se de um discurso direto cuja intenção é a persuasão do indivíduo receptor, a um deslocamento do lugar cômodo para um espaço onde seja produtor da história e não um produto social manipulável; a temática da canção até quando é saber, como o próprio nome sugere, até quando o povo brasileiro vai aguentar a corrupção do governo sem "fazer nada", ou seja, sem rebelar-se contra isso, sem tentar mudar a história do país. Sob esse prisma a canção questiona o comodismo frente ao atual quadro brasileiro no qual ocorrem diversas atos ilícitos tais como a corrupção, repreensão entre outros. Nesse sentido Gabriel sugere uma posição crítica de quem o escuta incentivando-o sair deste espaço cômodo de uma não reação, submissa e contemplativa perante o problema, para que tomem alguma atitude perante este quadro brasileiro a fim de reivindicar seus direitos e terem maior inclusão e justiça social.

O autor quebra com o paradigma religioso ao criticar a inércia dos fiéis que muitas vezes justificam as desigualdades do mundo baseados em dogmas bíblicos acabando por se conformar com aquela situação conforme o trecho que se segue: "Não adianta olhar pro céu / Com muita fé e pouca luta [...] / Se liga aí que te botaram numa cruz / Só porque Jesus não quer dizer que você tenha que sofrer!".

Em *"você pode, você deve, pode crer"*, percebe-se um aludir aos direitos e deveres que todos temos dentro da união e estes nos organizam como um todo sem nenhuma distinção social, nessa ótica o autor aborda que este sujeito ao qual se refere na canção também é um cidadão submerso nas palavras *"pode"* e *"deve"*. O discurso dessa canção caracteriza-se em transformar os sujeitos em participantes de seu país e não apenas como mais uma peça de exploração do governo. Nos próximos versos denota-se o medo como forma de censura advindo do Estado que se utiliza desse sentimento como ferramenta-arma estabelecida para manipulação fruto do período ditatorial no país. Nesse prisma a poética da canção alerta sobre os efeitos oriundos do discurso dominante: *"A polícia só existe pra manter você na lei/ Lei do silêncio/ Lei do mais fraco/ Ou aceita ser um saco de pancada ou vai pro saco"*.

A letra aborda problemas que pairam no cotidiano de quem vive à margem do sistema acarretando as dificuldades em relação à saúde pública, educação e submissão do poder judiciário, ao mesmo tempo em que acusa os agentes dotados do poder estatal de utilizá-lo e não visar o dever de probidade ao acusar um sujeito para beneficio de um outro:

> Você tenta ser feliz, / não vê que é deprimente / O seu filho sem escola, / seu velho tá sem dente / Cê tenta ser contente / e não vê que é revoltante / Você tá sem emprego / e a sua filha tá gestante / Você se faz de surdo, / não vê que é absurdo / Você que é inocente/ foi preso em flagrante! / É tudo flagrante! / É tudo flagrante!

Temos por parte da letra acusações no que se refere alienação vinculadas as programações televisivas com o intuito de controlar os cidadãos, pois entretidos com as programações não pensariam em alguma suposta revolução: "*A programação existe pra manter você na frente / Na frente da TV / que é pra te entreter / Que pra você não vê que o programado é você*". Ao olhar no que se refere à venda pela força de trabalho percebemos uma alta cobrança nos pré-quesitos educacionais, entretanto estes foram distribuídos de forma rudimentar pelo poder publico.

> "Acordo num tenho trabalho, / procuro trabalho, / quero trabalhar / O cara me pede diploma, / num tenho diploma, / num pude estudar. / E querem que eu seja educado, / que eu ande arrumado / que eu saiba falar. / Aquilo que o mundo me pede / não é o que o mundo me dá"

O próximo verso é um resumo de algumas barbaridades e enganações do estado, a escola, por exemplo, que deveria ser um local de aprendizagem e formadores de cidadãos encontra-se em uma tremenda escassez, com faltas de profissionais qualificados e material para trabalho, assim ela é uma "esmolinha" do governo. O paradigma entre favela e cadeia faz referência às injustiças sociais no qual só pobre que é condenado enquanto os ladrões de gravata não. A última frase mostra o abuso do poder do estado que visa tirar tudo das pessoas para deixá-las mais submissas: "*Escola, esmola! / Favela, cadeia! / Sem terra, enterra! / em renda, se renda! / Não! Não!!"*. O tempo das músicas quer se confundir com o presente, com o "agora". O espaço é um "aqui" por que sua letra apresenta uma vontade de mudança no agora como se é explicito na frase: "*Na mudança do presente a gente molda o futuro*."

O *rap* de Gabriel faz um elo entre toda a sociedade que ainda "Vira a cara pra não ver" (Gabriel o Pensador, "Até quando", 2001) como se estrutura. Assim, pode-se pensar no *rap* como expressão cancioneira do *hip hop* que retrata um universo de mediações que fogem da

lógica cartesiana e compõe-se de conflitos e contradições características de sua história, de seu discurso, de sua condição objetiva que, ao mesmo tempo, encontra-se segregada e gerando lucro, marginalizada e presente na mídia. Um discurso de dominado à dominante e de dominado e dominante. Discurso político com acabamento estético que dá voz e visibilidade aos sujeitos e espaços segregados com ritmo e poesia próprios: o *rap* do *hip hop*.

## 4.3 *Rap* du Bom Parte 2

Outros representantes do gênero *rap* vêm atuando de forma mais aberta e receptiva ao diálogo é o caso do *rapper* Rappin Hood, cujo disco *Sujeito homem* (2001) conta com a participação dos emboladores pernambucanos Caju e Castanha e de sambistas como Lecy Brandão. Entre os três representantes do *rap* que esta pesquisa aborda o compositor Rappin Hood é o único que transmite nas canções um discurso suave e harmônico. O cantor descreve a favela como seu lar e a defende de todos os pré- julgamentos.

Fazendo uso da metalinguagem o titulo *Rap do bom* (2001) propõe pensar no *rap* como mecanismo de comunicação para se transmitir os direitos que os afrodescendentes e o valor das pessoas que habitam a periferia. Nesse sentido o compositor utiliza-se do *rap* um como um recurso para solução à discriminação que alguns sujeitos ainda apresentam sobre o outro. Logo na introdução da canção o autor diz que a periferia (simbologia as habitantes) queria viver em harmonia com o resto da sociedade, porém como ele relata o mundo não esta com essa sintonia colocando como exemplo o atentado do dia onze de setembro:

> Quem é sangue bom, se liga no som / Aumenta o volume que é rap du bom / Vai acertando o grave, o médio, o agudo / Rap nacional esse é meu mundo / Bem melhor se fosse como eu falo / Em 11 de setembro nenhum prédio abalado / Mundo sem guerra, muita paz na terra / Diferentes convivendo numa igual atmosfera/ Sem preconceito, sem botar defeito / Pois todos tem direitos / Cada qual com o seu jeito.

O personagem narra que foi percebendo a desigualdade e o preconceito de uns sobre outros com o transcorrer do tempo, porque quando criança não percebia essa maldade nas pessoas. Para tentar sair dessa marginalidade, o protagonista começou a participar do movimento *hip hop* que fez achar sua qualidade e não entrar para a vida criminal.

O discurso da canção salienta que a vida no crime pode não ser a única alternativa de mudar sua atual posição econômica e social, Rappin Hood utiliza-se da metalinguagem para salientar a confiança que deposita neste gênero cancioneiro como letra-arma para transformar o atual quadro brasileiro e também como um meio de garantir a sua sobrevivência.

A canção de Rappin Hood se constitui, principalmente, como um pedido de paz entre as vozes e os grupos sociais em embate. Seu *rap* é bastante utópico, pois demonstra credibilidade na igualdade sem manifestação de embate entre grupos sociais de interesses e valores contrários e contraditórios. Em outras palavras, suas canções priorizam os direitos de todos, clamados para o "agora", sem guerra, já que todos são/somos seres humanos.

# (In)Conclusão

A cultura *hip hop* luta para afastar o jovem da violência, porém não ignoram o fato de que em uma região onde o cotidiano é vinculado à violência e à falta de verba, fica complicado despertar o interesse dessas crianças pela arte que o *hip hop* disponibiliza. Entretanto, o movimento cresce e tem obtido bons resultados nas comunidades brasileiras, conseguindo tirar muitos jovens do crime. Nesse sentido, uma pesquisa na área do discurso voltada para a questão da marginalização pretende revelar algumas facetas da cultura e dos sujeitos periféricos cantantores do e cantados pelo *rap*, pois ressalta ideias e conhecimentos de uma cultura enraizada na história, ao escutar a(s) voz(es) de grupo(s) populacional(is) diferenciado(s) e colabora para a construção de uma sociedade dialógica, menos hierárquica e mais livre, pois atenta às ideias de melhores condições sociais e de inclusão. Assim, estudar o *rap* significa auscultar e dar voz à cultura e aos sujeitos "marginais", compreendidos como "eus" e "outros" que constituem, na vida e na arte, sua história.

# 6. Bibliografia


ABRAMOVAY, Miriam et al. Gangues, Galeras, Chegados e Rappers: Juventude, Violência e Cidadania nas Cidades da Periferia de Brasília. Rio de Janeiro. Garamond, 1999.

AMORIM, Marilia. *Cronotopo e exotopia*. *In:* BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin*: Outros Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2007.

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Hip Hop: Movimento Negro Juvenil*. *In*: Rap e Educação: Rap é Educação. São Paulo: Summus, 1999.

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. São Paulo, USP, 1996. Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Educação.

ATHAYDE, Phydia de. *Brown: o mano charada*. Carta Capital.São Paulo, n.310, p.10-17, edição de 29.set.2004.

BHABHA, Homi k. *O local da cultura*. Belo horizonte: UFMG, 1998.

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV). (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.

___. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. 2a ed. (Tradução feita a partir da edição francesa.). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

___. (1920-1924) *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.

BRAIT, B. *Estilo*. *In*: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin*: Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2005.

___. (Org.). *Bakhtin*: Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2005.

___. (Org.). *Bakhtin*: Outros Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2007.

BROWN, Mano. Entrevista concedida à revista *Showbizz*, n. 155, jun. 1998.

DUARTE, Rosa Duarte. A arte na (da) Periferia: Sobre...Vivências. *In*: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). Rap e Educação: Rap é Educação. São Paulo: Summus, 1999.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. *Rap: Transpondo as Fronteiras da Periferia*. *In*: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). Rap e Educação: Rap é Educação. São Paulo: Summus, 1999.

OLIVEIRA, C.A de. *No rap "Capítulo 4, versículo 3", dos Racionais MC's: Uma questão de atitude diante do sistema capitalista com poder em excesso*. Tese de Doutorado desenvolvida na UFES, 2012.

HOBSBAWM, ERIC J. História Social do *jazz*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

MARINS, Paulo César Garcez. *Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras*. *In*: SEVCENKO, Nicolau (Org.). História da vida privada no Brasil 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RACIONAIS MC's. "Capítulo 4, versículo 3". *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

PAULA, L. de. *O SLA de Fernanda Abreu*. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – CAr. Orientação da Profa. Dra.Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007. Disponível em http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/teses/luciane_de_paula.pdf

PAULA, L. de; PAULA, S. L. de. "*No centro da periferia, a periferia no centro*". *Ipótese*. Vol. 15, no. 2. Juiz de Fora – MG: UFJF, 2011 (no prelo).

PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2010 (Mimeo).

PONZIO, Augusto. *Procurando uma palavra outra*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

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

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Arte e Educação: A Experiência do Movimento Hip Hop Paulistano*. *In*: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). Rap e Educação: Rap é Educação. São Paulo: Summus, 1999.

SOBRAL, Adail. *Atividade e evento*. *In*: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin*: Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2005.

VIANNA, Hermano. O Mundo Funk Carioca. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997

TELLA, Marco Aurélio Paz. *Rap, Memória e Identidade*. *In*: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). Rap e Educação: Rap é Educação. São Paulo: Summus, 1999.

**Websites:**

História da Guerra do Vietnã, fatos, causas, vietcongues, derrota dos Estados Unidos Disponível em <http://www.suapesquisa.com > Último acesso em 18/09/2013.

# 7. Anexos

Seguem os documentos referentes às atividades executadas até o momento:

**1.** Certificados das apresentações em eventos dos quais participamos com apresentações;

**2.** Resumos dos trabalhos apresentados;

.

**1.** O certificado da apresentação em evento do qual participamos com apresentação dos estudos desta pesquisa.

**A.** Apresentação em comunicação na 1ª fase do XXV Congresso de Iniciação Científica da Unesp

XXV Congresso de Iniciação Científica da Unesp

CERTIFICADO

Certificamos que o trabalho intitulado "A cena do crime: o discurso do rap na contemporaneidade" foi apresentado na 1ª fase do XXV Congresso de Iniciação Científica da Unesp, na cidade de Assis - SP, no período de 18 e 19 de setembro de 2013, por Nátalie Ferreira Carvalho Silva, na forma Oral, orientada pela Profa. Luciane de Paula.

Assis, setembro de 2013.

Profa. Dra. Maria José Soares Mendes Giannini
Pró-Reitora de Pesquisa

Profa. Dra. Maysa Furlan
Coordenadora Executiva do XXV CIC

unesp

**B.** Apresentação de painel no II Congresso Internacional da Faculdade de Letra da UFRJ Línguas Literaturas Diálogos- CIFALE

cIFale

II Congresso Internacional da Faculdade de Letras da UFRJ

**Línguas Literaturas Diálogos**

**DECLARAÇÃO**

Declaramos, para os devidos fins que, *Nátalie Ferreira Carvalho Silva* , apresentou o painel *A representação do rap em três esferas distintas* **II CIFALE**, realizado de 2 a 5 de setembro de 2013 na Faculdade de Letras da UFRJ.

Rio de Janeiro, 5 de setembro de 2013.

Comissão Organizadora

II CIFALE

**C.** Apresentação de painel no 61º Seminário do GEL

---

CERTIFICADO

Certificamos que NáTALIE FERREIRA CARVALHO SILVA participou do 61º. Seminário do GEL, realizado na Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em São Paulo (SP), nos dias 10, 11 e 12 de julho de 2013, com apresentação do trabalho abaixo discriminado, em Painel.

Autor(es): NáTALIE FERREIRA CARVALHO SILVA

Título do trabalho: A poética do rap contemporâneo

Carga horária total do evento: 20 horas

São Paulo (SP), 27 de Setembro de 2013.

Ieda Maria Alves

Ieda Maria Alves

---

1. Resumos dos trabalhos apresentados.

**A.** O resumo do trabalho apresentado no XXV Congresso de Iniciação Científica da Unesp.

unesp PROPe Pró-Reitoria de Pesquisa XXV Congresso de Iniciação Científica da Unesp

## A cena do crime: o discurso do *rap* na contemporaneidade

**Natalie Ferreira Carvalho Silva, Luciane de Paula – Câmpus de Assis – Faculdade de Ciências e Letras – Letras – naty-s22010@hotmail.com.br – PIBIC**

*Palavras-Chave: Círculo de Bakhtin, voz, Rap.*

### Introdução

Esta pesquisa tem como objetivo analisar três canções de três compositores distintos vinculados ao gênero cancioneiro da cultura *hip hop*. Para tal, empreenderemos uma análise dos elementos lingüísticos e translinguísticos esboçados em tais discursos, no intuito de analisarmos como o papel trans-formador de opiniões dos chamados *rappers* vão aparecer nas diferentes esferas de atividades de sua produção, circulação e recepção.

Este estudo é parte integrante do projeto de pesquisa de Paula (2010), intitulada *A Intergenericidade da canção* e se constitui como uma pesquisa de natureza qualitativa com caráter interpretativo descritivo. As canções a serem analisadas aqui compostas por Gabriel, o pensador, Racionais MC's e Rapinn Hood, são exemplos estéticos da dialética-dialógica Intergenérica da canção, exemplificada pelo movimento *Hip Hop* e dos efeitos de sentido de real esboçados em tais discursos. A partir do *corpus*, visto como material de ilustrativo de análise, trabalharemos o método de pesquisa nas Ciências Humanas, voltado à linguagem e, mais especificamente, a linguagem estética cancioneira. O objetivo é refletir acerca da construção de modo de fazer "ciência" não positivista, ao considerar o corpus não como objeto de pesquisa, mas como "outro" com quem o pesquisador dialoga, num ato ético.

A análise proposta concerne com os conceitos de dialogo e de gênero (forma, conteúdo e estilo), a partir da relação com outros gêneros, por meio das perspectivas dos estudos do Círculo de Bakhtin, Medvedev, Volochinov, que permitem descrever a relação entre sujeitos no fazer ético e estético.

### Material e Métodos

A base metodológica para a concretização desta pesquisa é a dialética-dialógica, caracterizada pelo material bibliográfico a ser analisado - canções, textos teóricos e contextuais - relacionado ao *rap* e ao *Hip Hop* brasileiro contemporâneo.

As canções estudadas são: "Diário de um detento", dos Racionais Mc's; "Pátria que me pariu", do Gabriel o pensador; e "Quantos morros", do Rappin Hood. O trabalho parte do pensamento filosófico do Círculo de Bakhtin via método Interpretativo-descritivo, calcado em três etapas: descrição, análise e interpretação do objeto.

### Resultados e Discussão

O *rap* é um gênero cancioneiro que ultrapassou as linhas do lazer, da fruição, do prazer e da distração por semiotizar sujeitos e problemas sociais ao expor, por meio de suas rimas poéticas engajadas, as desigualdades sociocultural entre sujeitos, lugares, grupos; bem como as mazelas do país, por meio do teor político-social das temáticas (conteúdo) por ele tratadas de maneira (forma) peculiar, com identidade (marca autoral de estilo) de vozes específicas. Ele chama a atenção para problemas ambientados nas grandes metrópoles, sem deixar de retratar questões polêmicas pontuais e a diversidade brasileira – lembramos que focamo-nos no rap brasileiro, com sua particularidade genérica.

As canções pautadas no gênero *rap* possuem múltiplos representantes que trabalham de formas distintas, mas já podemos esboçar, por meio do que foi visto até aqui, que o *rap* utiliza-se da arte (canção) como ferramenta revolucionária para enfrentar um sistema de valores estabelecidos em nome de um ideal, visto que denuncia, por meio de suas letras e melodias, algumas injustiças que pairam as zonas periféricas.

Lidar cientificamente com esse fenômeno cultural massivo é o ponto em que nos encontramos: refletir acerca do método de análise e pesquisa da construção do discurso estético de tal forma que possamos generalizar as relações, vistas entre sujeitos, nas esferas de atividades culturais.

O discurso do *rap* tem como consequência uma re-elaboração e uma reflexão sobre o papel social de cada sujeito. O eu da canção convoca o "seu público" (seu outro) a sair de sua atual zona de conforto e conformismo para questionar e se posicionar frente a e junto dos mais diversos setores sociais, com vistas a uma igualdade ampla.

### Conclusões

A relevância de um estudo como o aqui proposto é o de pensar como o discurso cancioneiro, por meio de uma abordagem metodológica apropriada às Ciências Humanas (que visa o outro como sujeito em diálogo com o pesquisador e não é visto como objeto a ser dissecado feito cadáver), em uma determinada esfera de atividade, a reflete e refrata. Nesse sentido, tratamos, por meio da análise do discurso cancioneiro, da desigualdade social, ao refletir como o *rap* dá visibilidade e audição a algumas vozes ditas "marginais" e "periféricas".

### Agradecimentos

Grupo de Estudos Discursivos

**B.** O resumo do trabalho apresentado no II Congresso Internacional da Faculdade de Letras da UFRJ Línguas Literaturas Diálogos- CIFALE

## A representação do *Rap* em três esferas distintas

Esta pesquisa é parte integrante do projeto de pesquisa de Paula (2010), denominado *A intergenericidade da canção* e se constitui como uma pesquisa de natureza qualitativa com caráter interpretativista analítico-descritivo. Ela se interessa pela organização dos elementos linguísticos e translinguísticos do gênero cancioneiro *rap* – abreviatura em inglês de *Rhythm and Poetry* – uma das expressões artísticas do movimento sócio-cultural *Hip Hop*, que visa induzir os moradores da zona periférica a irem contra o silenciamento de suas vozes ao alertá-los acerca das injustiças por eles vivenciadas.

Como delimitação da temática estudada, propõe-se para a análise três canções de três compositores distintos: Racionais MC's, "O Homem na Estrada"; Gabriel o pensador, "Até Quando"; e Rappin Hood "Rap *du* Bom parte 2"; como exemplos discursivos dialógicos. A pesquisa será realizada em consonância com os estudos do Círculo de Bakhtin, Medvedev, Volochinov, uma vez que considera o *rap* como "arena onde se digladiam as vozes sociais" (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992). Ao longo dos estudos submetidos a analise para fundamentar essa pesquisa percebeu-se uma súbita relação do mesmo com a mídia, tanto por seu caráter revolucionário quanto por seu alto número de jovens e adolescentes que clamam este gênero. Nesse sentido essa pesquisa visa entender como um movimento dito resistente e revolucionário ganha novas facetas ao ingressar no mundo midiático. Assim, a pesquisa propõe apresentar suas dimensões linguística e translinguística dos variados eixos de crítica do movimento, pois o *rap* mostra seu pensamento revolucionário ao narrar à desigualdade social existente no país, possuindo como inspiração o cotidiano da vida precária dos sujeitos periféricos e tendo como tarefa a denúncia dessas condições e como temática principal, a proposição de algumas possíveis soluções para alguns problemas que assolam as comunidades brasileiras.

**C.** O resumo do trabalho apresentado no 61º. Seminário do GEL

Este estudo propõe realizar uma leitura do gênero cancioneiro *rap*, que se vincula ao *Hip Hop* brasileiro contemporâneo e no qual participa como mediador das propostas e críticas que o movimento engloba. Visto como discurso poético-social, o *rap*, tal como o próprio nome sugere (*Rhythm and Poetry* – Ritmo e Poesia), caracteriza-se como uma das mais significativas expressões artísticas da contemporaneidade, o que se assegura por seu caráter resistente e revolucionário. Por meio da análise de três canções, de três *rappers* distintos (que possuem suas marcas estilísticas específicas), este trabalho propõe pensar na constituição do gênero canção *rap* em sua esfera de atividade, bem como, em sua legitimidade, refletir sobre o papel desse gênero discursivo, que dialoga tão diretamente com a comunidade cantada e busca entender como esses discursos podem influenciar a sociedade para mudar a posição de grupos que se encontram à margem do sistema. As canções a serem analisadas aqui – "O Homem na Estrada", dos Racionais Mc´s; "Até quando", do Gabriel o pensador; e "Rap du bom parte 2", do Rappin Hood – possuem como temática principal a proposição de algumas possíveis soluções para alguns problemas que assolam as comunidades brasileiras. Como postulados teóricos, serão usadas as concepções de dialogo e de gênero (forma, conteúdo e estilo), a partir da relação com outros gêneros, conforme as perspectivas dos estudos do Circulo de Bakhtin, Medvedev, Volochinov. A relevância de uma pesquisa na área do discurso sobre a voz marginal justifica-se por apreender o efeito de sentido da repressão e da crítica, esboçadas em tal discurso, além de ressalta ideias e conhecimentos de uma cultura enraizada na história. Afinal, ao escutar a(s) voz(es) de grupo(s) populacional(is) diferenciado(s), que nesse caso restringe-se aos sujeitos ditos "marginais", colabora-se para a construção de uma sociedade dialógica, menos hierárquica e mais livre, pois atenta às ideias de melhores condições sociais e de inclusão.