



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

DISCURSIVIDADE, PODER E AUTORIA EM *RAPS* BRASILEIROS E PORTUGUESES:
ARENAS ENTRE A ARTE E A VIDA

SÃO CARLOS

2016



Universidade Federal de São Carlos

Tatiana Aparecida Moreira

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

DISCURSIVIDADE, PODER E AUTORIA EM *RAPS* BRASILEIROS E PORTUGUESES:
ARENAS ENTRE A ARTE E A VIDA

Tatiana Aparecida Moreira

Bolsista: FAPESP

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Doutora em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra Cristine Gorski Severo

Coorientadora: Profa. Dra Isabel Ferin Cunha

São Carlos - São Paulo - Brasil

2016

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M838d Moreira, Tatiana Aparecida
 Discursividade, poder e autoria em raps
 brasileiros e portugueses : arenas entre a arte e a
 vida / Tatiana Aparecida Moreira. -- São Carlos :
 UFSCar, 2016.
 297 p.

 Tese (Doutorado) -- Universidade Federal de São
 Carlos, 2016.

 1. Poder. 2. Autoria. 3. Raps brasileiros. 4.
 Raps portugueses. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Tese de Doutorado da candidata Tatiana Aparecida Moreira, realizada em 18/03/2016:

Profa. Dra. Cristine Gorski Severo
UFSC

Profa. Dra. Rosângela Ferreira de Carvalho Borges
UFSCar

p/

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
UFES

p/

Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon
UFES

Profa. Dra. Luzmara Curcino Ferreira
UFSCar

Às pessoas que acreditam nos seus sonhos.

UM SALVE

A Deus pela existência e por mais esta travessia.

A minha família que, com suas palavras e contrapalavras, me fez chegar até aqui.

A minha orientadora Profa. Dra. Cristine Severo pela parceria e por apontar caminhos durante o percurso de escritura desta tese.

À Profa. Dra Isabel Cunha por sua disponibilidade e por ser, em terras lusas, uma ponte para outras possibilidades.

Ao Prof. Dr. Valdemir Miotello pelos conselhos, pelos diálogos e pelos escritos junto com o GEGe.

Aos professores que fazem parte da banca examinadora que, por meio de suas leituras e sugestões, ampliaram horizontes: Profa. Dra. Luzmara Curcino, Profa. Dra. Rosângela Borges, Prof. Dr. Jorge Nascimento, Prof. Dr. Luciano Vidon, Profa. Dra. Ana Abreu e Prof. Dr. Hélio Pajeú.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e o meu agradecimento especial pelo financiamento e apoio a esta pesquisa.

Aos amigos André de Aguiar, Alzira Davel e Isaura Monteiro que, na alegria e na tristeza, na “pobreza” e na “riqueza”, sempre estiverem presentes.

Às queridas e queridos do GEGe e do GEBAKH pelas reflexões e refrações com e a partir das obras do Círculo de Bakhtin.

À Marina Haber pela escuta e pela amizade.

À Rosângela Borges por sempre nos impulsionar para frente.

Às amigas brilhantes, Danielle Lima, Pâmella Soares, Priscila Gevigi, Mariana Ramallete, pelos encontros, pelos sorrisos e pelos momentos em que “tiramos o gosto”.

A André Stahlhauer pelo companheirismo, principalmente, no exterior.

A Marcelo Giovannetti por sua sempre solicitude.

A Gilvan Veiga na unidade e na dispersão dos eventos.

A Hector Costa pela partilha e pelo encontro afro-luso-brasileiro.

Aos amigos: Jorge Costa pelas badalações; Reginaldo Souza pelo glamour; Ivan Rozário Jr. pelas conversas.

Aos *rappers* Chullage e Valete por nos relatarem suas práxis no e com o *rap* português.

Aos Racionais MC's, a MV Bill, aos Mind da Gap e a Boss AC.

Aos docentes da UFES e da UFSCar pelo conhecimento compartilhado.

Aos alunos e alunas que constituem o meu fazer ético e estético da docência.

A todos e todas que direta ou indiretamente compartilharam de movimentos desta tese.

“É necessário sempre acreditar que o sonho é possível
que o céu é o limite e você, truta, é imbatível [...].”

A vida é desafio – Racionais MC's

RESUMO

Nesta pesquisa, nosso objetivo foi analisar *raps*, do grupo Racionais MC's e do *rapper* MV Bill, a fim de examinar como o poder operava na instância de produção dos discursos, especificamente na construção da autoria, comparando-os com *raps* portugueses, do grupo Mind da Gap e do *rapper* Boss AC.

Para tal, utilizamos como escopo teórico e metodológico, os estudos de Michel Foucault (1995, 2002b, 2004, 2013) sobre a relação entre discursos, poder e resistência, para averiguar o modo de produção desses *raps*, e os conceitos do Círculo de Bakhtin (1995, 2003, 2010b, 2013) sobre dialogismo, atitude responsivo-ativa, autoria, excedente de visão/exotopia, para verificar as peculiaridades da construção da autoria em *raps* brasileiros e portugueses. Por isso, em capítulo específico, de forma detida, discorreremos sobre os conceitos teóricos elencados.

A seleção do *corpus* se deu em virtude de os álbuns selecionados (*Nada como um dia após o outro dia*, de 2002, do grupo Racionais MC's; *Causa e Efeito*, de 2010, do *rapper* MV Bill; *Matéria Prima*, de 2008, do grupo Mind da Gap; *Preto no branco*, de 2009, do *rapper* Boss AC) representarem uma fase em que os artistas já tinham carreiras consolidadas.

A pesquisa apresenta também uma contextualização do Movimento *Hip Hop* desde os Estados Unidos até o Brasil e Portugal. Além disso, é discutido o conceito de cultura popular urbana a partir da perspectiva de Bakhtin (2010a, 2010b), de Canclini (2002, 2006), de Certeau (2001, 2003), de Mayol (2005) e de Hall (2003, 2004).

Após as articulações realizadas que culminaram na análise de *raps*, concluímos que as especificidades para a construção da autoria em *raps* brasileiros e portugueses podem ser assim resumidas: i) no estilo do *rap* que apresenta particularidades; ii) no estilo que singulariza o trabalho em grupo ou individualmente; iii) no diálogo entre as esferas da ética e da estética.

Palavras-chave: Poder. Autoria. *Raps* Brasileiros. *Raps* Portugueses.

ABSTRACT

In this study, we aim at analyzing Racionais MC's group and rapper MV Bill raps, in order to examine how power operates in the instance of production of discourse, specifically in the construction of authorship, comparing them with the Mind da Gap group's and rapper Boss AC's Portuguese raps.

To do this, we use as a theoretical and methodological scope studies of Michel Foucault (1995, 2002b, 2004, 2013) about the relationship among discourse, power and resistance, to ascertain the mode of production of these raps, as well as Bakhtin Circle's concepts (1995, 2003, 2010b, 2013) on dialogism, responsive-active attitude, authorship, surplus of vision / exotopy, to examine the specificities of the construction of authorship in Brazilian and Portuguese raps. Therefore, in a specific detailed chapter, we carry on about the listed theoretical concepts.

The corpus selection based on the listed albums (Nada como um dia após o outro, 2002, by Racionais MC's group; Causa e Efeito, 2010, by rapper MV Bill; Matéria Prima, 2008, by group Mind da Gap; Preto no Branco, 2009, by rapper Boss AC) represent a phase in which the artists had already established their careers.

The research also presents a contextualization of the Hip Hop Movement from the United States to Brazil and Portugal. In addition, the concepts of popular urban culture are discussed from Bakhtin (2010a, 2010b), Canclini (2002, 2006), Certeau (2001, 2003), Mayol (2005) and Hall (2003, 2004) perspectives.

After the joints performed which culminated in the analysis of the raps, we conclude that the specificities for the construction of authorship in Brazilian and Portuguese raps can be summarized as follows: i) in the rap style that presents peculiarities; ii) the style that distinguishes the work in groups or individually; iii) the dialogue between the spheres of ethics and aesthetics.

Keywords: Power. Authorship. Brazilian Raps. Portuguese Raps.

SUMÁRIO

1	Palavras iniciais	13
2	Contextualizando o Movimento <i>Hip Hop</i>	24
2.1	O movimento norte-americano.....	25
2.2	O <i>Hip Hop</i> no Brasil	34
2.3	O contexto português	38
2.3.1	A voz dos <i>rappers</i>	43
2.3.1.1	<i>Rapper</i> Chullage	43
2.3.1.2	<i>Rapper</i> Valete	47
2.4	Vida e arte dos <i>rappers</i> brasileiros e portugueses	53
2.4.1	Racionais MC's: “os quatro pretos mais perigosos do Brasil”	54
2.4.2	MV Bill: as muitas faces do “monstrão”	61
2.4.3	Mind da Gap: “a tríade”	65
2.4.4	Boss AC: o “mandachuva” das rimas.....	70
3	Dialogismo e Relações de poder: teorias e análises	78
3.1	Entre a arte e a vida: discussões teóricas	85
3.1.1	Diálogos entre gêneros do discurso, atitude responsivo-ativa, discurso e poder	87
3.1.2	No entremeio das relações de poder e do dialogismo: o sujeito e suas vozes	95
3.1.3	Movimentos e embates entre exotopia, cronotopia, relações de classe, formas de luta e ideologias	104
3.2	Autoria: em busca da palavra outra	115
3.2.1	A visão de Bakhtin sobre autoria	124
4	Cultura: Diálogos e Intersecções	142
4.1	Identidades nas alteridades	144
4.2	O oficial e o não oficial e suas relações com as esferas pública e privada	157

4.3	A hibridação e as convergências das relações culturais	168
5	Palavras e Contrapalavras entre o <i>rap</i> brasileiro e o português	183
5.1	Apresentação dos CDs	188
5.1.1	A duplicidade da rima de <i>Nada como um dia após o outro dia</i>	189
5.1.2	O fazer-agir de <i>Causa e Efeito</i>	201
5.1.3	Os enunciados concretos de <i>Matéria Prima</i>	210
5.1.4	As vozes de <i>Preto no branco</i>	222
5.1.5	Entre a rima e a palavra nos <i>raps</i> brasileiros e portugueses	234
5.1.6	Aproximações e afastamentos em <i>raps</i> brasileiros e portugueses..	266
6	O poder do discurso em <i>raps</i>: considerações finais	275
7	Referências	282
	Apêndice	296
	Anexo	297

Lista de tabelas

Tabela 1	O trabalho no / com o <i>rap</i>	235
Tabela 2	Orgulho e inveja	241
Tabela 3	O trabalho com o/ no <i>rap</i> : outros desdobramentos	242
Tabela 4	O prazer	251
Tabela 5	A sedução	252
Tabela 6	O mundo do crime.....	257
Tabela 7	As significações que o cotidiano assume na voz dos autores	261

1 Palavras iniciais

Partimos do princípio de que o *Hip Hop* é uma manifestação cultural, cujas atividades realizam-se, sobretudo, na rua, tendo o espaço público urbano como principal palco de performances.

Podemos dizer, então, que o *rap*, enquanto estilo musical inserido no universo do movimento *Hip Hop*, também é uma manifestação da cultura popular urbana no contexto brasileiro e também em outros lugares, como é caso de Portugal, tendo em vista que esse tipo de canção se caracteriza, sobretudo, por ser uma narrativa de fatos do cotidiano, uma espécie de crônica, em que são postos em destaque aspectos relacionados a acontecimentos, principalmente, locais.

Assim, os discursos com e sobre o *rap* têm suscitado várias discussões acadêmicas que culminam em artigos, capítulos de livros, dissertações de mestrado e teses de doutorado em várias áreas de conhecimento, como Letras, Educação, Antropologia, Sociologia, Artes, História, entre outras. Citamos alguns trabalhos que põem em foco o *rap* a fim de exemplificar o que acabamos de dizer.

No campo da Educação, entre outros trabalhos, há a tese de doutorado de Geyza Vidon, *A narratividade do Hip Hop e suas interfaces com o contexto educacional*, defendida em 2014, na Universidade Federal do Espírito Santo. A pesquisadora também desenvolveu, no mestrado, a dissertação sobre o *rap*, na área de Letras, intitulada *Identidades discursivas no rap de MV Bill e Racionais MC's*. Na tese de doutorado, visava a abordar a cultura do *Hip Hop* e sua relação com o contexto educativo, em especial, o espaço escolar, enquanto local de reprodução da ideologia hegemônica, analisando o projeto “Escola de Rimas”, desenvolvido em uma escola pública da Grande Vitória, Espírito Santo, como movimento de resistência e de ressignificação cultural dessa escola, tendo como base, entre outros pressupostos teóricos, os estudos de Benjamim (1986), de Bakhtin (1992a, 1992b, 2010) e de Paulo Freire (1981, 1994, 1995).

Na área da Literatura, também na Universidade Federal do Espírito Santo, fazemos referência às pesquisas de Andressa Zoi Nathanailidis. No mestrado, defendeu o trabalho *Desvaraidos e racionais: dois movimentos e uma cidade inspiração* e, no doutorado, escreveu a tese *A canção dos deslocados: rap e (i) migração em tempos*

globalizados, defendida em 2014. No doutorado, sua pesquisa visava a promover uma análise comparativa entre letras e performances do *rap* correlacionadas ao fenômeno da imigração. Para tal, analisou produções de Yoka (Brasil/Mundo); MC Yinka (África/Grécia); Anita Tijoux (Chile/França) e do grupo Tensais MCS (Brasil/Japão), utilizando como pressupostos teóricos os Estudos Estéticos, os Estudos Culturais e a Filosofia Pragmatista, a partir de trabalhos de Julia Kristeva (1994), Stuart Hall (2007), Hommi Bhabha (2007), Rogerio Haesbaert (2009), entre outros.

O livro *Rap e política: percepções da vida social brasileira*, de Roberto Camargos de Oliveira (2015), pela Boitempo Editorial, foi feito a partir de pesquisa desenvolvida pelo autor no mestrado em História, realizado na Universidade Federal de Uberlândia. Nessa obra, o autor, entre outros pontos destacados, de acordo com Pedro Alexandre Sanches que escreve a orelha do livro de Camargos, “analisa o exercício político cotidiano desses últimos (*rappers* brasileiros), que formam uma comunidade musical ainda hoje marginalizada por inúmeras razões, entre elas a consciência e a autoafirmação constante de seu engajamento, para além dos ditames da indústria cultural, que apregoa a música como mero entretenimento, ou da indústria informativa, que repele qualquer forma de engajamento como chatice panfletária”. E assim, ainda segundo Sanches, “O autor quer compreender não o *rap* de acordo com fulano ou sicrana, mas sim os *raps* brasileiros, assim com S, no plural. E isso também é política (e *rap*), no sentido mais nobre do termo”.

Existem, é claro, outras pesquisas que têm o *rap* como objeto de reflexão, de embate e de diálogo, e a nossa tese de doutorado, em Linguística, faz parte desse movimento de pesquisas. No decorrer desta tese, também dialogaremos com outras perspectivas de trabalho sobre o assunto, tais como as de Nascimento (2013), Kellner (2001), Silva (1998, 1999) e muitos outros.

Dessa forma, falaremos, de forma breve, de nosso percurso de pesquisa com e a partir de *raps*.

O interesse em trabalhar com *raps* iniciou-se a partir do momento em que tínhamos que entregar um artigo que dialogasse com as nossas práticas docentes para uma disciplina do curso de especialização em Estudos Linguísticos, realizado na Universidade Federal do Espírito Santo. Como eu trabalhava como professora de língua portuguesa, em escola pública e de periferia, e sempre levava canções para a sala de aula, aceitei a sugestão da docente responsável pela disciplina em adicionar o *rap* no

meu trabalho na escola. O *rap*, que não era muito comum no meu cotidiano, já fazia parte da vivência dos alunos. A princípio, levei *raps* de Gabriel O Pensador e, posteriormente, do grupo Racionais MC's. Nas aulas, fomentávamos as discussões a partir das temáticas presentes nas letras de *raps* que, comumente, abordavam críticas e questionamentos sobre racismo, discriminação e desigualdade social e étnica, violência física e simbólica, entre outras. Desse modo, depois de todas as atividades realizadas, em sala de aula, os alunos produziram seus próprios *raps* e o trabalho de conclusão do curso de especialização foi o relato das atividades desenvolvidas, fundamentado no posicionamento teórico do Círculo de Bakhtin (1995, 2003), em que defendemos que havia a formação de sujeitos do discurso por parte dos discentes, enquanto se assumiam como protagonistas de suas próprias vidas. Ou seja, o processo de autoria emergia por meio dos *raps* produzidos por esses alunos. Esse trabalho, então, resultou na monografia intitulada *Diálogo entre rap, produção de texto e formação do sujeito discursivo* apresentada em 2005. Dessa forma, fomos desenvolvendo o interesse em nos aprofundar e desbravar o universo do *Hip Hop* e de seus elementos. Assim, defendemos que o *rap*, enquanto gênero discursivo que se aproxima da oralidade, é uma vivência que se traduz em fazer uma reflexão com e a partir de temáticas como as destacadas.

Dando prosseguimento a esse trabalho, com alunos de uma outra escola, também de periferia e pública, no município de Vila Velha, foi realizado projeto que culminou, entre outras atividades, na gravação de um CD de *rap* cujas temáticas se relacionavam a contextos como os do seriado *Cidade dos Homens*, do Dia da Consciência Negra, de filmes como *Cidade de Deus* e *Escritores da Liberdade*, entre outros. Os *raps* dos alunos abordavam situações relacionadas à discriminação social, respeito, igualdade, movimento *Hip Hop*, realização de sonhos, entre outros. Esse trabalho com *raps* integrava o projeto *Consciência Negra* desenvolvido em conjunto com professores das disciplinas de Língua Portuguesa, Artes, História, Música e outras. O relato de minha participação, nesse projeto, bem como das atividades realizadas, está no artigo “Práxis e canções-*rap*: um diálogo responsivo”, publicado pela *Revista Palimpsesto*, em 2010.

Na sequência, desenvolvemos no mestrado, pesquisa intitulada *A constituição da subjetividade em raps dos Racionais MC's*, defendida na Universidade Federal do Espírito Santo, em 2009. Nessa pesquisa, observamos como a subjetividade emergia, discursivamente, nos/pelos *raps* dos Racionais MC's. Para tal, utilizamos como postulados teóricos e metodológicos os trabalhos do Círculo de Bakhtin (1995, 2003)

sobre dialogismo, atitude responsivo-ativa, gênero discursivo, entoação (tom) e estilo, e o paradigma indiciário de Ginzburg (2002). Além dos postulados bakhtinianos, adotamos as noções de *ethos* discursivo e de cena de enunciação, propostas por Maingueneau (1997, 2004, 2005, 2006, 2008), a de estilo adotada por Granger (1974) e por Possenti (2001a, 2001b), e as articulações feitas por Discini (2003, 2008) e por Mussalin (2008) entre estilo e *ethos* discursivo. Todas essas noções foram pertinentes para se observar a construção da subjetividade, uma vez que a análise teve como foco o posicionamento responsivo e dialógico dos locutores em relação aos seus interlocutores (“manos/trutas”, representantes da periferia, versus “senhores de engenho”, representantes da elite) e como aqueles se colocavam como sujeitos do discurso nos *raps*.

Diante do exposto, esta pesquisa de doutorado¹ é continuidade de trabalhos realizados com *raps* com os quais já dialogamos há alguns anos. Assim, para esta tese, temos como objetivo geral analisar *raps*, vinculados ao grupo Racionais MC’s e ao *rapper* MV Bill, a fim de examinar como o poder opera na instância de produção, especialmente no processo de autoria, comparando-os com *raps* portugueses do grupo Mind da Gap e do *rapper* Boss AC.

O processo de autoria do *rapper* ou MC (Mestre de Cerimônia), então, é central para a criação e para a performance dos *raps*, tendo em vista que ele “[...] reafirma visões de mundo, posições políticas, dentro das quais os indivíduos desenvolvem suas *práxis*” (SILVA, 1998, p. 218, grifo do autor). Nesse sentido, o *rap* se caracteriza não apenas como uma música de protesto, mas também como uma bandeira identitária e política. É esse tipo de *rap* consciente e conscientizador que será encontrado, em sua maioria, nas análises destacadas nesta tese. Em Portugal, esse tipo de *rap* se assemelha ao denominado *rap* de intervenção ou *underground* e se caracteriza por destacar a experiência de vida de quem o produz, marcada pelo lugar de origem, e pelos contextos socioespaciais por onde os *rappers* passaram e vivem (SIMÕES, 2008).

O interesse em dialogar com *raps* portugueses no nosso trabalho de análise de *raps* brasileiros se deve ao fato de, ao se tomar comparativamente essas duas formas de *rap*, pretende-se evidenciar a heterogeneidade, a plasticidade e a flexibilidade do movimento *Hip Hop*, em geopolíticas diferentes, como efeito de certa dinâmica do

¹ Esta tese de doutorado teve financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), com Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior, em Portugal.

poder, em particular na instância de produção dos discursos, no processo de autoria desses *raps*, além de se pôr em relevo aspectos sociolinguísticos e discursivos na busca de uma compreensão sobre o papel estilístico da língua portuguesa para materializar os discursos de resistência no Brasil e em Portugal a partir dos *raps* analisados.

Em face da ampliação do *corpus* e da necessidade de se realizar a pesquisa *in loco*, sobretudo do ponto de vista teórico, metodológico e do trabalho de campo, fizemos o nosso estágio de doutorado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), em Portugal, sob a supervisão da Profa. Dra. Isabel Ferin Cunha que se tornou coorientadora de nosso trabalho, tendo em vista as contribuições, os direcionamentos e a ampliação da metodologia adotada, principalmente a relacionada aos meios de comunicação, pois a docente portuguesa é especialista nesse segmento e no qual *raps* também se inserem no que tangem a sua circulação e a sua recepção.

A opção pelo cotejo entre o trabalho de MV Bill e dos Racionais MC's justifica-se pelo fato de ambos serem representativos de duas grandes faces do *rap* brasileiro, respectivamente: uma carioca e outra paulista, já que tanto o Rio de Janeiro quanto São Paulo são considerados polos de expansão de alguns movimentos pelo país, como os bailes *blacks*, nas décadas de 1960 e 1970, com a atribuição a São Paulo de berço do *Hip Hop*, em terras brasileiras. Acrescenta-se, também, o fato de o trabalho de ambos ter ampla circulação em diferentes mídias, tanto as oficiais quanto as alternativas, tais como rádios e TVs do seguimento aberto e das esferas comunitárias, com destaque para o papel das redes sociais, na atualidade, para a ampliação da veiculação e da divulgação do *rap* e do que se relaciona a este. Exemplos são a divulgação de shows, a compra e a venda de roupas e de CDs (de forma oficial e os denominados piratas), além de muitos sites e canais da internet possibilitarem que se baixe CDs e/ou se escute determinado álbum de forma gratuita. Contudo, não é nosso foco mensurar o que dissemos por meio de números, pois isso resultaria em outro trabalho devido à complexidade para a coleta de dados. Por outro lado, a opção pela escolha dos *rappers* portugueses, Mind da Gap e Boss AC, baseia-se no fato de ambos terem quase o mesmo tempo de formação dos Racionais MC's e de MV Bill, pela polifonia de seus *raps*, pela circulação de marcas e produtos, como CDs e shows – principalmente pelas redes sociais –, e por ainda estarem em atividade como os *rappers* brasileiros.

Salientamos que o próprio fato desses *rappers* terem vinte anos ou mais de carreira já se relaciona, de alguma maneira, à recepção e à circulação dos *raps* desses

artistas, tendo em vista que esses longos anos em atividade só são possíveis também devido à existência de pessoas que consomem *raps* e shows, por exemplo. Consequentemente, o público que fomenta esse consumo contribui e é elemento importante para a constituição e para perpetuação de trabalhos e práticas ligadas à cultura *Hip Hop*. Assim, entendemos que esse consumo se assemelha a um Jano bifronte: de um lado, tem-se o *Hip Hop* absorvido pela lógica produtivista e do capital; por outro lado, é resistente e combatente desse capitalismo.

Nesse sentido, todos esses aspectos contribuíram para que pudesse ser revelado em que medida o *rap* brasileiro e o português dos artistas citados aproximavam-se e/ou se distanciavam em relação: i) a aspectos relacionados às especificidades de emergência do processo de autoria; ii) ao pertencimento ao local (periferia e Movimento *Hip Hop*); iii) ao diálogo com o interlocutor; iv) à utilização da língua portuguesa nos seus aspectos sociolinguísticos e discursivos, conseqüentemente, à forma de apropriação da dimensão estilística e política da língua cantada/narrada pelos *rappers* de ambas as culturas.

Assim, para que isso pudesse ser observado, mobilizamos os estudos do Círculo de Bakhtin (1995, 2003, 2010b, 2013) e os de Michel Foucault (1995, 2002b, 2004, 2013). Dessa forma, a singularidade teórica da presente pesquisa está no fato de se colocar em diálogo e em confronto esses dois lugares teóricos que abordam, cada um a sua maneira, as relações de poder que permeiam as relações humanas que, da mesma maneira, são dialógicas. Por isso, partilhamos das ideias de Foucault (2002a, p. 35) para quem “o poder se exerce em rede e, nessa rede, não só os indivíduos circulam, mas estão sempre em posição de ser submetidos a esse poder e também de exercê-lo”. E destas reflexões do Círculo: “A palavra é a expressão da comunicação social, da interação social de personalidades definidas, de produtores. E as condições materiais da socialização determinam a orientação temática e constitutiva da personalidade interior numa época e num meio determinados” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 1995, p. 188-189).

Para se alcançar, então, o que se propôs como objetivo principal para este trabalho, outros objetivos, os específicos, foram necessários. Ei-los:

- Examinar, na instância de produção, os discursos sobre o *rap* em Portugal, vinculados ao grupo Mind da Gap e a Boss AC, a fim de investigar as especificidades de formas de resistência em ambos os contextos e averiguar comparativamente os

discursos que aproximam e/ou distanciam o *rap* português e o brasileiro (Racionais e MV Bill);

- Pesquisar as ressonâncias e dissonâncias ideológicas e discursivas quanto à compreensão do espaço urbano e da cultura *Hip Hop* nos *raps* analisados;
- Fazer uma discussão sobre o conceito de cultura popular urbana, confrontando os resultados com os conceitos de Hall, Certeau, Canclini e Bakhtin sobre o assunto;
- Verificar aspectos sociolinguísticos e discursivos nos *raps* analisados para buscar entender o papel estilístico da variedade linguística utilizada para materializar possíveis discursos de resistência no Brasil e em Portugal.

Frisamos que embora a instância de produção esteja fortemente relacionada à de circulação e à de recepção, tendo em vista que elas dialogam e são responsivas umas com as outras, não focaremos estas duas últimas instâncias diretamente, nesta tese, uma vez que tal pesquisa iria requerer uma coleta ampla de dados para se ter uma afirmação pontual acerca da relação que elas mantêm entre si, e, na atualidade, nos esbarramos em dificuldades metodológicas para coletar informações necessárias junto aos sujeitos empíricos, nas periferias e áreas centrais urbanas. Afinal, eles tendem a ser os interlocutores presumidos dos *raps* nas mídias impressas e digitais. Além disso, cada uma dessas instâncias de controle do discurso resultaria em outras teses de doutorado, já que são pesquisas amplas e complexas. Compreendemos, no entanto, que a instância de produção projeta, conquanto não de forma determinante, modos específicos de circulação e de recepção desses discursos.

Os objetivos específicos elencados resultaram nos capítulos que permeiam esta tese e esses são apresentados na sequência.

No capítulo seguinte a esta introdução, focamos no movimento *Hip Hop*. Esse capítulo sobre o *Hip Hop* foi escolhido para iniciar as discussões, pois a contextualização histórica, que também é social e cultural, auxilia o leitor a perceber que esse movimento emerge a partir de pautas ligadas a questões políticas, além das vinculadas ao divertimento, uma vez que, nos Estados Unidos, nas décadas de 1950 e 1960, ainda havia segregação racial, com divisão, por exemplo, nos ônibus entre assentos para brancos e negros, com conseqüente tendência ao isolamento de parcela significativa da população norte-americana, principalmente, de grupos de afro-descendentes e de latinos. Assim, a falta de espaço geográfico, intelectual e social, e o descontentamento com tal situação fizeram aumentar o desejo por mudanças. Alguns

nomes relevantes desse contexto foram Rosa Parks (que se recusou a ceder o seu lugar em coletivo para um branco, em 1955, em Montgomery), Martin Luther King Jr. (que pregava a não violência e o respeito ao próximo e também liderou a Marcha sobre Washington, em 1963, fazendo o discurso, mundialmente conhecido, “I have a dream”), Malcon X (que pregava, entre outros pontos, o socialismo e a violência como forma de autodefesa), e os Panteras Negras (grupo que defendia, entre outras questões, condições de vida melhor e a não violência policial para com os negros), entre outros.

Essas pessoas abriram caminho para discussões, questionamentos e reivindicações que se baseavam na luta pela não segregação e por direitos civis igualitários, fatos que geraram, muitas vezes, confrontos com a polícia. Em meio a essas e a outras questões é que o *Hip Hop* emerge e começa a se estabelecer, sobretudo, nos guetos de Nova Iorque. Assim, torna-se relevante dar a conhecer, para o leitor, as condições que possibilitaram o nascimento e o estabelecimento desse movimento cultural, tendo nomes como Afrika Bambaataa como um de seus principais líderes e precursores. Além desse contexto mais amplo do movimento norte-americano, também nos detivemos nas formas assumidas pelos movimentos brasileiro e português por estarmos analisando *raps* (que integram o *Hip Hop*) dessas duas culturas, bem como o fazer ético e estético dos *rappers* Racionais MC's e MV Bill, do Brasil, e Mind da Gap e Boss AC, de Portugal. Apresentamos, também, entrevistas com *rappers* portugueses, Valete e Chullage, que nos falaram de seu trabalho com o/no *rap*. Dessa forma, pretendemos mostrar em que medida as condições de surgimento do *Hip Hop* relacionam-se e dialogam, assumindo perspectivas e características locais, de acordo com o contexto histórico, cultural e social, nos quais essa cultura está presente, como é o caso do Brasil e de Portugal. Buscamos perceber a conexão existente entre as instâncias de produção, de circulação e de recepção de discursos sobre o *rap* feito pelos *rappers* focos desta pesquisa. Portanto, é preciso compreender de que maneira o todo (o movimento *Hip Hop* e seus elementos) dialoga com as partes (no caso, *raps*) e vice-versa.

No capítulo, “Dialogismo e Relações de poder: teorias e análises”, a seguir ao do *Hip Hop*, empreendemos as discussões teóricas e metodológicas para apresentar e discutir as contribuições que os pesquisadores mobilizados, para esta tese, deixaram e que fomentam questões até hoje, em diálogo com o que propomos como objetivo de trabalho. Os estudiosos com os quais dialogamos são alguns dos integrantes do Círculo

de Bakhtin, tais como o próprio Bakhtin, Medviédev e Volochínov², além de trabalhos do francês Michel Foucault.

Acrescentamos que a escolha pelo viés teórico do Círculo de Bakhtin e de Foucault deve-se à relevância do desenvolvimento e do fomento de discussões, para as ciências humanas, de questões que têm como foco o sujeito, mesmo esses estudiosos possuindo perspectivas diferentes, embora elas não sejam excludentes. Consideramos que tanto para os primeiros quanto para o segundo esse sujeito é social por estar imerso e inserido em relações com o outro. Para o Círculo, esse sujeito interage por meio de gêneros do discurso, vale-se de atitude responsivo-ativa para responder e ser respondido (de falante pode se tornar ouvinte e vice-versa, tal é o dinamismo das relações), projeta-se no outro e vice-versa através de um olhar exotópico, podendo ser autor ao assumir a concretude de um ato responsável, não tendo alibi para não fazê-lo. Todos esses aspectos têm como base uma concepção de linguagem interacional. Foucault, por seu lado, foca no sujeito ligado a instituições que, em meio as suas esferas micro e macrofísicas, permeiam as relações humanas nas quais se evidenciam as relações de poder. Essas relações incluem as resistências em que o sujeito tem a possibilidade tanto de exercer quanto de ser pulverizado por manifestações do exercício do poder, como as que podem ser vislumbradas na assimetria entre classes sociais.

Por isso que, dos estudos que os teóricos do Círculo de Bakhtin (1995, 2003, 2010b, 2013) desenvolveram, utilizamos os conceitos de dialogismo, atitude responsivo-ativa e autoria e outros relacionados a estes como o de excedente de visão/exotopia; de Michel de Foucault (1995, 2002b, 2004, 2013) enfocamos a relação entre discursos, relações de poder e resistência a fim de descortinar as especificidades do processo de autoria em *raps* brasileiros e portugueses analisados. Considera-se, assim, que o emprego do escopo teórico desses estudiosos possibilita potencializar a análise da dimensão política dos *raps*, sem perder de vista o papel dos *rappers* – histórico e socialmente constituído – na construção de uma prática que pode ser vista como resistente e pedagógica. Assim, *rap* e *raper* estão fortemente vinculados na instância de produção. Nesse sentido, as discussões teóricas serão permeadas por alguns *raps* a fim de se antecipar algumas análises e não se distanciar a parte teórica da analítica.

² Salientamos que mais estudiosos, tais como Kagan, Pumpianski, Iudina, entre outros, faziam parte do denominado Círculo de Bakhtin e que, quando nos reportamos ao Círculo de Bakhtin, também fazemos referência ao trabalho desses teóricos, nesta tese.

O capítulo “Cultura: diálogos e intersecções” segue a discussão teórica. A proposição que fazemos sobre cultura popular urbana se dá partir do que Bakhtin (2010a, 2010b), Canclini (2002, 2006), Certeau (2001, 2003), Mayol (2005) e Hall (2003, 2004) propõem para o tema em questão e por levarmos em conta que o movimento *Hip Hop* insere-se nesse nicho. Assim, em alguma medida, os teóricos problematizam ou discutem essa noção a partir das relações de poder, e não como uma categoria neutra ou autônoma. Tomamos esse conceito como fundamental para explorarmos, analiticamente, os elementos do movimento *Hip Hop* a fim de ilustrar o papel da hibridação e das intersecções culturais existentes nesses elementos. Defende-se, por conseguinte, que a cultura popular urbana, tanto brasileira quanto portuguesa, deve ser percebida à luz dos fenômenos analisados e não apenas como um conceito a priori e pré-delimitado.

No capítulo seguinte, “Palavras e Contrapalavras entre o *rap* brasileiro e o português”, expomos a análise comparativa que fizemos entre *raps* brasileiros e portugueses, seus pontos de encontro e também de divergência, ao serem mobilizados recursos linguísticos, discursivos e estilísticos, a fim de evidenciar como a autoria é construída, discursivamente, nos *raps* analisados. Para tal, foram selecionados *raps* dos álbuns *Nada como um dia após o outro dia*, de 2002, do grupo Racionais MC’s; *Causa e Efeito*, de 2010, do rapper MV Bill; *Matéria Prima*, de 2008, do grupo Mind da Gap; *Preto no branco*, de 2009, do rapper Boss AC. A escolha desses álbuns deve-se ao fato de eles representarem, do nosso ponto de vista, uma face em que as carreiras desses artistas já podiam ser consideradas consolidadas, pois contavam com mais de quinze anos de atividade à época. Isso pode ser observado, como já sinalizamos, ao se considerar que a circulação de seus trabalhos está presente em diferentes mídias, tanto as de massa quanto as alternativas, e a recepção do que realizam ser feita por um público diversificado e de distintos estratos sociais. Como, geralmente, não há encarte com letras de *raps*, nos CDs analisados, e que as mesmas foram retiradas, em sua maioria, de sites de música e que essas letras são postadas por usuários e, em muitas situações, temos que confrontar as letras para ver se elas conferem com o áudio do CD, por essas razões não disponibilizamos as letras de *rap*, em anexo. Dessa forma, pode-se ouvir e ter acesso às letras dos *raps* em sítios, tais como Vagalume, Letras.mus, Youtube, e os especializados Rap Nacional e H2tuga, entre tantos outros.

A partir do que pudemos observar após a análise dos *raps*, algumas especificidades da construção de autoria em *raps* brasileiros e portugueses são, sinteticamente, apresentadas e relacionam-se: i) ao estilo do *rap*, enquanto gênero discursivo, e de suas particularidades, como a filiação ao contexto da cultura *Hip Hop*; ii) ao estilo que singulariza cada grupo ou *rapper*, destacando-se semelhanças e diferenças em ambos os contextos sobre a forma de apropriação, por exemplo, dessa cultura *Hip Hop* e de sua reacentuação; iii) ao diálogo entre as esferas da vida, da ética, e da arte, da estética, na abordagem de questões cotidianas nas quais o outro, nas suas variadas formas assumidas, ocupa papel central.

Após essas explicações, vamos dar seguimento às discussões apenas iniciadas, partilhando desta ideia de Malik, um dos grandes nomes do *rap* francês: “Para mim, não existe isso de alta cultura ou cultura menor. As artes fazem eco umas nas outras. Estou convencido de que a arte vai salvar o mundo, porque ela promove a harmonia entre as pessoas”³. Voilà!

Na sequência, então, continuamos a abordar a cultura *Hip Hop*, não só a norte-americana, mas seus desdobramentos no Brasil e em Portugal, assim como questões pontuais, como as entrevistas citadas e o foco no trabalho dos *rappers* brasileiros e portugueses em evidência nesta pesquisa.

³ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/serafina/2015/12/1712034-rapper-e-escritor-muculmano-frances-malik-lanca-disco-inspirado-em-camus.shtml>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

2 Contextualizando o Movimento *Hip Hop*

“I have a dream that one day this nation will rise up and live up the true meaning of its creed: “We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal”.

Martin Luther King Jr

Neste capítulo, vamos explicitar e discutir o contexto histórico e social de emergência do movimento *Hip Hop* nos Estados Unidos, considerado o berço desse movimento para o mundo de acordo com muitos estudiosos, como Silva (1999), para que se compreenda, em que medida, o dado, como as condições de surgimento do *Hip Hop*, relaciona-se e dialoga com o porvir, no caso as diferentes formas que o *Hip Hop* assumiu em distintos lugares, como é o caso do Brasil e de Portugal, e se percebe, assim, a conexão entre as instâncias de produção, de circulação e de recepção dos discursos sobre o *Hip Hop*.

Desse modo, procuraremos observar de que forma as condições de nascimento desse movimento e de seus elementos (a saber, *break*, *graffiti*, MC (Mestre de Cerimônia)/*rapper*, DJ e o *rap* como componente literomusical) promovem um diálogo ao mesmo tempo em que são consequências das relações de poder de determinada época e/ou situação, como o apartheid, o sexismo e a divisão de classes, e das relações dialógicas entre os praticantes dessa cultura, bem como daqueles que a refutam, uma vez que “[...] entender o porquê da popularidade de certas produções pode elucidar o meio social em que elas nascem e circulam, podendo, portanto, levar-nos a perceber o que está acontecendo nas sociedades e nas culturas contemporâneas” (KELLNER, 2001, p. 14).

Por isso que, além desse apanhado histórico, em que embate e resistência, mas também divertimento, dão o tom do florescimento do *Hip Hop*, focaremos a vida e a obra dos *rappers* brasileiros Racionais MC’s, MV Bill, e dos portugueses, Mind da Gap e Boss AC, bem como entrevistas realizadas com *rappers* portugueses, Chullage e Valete, à época de nosso estágio de doutorado, em Portugal, a fim de que se entenda que, de alguma forma, seus *raps* são frutos, ressoam e/ou refratam realidades concretas, em que relações dialógicas e relações de poder se completam, no fazer ético e estético

da arte de rimar e fazem parte de um todo chamado Movimento *Hip Hop* com suas diversas formas de manifestação.

2.1 O movimento norte-americano

O contexto histórico e social no qual o movimento desenvolve-se é o das lutas dos afro-americanos, nos anos de 1960, cuja liderança foi exercida, sobretudo, por Malcon X e Martin Luther King que foram assassinados, pois visavam a uma sociedade mais igualitária e, conseqüentemente, menos violenta e com mais amor ao próximo. Essas lutas eram uma forma de os negros mostrarem sua indignação diante de um sistema opressor, separatista e excludente, que fazia, por exemplo, negros e brancos terem assentos apartados uns dos outros nos ônibus. Com o passar do tempo, os negros foram se organizando em associações, como a dos *Black Panthers* (Panteras Negras) que tinha como integrantes, conforme menciona Pimentel (1997), entre outras pessoas, a mãe de um dos grandes *rappers* americanos, o Tupac Shakur (2 Pac), que foi assassinado em 1996 (MOREIRA, 2009).

Aliado a esse contexto político e social, de acordo com Silva (1999), o movimento *Hip Hop*, na década de 1970, começou a ser alicerçado, em plena era da disco music, ligado à prática da dança, o denominado *break*. É por isso que as palavras *Hip Hop* significam, respectivamente, quadril e saltar, ou seja, saltar movendo os quadris, característicos da performatividade do *break*.

O DJ Afrika Bambaataa foi um dos líderes e precursores do *Hip Hop*, e o Bronx, em Nova York (EUA), foi o bairro em que essa cultura começou a florescer, entre os afro e latino-americanos, também como uma alternativa de implementar diversão na comunidade, tendo em vista o descaso pelo qual essa população passava, em meio à segregação e apartheid vivenciados (MOREIRA, 2009).

Cheyne e Binder (2010) também citam Nova Iorque como local em que o *Hip Hop* nasceu, baseando-se em publicação do jornal New York Times (NYT) de 1992:

A cultura Hip-Hop, que também inclui dança, modos/maneiras e artes visuais, tem sido amplamente acessível por pelo menos 13 anos na vizinhança. Já em 1974, disc jockeys, no sul do Bronx, cortavam e

recombinavam música em múltiplas plataformas giratórias, e eles logo foram acompanhados pelas rimas dos rappers (Tradução nossa)⁴.

De alguma forma, Pieterse (2010) partilha dessas ideias do NYT ao focar o *Hip Hop* como forma cultural e prática estética. Além disso, também faz menção a 2 Pac e sua influência no *Hip Hop*, com *raps* de temáticas variadas: que denigrem e celebram as mulheres; que revelam o materialismo crasso e mensagens anticapitalistas; e que comemoram a comunidade e uma disposição para pegar armas para proteger e ampliar território. Os *raps* de Tupac seriam uma forma de resistência? Se sim, a quem, para quê e por quê? A maneira dual como as mulheres são vistas em seus *raps* seriam marcas de heranças coloniais, como o patriarcalismo, em que a combinação entre proteção e objetificação revela relações de poder antagônicas no que se referem ao sexismo? As respostas a essas questões dependem, é claro, da forma como cada um dialoga com os *raps* desse polêmico *rapper*. Acreditamos, contudo, que o projeto de dizer que ele realizava com seus *raps* já caracteriza uma forma de resistência, já que os questionamentos, as contradições, e uma certa conformação, amalgamam-se no jogo rítmico entre palavras e rimas.

Posseguindo o diálogo com Pieterse, este também faz referência a cinco elementos centrais do *Hip Hop*: MC (Mestre de Cerimônia)/*rapper*; DJ; grafite, a dança *break* e o que é conhecido como “conhecimento de si mesmo”. Resumidamente, pois ampliaremos essa discussão no capítulo sobre cultura, os quatro primeiros elementos podem ser assim caracterizados: o MC⁵ é quem elabora e canta os *raps* (que significam *rhythm and poetry*, ou seja, ritmo e poesia); o DJ é responsável pelas colagens e arranjos musicais feitos com equipamentos especializados, como pick-ups e

⁴ “Hip-Hop culture, which also includes dancing, fashion and visual arts, has been widely available for at least 13 years – longer in the right neighborhood. As early as 1974, disc jockeys in the South Bronx were chopping up and recombining music on multiple turntables, and they were soon joined by rhyming rappers” (NYT 2/2/92, p. 2.1, *apud* CHEYNE; BINDER, 2010, p. 350).

⁵ Aqui destacamos o papel da voz no fazer artístico do MC e, para tal, exporemos o ponto de vista de Ruth Finnegan sobre a voz, embora ela não aborde o contexto do *Hip Hop*, mas fala do papel da voz, de uma maneira geral, no trabalho entre letra, música e intérprete. Do nosso ponto de vista, então, o que a estudiosa aborda sobre a voz também pode se relacionar ao fazer estético de qualquer artista que trabalhe com a voz, como os *rappers*. Assim, para Finnegan (2008, p. 24, grifos da autora): “[...] a voz é, *ela mesma*, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância. Pois a ‘letra’ de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem ‘música’ até que soe na voz. Aqui, canção e poesia oral significam a ativação corporificada da voz humana – fala, canto, entoação, em solo, em coro, harmonizada, a *cappella*, amplificada, distorcida, mutuamente afetada por diferentes formas de instrumentação, ao vivo, gravada –, todo um arsenal de variadas apresentações para o ouvido humano. [...]”. Esses aspectos apontados pela autora também podem ser vislumbrados no trabalho do MC, uma vez que este se vale da voz para executar o *rap*. A voz, então, funcionaria, como uma espécie de “instrumento musical”, no qual se canalizariam o ritmo e a poesia.

sampleadores, nas bases dos *raps*, com essas canções sendo um trabalho conjunto, por fim, entre MCs e DJs; o grafite, arte de rua, com temas e cores variadas, geralmente, realizado com tinta spray; o *break*, dança que tem coreografias quebradas e que dispõem o corpo em quebra e em movimento rítmico.

Em relação ao conhecimento de si mesmo, apelidado por Afrika Bambaataa, um dos precursores do movimento, como “quinto elemento”, de acordo com Pieterse, refere-se à consciência crítica sobre a história do negro e as raízes da opressão racial e exclusão. Assim, esse conhecimento de si seria o pré-requisito para realizar os outros quatro elementos do movimento *Hip Hop* de maneira melhor, de acordo com Bambaataa e uma forma de preservação de alguns traços de identidade, como se observará no capítulo sobre cultura.

Conhecer-se também se relaciona aos estilos musicais, como o soul, funk, blues, jazz, gospel, e outros, que influenciaram a música *rap*. De acordo com Perry (2004, p. 38, *apud* PIETERSE, 2010, p. 433), “A música rap é uma mistura. Como uma forma de arte, ela combina poesia, prosa, canção, música e teatro. E pode vir na forma de narrativa, autobiografia, ficção científica ou debate” (Tradução nossa)⁶. Nota-se, por meio dessa citação, que o *rap* é polifônico, mesclando várias vozes, e também híbrido, enquanto gênero discursivo, mas também do ponto de vista musical, e isso poderá ser melhor vislumbrado ao se expor as análises dos *raps*.

Outros nomes que se destacam, como pioneiros, no cenário do *Hip Hop* norte-americano são os DJs Kool Herc e Grandmaster Flash.

O DJ jamaicano Kool Herc, cujo nome é Clive Campbell, tinha ampla experiência, em seu país, com os *sound system* (composto por um par de pick-ups: dois toca-discos interligados, dois amplificadores e um microfone), utilizados em festas ao ar livre, tornando-se referência nesse tipo de técnica nas festas *blacks* realizadas no Bronx. Além dessa técnica, Herc também desenvolveu, de acordo com Silva (1998), as primeiras colagens denominadas de *break beats* que, por serem partes rítmicas retiradas das canções, responsáveis por romperem com a linearidade, proporcionavam o alongamento da base musical. Essas colagens eram provenientes de canções afro-americanas de mestres do *jazz* de New Orleans, como Isaac Hayes, Bob James e Rare Earth. Além dessas contribuições e inovações no campo da discotecagem, Herc também

⁶ “Rap music is a mixed medium. As an art form, it combines poetry, prose, song, music, and theatre. It may come in the form of narrative, autobiography, science fiction, or debate”.

teria sido responsável por trazer da Jamaica o canto falado que deu origem ao *rap* norte-americano (MOREIRA, 2009).

Grandmaster Flash foi discípulo de Herc e aprimorou novas técnicas, conhecidas como *scratch* e o *back spin* (ou *back to back*). Segundo Silva (1998), Grandmaster Flash, por meio dessas técnicas, ampliou o trabalho de discotecagem para além das colagens do *break beat*. Flash e alguns amigos, Cowboy e Melle Mel, começaram a elaborar *boasts* (“poemas”) sob a base musical e, posteriormente, juntamente com Kid Creole, formaram o grupo Grandmaster Flash and the Furious Five, cujos *raps*, com o passar do tempo, migraram para temas a respeito da vida do gueto no álbum *The Message*, de 1982. Ainda de acordo com Silva (1998), o músico elaborou novas sonoridades a partir do uso do disco de vinil e, por meio de rupturas diferenciadas no ritmo musical, o DJ tornou-se uma figura primordial nos arranjos do *rap* (MOREIRA, 2009).

Outras técnicas de *scratch* também são mencionadas por Shusterman (1998), embora este não atribua o nome de nenhum DJ que tenha contribuído com essas técnicas. Ele divide-as em três tipos: o *scratch mixing* que seria a sobreposição e a mixagem de sons de um disco ao de um outro que já esteja tocando; o *punch phrasing* que consistiria no refinamento da mixagem, em que o DJ desloca a agulha para a frente e para trás sobre um fraseado específico de cordas ou percussão de um disco, com o acréscimo de um efeito rítmico forte ao som de um outro disco que estaria tocando em outro aparelho; e o *scratching simples* que se relacionaria em fazer um *scratching* mais agressivo e rápido com a agulha sobre o disco.

Independentemente de contribuições de outros artistas, como se percebe, ambos, Kool Herc e Grandmaster Flash, contribuíram de forma significativa para formar e fortalecer os alicerces do movimento *Hip Hop* em solo norte-americano.

Inicialmente, como se observa, havia apenas o aspecto musical, e os DJs eram acompanhados pelos dançarinos de *break*, os *break-boys* e as *break-girls*, ou simplesmente *b-boys* e *b-girls*, numa vertente ao mesmo tempo mais descontraída, pois tinha um cunho de divertimento, mas, por outro lado, também havia o cunho social e político do embrionário movimento *Hip Hop*. Com a criação de *boasts*, os poemas, junto com a parte musical, os DJs passaram a ser acompanhados por uma nova figura, o MC ou *rapper* que fazia improvisações rimadas ao microfone, o denominado *freestyle*.

O MC seria um herdeiro do *griot*⁷, o contador de histórias na tradição oral africana. Essa herança africana foi inserida nos Estados Unidos, inicialmente, por meio do tráfico de escravos e depois através da imigração. Segundo Silva (1998), a prática *griot*, por influência da cultura negra africana, foi, de alguma maneira, mantida com os *prayers* (pastores negros) e com a poética de rua (o *preching*, o *toasting* e os correspondentes como *boastin*, *signifying* e as *dozens*) (MOREIRA, 2009). Os dois últimos, por exemplo, que designam, respectivamente, “significar” e “dúzias”, são concursos e jogos verbais tradicionais de matriz africana, como também aponta Shusterman (1998) – tendo como base estudos sociológicos e antropológicos de pessoas como Hannerz (1969) e Kochman (1972) –, o que faz sobressair o “poder verbal” do *rapper*, tanto do ponto de vista da competição quanto do “valor de espetáculo”.

Hassane Kouyaté, de Burkina Faso, país da África Ocidental, assim define a função de um *griot*: “O *griot* é um mediador dentro sociedade; ele resolve conflitos e leva a calma. Ele é músico, cantor, contador de história, dançarino, um organizador de cerimônias sociais que utiliza a palavra como seu principal instrumento”⁸. Como se nota, a práxis do *griot* vai além da contação de histórias, já que exerce várias funções dentro de sua comunidade, o que demonstra o caráter plural e multifacetado dessa pessoa que é muito importante para práticas sociais, sobretudo, locais e orais.

Voltemos a abordar o contexto de emergência de práticas do *Hip Hop*: o primeiro registro fonográfico, de acordo com Samuels (1991), aconteceu em 1979, com o grupo Sugarhill Gang, com o *rap* “Rapper's Delight”. Essa e outras gravações eram realizadas, a princípio, por gravadoras e produtores independentes, como o já citado Afrika Bambaataa e a equipe Boogie Down Productions.

Áfrika Bambaataa, por exemplo, por meio de seu trabalho, ampliou a construção das bases sonoras do *break beat* introduzidas por Kool Herc, uma vez que ele (Bambaataa) usava distintos tipos de gravações para criar os *raps*. Esses sons eram desde James Brown (o mestre da *Soul Music*) até o som eletrônico da música “Trans-

⁷ A tradição de se contar histórias, oralmente, em África, é muito comum como se pode perceber por meio do que menciona o escritor queniano Ngugi wa Thiong’o, em entrevista ao O Globo: “[...] À noite, antes ou depois do jantar, as pessoas contavam histórias, desde narrativas ficcionais até relatos de encontros do dia e acontecimentos políticos ou simplesmente boatos que circulavam pelo país. Eram como rituais em que sentávamos ao redor do fogo para ouvir as histórias do dia”. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/atracao-da-flip-2015-escritor-queniano-ngugi-wa-thiongo-fala-sobre-dilemas-da-africa-16036074#ixzz3Z0OpIyrz>>.

⁸ Essas informações foram retiradas do site Por dentro da África: <<http://www.pordentrodafrica.com/cultura/somos-mediadores-da-sociedade-e-utilizamos-a-palavra-como-o-principal-instrumento-diz-griot>>.

Europe Express” (da banda europeia Kraftwerk). Além disso, criou a organização juvenil *The Nation of Slam*, de tendência islâmica devido às relações de Bambaataa com o islamismo. Essa organização tinha como objetivo auxiliar os jovens negros da região do Bronx a fim de que eles não se envolvessem com a criminalidade e conseguissem se desvencilhar de problemas sociais e, para tal, eram ofertadas oficinas, como as relacionadas ao *break*. Nesse sentido, começaram a se desenvolver as denominadas “batalhas” entre os dançarinos, uma disputa mais sadia em que cada dançarino realizava a sua performance e provocava o seu adversário a fazer melhor do que tinha feito. Aliado a tudo, em 1973, Bambaataa fundou a organização pacifista denominada de *Youth Organizations* que, posteriormente, passou a ser chamada de *Zulu Nation* (MOREIRA, 2009).

Assim como Herc e Grandmaster Flash, Bambaataa também se destaca no contexto de fortalecimento e de ampliação do movimento *Hip Hop*, em terras norte-americanas, sobretudo, pois é atribuído a Bambaataa a organização do *Hip Hop* e o agrupamento de seus elementos, enquanto movimento cultural que agrega pessoas e suas práticas, a dança *break*, o grafite, os MCs e os DJs.

Outros nomes que são reconhecidos pelo conjunto do seu trabalho no cenário do *Hip Hop* e que entraram para a história dessa manifestação cultural são Public Enemy, NWA (Niggers With Attitude), Eric B e Rakim, A Tribe Called Quest, De La Soul, Kool Moe Dee, Kurtis Blow, Run DMC (com o álbum *Raising Hell*, de 1986, atingindo o sucesso comercial), entre outros. Com alguns deles, como Bambaataa e Public Enemy ainda em atividade, inclusive fazendo apresentações no Brasil. A mais recente apresentação do Public Enemy, em terras brasileiras, aconteceu em outubro de 2014, em São Paulo, por ocasião da abertura do espaço de shows do Clube de Regatas Tietê, em evento promovido pela Prefeitura de São Paulo e com entrada gratuita. Além desses trabalhos, Chuck D, do Public Enemy, participou do *rap* “Transformação”, do álbum *Causa e Efeito*, de 2010, de MV Bill.

Os *rappers* norte-americanos citados representam duas gerações, as denominadas *Old School* e a *New School*.

À nova escola é atribuída uma sonoridade mais agressiva, com temas mais próximos à experiência de vida dos guetos, ao passo que a velha escola tinha um estilo mais festivo, voltado mais para a dança. Assim, podem-se fazer as seguintes leituras da histórica do *rap*: a *Old School* refere-se ao período temporal entre a década de 1970 e a

metade dos anos 1980; com estruturas de rimas AABB; conteúdos das canções centradas em um autoelogio do *rapper* e na narração de um estilo de vida dominado pelo prazer. A *New School*, por sua vez, compreende o período pós-metade década de 1980; com rimas mais livres, para além do padrão AABB, no início dos versos e não no fim; conteúdos temáticos mais diversificados em relação à velha escola (NORFLEET, *apud*, CIDRA, 2002, p. 196). Essas duas escolas, pelo que se nota, refletem e refratam realidades concretas distintas, mas, cada uma a sua maneira, tinham algo em comum: a dos artistas que dela fazem/faziam parte e as gerações que as acompanharam.

Por meio da inovação e da implementação de novas técnicas e dos diferenciados estilos e práticas de cada local e/ou integrante do *Hip Hop*, o *rap* e suas diversas vertentes, como as citados por Cidra (2002), a *party rap*, *mack rap*, *reality* ou *gangsta rap*, *jazz bohemian*, entre outras, começam a se expandir para além dos domínios do gueto, ou da Costa Leste (Nova Iorque) e Costa Oeste (Los Angeles) dos Estados Unidos.

Assim, essas diferentes tendências do *rap* inserem-se em novos meios, como o do mercado fonográfico em larga escala, o *mainstream* e, conseqüentemente, ocorreu a sua propagação em outros países. Filmes como *Wild Style*, de 1983, dirigido por Charlie Ahearn, considerado o primeiro a ter como foco a cultura *Hip Hop* e que contou com a participação de nomes como Grandmaster Flash, também auxiliaram na divulgação dessa crescente cultura.

Outro fator que também contribuiu para essa ampliação da cultura *Hip Hop* e de seus elementos pelo globo, mesmo daqueles segmentos do *Hip Hop* que não estão vinculados ao *mainstream*, foi o advento da internet, sobretudo na década de 1990. Nos anos 2000, a expansão de muitas mídias, principalmente digitais, como as redes sociais, da mesma forma, ampliou significativamente a divulgação e, conseqüentemente, houve ampla circulação e recepção do que é produzido no universo do *Hip Hop*.

Desse modo, pode-se dizer que há cenas do *Hip Hop* em praticamente todo o planeta, nas variadas formas nas quais essa cultura se manifesta com a agregação de particularidades locais ao que é comum nessa cultura, os elementos. Destacam-se, por exemplo, eventos como o Red Bull BC One⁹, cuja fundação data de 2004, na Suíça, e até a presente data são feitas competições, batalhas de *breakdance*, pelo mundo, com

⁹ As informações estão disponíveis em: <<http://www.redbullbccone.com/en/about/press/all-roads-lead-rome/>>.

regionais sendo realizadas, geralmente, nos cinco continentes e com a final acontecendo em um lugar no qual haja tradição de *break*. Em 2014, a final foi em Paris, local cuja cultura *Hip Hop* é bem expressiva, e, em 2015, a final foi em Roma, na Itália, cuja tradição com a dança *break*, em solo italiano, é desde os anos 1980.

No cenário norte-americano, por sua vez, destacam-se, atualmente, entre outros, nomes como 50 Cent, Eminem e Jay Z, este talvez um dos maiores nomes em cena no planeta, que além de *rappers*, também são produtores, atores e empresários, tendo ganhado alguns prêmios ao longo de suas carreiras, como o Grammy Awards, um dos maiores da indústria musical, em nível internacional, oferecido, anualmente pela National Academy of Recording Arts and Sciences dos Estados Unidos.

Outro nome que ganhou bastante destaque foi o *rapper* Kendrick Lamar que teve o refrão do rap “Alright” (“Negro/irmão nós vamos ficar bem / Você está me ouvindo, você está me entendendo?”): Nigga, we gon’be alright (2x)/ We gon’be alright / Do you hear me, do you feel me? / We gon’be alright) cantado durante protesto contra a prisão de um menino de 14 anos em Cleveland, Ohio, por ativistas negros que não se dispersaram com a chegada da polícia, com esta letra do *rapper* se transformando em símbolo recente do movimento negro norte-americano, em 2015. Em entrevista ao jornal britânico *The guardian*, o *rapper* disse que “suas músicas são uma consequência dos conflitos e refletem sua identidade como parte da comunidade negra americana”¹⁰.

A emergência, expansão e consolidação do movimento norte-americano relacionam-se à produção, à recepção, mas, principalmente, à circulação de discursos ligados ao *Hip Hop*, uma vez que condições históricas e culturais, como as apontadas, neste capítulo, possibilitaram o nascimento, a responsividade, a disseminação e a aceitação/refutação de projetos de dizer, vinculados, de uma maneira geral, a questões de opressão, de raça, de classe ou econômica, de sexo e de consumo, comumente observadas e retratadas nos elementos do movimento *Hip Hop*. Isso se encaminha para o que Kellner (2001) destaca sobre o denominado “efeito do rap” no contexto norte-americano, sobretudo o dos anos iniciais. De uma maneira geral, esse “efeito rap” pode ser assim delineado: à medida que os *rappers* vendiam mais, os pais preocupavam-se mais, a mídia, em contrapartida, atacava os excessos cometidos pelos *rappers*, atribuindo-lhes crimes e violências; quanto mais ofensivas eram as letras, mais os *raps*

¹⁰ Essas informações foram retiradas do site da Folha de São Paulo: <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/08/1668424-elogiado-pela-critica-rapper-simboliza-movimento-negro-nos-eua.shtml>>.

radicais eram comentados e consumidos, não na maioria das TVs e estações de rádio abertas, mas em mídias alternativas, por exemplo.

Como se observa, cada ação gerou uma reação não só entre os envolvidos na cena do *rap* como de outros atores, como as mídias, e isso fez com que se ampliasse, de alguma maneira, a circulação dos discursos não só sobre o *rap*, mas também sobre o movimento *Hip Hop*.

O que reflete o sociólogo português, Boaventura de Sousa Santos, em alguma medida, se aproxima das ideias de Kellner, quando o primeiro, em entrevista ao Globo¹¹, em 2010, na ocasião do lançamento do seu livro *Rap Global*, disse, entre outras coisas, que “[...] há tendências e modas e é por isso que existem hoje o rap alternativo e o hip-hop alternativo. Estes últimos surgiram como reação à “domesticação” comercial do rap que tendeu a marginalizar a radicalidade da mensagem política [...]”.

Assim, no Brasil, por exemplo, se perceberá que há um misto desses “efeitos do rap” sobre os quais Kellner foca, agregando-se o fato de que em muitas mídias do segmento aberto, nos últimos anos, haver uma veiculação maior não só do *rap*, mas de outros elementos do movimento *Hip Hop*, como é o caso da Folha de São Paulo, jornal de circulação nacional, que, pelo menos na versão online, comumente vem publicando matérias acerca do *Hip Hop*, tais como: Bienal do Grafite no Parque Ibirapuera (em 19 abr. de 2015); MCs paulistas fazem rap LGBT (em 31 mar. 2015); Prefeitura de São Paulo autoriza grafite em parede de patrimônio histórico (em 02 fev. 2015); Estudantes da USP que apagaram grafite e colocaram anúncio no lugar se comprometeram a pagar por novo grafite (em 10 out. 2014), show do grupo de rap Public Enemy na inauguração do Clube Tietê (em 02. out. 2014), Grafite na ligação Leste-Oeste de São Paulo, com cerca de 400m. (19 set. 2014), entre outras.

Como se nota, o *Hip Hop*, no Brasil, tem circulado em outros segmentos, para além do contexto dos que estão imersos nessa cultura. Tendo como base isso e o resgate histórico do movimento norte-americano que é importante se ter conhecimento para que se entenda a abrangência de sua práxis, que agrega valorização, musicalidade, embates, mas também antagonismos, até os dias atuais e da expansão dessa cultura pelo globo, é

¹¹ A entrevista de Boaventura de Sousa Santos está disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/07/23/boaventura-de-sousa-santos-fala-sobre-rap-global-310530.asp>>. Acesso em: 20 set. 2011.

que vamos abordar o contexto brasileiro e o português do *Hip Hop*, nas próximas seções.

2.2 O *Hip Hop* no Brasil

A cultura *Hip Hop* não tardou em chegar, em terras brasileiras, com os primeiros registros já no início da década de 1980. É interessante salientar, no entanto, que os bailes *blacks* aconteciam em algumas localidades do Brasil, desde a década de 1970 e que influenciaram também na forma como o *Hip Hop* passou por transformações no contexto brasileiro. Mas destacaremos apenas São Paulo e Rio de Janeiro, locais em que os *rappers* dos Racionais MC's e MV Bill são provenientes e para se entender um pouco melhor a práxis desses *rappers*.

Em São Paulo, os bailes eram organizados por equipes, de acordo com Yoshinaga (2014), como a Zimbabwe, Black Mad, Soul Machine, Harlem Brothers, Princesa Negra, The Brothers of Soul, Galotte, Coqueluche, Tranza Negra, Musicália e Os Carlos e a mais famosa, a Chic Show, que organizava eventos grandes e com um público também expressivo. Como se percebe, muitas equipes tinham nomes apenas na língua inglesa, talvez uma influência de estilos musicais, como o soul, que começou a se popularizar em terras norte-americanas e também no mundo.

O pernambucano Nelson Triunfo, que passou a residir em São Paulo, sobressai-se nesse contexto dos bailes. Triunfo participou de alguns grupos, entre eles o Invertebrados e o Black Soul Brothers. Este último grupo foi formado por Nelson e outros dançarinos a fim de acompanhar o trabalho musical de Miguel de Deus que discotecava para a equipe Black Soul, organizada por Moisés da Rocha, Sérgio Lopes e Eraldo Zani. Assim, em 1977, Miguel de Deus lançou o álbum *Black Soul Brothers*, de tendência soul e funk, tendo Triunfo como coautor da canção “Mister Funk”. Depois de várias apresentações com a equipe e Miguel de Deus, o dançarino decidiu formar um novo grupo, só de dança black, o Nelson Triunfo e Funk & Cia. Desse modo, esse grupo fazia apresentações em bailes blacks que aconteciam em vários pontos da cidade (YOSHINAGA, 2014).

No Rio de Janeiro, os DJs Big Boy e Ademir Lemos começaram, na década de 1970, a organizar evento realizado aos domingos, o chamado Baile da Pesada, no

Canecão, que chegava a reunir cerca de cinco mil pessoas. No entanto, a direção do Canecão não quis mais realizar esse evento, alegando que este havia se tornado muito popular e o Baile da Pesada passou a ser itinerante, migrando para clubes menores, principalmente, os das comunidades. Outros bailes aconteciam paralelamente a este, na Baixada Fluminense, organizados pelas equipes Black Power, Atabaque e Uma Mente Numa Boa e a famosa Soul Grand Prix, organizada por Dom Filó (YOSHINAGA, 2014).

Dom Filó também foi um dos grandes divulgadores da black music brasileira, pois organizava as Noites do Shaft. O nome é uma alusão ao filme americano *Shaft*, que tinha um negro que interpretava um detetive, a personagem principal, e foi produzido no contexto do movimento cinematográfico americano denominado de *Blaxploitation*, cuja trilha sonora era de Isaac Hayes, um dos ícones da black music. Mais tarde, Dom Filó produziu, juntamente com outros músicos, entre eles Oderdan Magalhães, o que seria a Banda Black Rio, ainda em atividade, sendo desfeita por um período, em 1985, após o falecimento de Magalhães, mas retornando aos palcos anos mais tarde.

Outro nome que se destaca é o também carioca Gerson King Combo. Este lançou, em 1969, o álbum *Gerson Combo Brazilian Soul*. Como tinha muita influência de James Brown, a música que produzia seguia a tendência do funk deste e de outros nomes, sendo considerado por muitos como o “James Brown brasileiro”. Combo lançou outros álbuns e, em 2010, foi tema do documentário *Gerson King Combo – Viva Black Music*, e continua fazendo apresentações pelo Brasil.

Todo esse contexto possibilitou que a nova cultura, o *Hip Hop*, chegasse e começasse a se estabelecer no Brasil, com alguns locais se destacando no cenário de recepção do *Hip Hop*, como São Paulo, considerado o berço desse movimento no Brasil, e a Praça da Sé, a Estação São Bento do metrô e a Praça Roosevelt, lugares nos quais as pessoas se reuniam, a princípio, para dançar *break* (MOREIRA, 2009).

O largo de São Bento, por exemplo, funcionava como uma espécie de ponto de diversão ou para disputas entre os b-boys e as b-girls. Algumas vezes, “essas disputas” chegavam à agressão física. Contudo, com o passar do tempo, prevaleceram as competições sem brigas, tal qual acontecia nos EUA, com os dançarinos valorizando a performance artística. Embora em São Bento acontecessem mais performances de dança, na região, também se reuniam MCs e DJs (MOREIRA, 2009).

As pessoas que queriam ampliar seu espaço e dos demais elementos do *Hip Hop* acabaram migrando para a Praça Roosevelt. Esse local teve forte influência de *rappers* como o grupo Public Enemy, conhecido por fazer letras que refletiam sobre a condição de vida do negro norte-americano, como no *rap* “Fight de Power” (“1989 the number another summer (get down) [...] While the Black bands sweatin’ / And the rhythm rhymes rollin’ / Got to give us what we want / Gotta give us what we need / Our freedom of speech is freedom or death / We got to fight the powers that be / Let me hear you say / Fight the power [...]”).

Como no centro de São Paulo o movimento vinha perdendo espaço, como na Roosevelt, após a morte de JR Blow, em 1990, um dos idealizadores desse espaço, as denominadas *crews* ou *posses*, localizadas, sobretudo, nas periferias, começaram a se sobressair no contexto do *Hip Hop* (MOREIRA, 2009). De acordo com Herschmann (2005, p. 193-194):

[...] nas *posses* de um modo geral, busca-se fazer um trabalho comunitário através da música, da dança e da pintura, abrindo-se espaço para o break, o smurf dance, o rap e o grafite. Os trabalhos, em geral, se dividem em: organização de oficinas que permitem aos jovens aprender e fazer os seus próprios produtos e a extrair lucro dessa atividade; palestras e atividades voltadas para os problemas mais comuns enfrentados pela comunidade; e realização de eventos para campanhas beneficentes, com o total apoio das comunidades.

Como se percebe, o papel dessas *posses* ia além de oferecer oficinas voltadas para o divertimento, pois visavam a uma profissionalização por parte de quem as frequentasse. Essas *posses*, do nosso ponto de vista, funcionavam como muitas entidades não governamentais ao possibilitar o lazer, o trabalho em equipe e a inserção de pessoas no mercado de trabalho.

Essa apropriação e antropofagia realizadas pelos brasileiros fez o movimento *Hip Hop* brasileiro ter características que lhe são peculiares. De acordo com Nascimento (2013, p. 1),

[...] como fruto da exclusão e logicamente como busca de espaço afirmativo que vai se constituindo o movimento Hip Hop brasileiro e o RAP, herdeiro dos cantos falados por jamaicanos e americanos dos bairros pobres, surge como um movimento estético popular que se desenvolveu, ganhou a mídia americana e, conseqüentemente, o mundo. Surge saído da precariedade, do pouco, utilizando velhos toca-discos que são transformados em produtores de ritmos sobre as quais epicamente constituem-se rimas, frases e histórias.

O caráter épico do *rap* se relacionaria, então, com dar destaque aos feitos “heroicos” e, muitas vezes, “exemplares”, vividos e produzidos por muitos daqueles que são foco de *raps*, como os “trutas”, os “157”, os “guerreiros de fé, entre outros que partilham situações e acontecimentos, sobretudo nas periferias. Esse lado épico dos *raps* também se relacionará com o aspecto cinematográfico que muitos *raps* adquirem e sobre o qual discutiremos mais à frente.

Com base nesses e em outros aspectos, o *Hip Hop* brasileiro começava a ser alicerçado e alguns nomes despontavam, tais como Thaíde e DJ Hum, que eram dançarinos de *break*, mas depois passaram a produzir e cantar *raps*. Filmes como *Lucy Puma, uma Gata da Pesada*, sobre grupo de músicos negros em batalha de trabalho, dirigido por Ninho Moraes¹² e que contou com a participação de Thayde, Lucy Guedes, Skowa e Gigante Brasil, também ajudaram a divulgar a cultura *Hip Hop*, no cenário nacional.

Alguns álbuns nacionais, no final da década de 1980, são produzidos, com muitos deles saindo na forma de coletânea. É o caso, por exemplo, de *Consciência Black* – que continha dois *raps*, “Pânico na Zona Sul” e “Tempos difíceis”, dos futuros Racionais MC’s, que à época cantavam em duplas separadas –, e *Hip Hop – cultura de rua*, com *raps* de Thaíde e DJ Hum (MOREIRA, 2009).

Também no final dessa década de 1980, foi fundado o Movimento Hip Hop Organizado (MH2O), que contava com nomes como Milton Sales, Mano Brown, Thaíde e Nelson Triunfo, entre outros, e cujo objetivo era, em 1990, no aniversário da cidade de São Paulo, segundo Andrade (1999), que cada bairro, da capital ou de outros municípios, pudesse se organizar e ter a sua própria posse (MOREIRA, 2009).

Em meio a esse contexto de produção, de performance, de mobilização e de organização que o movimento *Hip Hop*, em terras brasileiras, começava a ser estruturado, cantado, reelaborado e reacentuado¹³, com práticas e atitudes que se relacionavam ao projeto de dizer e de vida das regiões e localidades nas quais estava presente. Essa reelaboração e reacentuação percebidas, sobretudo no localismo que o

¹² As informações sobre o filme estão disponíveis em: <<http://www.abcine.org.br/abc/socio.php?id=1403>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

¹³ O que se entende por reelaboração e reacentuação será melhor explicitado no próximo capítulo, mas, resumidamente, representa, respectivamente, as modificações pelas quais um enunciado/projeto de dizer passa, mesmo que haja diálogo com outros enunciados, e o novo tom valorativo dado pelo falante para esse projeto de dizer.

movimento nacional adquiriu, também são ideias partilhadas por Nascimento (2013, p. 2)

Acreditamos que o movimento Hip Hop e especificamente, o RAP brasileiro seriam exemplos daquilo que hoje se discute: a absorção de modelos culturais globais juntamente com a incorporação de temáticas e práticas locais. Assim sendo, alguns grupos, mesmo utilizando formas muito parecidas com as norte-americanas, essencialmente tratam de assuntos típicos de nossas sociedades e, além de tudo, incorporam posturas políticas próprias.

Como se percebe, a cultura *Hip Hop* ganhou novos rumos no Brasil e, se na década de 1980 o movimento ainda estava se estruturando, a partir da década 1990 e dos anos 2000, o *Hip Hop* já era um movimento cujas fronteiras iam além do circuito paulista, adaptando-se e reelaborando-se às peculiaridades dos contextos locais, principalmente em relação às temáticas dos *raps*. Assim, as políticas próprias sobre as quais Nascimento menciona poderão ser melhores observadas ao expormos os *raps* trazidos para dialogar, nesta tese.

2.3 O contexto português

O *Hip Hop* português também foi herdado do movimento norte-americano, mas, assim como no Brasil, foi reelaborado e reacentuado, tendo em vista o contexto local. Está presente, em terras portuguesas, desde a década de 1980, principalmente por meio do cinema. Filmes como *Beat Street* traziam o *breakdance*, que movimentou a dança de rua e fazia com que o *Hip Hop* começasse a se instalar nos subúrbios de Lisboa e do Porto. Mas, de acordo com Contador e Ferreira (1997, p. 162), “o *breakdance* não foi de facto, visto como um dos pilares do movimento, porque mediaticamente veiculado como fugaz e efémero [...]”.

Além dessa influência do *break*, também há os primeiros contatos com *raps* do Public Enemy e Run DMC, que chegavam em Portugal, via Estados Unidos, França e Holanda, sobretudo a famílias de imigrantes de origem africana que residiam nos arredores de Lisboa (CONTADOR E FERREIRA, 1997).

Isso pode ser ratificado pelas palavras de General D, considerado por muitos, como o *rapper* Boss AC, como “o pai do *rap* português”: “Não fazia sentido transportar a realidade americana para o contexto português, mas sim pegar numa realidade que me

era próxima, como a música africana, que os meus pais tocavam, e com a qual cresci. Tinha que misturar essas duas realidades”¹⁴.

O *rap* não era veiculado nas TVs portuguesas que se filiavam à “anglofonização” e à “norte-americanização” da sua programação que, segundo Contador e Ferreira (1997, p. 162-163), procurava mostrar, entre outras coisas, a vida da emergente burguesia branca americana em contraste com “[...] a fisionomia estereotipada do outro lado da face dourada do êxito próprio do *american way of life*, que é incontornavelmente negra e irremediavelmente pobre”. Além disso, por meio de séries e filmes, mostravam-se os estilos musicais do momento, tais como rock, pop ou new wave.

Esse tipo de programação ia de encontro com o que vivenciavam muitos americanos e portugueses, sobretudo os que moravam nos subúrbios dos EUA e da região metropolitana de Lisboa. Com a intensificação da migração dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP’s) para Portugal, muitos africanos não tinham condições favoráveis de trabalho nem de moradia, nos chamados “bairros de lata/barraca”, acontecendo também uma desvalorização das culturas africanas das quais esses africanos eram provenientes, uma vez que Portugal, ainda de acordo com Contador e Ferreira (1997, p. 164), estava mais preocupado em se afinar com o progresso da Comunidade Europeia.

Ainda segundo Contador e Ferreira (1997), muitos luso-africanos sofriam discriminação, além de serem considerados, de acordo com relatórios do Sistema de Informação e Segurança (SIS), como a cara da delinquência que vivia nos subúrbios de Lisboa, por isso que Miratejo (margem sul do Tejo) emerge como local de contestação. É nesse contexto que o *rap* começa a se instalar.

É por isso que a Margem Sul do Tejo é considerada como uma espécie de representação lusitana do *South Bronx* de Nova Iorque. E Miratejo e Almada são consideradas como o berço do *Hip Hop* em Portugal, pois foi nessas localidades que se formou a primeira *crew* portuguesa. Assim, os *Beat Box Boys*, que nunca tiveram uma existência formal, passam a ser reconhecidos como um agrupamento espontâneo de pessoas que, por meio de suas ações e reuniões, possibilitaram que o *rap* se instalasse em terras portuguesas. Fazia parte desse grupo o moçambicano General D, um de seus

¹⁴ Entrevista de General D concedida a Vítor Belanciano do Jornal português *Público*. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/Musica/texto.aspx?id=331877>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

principais representantes, que chamou a atenção dos meios de comunicação para a divulgação das primeiras manifestações do *Hip Hop*. Assim, em 1992, o programa de televisão “Pop Off” gravou alguns trechos de uma apresentação realizada em Almada. Semanas depois, o jornal “Blitz” publicou o primeiro artigo sobre o movimento, abordando apenas artistas portugueses.

O *rap* começa, então, a ser inserido na programação das rádios, sobretudo os de vertente americana. Um dos programas precursores é “O Mercado Negro”, sob o comando de João Vaz. Mas um dos grandes divulgadores do *Hip Hop* português¹⁵ foi José Mariño, através de seu programa de Rádio “Novo Rap Jovem (NRJ)”, veiculado na extinta Rádio Energia, na década de 1990. Após isto, na rádio Antena 3, Mariño passou a produzir o mais famoso programa dedicado ao movimento, o “Rapto”, até os anos 2000 e, posteriormente, como apresentador do programa Beatbox, na SIC Radical.

Como a maioria dos *raps* produzidos e cantados eram em inglês, destaca-se o *rapper* brasileiro Gabriel O Pensador para que mais *raps* fossem produzidos em português. A veiculação de seus *raps* se dava via rádios, com destaques para “Tô feliz (matei o presidente)”, “Lavagem Cerebral”, entre outros, de álbum homônimo, de 1993. Assim, em 1994, o *rapper* brasileiro realizou seu primeiro show em terras lusas, com a participação de *rappers* portugueses ligados ao álbum *Rapública*. Contudo, havia alguns *rappers* como General D que fazia as rimas em português e demonstrava uma consciência política mais crítica. Em seu primeiro *single*, de 1994, *Portukkkal é um erro*, os três “ks” faziam alusão ao Klu Klux Klan, tal qual Ice Cube no álbum *Amerikkka’s Most Wanted*, de 1990, e contrastava com outros projetos lusitanos de perspectiva mais descontraída. Segundo o próprio General D:

Na altura, estava numa fase de transição, a tentar encontrar a minha identidade, o que era normal porque na escola eu e a minha irmã éramos os únicos negros. Ao ouvir aquela música – coisas como Public Enemy ou LL Cool J – comecei a perceber algo com o qual me identificava. Nesse tempo não queria ser o rosto de nada, nem sequer cantar, estava apenas interessado em apoiar o movimento rap. Percebia que era uma coisa importante. Aquilo que estávamos a fazer nos bairros tinha interesse nacional¹⁶.

¹⁵ Essas informações sobre o *Hip Hop*, em Portugal, foram obtidas no portal <<http://h2tuga.pt/h2tuga/>>. Trata-se de um dos principais portais de divulgação do movimento português, contendo artigos, notícias, vídeos, entrevistas, *raps*, entre outros.

¹⁶ Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/Musica/texto.aspx?id=331877>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

Para Teresa Fradique, que também escreveu um livro sobre o *rap* português, *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*, de 2003, o *rap* cantado em inglês, em terras lusas, não pode ser considerado o mesmo produzido pelos norte-americanos:

[...] no caso do rap feito em Portugal, a utilização de um extenso vocabulário de origem inglesa não quer dizer que este seja uma reprodução literal dos vocábulos originais. Trata-se antes de uma reconceptualização selectiva de significados e mensagens adquiridos de forma contextualizada aos quais são acrescentados muitos outros (de origem portuguesa, angolana, cabo-verdiana, etc.) formando assim um léxico próprio [...] (p. 58).

Nesse sentido, Fradique, em alguma medida, aborda a reelaboração e a reacentuação do *rap* americano num novo contexto, o local, português, com os distintos povos que fazem parte dessa nação que, conseqüentemente, dão o seu tom valorativo à língua.

Com uma maior inserção do *rap* em português e na programação das rádios citadas, o *Hip Hop* começava a se expandir. As apresentações aconteciam, principalmente, na “Incrível Almadense” ou no “Trópico”, atualmente, Armazém 7, ao lado da estação de Santos, local no qual foi montado o palco para o primeiro festival de *Hip Hop*. Além desses locais, havia o Ritz Club e o bar Johny Guitar no qual os *rappers* se reuniam nas noites de quinta-feira para fazer *freestyle*.

Assim, com o aumento da popularidade do *rap*, foi lançado, em 1994, por uma grande gravadora, o coletivo *Rapública*, considerado o pioneiro no gênero, porém, feito em condições precárias devido ao curto espaço de tempo para as gravações e para o trabalho com as bases dos *raps*. No entanto, independentemente dessa situação, esse álbum foi um marco para o *rap* lusitano, já que se destacaram nomes como Boss AC, com o *rap A verdade*, cujo discurso tinha um tom de denúncia e ao mesmo tempo de reivindicação, já que eram abordados o racismo, a fome, a degradação de bairros, a xenofobia, entre outros (“Vejo nos bairros degradados gente com fome [...] Culturas diferentes devem aprender entre si [...] Contra a xenofobia oferecemos resistência [...]); os Black Company com *Nadar*, em um tom mais festivo e de diversão (“Nós só queremos é diversão / Queremos desbundar [...]); Zona Dread, com *Só queremos ser iguais*, cuja temática abordava o racismo e as conseqüências dele (“[...] O racismo está nas ruas de Lisboa / E o governo finge que tudo tá na boa [...]); os Family, com *Hip Hop está no ar*, que abordava o próprio *Hip Hop* (“[...] E quando toco Hip Hop, irmão,

tens de escutar / A rima é vitamina, contamina, reanima [...]”; entre outros *raps*. Um dos *rappers* que ainda se encontra em atividade é o Boss AC, que lançou seu último álbum, em 2012, o *AC para os amigos*.

Alguns *rappers*, citados por Fradique (2003), dessa fase inicial, em Portugal, como os Da Weasel (grupo de misturava outros sons à batida *rap*) e o *rapper* General D faziam *raps* com questões voltadas para a construção de uma identidade africana/étnica. O grupo Black Company, nos dois primeiros álbuns, por exemplo, refletia sobre o *Hip Hop* e/ou a descrição de contextos de tipos sociais que faziam parte de sua vivência.

A autora também vai apresentar as diferenças entre as duas gerações de *rappers* portugueses, denominadas de Old e New School, ao passo que os *rappers* Chullage e Valete, entrevistados por nós durante o nosso estágio do doutorado, preferem falar de gerações. Como a pesquisa de Fradique foi feita na década de 1990 e o *Hip Hop* estava numa fase incipiente, era mais fácil dividir em duas escolas, mas, atualmente, essa cultura já está consolidada e foram surgindo novos *rappers* ao longo desta década. As diferenças apresentadas por Fradique (2003, p. 120) são as seguintes:

Numa primeira fase, o aprofundamento musical parece ser menos importante do que o domínio dos signos da retórica do estilo a que se pretende aderir. Os grupos mais novos assentam a sua legitimidade sobretudo na experiência da vida da rua, na capacidade de participação em ataques verbais, expõem mais abertamente as suas capacidades de improviso e confronto. Os *rappers* mais velhos assumem terem já abandonado o terreno de combate e concentram as suas energias no trabalho de produção musical. O importante é que também eles, num dado momento, passaram pela rua e constituíram o seu corpus de experiência que lhes permitirá legitimar os conteúdos, mais amadurecidos, dos seus projectos.

Desse modo, ainda de acordo com Fradique (2003, p. 120), o *rap* pode ser considerado “[...] como uma fórmula de crescimento em meio (sub)urbano e multicultural”. Assim, percebe-se que o *rap* insere-se no contexto urbano e diverso em suas relações com o outro, tendo em vista a heterogeneidade de vozes que circulam nesse meio.

Para a referida autora, três agentes possibilitaram a consolidação do *rap* português:

o agendamento da imprensa musical, o agendamento discográfico e do próprio movimento hip hop. Todos são imprescindíveis para a sua realização mas o papel dos dois primeiros é indiscutivelmente mais determinante neste processo de consolidação das condições necessárias à definição e mercantilização do produto cultural (FRADIQUE, 2003, p. 196).

Com o passar dos anos, outros *rappers* foram aparecendo, como Sam the Kid, Dealema, os já citados Mind da Gap, e novos nomes como Chullage e Valete, entre outros.

Esses dois últimos *rappers*, como mencionamos, foram entrevistados por nós e falaram um pouco sobre seu trabalho, bem como do *rap* em Portugal. Na sequência, exporemos o que os *rappers* partilharam conosco.

2.3.1 A voz dos *rappers*

A realização de entrevistas com *rappers* foi uma sugestão da nossa coorientadora, Profa. Dra. Isabel Cunha, a fim de que entendêssemos o ponto de vista de um sujeito de dentro do movimento sobre sua práxis e, conseqüentemente, sobre como reflete e refrata essa práxis. Conseguimos fazer entrevistas com apenas dois *rappers*, Chullage e Valete, que nos falaram sobre suas carreiras, principais influências, entre outros temas relacionados, e nos autorizaram, por escrito, a expor o conteúdo das entrevistas. As perguntas que fizemos aos *rappers* encontram-se no Apêndice.

Exporemos o que ambos nos contaram, pois cada um interagiu e interage com o *rap* a sua maneira e de acordo com o contexto histórico, cultural e ideológico em que estão inseridos.

2.3.1.1 *Rapper* Chullage

“Igualdade é uma ilusão,
liberdade é só uma vaga sensação
Esquadrões inteiros
marcham como a nossa posição
Retaliação não é a melhor solução
Mas é melhor que esta situação”
Igualdade é uma ilusão - Chullage

O *rapper* português Chullage é da comunidade de descendentes cabo-verdianos. Seus pais vieram para Portugal, no início da década de 1970.

Em 2001, o *rapper* lançou o álbum, *Rapresálias*, em 2004, *Rapensar*, e em 2012, *Rapressão*. Atualmente, trabalha na produção de novo álbum, de forma independente, sem a influência e a pressão de grandes gravadoras, segundo o *rapper*.

Além disso, faz parte do projeto “Há palavras que nasceram para a porrada”, juntamente com Hezbó MC, LBC Soldjah e a *rapper* Capicua, entre outros. Este projeto está vinculado ao Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e integra o projeto ALICE – Espelhos Estranhos, Lições Imprevistas: Definindo para a Europa um novo modo de partilhar as experiências do Mundo, sob a coordenação do Prof. Dr. Boaventura de Sousa Santos.

Exporemos um pouco do trabalho de Chullage a partir da entrevista que ele nos concedeu e também de informações retiradas de sites da internet.

Em entrevista ao portal DW África¹⁷, quando participou do Festival Músicas do Mundo, em Sines, Chullage falou sobre como começou sua história com o *rap*: “Comecei muito novo, aos 12-13 anos, a entender o rap, que era um tipo de música que falava muito da minha realidade em Portugal e da realidade do que era viver numa diáspora”. As principais influências musicais que ele relatou, na entrevista que realizamos, são as seguintes: música africana, através do pai, Public Enemy, Queen Latifa, Ice Cube, General D (Portugal), entre outros.

Como se percebe, várias foram as influências musicais e, de alguma maneira, políticas, já que o *rap* se insere na sua vida, pelo que pode se depreender, como uma forma de compreender questões sobre ser e estar no mundo a partir do contexto da diáspora africana.

Chullage, na entrevista que fizemos, também levantou uma outra questão: a de que muitas pessoas querem “higienizar o *rap*”. Contudo, vem acontecendo um movimento daqueles que são resistentes a isso e estão fazendo um outro tipo de *rap*, a partir do denominado “spoken word¹⁸”: “Havendo uma investida da indústria cultural para higienizar o rap, para despolitizar o rap, para branquear o rap, muita gente está a procurar o spoken word”. Essa nova maneira de se fazer *rap*, segundo o *rapper*, pode ser realizada com uma base musical ou não, ou seja, apenas falada. Para além dessa nova modalidade, pode-se fazer um paralelo, mais uma vez, do *rapper* com o griot

¹⁷ As informações estão disponíveis em: <<http://www.dw.de/rapper-critica-falta-de-oportunidades-para-descendentes-africanos/a-17013965>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

¹⁸ Spoken Word: “uma forma de arte em que as letras de músicas, poemas ou histórias são faladas em vez de cantadas, assim como outros tipos de trabalho, tudo a partir do rap. O objectivo é despertar consciências por força das suas rimas”. Essa explicação sobre o spoken word foi retirada do portal: <<http://www.dw.de/rapper-critica-falta-de-oportunidades-para-descendentes-africanos/a-17013965>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

africano, já que o “rapper pode ser um grande contador de história”, segundo Chullage, e esse *rapper* pode contar, na primeira pessoa, a história dos outros também, visto que narra histórias que vive e vê.

Quando pergutamos sobre a Old e a New School do *rap* português, Chullage preferiu falar em gerações, tendo em vista que não se pode mais ficar só nas duas escolas, que é uma denominação da década de 1990, quando o *rap* ainda era incipiente, em Portugal, segundo nos relatou.

Assim, inicialmente, de acordo com Chullage, era o DJ que comandava a “gravação” e se ele gostasse da rima do *rapper*, este gravava uma mixtape. Desse modo, na primeira geração, para Chullage, havia poucas gravações e muita rima na rua, até a gravação do álbum *Rapública*, que tem como um dos destaques o *rap* “Nadar” dos Black Company. Esse álbum é histórico, apesar de mal gravado, segundo o *rapper*, pois o “*rap* da rua tem lugar, depois de Rapública”. Na segunda geração, houve a explosão do *rap* e começaram a existir gravações, programas de rádio, como de Jose Mariño, na Antena 3. Nessa geração, há nomes como o próprio Chullage. Nos 2000, segundo o *rapper*, a partir de 2004, houve separação entre aqueles que estavam no mercado fonográfico e os que continuam a rimar nas ruas. É nesse sentido que Chullage diz que começou a acontecer uma higienização do *Hip Hop* para agradar aos brancos, e o *Hip Hop* entrou nas lojas. A terceira geração, para Chullage, é mais tecnológica, divulga seu trabalho, sobretudo, na internet. Destacam-se nomes como Loreta, Landi, Cobra Preta, Fidjus di baraca, Tuntera, Tchoras. Outros como Lowrasta, LBC Soldjah e Hezbolah fazem *rap* crioulo¹⁹ de intervenção que, do nosso ponto de vista, é uma maneira de

¹⁹ Para se ter uma ideia clara do que é língua crioula, exporemos a reportagem “Línguas Crioulas, como o professor da UnB, Hildo Honório do Couto. De acordo com o estudioso, para que compreenda o que são línguas crioulas, é preciso reproduzir o processo de sua formação que se relaciona a um outro processo: o de comunicação entre colonizadores e escravos. Assim sendo, como os portugueses não se interessavam por aprender as línguas africanas nem ensinavam a língua portuguesa ou outra língua, os escravos tinham que se esforçar para entender as ordens dos colonizadores e resulta daí que “[...] algumas palavras do português, adaptadas à pronúncia da maioria das línguas dos escravos, começaram a ser compartilhadas”. Segundo Couto, “Nessa fase tratava-se de apenas algumas palavras compartilhadas, não havia ainda regras para se construírem frases. Tratava-se apenas do que em crioulistica (ou estudos crioulos) se chama de *jargão*. De qualquer forma, já se tratava do germe de uma língua comum entre os diversos povos aloglotas (de línguas diferentes) que conviviam em um mesmo espaço. Como a convivência deles continuou (até hoje existe a comunidade caboverdiana), seria de se esperar que surgisse uma língua comum que permitisse a comunicação entre todos os seus membros”. Desse modo, “Quando começam a surgir regras para construção de frases elementares, o jargão inicial evolui para o que se tem chamado de *pidgin* (pronuncia-se como se não houvesse o “g”). O *pidgin* tampouco é uma língua plena, porém já permite uma interação entre os diversos membros da nova comunidade, melhor do que a que se conseguia na fase do jargão. De qualquer forma, ele não é língua materna de ninguém. Os mandingas só o usavam quando se dirigiam aos portugueses ou a falantes de outras línguas africanas. Quando voltavam a seu

construir uma identidade por meio de uma alteridade voltada para as pessoas que partilham algo em comum, como a língua crioula e tudo aquilo que sua constituição representou: violência física e simbólica por parte do colonizador.

Outro destaque da conversa com Chullage diz respeito aos lugares em que o *rap* está presente, como Porto, Lisboa e Algarve, embora haja outros locais também. No Porto, citou nomes como Mind da Gap e Dealema (este grupo é de uma geração a seguir aos Mind da Gap). Segundo Chullage, o Porto é um lugar com mais estrutura, além de mais recursos financeiros, no trabalho com o *rap*, pois há uma cultura muito forte, nesse local, em relação ao *rap*. Ressaltou o *rap* crioulo produzido em Lisboa, embora considere que esse *rap* seja invisibilizado. No entanto, para Chullage, esse tipo de produção possibilitará a existência de uma agenda política em relação à comunidade cabo-verdiana.

A cena do *Hip Hop* lusitano é maciçamente masculina, assim como no Brasil. Em Portugal, Chullage citou nomes como as Djamal, Capicua, entre outras. Como se nota, é uma minoria que trabalha nesse universo e elas não têm a visibilidade que o *rap* masculino tem.

Quando perguntado sobre a influência de Gabriel O Pensador para se cantar na língua portuguesa, Chullage nos contou que já havia aqueles que rimavam em português, como General D, mas Chullage relatou que o *rapper* brasileiro abriu as portas para as mídias portuguesas. Citou nomes de *rappers* brasileiros que ele tem conhecimento, além de Gabriel O Pensador, como Criolo, Emicida, Racionais, Marcelo D2, GOG, Negra Li, e cantores de outros estilos musicais, como Leci Brandão, Elza Soares, Chico Science. Disse-nos que há contatos entre *rappers* brasileiros e portugueses, com “Negro Drama”, dos Racionais MC’s, sendo considerado, por ele,

grupo, falavam o mandinga. O mesmo faziam membros das outras etnias/línguas. Enfim, ninguém tem amor pelo *pidgin*. Assim que pode, livra-se dele”. Como a convivência continuou, como é o caso de Cabo Verde, ainda segundo Couto, uma comunidade começou a se cristalizar “E comunidade consta necessariamente de um grupo de indivíduos ou população (P) que convive em determinado território (T), unificado por uma língua (L). A cristalização de uma comunidade leva necessariamente à emergência de uma língua plena, fato que constitui o que chamo de Ecologia Fundamental da Língua, ou seja, PTL”. Couto, então, acrescenta: “E aí temos o momento crucial para a emergência de um crioulo. Na verdade, ele é um *pidgin* que passou a ser a língua principal de uma comunidade. Se o *pidgin* só servia para uma comunicação precária, o crioulo serve para todas as necessidades expressivas e comunicacionais de seus usuários”. Como se nota, é dessa forma, que as línguas crioulas se constituíram. Ressalta-se, contudo, que o termo crioulo é uma construção colonial que sinaliza para os embates políticos envolvendo os colonizadores e colonizados.

A reportagem com o prof. Couto está disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/linguagem/ling11.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

como um hino, um documento, e uma música extremamente importante, em Portugal. Interessante salientar essa perspectiva que o *rapper* lusitano tem acerca de “Negro Drama”, o que nos leva a pensar que as questões postas, nessa canção, refletem e refratam uma realidade concreta do cotidiano, a de ser negro e dos vários dramas retratados nesse *rap*. Como se percebe, essas situações, infelizmente, acontecem em outros lugares também, como é caso de Portugal, em decorrência de estigmas históricos.

Sobre o papel da mídia, na cena *rap*, Chullage tem a seguinte opinião: “Os mídia são o instrumento de propaganda, são a ideologia dominante. Os mídias só produzem aquilo que é dominante. Os mídias só produzem o Hip Hop que é de acordo com a ideologia dominante [...] O Hip Hop que não publicita a ideologia dominante, se contrapõe a ela, que se opõe a ela, não é objeto das mídias”. Essa mídia a qual se refere o *rapper*, do nosso ponto de vista, é a denominada mídia de massa, por acreditarmos que esse tipo de mídia é a que dá mais visibilidade a certas tendências que, muitas vezes, são projetadas para fazer sucesso em larga escala e que, de alguma maneira, “ditam” padrões de estética do corpo (vestuário, beleza, corpo sarado, e outras formas), de propagação de ideias, entre outros.

A partir dessa conversa com Chullage, pudemos entender um pouco mais do tipo de trabalho que o *rapper* realiza, em Portugal, por meio de seu ponto de vista, de sua criticidade e de seus questionamentos. Assim, a relevância dessa entrevista para o nosso trabalho está no fato de Chullage nos mostrar uma das muitas faces da cena do *rap* português: a dos descendentes de africanos em processo diaspórico. Essa perspectiva, então, ajuda-nos a compreender uma parcela do trabalho realizado no/com o *rap*, em Portugal, e que também integra esta pesquisa.

2.3.1.2 *Rapper* Valete

“[...] Traz outros manos contigo e vem po batalhão
Precisamos de mais tropas pa revolução.
Não quero fama nem glória
Só uma t-shirt de Che Guevara”.
Serviço Público – Valete

O *rapper* Valete é também da comunidade de descendentes africanos, dos de São Tomé e Príncipe. Ele nos disse que em seus primeiros contatos com o *rap* havia um

rap mais dançável, como o de Vanila Ice, pois era o que chegava em Portugal, no início dos anos 1990. Existia, nessa época, uma cultura do *breakdance*, mas como era muito novo, tinha cerca de 10 anos, não absorveu muito isso.

Quando tinha 16 anos assistiu a um documentário sobre ilusionismo e achou interessante o que foi dito sobre a carta valete, passando a adotar a partir daí o nome Valete. Segundo o artista: “[...] quando a pessoa, quem faz o truque de cartas, escolhe a carta valete, o truque não dá certo, como se o valete fosse a carta do azar para os ilusionistas e eu gostei do simbolismo, que era como se o valete não se deixasse cair em truques e nem ilusões [...]”. Assim, essa postura adotada pelo *rapper* revela firmeza e o fato de não se deixar trapacear.

Desse modo, quando perguntado se fazia *rap* na perspectiva do *griot* africano, respondeu o seguinte: “Nessa perspectiva do *griot* africano: sempre inclinado a contar histórias que sejam fascinantes para as pessoas. As melhores histórias. O *griot* tinha essa preocupação. Os melhores *griots* eram aqueles que encantavam as comunidades também. Eles se preocupavam em contar bem a história – a forma –, e também escolher as melhores histórias. São coisas importantes”. Como se nota, Valete destaca a relevância que o *griot* tem na tradição oral africana, por isso a traz para a sua práxis com o *rap*.

Ainda sobre os primeiros contatos com o universo do *rap*, disse que, com o passar dos anos, começou a ouvir mais *rap*, como o de Run DMC, um *rap* mais tradicional, mais purista, segundo Valete. O que mudou a vida dele foi a oitava de três álbuns: o dos Racionais MC’s, *RX Brasil*; o de Gabriel O Pensador, álbum homônimo; e a compilação portuguesa *Rapública*. Esses álbuns o marcaram porque era a primeira vez que ele ouvia *rap* cantado em português, chegando a escutá-los umas dez vezes por dia. Contudo, por volta de 1994/95, passou a ouvir mais *Hip Hop* americano, muito ligado ao crime, pois era o que mais chegava em Portugal, embora se identificasse mais com o *rap* cantado em português.

Valete explicou que gostava do trabalho dos Racionais, pois eles conseguiam pôr nas letras as favelas brasileiras. Ouvia, por exemplo, “O homem na estrada”, e conseguia visualizar toda a narrativa. Os *raps* do grupo, para Valete, “eram fotografias rimadas”, já que “eles conseguiam mesmo criar um ambiente todo visual só através da música”.

A sua preferência por Gabriel O Pensador estava no fato de nas letras de *raps* haver uma questão de consciência educativa, uma moral/mensagem. E, dessa maneira, o brasileiro falava de temas com os quais Valete se identificava, como no *rap* “Racismo é burrice”, que se relacionava, de alguma forma, com o que os negros portugueses vivenciavam. Para Valete: “Ele era da classe média, mas não era um burguês a rimar”. Havia muitos seguidores do Pensador, em Portugal, mas a partir do 3º álbum, quando ele começou a ficar mais pop/festivo, houve desilusão com o trabalho do *rapper* brasileiro, segundo Valete.

Essa identificação do *rapper* português com o trabalho dos brasileiros se baseava no fato de a escrita de Gabriel O Pensador, por exemplo, seguir uma linha denominada por Valete de *rap* mais educativo, já que gostava da escrita, da escolha de palavras, da poesia, de ver a pertinência nas letras, do fato de se passar uma mensagem para as pessoas no trabalho realizado pelo *rapper* brasileiro, de acordo com Valete. Por outro lado, nos *raps* produzidos pelos Racionais, apreciava como o grupo contava a história, pois era possível até fazer um filme a partir das letras, tais como de “O homem na estrada”, o que o levou a denominar de “*rap* cinematográfico” o trabalho realizado pelos Racionais. Valete, pelo que se observa, em relação ao trabalho dos *rappers* brasileiros, gosta do *rap cinematográfico*, dos Racionais, e do *rap educativo*, do Pensador, porque, para o artista, “tudo é arte”.

No entanto, desligou-se do *rap* brasileiro, ainda na década de 1990, pois não dava para acompanhar, segundo Valete, o trabalho dos Racionais, por exemplo, já que lançavam álbuns com intervalos longos, atrelado ao fato de o *rap* luso começar a ganhar força, sobretudo, a partir de 1997, embora sem edições (sem lançamentos de CDs). Nessa época, DJs convidavam *rappers* para rimar em casas de festa e/ou em bares.

Nessa época também, Valete começou a escrever suas primeiras rimas. Ele nos contou que ia para a casa de Sam The Kid, outro nome de destaque no *rap Tuga* (que trabalha atualmente com a banda Orelha Negra), para fazer rimas/*raps*. Eles levaram uma fita cassete (fita demo) que haviam produzido para o DJ Bomberjack. Este gostou do trabalho de Valete e o chamou para participar de mixtapes com ele e com o DJ Cruzfader. E foi assim que Valete começou a sua história no *rap*. E de lá pra cá, não parou mais. Lançou seu primeiro álbum, em 2002, *Educação Visual*, que teve boa aceitação por parte do público, o que deu ânimo para ele continuar com seu trabalho, culminando com novo lançamento, em 2006, *Serviço Público*. Este álbum chegou com

força total em Angola e Moçambique, segundo Valete, visto que o *rap* produzido pela comunidade de descendentes de africanos, em Portugal, é bem aceito na África. Depois desse novo lançamento, Valete começou a se profissionalizar e, a partir de 2011, ele disse que passou a trabalhar apenas com *rap*, realizando shows, fazendo participação em *raps* de outros *rappers*, como os Mind da Gap, o *rapper* Regula, Boss AC, entre outros, e vendendo seus CDs.

Em 2014, fez sua primeira apresentação no Brasil, participando da Semana do *Hip Hop* de São Paulo, que tinha como tema “Resistência Negra e Periférica – Das ruas para a cultura em movimento”²⁰, evento promovido pela Prefeitura de São Paulo, entre os dias 15 e 22 de março em vários pontos da cidade. Para o segundo semestre de 2016, existe a previsão de lançamento de um álbum, por uma grande gravadora, que reunirá o trabalho em conjunto de quatro *rappers*, dois portugueses e dois brasileiros, respectivamente²¹: Valete e Capicua; Emicida e Rael.

Sobre o cenário do *rap*, em Portugal, mesmo com alguns *rappers* se destacando, muitas gravadoras, segundo Valete, não apostavam no *rap* português por várias razões, porque era uma coisa nova e nunca tinham trabalhado com *rap* e pelo fato de alguns *rappers* serem muito informais, dizerem asneiras nos *raps* e/ou falarem de coisas incômodas. Tudo isso dificultava a divulgação do *rap* lusitano, principalmente, em rádios, porque estas, de uma maneira geral, eram e são muito formais e não se pode dizer asneiras e/ou falar certas coisas, de acordo com Valete. Assim, muitos *rappers* lançavam seus trabalhos por gravadoras independentes.

Destacamos também a diferença apontada por Valete entre o *rap* produzido pelos descendentes de africanos e o feito pelos portugueses (europeus). Segundo o *rapper*, o primeiro é mais combativo, talvez seja por isso que os africanos se identifiquem, já que o africano é muito atento à comunicação, pois tem que saber o que se está dizendo, havendo uma preocupação maior com o conteúdo e não com a forma. Grupos como Racionais MC’s têm muita força na África e com os descendentes de africanos, em Portugal, pelas razões já apontadas por Valete em relação ao trabalho com a letra do *rap*. Já o europeu/português tem “uma ligação maior com o abstracionismo, com a poesia, com a coisa mais divagante”. Assim, para Valete, o *rap* europeu é mais

²⁰ As informações estão disponíveis em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=14580>>. Acesso em: 6 mar. 2014.

²¹ As informações estão disponíveis em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/super-grupo-hip-hop-a-caminho-capicua-valete-emicida-e-rael-gravam-juntos-1712374>>. Acesso em: 6 nov. 2015.

preocupado com a forma e o africano mais com o conteúdo. O *rapper* ressaltou, no entanto, que há exceções e não se pode generalizar sobre o que mencionou tanto em solo português quanto africano.

Dessa forma, quando foi perguntado se a música era uma forma de fazer com que os africanos conhecessem a realidade da comunidade negra de Portugal, de Lisboa, e se a música era didática nesse sentido, ele nos respondeu: “Sem dúvida. Sem dúvida nenhuma. Tem essa capacidade retratista”, pois “eles ao ouvirem esses *raps* feitos por nós, eles também se identificam porque há cá algumas coisas que eles também vivem, também existem em Moçambique, em Angola etc [...]”. E acrescenta: “Nosso *rap* aqui também é muito classista; fala muito de uma classe a combater outra; eles identificam-se com uma coisa de luta/de resistência; eles identificam-se muito com esse discurso; Há sempre alguém com quem estamos a combater: a uma classe dominante”.

Na sequência, nos respondeu sobre os interlocutores de seus *raps*, Valete, então, disse-nos que ele tem uma preocupação com a forma e com o conteúdo e, nesse sentido, é um “*rapper* de duas caras” e atribui a isso “ao seu lado africano e ao seu lado europeu”, pois gosta “muito da fonética, do som do *rap*, do flow”. E acrescentou que o europeu, mesmo com a crise, tem pouco sofrimento, visto que consegue comer, o que é diferente de se falar em crise na África em que as pessoas passam fome. Por isso, segundo o *rapper*, os europeus não se identificam com histórias de sofrimento, porque não sentem isso e não vivem isso na pele, ao contrário do africano.

Retomando a descrição do *rap* português, Valete relatou-nos que o *rap*, em Portugal, é independente do *Hip Hop* e não se pode dizer que está inserido nesse movimento, pois, hoje, existem muitos grafiteiros, os *writers*, que não têm vinculação com o *Hip Hop* como no passado, estando ligados a outros estilos musicais.

Sobre as gerações/escolas do *Hip Hop Tuga*, Valete separa-as em quatro momentos. Na primeira geração estariam o pessoal da coletânea *Rapública*, entre outros, Boss AC, Black Company; Mind da Gap (não fez parte do *Rapública*); Da Weasel, considera-a uma das melhores bandas portuguesas de todos os tempos e a compara ao grupo brasileiro Planet Hemp; General D; entre outros. Ele citou esses nomes para ilustrar, mas há outros também. Muitos desses *rappers* eram ligados ao *breakdance* e outros eram filhos de imigrantes fazendo música de combate/de intervenção. Na segunda geração, haveria uma preocupação com a forma/com a estética, porém, há exceções, é a geração de Valete e de Chullage, ainda influenciada pela 1ª

Geração (cujo conteúdo é importante). Essa segunda geração, na opinião de Valete, era muito purista, underground, porque *rappers* não queriam ir para rádio/televisão, por exemplo; faziam um *rap* duro; eram muito fundamentalistas e qualquer *rap* que fosse para a rádio/TV, já não consideravam, daí o desprendimento para com o Gabriel que ia a rádios e fazia videoclipes, por exemplo.

A terceira geração não vingou, para Valete, contudo citou dois *rappers*, Regula e NGA, que fazem um *rap* de qualidade. Era uma geração muito influenciada pelo *rap* norte-americano que chegava às rádios e pelos videoclipes, como o trabalho de 50 Cent; eram mais abertos, queriam hits e isso não quer dizer que faziam mal, segundo Valete, contudo, não tinham aquele fundamentalismo underground da geração anterior. A quarta geração ainda está em construção, para Valete, e citou nomes como ProfJam, Dillaz, Player; também não são fundamentalistas; são mais focados na internet/no digital; preocupados com o número de views e com a forma; quase não há uma linha de MCs com *raps* mais reflexivos/mais conscientes; mais estética; tudo é formas e flows, segundo o *rapper*. Além disso, relatou-nos que o *rap* do norte, do Porto, por exemplo, é diferente do feito em Lisboa: é um *rap* muito “purista sonicamente”; existindo uma preocupação maior com conteúdo e forma, ficando sempre muito igual, não tendo muitas variações, já, em Lisboa, existe mais variação, pois é uma cidade mais cosmopolita.

A relação entre *rap* e mídia nunca foi harmoniosa, para Valete. Inicialmente, era quase inexistente, pois o *rap* era uma coisa nova, em terras lusas, além de haver preconceito da sociedade em relação ao *rap* (“considerado coisa de preto/bandido”). Hoje, essa situação não é como outrora. Antes, as pessoas que trabalhavam em rádio não gostavam muito do *rap*, pois existia uma relação muito forte com o rock, em Portugal, já que muitos locutores ouviam rock. Atualmente, já se ouve *rap* (português e/ou norte-americano) em rádios, mas os mais comerciais. Valete apontou também que, diferentemente do fado, que é música tradicional, muito respeitada, que tem muitos apoios e consegue gerar produtos (são lançados de 10 a 30 CDs por ano), cuja população idosa é maioria e gosta muito, o *rap* não tem esse destaque, embora seja escutado por uma parcela significativa de jovens. Na televisão, também não é muito diferente, uma vez que considera a relação música e televisão, em Portugal, quase residual. Os músicos, geralmente, aparecem em talkshows e cantam ao final do

programa, e alguns *rappers* relevantes aparecem nesses programas. Considera a audiência dos programas de música baixa, pois os jovens têm mais acesso pela internet.

Por fim, as declarações de Valete mostram-nos que sua trajetória no/com o *rap* liga-se a uma práxis em que se destacam crítica, consciência e dedicação, no seu modo de ser e de estar no mundo e, conseqüentemente, na relação que se estabelece entre vida e arte, com suas palavras e contrapalavras. Desse modo, o que o *rapper* nos contou, assim como as declarações de Chullage, possibilita-nos alargar o entendimento do que é ser *rapper* de comunidade afro-descendente, em terras lusitanas, num contexto em que nem todos os discursos que circulam sobre o *rap* são dados a ver e a escutar, em diversos meios de comunicação portugueses, assim como deve acontecer em outros locais também, como no caso brasileiro. Sobressaindo-se a internet, como ressaltou Valete, como uma das principais formas de propagação, de disseminação e de pulverização de muitos trabalhos ligados à cena do *rap*, em Portugal, feitos por distintos *rappers*, nas suas diversas variações. Dessa maneira, essa conversa com Valete enriqueceu a nossa pesquisa, pois, ao serem partilhadas informações, em alguma medida, não estamos só falando *sobre algo*, no nosso sobre o *rap*, mas também estamos dialogando *com e partir de algo*, no caso algumas das distintas cenas que o *rap* vai assumindo, tendo como base relações concretas e que se realizam, via alteridade, em diversos lugares.

2.4 Vida e arte dos *rappers* brasileiros e portugueses

A fim de contextualizar o trabalho dos *rappers* brasileiros, Racionais MC's e MV Bill, e dos portugueses, Mind da Gap e Boss AC, faremos uma apresentação do fazer ético e estético desses *rappers*, em que vida e arte compõem a arena de luta da práxis desses artistas.

2.4.1 Racionais MC's: “os quatro pretos mais perigosos do Brasil”

“Racionais é livre, sem a liberdade de pensamento, não tem motivo de ser. O rap é livre, conquistamos esta liberdade”.

Edi Rock

A princípio, os membros do grupo Racionais MC's, como mencionamos, estavam em duplas separadas e participaram da coletânea *Consciência Black*, no final da década de 1980, com os raps “Pânico na Zona Sul” e “Tempos Difíceis”: Mano Brown e Ice Blue, da zona sul, e DJ KL Jay e Edi Rock, da zona norte de São Paulo. Foi o produtor Milton Sales que teve a ideia de juntar as duplas que formam um dos grupos de rap de maior representatividade em cena. O nome do grupo, segundo Edi Rock, em entrevista à *Revista Raça*: “Vem de raciocínio né? Um nome que tem a ver com as letras, que tem a ver com a gente. Você pensa pra falar”.

A discografia do grupo começa em 1990, com *Holocausto Urbano*. Dois anos depois, em 1992, *Escolha seu caminho*. No ano seguinte, *Raio X Brasil*. Em 1994, saiu a coletânea homônima, *Racionais MC's*. Após alguns anos, o CD *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997, um dos mais vendidos e que teve grande repercussão nacional. Em 2001, *Ao Vivo*, com grandes sucessos dos Racionais MC's. No ano seguinte, o já mencionado CD duplo *Nada como um dia após o outro dia* e, em 2007, o CD e DVD, *1000 Trutas, 1000 Tretas*. Esse DVD contém, além de grandes sucessos do grupo, a história da *black music* na cidade de São Paulo, desde o início do século XX até a década de 1980, com destaque para a chegada do movimento *Hip Hop* e sua trajetória no Brasil.

O grupo, em 2013, completou 25 anos de carreira, realizou shows por todo o Brasil em comemoração, lançando também o álbum, *Cores & Valores*, em 2014, disponível apenas pela internet. Na capa desse CD²², pode-se observar quatro pessoas vestidas com roupas laranjas, o que indicia ser uniforme de garis, e com máscaras, sendo uma delas a de palhaço, com armas na mão e uma dessas pessoas está com dois malotes na mão, o que sugere se tratar de malotes de dinheiro, o que remeteria a um assalto. Este álbum foi lançado após um período de 12 anos, após o último trabalho,

²² Disponível em: <<http://www.rapnacionaldownload.com.br/17967/racionais-mcs-cores-e-valores-album/>>. Acesso em: 2 dez. 2014.

Nada como um dia após o outro dia, de 2002. Mesmo com esse período longo sem lançar nenhum CD, os Racionais produziram *raps* e os disponibilizavam na internet, como é o caso de “Mulher elétrica”, “Mente de vilão”, “Tá na chuva”, entre outros, e o premiado videoclipe sobre Marighella²³, “Mil faces de um homem leal”. A canção “O mal e o bem” de *Cores & Valores* é uma espécie de *rap* autobiográfico, uma vez que faz referência a vários momentos da carreira do grupo, bem como a alusão a alguns *raps* marcantes dos Racionais, por isso o transcrevemos na íntegra e destacamos alguns fragmentos que explicitamos na sequência:

Refrão:

Uma vida, uma história de vitórias na memória
 Igual o livro o mal e o bem
 Pro seu bem, pro meu bem
 Um espinho, uma rosa, uma trilha
 Uma curva perigosa a mais de cem
 Pro seu bem, pro meu bem

Pow pow pow
 Meu destino agora sou
 Vou sem capacete, sem placa e sem retrovisor
 Quem me aguarda?
 Quem me espera?
 Não me desespera pelos morros que eu passei
 Fora da lei, eu sei, perdi e ganhei
 Errei e acreditei numa luz que eu enxerguei
 KL Jay, DJ, Vila Mazzei, o Jão me apresentou em meados de 83
 Dançando break a parceria fechou, formou
 Mais uma dupla de São Paulo se aventurou

Em meio as trevas
 É, e o sereno elaboramos a cura, a fórmula com veneno
 E até hoje convivendo com o perigo
 Andando em facções, roubando os corações feridos
 Contra o racismo, contra a desigualdade
 A máquina, a fábrica que exporta criminalidade
 Várias cidades, só, vários parceiros
 Um salve nas quebradas de São Paulo, Rio de Janeiro
 Pelo ponteiro a 220 estou
 Desde 80 o espírito que me levou

Refrão:

Uma vida, uma história de vitórias na memória
 Igual o livro o mal e o bem
 Pro seu bem, pro meu bem
 Um espinho, uma rosa, uma trilha
 Uma curva perigosa a mais de cem
 Pro seu bem, pro meu bem

²³ Carlos Marighella, cujo lema era “unir as forças revolucionárias”, foi um ativista contra a ditadura militar brasileira. Também afirmava: “cada patriota deve saber manejar sua arma de fogo” e que “o poder pertence ao povo”. Foi morto numa emboscada no ano de 1969. O *rap* se propõe a retratar a luta de Marighella, por isso o videoclipe conta com *samples* de falas de Marighella, manchetes de jornais da época, imagens de pessoas protestando nas ruas, entre outras situações que remetem ao contexto de luta contra a ditadura, bem como a emboscada que resultou em sua morte.

Céu azul

Então vai, em 90, a cena ficou violenta
 Brown e o Blue com Pânico na Zona Sul
 Escolha o seu caminho, negro limitado,
 A voz ativa de um povo que é discriminado
 Me lembro bem, bem e o mal que você me fez
 É o que me mantém bem pra não ser pego outra vez
 As armadilha que engatilha no meio da trilha
 Um cumprimento, um abraço, um olho que brilha
 E que atira, na mira um coração bandido

Bem-vindo a selva onde todos sairão feridos
 Mas tamo aqui, a postos pro seu general
 Cavando o túnel e rumo ao Banco Central
 Tô na função em direção ao horizonte
 Monte Sinai, quem vai chegar ao monte
 Na adolescência meu velho falava um montão
 Sobre a vida, sobre o mal, sobre as tentação
 Fechou negrão, tudo sempre serás lembrado
 Foi meu chefe, meu parceiro, foi meu aliado
 Acelerado a milhão, na 1100
 Um destino, uma brisa, o mal e o bem

Refrão:

Uma vida, uma história de vitórias na memória
 Igual o livro o mal e o bem
 Pro seu bem, pro meu bem
 Um espinho, uma rosa, uma trilha
 Uma curva perigosa a mais de cem
 Pro seu bem, pro meu bem

Céu azul

25 Anos depois firme e forte
 Vivão e vivendo
 Racionais MC's

No primeiro verso, em que começa o refrão, já se percebe o tom memorialista que o *rap* assume (“Uma vida, uma história de vitórias na memória”) e a comparação, na sequência, ao livro do mal e do bem, que pode ser uma alusão à Bíblia ou referência à obra *Além do bem do mal* de Friedrich Nietzsche. Verifica-se a inversão entre as palavras “mal” e “bem”, pois, geralmente, esta aparece em primeiro plano e não “mal”. E o “Céu azul” uma metáfora do sucesso e/ou do destino final: do paraíso no contexto religioso.

A primeira estrofe, após o refrão, há a onomatopeia “Pow, pow, pow” que serve para anunciar o que vem em seguida: a referência a momentos difíceis (“Não me desespera pelos morros que eu passei / Fora da lei, eu sei, perdi e ganhei”); e a Edi Rock

e a KL Jay que formavam uma dupla antes de formarem os Racionais (“KL Jay, DJ, Vila Mazzei, o João me apresentou em meados de 83 / Dançando break a parceria fechou, formou / Mais uma dupla de São Paulo se aventurou”).

Na segunda estrofe, há o que eles ainda se propõem a expor/cantar: “E até hoje convivendo com o perigo / Andando em facções, roubando os corações feridos / *Contra o racismo, contra a desigualdade / A máquina, a fábrica que exporta criminalidade*”. Além de enviarem um “salve” para as quebradas de São Paulo e do Rio de Janeiro, numa alusão, possivelmente, a parceiras entre *rappers* e as pessoas dessas duas cidades que vivem nas quebradas (“Várias cidades, só, vários parceiros / Um salve nas quebradas de São Paulo, Rio de Janeiro”). E a metáfora “Pelo ponteiro a 220 estou / Desde 80 o espírito que me levou” em que a velocidade é a quanto os caminhos da vida dele (do locutor) estão até então.

Num segundo momento, há a inserção dos dois outros integrantes do grupo que também formavam uma outra dupla (Mano Brown e Blue) e a sucessos do grupo: “Então vai, em 90, a cena ficou violenta” (a década de 1990 marca a consolidação da carreira do grupo); “Brown e o Blue com *Pânico na Zona Sul*” (referência a *rap* homônimo do CD *Racionais MC's*); “*Escolha o seu caminho*, negro limitado” (em itálico: em 1992, os Racionais MC's lançaram um EP com o título de *Escolha o seu Caminho*, com as faixas “Negro Limitado” e “Voz Ativa”; o vocativo “negro limitado” é possivelmente uma referência a *rap* homônimo que depois integrou o CD *Racionais MC's*); o fragmento “*A voz ativa* de um povo que é discriminado” (em itálico: provável alusão a *rap* homônimo que integra o CD *Racionais MC's*).

Na quarta estrofe, o trecho “Mas tamo aqui, a postos pro seu general” pode ser uma referência ao *rap* “Mil faces de um homem leal” em homenagem a Marighella; o verso “cavando o túnel e rumo ao Banco Central” pode remeter à capa do CD atual *Cores & Valores*, já mencionada, em que se simularia um assalto; os fragmentos “Tô na função em direção ao horizonte / Monte Sinai, quem vai chegar ao monte” fazem referência a uma região considerada sagrada por três religiões (cristianismo, judaísmo e islamismo) e local no qual, segundo a Bíblia e a tradição judaica, Moisés recebera as Tábuas da Lei com os mandamentos; e a alusão ao pai (“meu velho”) e a seus ensinamentos, nos versos: “Na adolescência meu velho falava um montão / Sobre a vida, sobre o mal, sobre as tentação”.

A última estrofe fecha o ciclo atual: “25 Anos depois firme e forte” (o próprio grupo que completou 25 anos de carreira); com o verso “Vivão e vivendo” referindo-se ao *rap* homônimo que integra o CD duplo *Nada como um dia após o outro dia* e também ao fato de ainda estarem em atuação. Esse *rap* e muitos outros do grupo mostram o caráter epopeico da narrativa dos Racionais em que são mostrados acontecimentos de forma grandiosa, além do viés heroico dado às pessoas, as quais poderíamos chamar, em algumas situações, de personagens, pelo caráter da condução da narração dos fatos.

Além do trabalho em conjunto e de ações sociais, nos últimos anos, os membros dos Racionais têm realizado iniciativas individuais, produzindo shows e CDs, além de fazerem apresentações solo também e/ou com outros artistas. Edi Rock, por exemplo, lançou o álbum *Contra nós ninguém será*, no ano de 2013, com 23 canções; KL Jay, entre outros trabalhos, produziu *Fita Mixada – Rotação 33*, seu segundo álbum solo, porém, sua primeira mixtape; Ice Blue, entre outras gravações, produziu a canção “Setembro” que contou com a participação de Lino Krizz; Mano Brown prepara álbum solo com uma influência mais do funk, como declara para a Revista *Rolling Stones Brasil* (n. 86, 2013, p. 79): “Entre o funk e o nascimento do rap, teve a disco. Disco e rap têm a mesma origem no funk, mas a disco veio antes do rap e é isso o que tem me inspirado. Entre 77 e 80, a música virou de cabeça para baixo e funk, disco e rap eram quase que uma coisa só”.

O *rap* produzido pelos Racionais pode ser assim caracterizado, de acordo com o que está na entrevista à Revista *Rolling Stones Brasil* (n. 86, 2013, p. 75): “O rap fez mudar muita coisa – ensinou o cara a não ter vergonha de onde mora, do cabelo, da cor, a poder falar da sua quebrada”, segundo Ice Blue. E para o grupo: “A ideia do rap é fazer a molecada pensar. Tem de debater, questionar. Depois que despertamos, vamos querer combater?” (p. 81). E KL Jay acrescenta: “Racionais é utilidade pública” (p. 75). Percebe-se, assim, que o *rap* possibilita: visibilidade de uma certa parcela da sociedade que é, muitas vezes, marginalizada; formas de identificação; reflexões que geram ações e reações. Talvez seja por isso que KL Jay diga que o grupo é utilidade pública no sentido de que prestaria um serviço relevante à sociedade que é o de levar informação, fomentar discussões, questionamentos e críticas, sobressaindo-se, do nosso ponto de vista, o caráter pedagógico que pode ser depreendido no trabalho que o grupo realiza por meio de seus *raps*.

Nesse sentido, para Nascimento (2013, p. 4), o *rap* do grupo “[...] insere-se como forma contemporânea de questionamento das formas de exclusão e estigmatização presentes na sociedade brasileira contemporânea, fazendo parte de um processo de tomada de consciência racial radical: o RAP transforma pardos em negros”. Dessa última parte da assertiva de Nascimento, pode-se inferir que ela se relaciona a um tipo de processo de construção de identidade que se concretiza na/pela alteridade da oitiva de *raps*, tendo em vista o poder argumentativo do discurso que as letras de *rap* têm e, como tais, podem fazer com que mais pessoas partilhem de ideias cantadas/narradas, o que confirma o teor pedagógico dessas canções.

Ainda sobre o contexto do qual expunha Nascimento, as questões apontadas por ele podem ser observadas no *rap* “A Praça”, do CD *Cores & Valores*, de 2014. Nessa canção, a princípio, há colagens de sirene de carro de polícia e de ambulância, vidros quebrando, voz de uma mulher dizendo “Vem pra cá cara ... Vem pra cá cara”, para demonstrar o desespero das pessoas, voz de Mano Brown exclamando “Tem que pensar com inteligência. O cara tem que ter inteligência, certo? / Essa correria aí de um lado pro outro aí só vai machucar as pessoas”, e voz de repórteres comentando o contexto da confusão que foi gerada quando acontecia o show dos Racionais, na Virada Cultural, na Praça da Sé, em São Paulo, no ano de 2007: “O show da virada cultural terminou em meio a uma gigantesca confusão / Foi a apresentação do grupo de rap Racionais MC's”. Essa parte inicial e outras colagens, como de arma engatilhando, gritos, e do prefeito da cidade dizendo que iria dar o apoio necessário a quem sofreu danos com o incidente, conferem uma maior veracidade ao teor da narrativa que conta como aconteceu essa confusão, bem como a crítica diante da ação policial que foi excessiva (segunda estrofe) e ao fato de tentarem denegrir a imagem do grupo perante a situação (primeira estrofe):

[...]
 Uma censura,
 tentaram e desistiram
 Pularam atrás da porta, filmaram e assistiram
 Pediram o nosso fim, forjaram uma lei pra mim
 Tiraram o nosso foco dos bloco e o estopim
 Tentaram eliminar, pensaram em manipular

Tentaram, não bloquearam a força da África
 Chamaram a Força Tática, Choque, a Cavalaria
 Polícia despreparada, violência em demasia!
 Mississipi em chamas, sou fogo na Babilônia
 Tragédia, vida real com a mão de um animal
 Brutal com os inocentes, crianças, velhos, presentes
 Ação insequente, covarde e desleal

[...]

Destaca-se, no primeiro verso da segunda estrofe, a “força da África” que parece representar o próprio grupo, visto que o locutor, valendo-se da terceira pessoa do plural, indeterminando, em muitos momentos, o sujeito realizador das ações, aponta que várias foram as formas para se tentar manchar a imagem do grupo, apresentando-o como incitador de violência; contudo, nessa letra, pretende-se mostrar que o que aconteceu foi diferente do veiculado em muitas mídias. No verso 10 da segunda estrofe, há a comparação ao que aconteceu na praça com o que foi retratado no filme *Mississippi em chamas*, de 1988, dirigido por Alan Parker, que abordava o racismo no estado de Mississippi, nos anos de 1960, atribuído, em grande parcela, à Ku Klux Klan (organização racista secreta que surgiu no final do século XIX nos EUA) e que culminou no desaparecimento de três ativistas pelos direitos civis. Ainda no mesmo verso, existe outra possível comparação: a referência à tomada da Babilônia pelo império Assírio e, no contexto do *rap*, remete à confusão instaurada, na praça. Assim, mudam-se os tempos, no entanto, certas práticas, como o racismo, ainda persistem. Esses versos ratificam o que Nascimento (2013) destaca acerca de o *rap* dos Racionais questionar formas de exclusão e de estigmatização.

Diante do exposto, percebe-se que o trabalho dos Racionais mescla práxis, atitude, pesquisa, ação e reação, valores, sobressaindo-se um discurso politizado, crítico, de ensinamento e resistente e o que é dado a ver, geralmente, nos *raps*, é a abordagem de um tipo de realidade concreta: uma situação cotidiana mais próxima, como a confusão de “A Praça”, a vida na periferia, como em “Periferia é periferia”, testemunhos e relatos, como em “A vida é desafio” e “Diário de um detento”, entre outros, e não narrativas de vida mais amplas. Embora acontecimentos de esferas mais macro, como as que geram a desigualdade social, possam se relacionar a circunstâncias mais imediatas, como o desemprego. Existindo, portanto, situações que se movimentam em rede, sobretudo as que se vinculam a relações de poder, como as que acarretam a desigualdade social, por exemplo. Salientamos, todavia, que esses temas e outros serão melhor explorados no capítulo dedicado à análise comparativa de *raps* brasileiros e portugueses.

Trazemos, por fim, o que o poeta Sérgio Vaz, da Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia), diz a respeito do trabalho realizado pelos Racionais e que

sintetiza aspectos relevantes da produção e da recepção daquilo que fazem: “É catarse, momento mágico da autoestima para um cara da favela, da periferia, para o negro. Aquele momento ‘Sim, nós podemos!’ É a multidão em uma só voz, como se fosse o canto da liberdade, como se fosse o último dia de sofrimento” (*REVISTA ROLLING STONES BRASIL*, n. 86, 2013, p. 81).

2.4.2 MV Bill: as muitas faces do “monstrão”

“Na pista não se sabe quem é quem
Vários na maldade
Eu tô ligado
Sempre tem (tem)
Não cruza o caminho
De quem é bom
Tô firmão
Fé na construção [...]”
Tem que ser monstrão - MV Bill

O *rapper* MV Bill é da Comunidade Cidade de Deus, a denominada CDD em seus *raps*, no Rio de Janeiro. O nome artístico do *rapper* representa Mensageiro da Verdade. O *rapper*, assim, se propõe a cantar/narrar “verdades” em suas canções, tendo como foco, principalmente, acontecimentos relacionados à CDD. Verdades essas que têm como base o ponto de vista do *rapper*, mas que também podem ser a de outras pessoas que partilham o mesmo espaço, ideias, (in)justiças, violências e outros temas abordados em seus *raps*.

Em “Sem esquecer as favelas”, do primeiro CD, *Traficando Informação*, de 1999, são citadas algumas favelas/comunidades, para além da CDD. Isso demonstra que é o local, os seus e o que se passa nesses lugares é que reverberam a palavra de Bill:

Respeito. Conceito. Olha a favela aí.
Emiví tá no ar pra lembrar, falar, falei.
CDD em outro rap, eu já citei.
Não esqueci do Iriri, Rato Molhado.
Vigário Geral eu já mandei fechado.
Mineira, Pedreira, Chapéu Mangueira.
Rocinha tem um baile que invade a segunda-feira [...]
Pra ser inimigo, basta ser PM [...]
Eu tô na favela e a favela tá em mim [...]
Aqui não tem Playboy, aqui não tem bacana [...]
São Geraldo, Rolas, Vila Ideal.
Quem deixa falha tem um triste final.
Curral das Éguas, Kenedy, Vargem Pequena.
Toda comunidade sempre tem um problema.

CDD minha área tá no meu coração.
 Da zona sul à baixada de negão pra negão.
 Desculpe se sua favela não citei.
 Estará presente no próximo rap o que eu sei.
 Orando pelos seus e pelos meus.
 A todas as favelas, fé em Deus.
 [...]

MV Bill é um artista de muitas faces, pois além de cantar, também é escritor, compositor, ativista, ator, apresentador de TV e Rádio, além de ser documentarista. Além disso, ganhou alguns prêmios na sua carreira, entre eles o de “Melhor Videoclipe”, com “Soldado do morro”, pela MTV, no ano de 2001.

Esse *rap* também do primeiro CD, *Traficando Informação*, conta como é o cotidiano de um soldado do morro, aquele que faz a “segurança” do tráfico de entorpecentes, os contrastes dessa vida (versos de 1 a 5), o glamour e as consequências positivas e negativas desse tipo de vida (versos: 6: viés consumista; 7: mulher vista como objeto sendo tratada como “cachorra”; 8: a oração da mãe; 9 e 10: vida melhor para a família), bem como a divisão e as relações antagônicas de classe (versos de 11 a 20):

[...]
 Na vida que eu levo eu não posso brincar
 Eu carrego uma nove e uma HK [...]
 Vinte e quatro horas de tensão
 Ligado na polícia
 Bolado com os alemão [...]
 Qualquer roupa agora eu posso comprar
 Tem um monte de cachorra querendo me dá [...]
 Nesse momento minha coroa tá orando por mim [...]
 Minha mina de fé tá em casa com o meu menor
 Agora posso dar do bom e melhor [...]
 É muito fácil vir aqui me criticar
 A sociedade me criou agora manda me matar
 Me condenar e morrer na prisão
 Virar notícia de televisão
 Seria diferente se eu fosse mauricinho
 Criado a Sustagem e leite Ninho
 Colégio particular
 Depois faculdade
 Não, não é essa minha realidade
 Sou caboquinho comum com sangue no olho
 Com ódio na veia
 Soldado do morro
 [...]

Como documentarista seu trabalho ganhou grande repercussão após exibição de “Falcão: meninos do tráfico”, de 2006, no qual mostrava meninos que “trabalhavam”

para o tráfico de entorpecentes, em comunidades do Rio de Janeiro. No mesmo ano, lançou o livro homônimo, em parceria com Celso Athayde. Um ano antes, lançara o livro *Cabeça de porco*, resultado de entrevistas e filmagens com crianças e jovens que viviam no universo da criminalidade. Esse livro foi uma parceria entre o *rapper*, Athayde e o antropólogo Luiz Eduardo Soares. Em 2007, também em parceria com Athayde, foi lançado o livro *Falcão: mulheres do tráfico*, com entrevistas com mulheres que “trabalhavam” para o tráfico de drogas. Mais um livro da dupla é *Na boca do sapo* que aborda a vida na favela do Sapo, do ponto de vista de Athayde, e o cotidiano da CDD, de acordo com MV Bill. Além disso, há *CDD Anos 80*, livro mais focado no contexto de vida de MV Bill na Cidade de Deus, entre os anos 1980 até recentemente, embora não seja uma autobiografia, segundo o *rapper*.

Como ativista, foi um dos fundadores da Central Única das Favelas, a CUFA. Entidade que oferece, entre outras, oficinas relacionadas aos elementos do movimento *Hip Hop*, não só no Rio de Janeiro, mas nos demais estados da federação. Segundo o *rapper*: “[...] a CUFA foi uma instituição que eu ajudei a criar e que utilizava-se muito do discurso do hip hop: falar de mudança, de injustiça social e de preconceitos. Foi ela que me deu a oportunidade de praticar tudo aquilo que eu discursava. Começamos no Rio e logo ganhamos braços, crescemos e hoje estamos em 27 estados caminhando com as próprias pernas”²⁴.

Na discografia de MV Bill, destacam-se: *Traficando Informação*, de 1999; *Declaração de Guerra*, de 2002; *Falcão: o bagulho é doido*, de 2006; *Causa e Efeito*, de 2010, *Monstrão*, no ano de 2013; o EP, em 2014, *Vitória pra quem acordou agora e vida longa pra quem nunca dormiu*.

Sobre a palavra “monstrão”, MV Bill destaca que: “Monstrão é uma expressão bastante usada pela galera do hip hop atualmente. É uma palavra bacana porque tem grandiosidade ao mesmo tempo em que é enraizada [...] Sou um cara que atravessou uma geração, e estou cantando para uma nova. Quando esses jovens me chamam de monstrão, entendo como uma forma carinhosa de reconhecimento do meu trabalho”²⁵. Como se nota, ser “monstrão” é algo positivo, representando também o bom trabalho

²⁴ Entrevista disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/mv-bill.html>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

²⁵ Entrevista disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/2013-08-10/mv-bill-as-pessoas-podem-acordar-agora-mas-a-cultura-hip-hop-nunca-dormiu.html>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

que o *rapper* vem realizando nos mais de 20 anos de carreira, nas diversas atividades que exerce. Assim, o uso do aumentativo para designá-lo é uma forma de vê-lo como alguém que é um exemplo a ser seguido pelos mais jovens.

Ser multifacetado é uma marca de MV Bill, tendo em vista o trabalho que realiza em suas várias vertentes. Mas talvez seja por meio dos *raps* que ele consiga atingir um número maior de pessoas devido, principalmente, a uma maior circulação que as canções, atualmente, alcançam por meio dos muitos canais existentes na internet. Assim, ser “monstrão” é uma forma de propagar diversificados projetos de dizer presentes nos *raps* em que se sobressaem causas e consequências da divisão de classes, relações de consumo (capitalismo), de raça, de gênero e de sexo, frutos, em alguma medida, de heranças coloniais. Dessa forma, em certas situações, a retomada de discursos, que reverberam heranças coloniais, como as ligadas às questões apontadas, vinculadas a um patriarcalismo, para além de dar visibilidade a um tipo de discurso, deveria ser combatida e rechaçada em vez de apenas ser reproduzida, pelo que se depreende em alguns *raps*, mesmo que se considere que se pronunciar sobre algo já seja um primeiro passo. É claro que o acolhimento a esses projetos de dizer pode ser positivo ou negativo, dependendo da receptividade e da compreensão responsivo-ativa dos destinatários desses projetos de dizer.

No trabalho de MV Bill, assim como em muitos *raps* dos Racionais MC's, é a situação local, mais imediata, principalmente a que se relaciona à comunidade Cidade de Deus, que se destaca, e, na esteira desta, a referência a situações que podem acontecer em outras comunidades que, por meio das muitas vozes presentes nesses locais, ressoam suas palavras e contrapalavras cotidianas.

Racionais MC's e MV Bill percorrem essa estrada do *Hip Hop* com o *rap* há mais de 20 anos. Esse tempo todo ainda em atividade só foi possível, pois o diálogo entre o mundo estético, no qual está o trabalho artístico dos *rappers*, e o mundo ético, o da vida desses artistas, no seu existir-evento, vincula-se a uma pauta cultural e política dos projetos de dizer que realizam.

Percebe-se, então, que, para que o trabalho de um artista possa continuar a existir, é necessário haver uma ligação entre três instâncias: produção, circulação e recepção. Dessa forma, vida e obra têm uma ligação intrínseca e os fatores apontados da vida e da obra desses *rappers* possibilitaram as condições de emergência, conseqüentemente, a obrigatoriedade de dizer, e de aceitabilidade dos projetos de dizer

em diferentes meios físicos e virtuais, numa relação que é de alteridade, logo, social, mas também cultural e histórica, tendo em vista a singularidade temporal e espacial dos sujeitos, enquanto também operacionalizadores de relações de poder.

2.4.3 Mind da Gap: “a tríade”

“Tudo bem no país à beira mar plantado
 Até aparecer algo novo, nunca identificado
 Hip Hop, muitos gostaram, outros não
 Talvez seja por não ser de fácil compreensão
 Que é isto? Ninguém canta,
 ninguém toca instrumentos
 Graffiti, Breakdance, estranhos,
 estranhos comportamentos [...]”
 Dedicatória – Mind da Gap

A exposição que faremos sobre o grupo Mind da Gap, que tem mais de 20 anos de carreira, cuja trajetória começou em 1993, quando ainda eram os Da Wreckas e é formado por Presto, Ace e o DJ Serial, será feita a partir de entrevistas que os integrantes do grupo deram aos portais H2T, Cotonete e Ponto Alternativo²⁶. O primeiro site é um dos principais no segmento do *rap* português, os outros dois são voltados para os diferentes estilos musicais.

Quando perguntados sobre como se envolveram com o *Hip Hop*, pelo portal H2T, eles disseram que além da influência das batidas que acompanhavam o *break*, os álbuns de Public Enemy, *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, de 1988, e *3 Feet High and Rising*, de 1989, dos De La Soul, os marcaram e os prenderam a essa cultura para sempre.

Sobre não terem participado da coletânea *Rapública*, os Mind da Gap responderam, ao portal Cotonete, que já estavam com contrato com a gravadora NorteSul e para Ace “Os projectos que estavam envolvidos naquele disco estavam numa

²⁶ As informações estão, respectivamente, em: <<http://h2tuga.pt/h2tuga/mind-da-gap/>>; <<http://cotonete.iol.pt/noticias/body.aspx?id=55760>>; <<http://pontoalternativo.com/reportagem/2013/mind-da-gap-musicbox-lisboa-20-anos-20-musicas>>.

onda diferente da nossa. Nós queríamos fazer a nossa cena e acho que soaríamos um bocado deslocados do que já tinha sido gravado para o *Rapública*”.

Gravaram, em 1995, álbum homônimo que contou com a participação de Sweetalk (Djamal), X-Sista (Djamal) e D-Mars em "Piu-Piu-Piu" e Melo D dos Cool Hipnoise. Com o *rap* "Piu-Piu-Piu" conseguiram chegar ao primeiro lugar do top de ouvintes do programa Rapto de José Mariño. Nesse *rap*, há uma crítica debochada em relação à paralisia, à falta de perspectivas e de iniciativa de muitas pessoas em Portugal (versos 2, 8, 9, 11), excetuando-se (versos 1, 5, 12, 13), nesse contexto, muito provavelmente, pelo que se depreende, por estarem fazendo essas críticas, servindo até mesmo como exemplo (versos 3 e 13):

[...]
 Eu não, eles são o que são.
 E vão direitinhos, como cordeirinhos, pelos caminhos de Portugal.
 [...]
 A inteligência é saber o que dizer n'altura certa.
 A altura é certa, bate à porta, a batida desperta.
 Não m'importa, quem atinjo, quando digo.
 [...]
 - Piu - piu - piu o palhaço que se riu
 Piu - piu - piu é o palhaço que caiu
 [...]
 - Ai, Jesus!
 É o que dizem quando não sabem o que fazem.
 Asneiras.
 Portugal está sem pessoas inteligentes ou até diferentes por isso mentes.
 Respeito a opinião de quem não tem a minha.
 Mas, quem não tem a minha, não bate bem da pinha [...]

Os anos iniciais não foram fáceis, apesar de não terem sido tempos terríveis, como declara Ace, ao portal Cotonete, já que, segundo o *rapper*, “ninguém estava ligado a este estilo, o que complicava tudo à volta, desde entrevistas a concertos. As pessoas não tinham muita percepção do que éramos, nalguns concertos achavam que era tudo playback [...]”.

Em 1996, gravaram *Flexogravity*, pela gravadora NorteSul, um EP (Extended Play), um miniálbum, com a banda de rock, Blind Zero, uma mistura de estilos musicais, principalmente, o *Hip Hop* e o Rock. Em entrevista ao portal Cotonete, Presto respondeu sobre essa parceria e disse que, na época, ouviam a trilha sonora do filme do "Judgement Night" que juntava bandas de rock, entre outras, Sonic Youth, Biohazard, Slayer, com bandas de *Hip Hop*, como Cypress Hill, House of Pain, Run DMC. Como os dois grupos, Mind da Gap e Blind Zero, se viam constantemente nos corredores da

gravadora NorteSul, isso os levou a realizarem esse projeto de gravar um EP misturando os estilos musicais.

No ano de 1997, lançaram novo álbum, *Sem Cerimónias*, que teve boa receptividade. Um dos *raps* do CD, “O inimigo foi vencido”, foi uma resposta a uma crítica publicada em jornal de grande circulação da época, *Blitz*, como se observa no refrão: “O inimigo foi vencido, não mentirá nunca mais / Querem derrotar os Mind Da Gap com críticas nos jornais / Com o rap mostramos quem será sempre o mais forte / O inimigo foi vencido chegou a hora da sua morte”.

Para Presto, “*Sem Cerimónias* é o momento em que os Mind Da Gap estavam completamente formados e maduros, depois da primeira experiência de gravação do EP. É o disco que marca a sonoridade dos Mind Da Gap”. Outro integrante do grupo, Ace, também enaltece esse trabalho do grupo: “[...] É um disco que se pode mostrar a qualquer pessoa do mundo que goste de rap e que percebe que os beats são altamente, que os MCs têm um bom *flow*, que os refrões têm piada. O disco ainda hoje soa actual. Estávamos inspirados”.

Como o grupo tem uma regularidade na edição de álbuns, em 2000, lançaram *A verdade*. Esse álbum contou com participações de La Família, em “Coalizion”, Mundo e Fuse, em “Tour”, Mundo, Fuse, Maze e Expião, em “Forças de Combate”, Maze e Mundo, em “Atiradores Furtivos”, e Melo D, em “Despedidas”. Entre os *raps* desse CD, destacamos “Submundo” que segue a linha crítica do grupo, com destaque para o uso do prefixo “sub” e sua inversão para uma conotação positiva: “Subcave, subsolo, submundo, submarino / Subentendida a moral, subvertida neste hino / Somando soluções, subtraindo o mal nutrido / Encontramos caminhos, o submundo é o destino”.

Em 2002, lançaram *Suspeitos do Costume*. Esse álbum vendeu 10 mil cópias e o grupo recebeu o Disco de Prata. Na opinião de Ace, “*Sem Cerimónias* é o disco por excelência das mochilas. O disco que o pessoal do rap me fala é o *Sem Cerimónias*. Quando é pessoal exterior ao rap, o disco falado é o *Suspeitos do Costume*”. O álbum contou com a participação de Mundo e Coke, em “À patrão”, Mundo, Fuse, Maze, Expião, Rey, Chaz, Berna e Kron, em “Kem são?”. Esse *rap* conta com a participação de muitas vozes e essas, em sua maioria, cantam versos em tom provocativo, principalmente, para com seus possíveis interlocutores. Na letra, disponibilizada em sites de música, observa-se a troca do “q” pelo “k”, contudo, não podemos afirmar se essa troca foi realizada pelo grupo ou pelos fãs, já que não tivemos acesso à ficha

técnica do CD. A resposta à pergunta “Kem são?” ao mesmo tempo em que se relaciona a um interlocutor genérico também parece se referir a alguém específico, como se depreende pelos versos:

Pergunta a ti próprio (kem são?)
 Gajos que rokam o teu bloco (kem são?)
 Os mesmos do costume (kem são?)
 Diz-me, (kem são?), quê? (kem são?)
 [...]

Após quatro anos, lançaram, em 2006, *Edição ilimitada*. Houve divergências entre os integrantes durante o processo de gravação, e Ace relatou, ao portal Cotonete, que pensou que eles desfariam o grupo durante a gravação desse álbum. Mas eles superaram esse momento de crise e continuaram com seus trabalhos. Esse álbum contou também com a participação de Maze, entre outros, em “Quantas vezes já”. Esse *rap*, em alguma medida, parece dialogar com o momento conturbado no qual o grupo se encontrava, com o locutor²⁷ da canção questionando e procurando respostas do/no seu interlocutor²⁸, além de chamar para si e para os outros a responsabilidade para apaziguar a situação, ao usar a primeira pessoa do plural, nos três últimos versos:

Cada acção tem uma reacção, cada escolha é uma opção
 particular que te guia numa dada direcção
 Refrão:
 Quantas vezes já
 Te perguntastes
 Qual é o teu papel?
 No espaço em que vives?
 Quantas vezes já
 Te perguntastes
 Qual é o teu papel
 No tempo em que vives?
 [...]
 o teu sucesso como mano será o reflexo do verso
 enquanto a decisão afecta o próximo e no processo [...]
 Assumes a responsabilidade do livre arbítrio
 [...]
 Temos que aprender a aceitar um cargo específico
 Vivemos pa aprender a ser humildes a esse ponto

²⁷ Designaremos locutor(res) para a(s) voz(es) que relata(m)/canta(m) fatos e histórias nos *raps* e que são marcados, discursivamente, por pronomes pessoais, possessivos e outros, geralmente, na primeira pessoa do singular e/ou na primeira pessoa do plural e formas correlatas como “a gente” ao se aderir com o interlocutor.

²⁸ Designamos interlocutores aos outros com quem o locutor dialoga. Podem ser internos, quando citados nos *raps*; ou externos, quando depreendidos pelo contexto situacional dos *raps*.

Tanto o locutor quanto o interlocutor também serão considerados personagens, na abordagem teórica e metodológica adotada no capítulo 3.

Porque temos um papel neste espaço e neste tempo [...]

Mantendo a regularidade, em 2008, eles lançaram *Matéria Prima* (1997-2007), uma coletânea com os maiores sucessos do grupo, além de alguns inéditos. Esse álbum será exposto com mais detalhes na seção na qual apresentaremos as análises comparativas entre *raps* brasileiros e portugueses.

Em 2010, novo álbum, *A essência*, que contou com o sempre presente parceiro, Maze, em “A Essência”, Sara Miguel, em “Sintonia”, e Valete, em “Não pára”. Essa canção, uma espécie de *rap* autobiográfico, critica quem não acreditava no *Hip Hop* e no trabalho do grupo: “O hip hop não tá morto sou a prova disso vivo / [...] Olha / parece que o hip hop já passou de moda / aleluia / porque é um ciclo que se renova / a cultura ultrapassa / renasce com a fênix [...] / Ninguém nos pode dizer auto [...]”. Quando lançaram esse álbum, o portal H2T os entrevistou e perguntou acerca do “mal-estar social” presente em muitas letras e os Mind da Gap responderam que “A política em Portugal parece uma ‘filial’ de Hollywood. E enquanto tu, quando vais ver um filme ao cinema, se não gostares do mesmo, podes sempre levantar-te e ir embora, aqui o ‘público’ parece estar amarrado às cadeiras. Faz-nos pensar naquela frase de ‘estar à beira do abismo e dar um passo em frente’ – todos os dias são assim no nosso jardim à beira mar plantado”. Por meio dessa declaração, nota-se, mais uma vez, a crítica do grupo ao comodismo e a falta de iniciativa que certa parcela dos portugueses parece ter.

Regresso ao futuro foi o álbum que saiu em 2012. Contou com a participação de antigos parceiros, como o grupo Dealema, em “Sete Miras”, Sam The Kid, em “És onde quero estar”, entre outros. Como os Mind da Gap não fazem só *raps* que contêm críticas e questionamentos, “És onde quero estar” vai contar o que o locutor sente ao ver uma mulher por quem se interessa, com o foco no corpo desta, numa relação de sedução. O trecho que destacamos é cantado por Sam The Kid: “Já a tinha visto numa festa / Vistosa, inacessível, quis prosa, defensiva / E a minha investida era modesta [...]”.

O ano de 2013 marcou os 20 anos de carreira do grupo e eles fizeram uma série de apresentações em comemoração, bem como concederam entrevistas. Em parceria com o grupo Dealema e o DJ Slimcutz, participaram de um show, promovido pela Meo Like Music, que só era possível acessar por usuários com conta no Facebook. Esse show contou com mais de meio milhão de expectadores, via internet. Também receberam o “Prémio Carreira”, premiação concedida a artistas com mais de dez anos de

carreira, de Prémios HipHopWeb 2013. O portal HipHopWeb se autodenomina representante do *Hip Hop Tuga* desde 2002.

Sobre os vinte anos de carreira, em entrevista ao portal Ponto Alternativo, Ace respondeu que

[...] O rap durante a nossa história nem sempre foi um estilo aceite como é hoje, é um grande motivo de orgulho chegarmos até aqui. Mas também acho que nenhum de nós parou muito tempo para pensar nisso, é andar para a frente. Por outro lado também é um peso por vezes difícil de carregar....

O fato de os MDG estarem há mais de 20 anos em atividade mostra que o trabalho que realizam mescla resistência, parceria e resiliência, para além da aceitação ou não de sua práxis. A parceria observada se dá tanto entre os integrantes do grupo quanto entre aqueles que integram e participam de seus trabalhos. Resistência e resiliência são percebidas, principalmente, por meio das inúmeras respostas que dão através de seus *raps*, em que se notam persistência e continuidade, mesmo diante das adversidades enfrentadas por um aparente descrédito que esse estilo musical ainda parece ter para muitos em solo português. Assim, ao ritmo e à poesia são incorporadas vozes que viabilizam um tipo de discurso: o de se viver de um fazer ético e estético com suas palavras e contrapalavras.

2.4.4 Boss AC: o “mandachuva” das rimas

“Tu és mais forte e sei que no fim vais vencer
 Sim, acredita num novo amanhecer
 Não tenhas medo, sai à rua e abraça alguém
 vai correr bem, tu vais ver.”
 Tu és mais forte – Boss AC

O *rapper* Boss AC é descendente de cabo-verdianos, teve influência musical, desde muito novo, da sua mãe, a cantora Ana Firmino.

As informações aqui apresentadas sobre vida e obra do *rapper* foram retiradas, sobretudo, de seu site oficial.

Boss AC já fazia suas rimas desde o final da década de 1980, o que culminou com sua participação na coletânea *Rapública*, em 1994, com o *rap* “A verdade”. Esse *rap* aborda, entre outras questões, a igualdade entre as pessoas: “[...] Mas que bom que seria igualdade entre as raças / Respeitar as diferenças é algo que talvez não faças /

Culturas diferentes devem aprender entre si / Viver entre si e devem conviver entre si / Com tanta miséria p'ra que é que queremos guerra / Só porque sou negro mandam-me para a minha terra [...]”. Esse *rap* é cantado nas primeiras pessoas do singular e do plural, com o locutor incluindo-se também entre os que sofrem discriminação. Nesse fragmento, como se nota, prega-se a igualdade entre as diferentes culturas que estão presentes, em Portugal, com o locutor questionando o seu interlocutor a fim de que este enxergue o que se vem fazendo contra os outros, os migrantes, sobretudo, os africanos e seus descendentes.

O seu primeiro álbum, *Mandachuva*, de 1998, conta com singles como “Doa a quem doer”, uma espécie de *rap* autobiográfico, no qual o *rapper* conta como começou a sua história com o/no *rap*, os anos iniciais (versos 1 a 4; 10; 11 e 12) e a influência da língua inglesa e a opção pela língua portuguesa (versos 5 a 9), demarca o seu território e mostra-se a que veio (versos 13 a 17):

[...] Comecei há muitas luas atrás no M.I.C.
 Apaixonei-me pelo rap tornei-me AC
 [...]
 Dos MC's americanos que eram os meus heróis
 Quis imitar os verdadeiros Bad Boys
 Em inglês porque soava melhor
 Achava que a língua lusa não dava para o hardcore
 Até que um dia percebi que 'tava errado
 Se não entendem o que digo então mais vale
 'Tar calado
 Finais de mil novecentos e oitenta e sete
 [...]
 Mas a verdade é que o "Rapública" deu-nos um empurrão
 Rodámos Portugal de lés a lés [...]
 Diziam: "adoramos a letra, o ritmo tem boa vibração
 Mas Boss porque é que não mudas o refrão?"
 É fácil ver que só queriam mais um "hit"
 Mas eu queria "hip to da hop ya don't quit"
 Tranquilo, ninguém manda no meu estilo [...]

O *rapper* começou também a atuar em outras áreas, como produção, promoção de espetáculos, edições discográficas, compondo músicas para televisão, como "Masterplan" e "Último Beijo", e para o cinema ("Zona J" e "Lena"). Além disso, participou de trabalhos de artistas como Xutos & Pontapés ou Santos e Pecadores, entre outros.

Em 2002, lançou *Rimar contra a maré*, que faz um trocadilho com o ditado “Remar contra a maré”. Assim, o *rapper* se mostrava determinado e ao mesmo tempo

resistente. O CD seguia uma linha mais autobiográfica e introspectiva e contava com *raps* como “Sempre o mesmo Boss AC”, cujos fragmentos apresentamos na sequência:

[...]
 gosto muito de rap mas prefiro comida
 e agora que comecei mais vale ir até ao fim
 já levei com tanto não que um dia levo com um sim [...]
 É o B.O.S.S.A.C.
 sempre o mesmo Boss AC
 B.O.S.S.A.C.
 sempre o mesmo Boss AC
 [...]
 O que sou é o que é o que canto, o canto sou eu
 estive perto de acontecer mas ainda não aconteceu
 a correr atrás de um sonho desde 89
 pára, arranca, arranca, pára tipo IC19 [...]

Boss AC continuou a trabalhar e, em 2005, lançou o álbum *Ritmo, Amor e Palavras*. Esse álbum também ficou conhecido como R.A.P e contou com participações de Pos (Plugwon) dos De La Soul, Da Weasel, Sam The Kid e outros. Esse CD foi um dos maiores sucessos de AC, chegando a ganhar o disco de platina. Há *raps* como “Hip Hop (Sou eu és tu)”, no qual o *rapper*, em tom desafiador, questiona um “certo” interlocutor que não valoriza o trabalho do locutor, nem ao *Hip Hop*, mostrando os aspectos positivos desse movimento e de seus elementos:

[...] Tu não sabes nem metade do que já me aconteceu
 Hip Hop não é banda sonora de um crime
 [...]
 Hip Hop é dar propz a quem quer que os mereça
 Hip Hop é ouvir este grande beat e abanar a cabeça
 Breakdance, Graffiti, DJ, MC
 Beatbox, street wear, rimar no m.i.c.
 É a discoteca a deitar por fora, o people com as mão no ar
 É o DJ a mixar a pôr a tropa a dançar [...]

O sucesso desse álbum continuou a projetar a carreira de Boss AC, tanto que, ainda em 2005, foi indicado para o prêmio MTV European Music Awards, na categoria Best Portuguese Act, e fez a abertura do show do *rapper* norte-americano 50 Cent, que aconteceu, em Lisboa, no Pavilhão Atlântico.

No ano de 2006, foi indicado para dois prêmios Globos D'Ouro da Revista Caras, uma das principais premiações portuguesas, cuja votação é feita pelo público. Acabou ganhando o prêmio de melhor canção com "Princesa (Beija-me outra vez...)". Já a segunda categoria para a qual concorria, a de melhor artista, saiu para a fadista Mariza.

Em meio à turnê de promoção do álbum R.A.P., Boss AC participou, em 2007, da edição portuguesa do single "I Wanna Love You", de Akon. Ganhou, nesse mesmo ano, o prêmio "Autor Jovem do Ano", da Sociedade Portuguesa de Autores, evento que aconteceu no Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, e que premiou também a carreira da escritora Lúcia Jorge.

O *rapper* voltou a entrar em estúdio e, em 2009, lançou novo álbum, *Preto no branco*, que celebrou os 15 anos de carreira do artista, desde a gravação da coletânea *Rapública*. Esse novo álbum contou com a participação de vários artistas, como a do brasileiro Toni Garrido, do grupo Cidade Negra, em "Rimas de saudade (tanta saudade)", Mariza, Olavo Bilac, Valete e TC, entre outros. Esse CD será detalhado na seção em que exporemos as análises comparativas.

Além disso, participou de duas edições do festival Rock in Rio. Em maio de 2010, em Lisboa, dividindo o palco com o angolano Yuri da Cunha. No Rio de Janeiro, em setembro de 2011, fez duetos com a brasileira Paula Lima e Afrika Bambaataa, este é um grande nome do *Hip Hop* não só norte-americano, mas também mundial, como pôde ser constatado pela exposição em páginas anteriores.

Em 2012, lançou o álbum, *AC para os amigos*, que contou com a participação de vários artistas, como Rui Veloso, em "Deixou-me", Deborah Gonçalves, em "You're my baby", Shout, em "Tu és mais forte", Raul Reyes, em "Dor de barriga", e do brasileiro, Gabriel O Pensador, em "Um brinde à amizade". Nesse *rap*, como o título sugere, é feito um convite a se celebrar a amizade de diferentes maneiras, entre os distintos povos e culturas, sobretudo os do contexto da lusofonia, por isso transcrevemos essa canção, na íntegra, a fim de mostrar o olhar exotópico dos locutores sobre o seu trabalho na relação entre passado, presente e futuro (estrofe 2, versos finais da 6 e iniciais da 7), bem como as táticas, como o locutor se dizendo um cosmopolita, já que é "proveniente" de diversos lugares (como se observa nos três versos iniciais da primeira estrofe e na estrofe 6), e estratégias que usam para dialogar com seus variados interlocutores (estrofes 5 e 6), como mencionar que seus "descobrimentos" acontecem no dia a dia (versos 6 a 8 da primeira estrofe, estrofe 7), na relação com o outro, e não estariam confinados em museus (verso 6 da primeira estrofe) :

Um brinde à amizade

Sou carioca de Goa, de Angola e da Guiné,

Cabo Verde, Moçambique, Timor-Leste e São Tomé,
 Macau, Portugal, mas vim pela Galícia
 Que a vida é uma delícia temperada nesse sal
 Cabral descobriu muito menos do que eu
 Os meus descobrimentos não estão nos museus
 Nem nos livros de História, mas estão na minha memória
 E na dos meus amigos que navegam comigo

Há coisas na vida que não se esquecem
 Os amigos são aqueles que permanecem
 Relógio não tens asas, mas o Tempo voa
 Lembro-me desse show no pavilhão em Lisboa
 Cantámos, curtimos, ficámos roucos
 mil novecentos e noventa e poucos
 São fotos gravadas no coração
 Eu brindo com sumo, mas conta a intenção porque...

Mano o Tempo voa
 Vem mais um copo
 Tira uma foto
 Um abraço para matar a saudade

Mano o Tempo voa
 Vem mais um copo
 Tira uma foto
 Esse som é um brinde à Amizade

Te conheci a gente ainda era moleque
 Um ideal em comum em uma roda de rap
 O meu chapéu na cabeça, o teu boné pra trás
 Muitas ideias na mente, quanto tempo isso faz!
 O tempo voa... e a gente nem vê
 E tanta coisa acontece e deixa de acontecer
 Se navegar é preciso, se é preciso viver
 A amizade é a bússola para eu não me perder
 Com amigos como você, eu sei que eu posso contar
 Sempre ao meu lado mesmo estando do outro lado do mar
 Por isso eu quero brindar à nossa boa amizade
 E a todos os amigos que são de verdade

Sou palavra, melodia, sou de onde tu fores
 Lusofonia de todas as cores
 Sou Tuga do Mindelo, angolano de Bissau
 São-tomense de Maputo, brasileiro de Portugal
 Língua Portuguesa com sotaques diferentes
 As nossas gentes no fundo são todas parentes
 E na diversidade vamos convergindo
 Quem vem em paz é sempre bem-vindo
 Há sempre espaço para mais um
 E só vendo as diferenças percebemos o comum
 Que um estranho é um amigo que não conhecemos
 Amigo é a família que nós escolhemos
 E mesmo ao longe, o sentimento perdura
 Enquanto houver música ninguém nos segura
 Passado, presente, o tempo passa veloz
 Venha o futuro, cheio de coisas boas para nós...

Conheço bem a solidão, pois sou um nômade
 Mas sei também que a vida é uma soma de...

Instantes, minutos, que podem ser eternos
 Olhares, sorrisos e abraços fraternos
 O Inferno eu não sei, mas o Céu são os outros
 E para eu entrar no céu só não posso estar morto
 Então eu sinto o coração das outras pessoas
 E assim eu sei que eu 'tou vivo e que eu não 'tou vivo à toa
 Quem é vivo aparece, então eu sempre apareço
 E conhecendo um estranho, eu também me conheço
 Anota o meu endereço que ele agora é o nosso
 Não tenho tudo que quero, mas faço tudo que posso
 Para dividir o que eu tenho e multiplicar o que eu ganho
 E conhecendo um amigo, eu fico menos estranho
 Anota o meu endereço que ele agora é o teu
 Não sou o dono da casa, mas Ele nos acolheu.

À época do lançamento de *AC para os amigos*, o *rapper* concedeu algumas entrevistas, dentre as quais destacamos a que deu para a equipe do Palco Principal em que respondeu, entre outras questões, o seguinte sobre o seu “caráter interventivo”: “Tenho a minha parte interventiva, mas não gosto de ser rotulado dessa forma, pois dá ideia de que, cada vez que abro a boca, é só para criticar e falar mal. Aliás, eu fujo de todos os rótulos. Limito-me a transmitir a minha visão dos factos, o retrato que faço da sociedade”. Esse aspecto pode ser percebido nos *raps* até agora apresentados em que o *rapper* põe em destaque outras questões, como a valorização da amizade.

Em entrevista a outra mídia, o Diário Acadêmico, após apresentação na Calourada dos Montes, de 2012, Boss AC, quando perguntado se havia alguma alteração nas temáticas de seus *raps* ou em sua ideologia e se era a mesma pessoa dos anos de 1997, época de gravação de seu primeiro álbum, disse que:

A pessoa é a mesma, a essência é a mesma também, mas obviamente houve uma evolução, enquanto músico e pessoa, mal de mim se estivesse a fazer o mesmo que fazia em 1997. Se ouvirem os álbuns do primeiro ao último, percebem que o que eu dizia quando comecei é o mesmo que digo em 2012, sempre o mesmo Boss AC. O conjunto dos álbuns é como que uma história.

Assim, depreende-se que, a cada novo trabalho, novas situações são retratadas, novas histórias que compõem uma narrativa maior que se relaciona ao existir-evento de ser o *rapper* Boss AC que, em meio a sua singularidade, também se faz plural e irrepetível, por isso a associação entre álbum e história, ou entre esta e vida.

Quando perguntado, também pelo mesmo Diário Acadêmico como via/sentia o *Hip Hop*, em terras lusas, comparando-o com o movimento nos EUA, respondeu que a realidade portuguesa é bem diferente da norte-americana, uma vez que “é feito em Português, tem a língua Lusa, é nosso, fala da nossa realidade e da nossa cultura” e por

isso, segundo AC, é que as pessoas deveriam se orgulhar. O *rapper* preferiu não destacar nem citar nenhum nome do *rap* lusitano, mas disse que o *Hip Hop*, em Portugal, já havia ganhado e conquistado o seu espaço, que gozava de boa saúde e que o recomendava. Por meio dessa declaração, nota-se, mais uma vez, a adequação do *Hip Hop* a práticas locais, tendo em vista que aqueles que se apropriam, mas dão o seu tom valorativo, estão envolvidos e mergulhados na historicidade do ato.

Como se verifica, o *rapper* Boss AC tem as suas características, peculiaridades, e estilo que vão se desdobrar na produção de seu trabalho, bem como nos meios de divulgá-lo para atingir o seu público. Esses e outros aspectos, provavelmente, também façam com que ele esteja na cena do *Hip Hop Tuga* até a atualidade, mostrando-se atuante, ativo e altivo em suas práticas, para além de opiniões prós e contras a si e/ou ao seu trabalho.

Para finalizar, gostaríamos de destacar que os aspectos culturais e históricos que consolidam a circulação dos projetos de dizer dos *rappers* lusos refletem e refratam, em alguma medida, heranças coloniais, bem como a crítica a um passado saudosista, sobretudo em relação ao mar, fato que indica pertencimento e representa o passado glorioso luso que não volta mais, e isso se coaduna à posição geográfica estratégica de Portugal e ao processo de colonização. Consequentemente, a recepção a esses projetos de dizer pode se relacionar a uma violência simbólica que silencia falas e discursos e faz sobrepor outros, o que pode se ligar a esta questão: Qualquer um pode falar sobre/de Portugal? A princípio, parece que não.

Não estamos querendo dizer com isso que *raps* brasileiros trazem uma visão do colonizado e os *raps* portugueses uma visão do colonizador, mas que tanto em um quanto no outro se percebem resquícios dessas heranças coloniais que, em muitos casos, soam apenas como relatadas em vez de descolonizadas.

Mais uma vez se nota que a circulação e a recepção desses projetos de dizer também se concretizam na/pela alteridade, tendo em vista que, enquanto histórico e singular, o sujeito se constrói no embate com o social.

É claro que a circulação e a recepção de discursos vão além do consumo e da oitiva imediata de *raps*, pois não se pode perder de vista que o trabalho artístico se vale também do marketing (quer o popular boca a boca feito pelos fãs, quer o realizado por especialistas), da divulgação de shows, de marcas e de produtos que movimentam toda

uma rede de relações e sem os quais poderia acontecer a invisibilidade daquilo que determinado artista se propõe a expor e, conseqüentemente, o desaparecimento desse artista.

Este, então, foi um panorama que fizemos a partir do trabalho dos *rappers* brasileiros e portugueses. Não esgotamos, nem pretendíamos contemplar a totalidade daquilo que eles realizam, mas a explanação que fizemos de aspectos relevantes possibilita ao leitor, principalmente, ao leigo, uma visão geral da práxis desses artistas.

Na sequência, dialogaremos com e a partir dos estudos do Círculo de Bakhtin e os de Michel Foucault a fim de explicar relações, confluências e contribuições que esses dois lugares teóricos trazem para que o processo de autoria seja desnudado em *raps* brasileiros e portugueses.

3 Dialogismo e Relações de poder: teorias e análises

"Quando duas mãos se encontram, as sombras que se projetam no chão são da mesma cor."

Tony Tornado

Neste capítulo, apresentaremos e discutiremos os conceitos do Círculo de Bakhtin (1995, 2003, 2010b, 2013) sobre dialogismo, atitude responsivo-ativa e autoria, e os de Michel Foucault sobre relações de poder e resistência (1995, 2002b, 2004, 2013) e função-autor, os quais são a base dos pressupostos teóricos e metodológicos desta tese.

Sabemos que tanto o Círculo de Bakhtin quanto Michel Foucault situam-se em tempos e espaços distintos do momento e do lugar de escritura desta tese. Resumidamente, então, vamos tecer alguns comentários sobre os diferentes cronotopos (tempos e lugares) nos quais esses pensadores se encontravam e de que forma seus estudos são relevantes para esta tese.

O primeiro grupo de estudiosos tem seus primeiros trabalhos divulgados, na década de 1920, no pós-Revolução russa, ocorrida em 1917, durante o período da Guerra Civil na Rússia e do governo de Stalin. Alguns dos estudiosos do grupo sofreram represálias, na era Stalinista, como é o caso do próprio Bakhtin, que foi para o degredo, e Medviédev que foi preso e fuzilado, em 1938, por participação em uma "organização antissoviética" mítica, como expõe o filho de Medviédev, Iuri, em nota biográfica do livro *O Método formal nos estudos literários*, traduzido por Ekaterina Américo e Sheila Grillo, no Brasil. O contexto de escrita do grupo (também integravam o grupo estudiosos como Volochínov, Kagan, Pumpianski, Iudina, entre outros, além dos já citados) insere-se, outrossim, em críticas e questionamentos ao subjetivismo idealista e ao objetivismo abstrato, pensamentos correntes à época em relação aos estudos sobre a língua, por exemplo, com o grupo fazendo uma proposição mais alargada sobre a língua, com um viés social.

Assim, embora a obra do Círculo tenha, muito resumidamente, esse cronotopo, trazemos seus escritos para a nossa tese por acreditarmos que, mesmo tendo se passado quase um século de escritura de seus trabalhos, as contribuições que deixaram, entre outras, por meio de conceitos como o dialogismo, na relação construída via alteridade,

os gêneros discursivos, a visão social sobre a língua, o ato responsivo e responsável, são muito atuais, porque todo e qualquer tipo de relação se dá e acontece com o outro, e é por isso que os estudos desse grupo de pensadores podem ser partilhados no contexto desta tese que visa a materializar como o processo de autoria é constituído em *raps* brasileiros e portugueses.

Foucault, por sua vez, se inseria, a princípio, no contexto de um Estado francês totalitário, sobretudo, na década de 1960, que culminou no denominado Maio de 1968, quando começou com uma série de protestos de estudantes que almejavam reformas na educação, mas depois se expandiu e se transformou em greve geral, tamanho era o descontentamento da população com as políticas públicas vigentes. Não estamos querendo dizer com isso que a obra de Foucault tenha relação direta com tais acontecimentos, porém, não se pode fugir do momento histórico no qual se está inserido. A escrita da obra de Foucault estende-se até a década de 1980 e pode ser dividida, principalmente, em dois momentos: o da arqueologia e o da genealogia. No primeiro momento, seu foco era mostrar como determinados campos de saberes tinham seus discursos constituídos e para que isso pudesse ser percebido era preciso fazer uma revisão historiográfica a fim de expor as regularidades de formação de certos tipos de discursos. O segundo momento, o da genealogia, consistia em observar, partindo de uma instância macro (das instituições), os efeitos de poder sobre determinado campo de saber/conhecimento. Assim, de alguma forma, existiria uma ligação entre as duas fases, já que ambas não são excludentes, mas se interligam, pois “[...] enquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade” (FOUCAULT, 2013, p. 270). Para que essas questões fossem analisadas, Foucault a partir de uma visão macro, relacionada ao Estado e suas instituições, como as pontuadas em seus trabalhos, a saber, a psiquiatria, a medicina, a prisão, vislumbrava como e por que tais instituições faziam o cotejo entre saber e poder. Desse modo, o sujeito, foco dos estudos de Foucault, está inserido e imerso nessas instâncias macro que dialogam com as micro.

Assim, mesmo Foucault abordando esse contexto, acreditamos ser possível trazer seus estudos para o da análise do processo de autoria em *raps* brasileiros e portugueses, pelo fato de essas canções se inserirem também em um universo mais amplo, que é o da cultura *Hip Hop* que se relacionava, como destacamos no capítulo anterior, a um

momento em que se criticava e se questionava a exclusão social e racial pela qual passavam muitos norte-americanos, principalmente os afro-americanos e os latinos, nos Estados Unidos. Sabemos que, mesmo na atualidade, tais situações não deixaram de existir, em diversos lugares, como no Brasil e em Portugal, e continuam sendo discutidas em muitos *raps* para além de outras temáticas abordadas, já que também se poderá perceber que questões macro, como o poder prisional, relacionam-se, em muitos casos, ao racismo, por exemplo. Ou seja, partilhamos do princípio foucaultiano de que as esferas macro e microfísicas do poder se interconectam e não são excludentes entre si.

Desse modo, a mobilização dos conceitos teóricos do Círculo de Bakhtin e os de Michel Foucault levam a vislumbrar o processo de autoria em *raps*, na relação que se estabelece entre as esferas da estética e da ética, as quais, por dialogarem com dois mundos (o da arte e o da vida, respectivamente), são constitutivas também em *raps*, uma vez que essas canções emergem da relação dialógica e política entre esses dois mundos.

Vale a pena destacar o que Mano Brown, dos Racionais MC's, em entrevista, já mencionada neste trabalho, à *Rolling Stones Brasil* (n. 86, 2013, p. 80), diz sobre a relação vida e arte, nos *raps*: “Nos últimos tempos, tenho feito músicas estilo ‘a vida imita a arte’ e vice-versa. Obra de ficção. Essa autoafirmação do rap, de falar de si mesmo – ‘tenho isso e aquilo’ –, é arte do blefe. Já era assim antes: todo mundo pobre e cantando que estava com guarda-roupa cheio. O rap é arte do blefe”. Assim, no *rap*, na estética, há o como ser da vida, ou seja, recortes da vida, a possibilidade do acabamento provisório de situações que retratam eventos que acontecem no dia a dia com seu início, meio e fim.

Essa opinião de Brown se aproxima do que Krims (2000, p. 48) afirma sobre as vertentes do *rap*: Cada gênero, além do mais, carrega seus próprios regimes de verossimilhança. Em outras palavras, se uma das principais estratégias de validação de música rap envolve "representação" e "manter-se real" - em outras palavras, implantar simbolicamente a autenticidade – então esse ethos é formado (e refletido) diferentemente em cada gênero (Tradução nossa)²⁹.

²⁹ “Each genre, in addition, carries its own regimes of verisimilitude. In other words, if one of the principal validating strategies of rap music involves "representing" and "keeping it real" – in other words, deploying authenticity symbolically – then that ethos is formed (and reflected) differently in each genre”.

Também ressaltamos o que Walter Garcia no artigo em que analisa o *rap* “Diário de um detento” sublinha a respeito de, na música, a voz que canta ser a de uma personagem. Trazemos os estudos de Garcia, pois é uma forma de dialogar com o que vamos abordar sobre o papel da personagem, nos estudos de Bakhtin sobre autoria:

[...] Não custa sublinhar que a voz que canta sempre é a voz de uma personagem, mesmo quando achamos que o intérprete viveu de fato aquilo que a letra diz, com o sentido que ela assume do modo como é cantada e em conexão com todos os outros elementos musicais e extramusicais (jornalísticos ou publicitários, por exemplo) que sustentam a realização de uma obra fonográfica. Tal generalização não ignora que traços épicos ou dramáticos também integrem o trabalho do compositor, assim como o intérprete e músicos, e daí a lírica ser o gênero predominante, o que quer dizer que ela não atua sozinha (GARCIA, 2007, p. 180).

Assim, a discussão que empreendemos sobre os mundos da vida e da arte, em alguma medida, se relaciona ao que Garcia expõe sobre a música. Desse modo, no mundo da arte, no qual estariam os *raps*, haveria retratado/cantado situações cotidianas, do mundo da vida, uma vez que há a incorporação do plurilinguismo da vida. Dessa forma, será possível observar em que medida o *rap* tensiona essa relação entre arte e vida, quando os *rappers* são, muitas vezes, os próprios personagens das narrativas.

Por outro lado, a abordagem foucaultiana sobre as relações de poder torna-se uma contribuição analítica importante a fim de se compreender a dimensão política das relações dialógicas na construção do processo de autoria, hibridizando estética e ética.

Retomamos, mais uma vez, a entrevista de Boaventura de Sousa Santos, muito pertinente para este momento em que discutimos os diálogos entre as esferas da vida e da arte, já que se percebe o cotejo entre essas duas esferas na escritura de seu livro *Rap Global* e, conseqüentemente, o que seriam e representariam *raps*. Dessa forma, quando perguntado o que levaria um sociólogo respeitado a escrever um *rap*, deixando de lado a escrita acadêmica, o professor respondeu (grifos nossos):

[...] Tenho escrito cientificamente muito sobre a modernidade ocidental e tenho criticado sistematicamente os modos como ela, supostamente auto-legitimada por uma promessa exaltante de emancipação, se transformou numa matriz de regulação e dominação social que assumiu três formas principais: o capitalismo, o colonialismo e o socialismo burocrático. *Ora isto, que pretende dizer muito, deixa muito por dizer.* Onde estão as pessoas e os seus dramas íntimos; as lutas de resistência e as resistências na luta; a criatividade moderna entre a loucura, a violência e o fanatismo; a ruptura com o ancien régime e todos os novos silêncios do universo a que chamamos deus e com quem julgamos falar na farmácia, no ponto de droga, na meditação, nas mensagens, no jogging; a poesia, sempre à beira de não existir; a brutalidade sedutora da ordem e do progresso; e sobretudo tanta

coisa que nem imaginamos que existe porque existe sobre a forma de ausência e que no pior (melhor) dos casos nos cria mal-estar, provoca insônias e nos faz mudar de namorada ou namorado. *Ora, nada disto pode ser dito academicamente (mesmo que o queira descrever em prosa) se o meu único objeto experimental for eu mesmo.* É deste limite e do inconformismo perante ele que nasce o “Rap” como nasceram os meus livros anteriores de poesia, dois deles editados no Brasil (“Escrita INKZ” e “A janela presa no andaime”).

Assim, integrando os dois mundos, o da vida e o da arte, o processo de autoria é central para se observar como se manifestam as relações dialógicas e as de poder, na instância de produção de discursos, em *raps*. Por isso, os estudos de Foucault sobre a função-autor e os desdobramentos sobre fundador de discursividade, e os de Bakhtin sobre autoria serão apresentados e postos em confronto a fim de que seja notado que a dimensão política, vislumbrada na função-autor, e a visão estética e ética, no trabalho artístico entre autor-pessoa e autor-criador, em alguma medida, se completam no fazer artístico, político e cultural de produção de *raps*. O processo de autoria, então, estaria ligado a como o autor, enquanto inscrito em uma dada historicidade, manipularia e regeria as distintas vozes presentes nos *raps*.

Iniciemos por Bakhtin (2010c, p. 124) que faz a opção por analisar o mundo a partir da perspectiva estética, o mundo da arte, pois este “[...] com a sua concretude e impregnação de tons emotivo-volitivos é, de todos os mundos [...], o mais próximo ao mundo unitário e único do ato” responsivo e responsável. Contudo, “Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (BAKHTIN, 2003, p. XXXIV). Em outras palavras, não há uma coincidência entre vida e arte, mas um cotejo nessa relação que se dá no diálogo com o outro, enquanto social, singular e único, no tempo e no espaço.

Foucault (2014), sobre a instância de produção do discurso, parte da suposição de que essa produção, na sociedade, é, ao mesmo tempo, controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um número de procedimentos que, de alguma maneira, têm a função de conter acontecimento aleatório, disfarçando sua difícil e assustadora materialidade. Em outras palavras, haveria a necessidade de se controlar o acontecimento e o acaso dos discursos. É uma das formas de controle da produção de discursos estaria a cargo do autor, ou melhor, da função-autor exercida pelos sujeitos, pois, para o estudioso

[...] Pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule, com a sua vida pessoal e com as suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é o que dá à inquietante linguagem de ficção, as suas unidades, os seus nós de coerência, a sua inserção no real (FOUCAULT, 2014, p. 26).

A relação entre vida e arte pode ser apreendida dessa citação, cabendo ao autor conduzir as vozes e os diálogos encetados numa narrativa, por exemplo, fazendo os cotejos necessários entre as esferas da vida e da arte. Salientamos, contudo, que o autor não tem total autonomia, uma vez que existem condições de produção, como se estar inserido em dada esfera sócio-ideológica e de se construir projetos de dizer por meio de gêneros discursivos, que afetam o que pode e deve ser dito.

Nesse diálogo entre vida e arte é que se insere também a perspectiva de Bakhtin que, por sua vez, foca a questão da autoria abordando o autor-criador, elemento estético da obra, e o autor-pessoa, o ser encarnado responsável por promover o diálogo entre a vida e a arte.

Outrossim, queremos salientar que não é foco desta tese discutir a autoria das obras do Círculo e seus membros, tais como o próprio Bakhtin, Matvei Kagan, Valentin Volochínov e Pável Medviédev, pois partilhamos das ideias de João Wanderley Geraldi, contidas na introdução do livro *A construção da enunciação e outros ensaios*, de Volochínov, de 2013, a partir dos estudos de Ponzio: “o que se caracteriza como ‘bakhtinianos’ são os temas, os interesses, as perguntas, o modo de busca de respostas em diálogo constante entre os membros do grupo. É neste sentido que se deve entender o ‘Círculo de Bakhtin’” (p. 11). Por isso destacamos que, para a nossa pesquisa, são relevantes os diálogos e as contribuições que os integrantes do Círculo deixaram como um todo.

Também não pretendemos fazer uma aproximação ou um distanciamento entre os estudos do Círculo de Bakhtin e os de Michel Foucault, mas evidenciar que nas relações dialógicas, relações estas que se concretizam na/pela alteridade e na atitude responsivo-ativa para com o outro, há relações de poder e vice-versa, tendo em vista o fato de as práticas de poder e o dialogismo acontecerem nas interações entre os indivíduos, respeitando-se as diferenças na abordagem que cada teórico tem acerca de sujeito, embora seja central em ambos, a qual abordaremos brevemente abaixo.

Foucault, por seu lado, parte do corpo social para o sujeito, ou melhor, o sujeito se constitui pelos efeitos de poder. Contudo, o filósofo deixa claro no texto “O sujeito e o

poder”, de 1995 (p. 231), que o foco de seu trabalho não foi analisar o fenômeno do poder e as bases de análise deste, mas “[...] foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos”. E, para fazer isso, utilizou como o poder se manifesta e age a fim de comprovar sua hipótese. Assim, como o sujeito está vinculado ao social e, nesse ambiente social, há o exercício do poder que atravessa os sujeitos, a manifestação das relações de poder acaba sendo da ordem dos embates e das lutas, que se enraizam nas relações sociais. É nesse sentido que o sujeito é efeito do poder. No entanto, isso não quer dizer que existiria um poder primeiro, portanto, soberano, por meio do qual os sujeitos estariam submetidos e subjugados a esse poder, uma vez que há vários poderes em exercício, pois são ações sobre ações de uns para com os outros.

Com base nisso, podemos notar que existe uma rede de relações de poder que enredam os sujeitos, incluindo as relações com os outros, como é o caso do biopoder, em se tratando de diagnosticar e medicalizar um doente, por exemplo, um doente mental; e do poder disciplinar, comumente a cargo da polícia em fazer manter a ordem vigente. Isso ratifica, mais uma vez, a perspectiva de que o sujeito se constitui pelos efeitos do poder, como mencionado, por meio, por exemplo, do biopoder e do poder disciplinar. Este último, sobretudo, também poderá ser vislumbrado em muitos *raps*.

Bakhtin e demais membros do Círculo³⁰, por sua vez, abordam o corpo social como importante na constituição do sujeito, e se percebe que tanto para o Círculo quanto para Foucault a alteridade é constituinte do sujeito. Assim, para o Círculo nada seria em si, mas em relação com. Nesse sentido, para os bakhtinianos, o social não condiciona, pois é composto de um mais um, cabendo ao outro o acabamento provisório, nas relações dialógicas que também são éticas e estéticas. Foucault, por outro lado, foca no controle, no poder como disciplinador de corpos e ligado a instituições, numa perspectiva política, como as privilegiadas em seus estudos, a medicina e o judiciário, por exemplo, por isso uma relação que vai do social para o individual e não um diálogo mais próximo entre a esfera coletiva e a individual, como no caso dos membros do Círculo. Observa-se que o enfoque institucional explorado por Foucault não é tematizado pelo Círculo, cujo foco interacional teria sido fruto de heranças fenomenológicas (BRANDIST, 2012).

³⁰ Ao longo do capítulo também continuaremos apresentando e discutindo a visão do Círculo sobre sujeito.

3.1 Entre a arte e a vida: discussões teóricas

Iniciamos com declaração de Stuart Hall, em entrevista à Heloisa Buarque de Hollanda, sobre o papel do intelectual nos dias de hoje. Eis as palavras de Hall (s/d, p. 3):

Creio que ser intelectual hoje é dizer a verdade para o poder. É pensar as consequências do poder, aquilo que o poder não quer tratar, o que compõe o inconsciente do poder. Estes são os intelectuais críticos. Existem também os intelectuais tradicionais, como Gramsci os chamava. Os verdadeiros intelectuais ou são alinhados com o poder, tentam abrir seu caminho no mundo, ou têm uma relação crítica com o poder e precisam testar o poder, interrogá-lo e, sobretudo, expor as consequências despropositais ou inconscientes do poder.

Então, o nosso papel, enquanto intelectual/pesquisadora, é trazer para a discussão uma das possibilidades das facetas das relações do poder que se manifesta na linha tênue que há entre a esfera da vida e da arte na narrativa cantada dos *raps*. Por isso, traremos alguns fragmentos dessas canções dialogando com os pressupostos teóricos de Bakhtin e de Foucault. Além disso, dedicamos capítulo específico para a análise comparativa entre *raps* brasileiros e portugueses por mobilizarmos duas culturas representativas do cenário do *Hip Hop*.

Foucault, no capítulo “Soberania e Disciplina”, de *Microfísica do Poder* (2013), destaca cinco preocupações metodológicas, presentes ao se analisar as formas de manifestação do poder: 1ª) captar o poder nas extremidades, nas suas formas e instituições regionais e locais, no nível capilar; 2ª) observar como o poder sujeita os corpos, dirige gestos e rege comportamentos; 3ª) analisar o poder como algo que circula e que só funciona em cadeia; 4ª) examinar mecanismos de poder do nível inferior para o superior; 5ª) verificar como o poder forma, organiza e faz circular um saber, ou melhor, aparelhos de saber que não são construções ideológicas, tendo em vista o uso, historicamente, marcado que tendia a remeter a ideologia a uma categoria abstrata e genérica.

Assim, também, esses cinco aspectos metodológicos poderão ser averiguados, na manifestação do exercício do poder, ao apresentarmos algumas análises de *raps*.

Os aspectos metodológicos mencionados possibilitam-nos perceber como ocorre a operacionalização do poder, bem como sua circulação, mostrando-se o poder, desse modo, dinâmico e multifacetado, não sendo, portanto, uma categoria abstrata, uma vez

que está presente em todas as relações entre os sujeitos. Relações estas que permitem o funcionamento do poder de forma descentralizada ou por meio da alternância de centros disseminadores desse poder, de acordo com as relações mantidas entre as pessoas. Essas relações são sempre locais e em cadeia, independentemente se são entre pares ou entre pessoas que estão em esferas sociais e econômicas distintas, por exemplo.

Nesse localismo e nesse movimento em cadeia o poder se manifesta, tanto no nível capilar, no cotidiano de uma família, por exemplo, quanto no nível macro, institucional, ou como nas relações que acontecem entre patrão e empregado, tendo em vista as dinâmicas específicas de produção simbólica e as trocas que se estabelecem entre os sujeitos que fazem circular o poder.

Por isso é difícil perceber, em muitos casos, o poder circulando, pois, estando presente nas relações entre os sujeitos, é exercido de forma difusa, o que permite que sua disseminação seja escamoteada e pulverizada por meio dessas relações e dos controles institucionais, visto que, segundo Foucault (2014, p. 9), “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”.

Bakhtin (2003), por seu lado, afirma que a vontade discursiva do falante³¹ se realiza antes de tudo na seleção de um gênero do discurso, embora o sujeito não seja determinante nessa escolha. Os gêneros se caracterizariam por serem tipos relativamente estáveis de enunciados e por possuírem três elementos, o conteúdo temático, o estilo e a estrutura composicional, além de serem diversos, por conseguinte, ilimitados. Essa diversidade “[...] é determinada pelo fato de que eles são diferentes em função da situação, da posição social e das relações pessoais de reciprocidade entre os participantes da comunicação” (BAKHTIN, 2003, p. 283). Logo, existem formas elevadas, oficiais, respeitadas, familiares, íntimas, entre outras, além de se caracterizarem por ter uma entonação expressiva, uma peculiaridade do enunciado, que é determinada pela relação valorativa do locutor para com o elemento semântico-objetivo desse enunciado (BAKHTIN, 2003).

³¹ Salientamos que as palavras “falante” e “ouvinte” são comumente usadas nas traduções das obras do Círculo de Bakhtin para designar, respectivamente, quem fala/responde, e quem escuta/responde. Essas palavras não são sinônimas de “locutor” e “interlocutor” já definidas por nós nas notas 16 e 17.

Assim como os gêneros discursivos que devem ser observados à luz da dimensão social e política da sociedade, *raps*³² também podem ser vistos sob esse aspecto. Sobre esse e outros conceitos teóricos discutiremos mais detidamente na seção seguinte.

3.1.1 Diálogos entre gêneros do discurso, atitude responsivo-ativa, discurso e poder

Nesta seção, além do conceito de gênero do discurso, também exporemos os de atitude responsivo-ativa, poder e discurso, cotejando com *raps*.

Raps, enquanto gêneros discursivos, têm algumas características que lhe são peculiares: um tema (ou subtemas), o fato de ser um canto/fala e ter uma estrutura composicional marcada, geralmente, pelo ritmo, pela rima e pela poesia, por mesclar e incorporar, em muitos casos, outros gêneros como o testemunho, o relato, o diário, a notícia, entre outras características.

Assim, *raps*, nessa perspectiva, são práticas situadas no interior de uma atividade social: a do movimento *Hip Hop*. Além disso, possuem variados

³² Gostaríamos de salientar que além do viés discursivo pelo qual olhamos o *rap*, ele é um estilo musical que também pode ser considerado como canção, mas não está vinculado ao conceito tradicional de canção, geralmente uma relação entre melodia e letra, segundo Tatit (2006), pois é um estilo de canção em que a presença da fala é explorada (TATIT, 2006), no qual “[...] a fala cantada é substituída ou conjugada com uma fala rimada e ritmada de acordo com certos padrões” (COSTA, 2003, p. 108). Ainda sobre essa questão da mutação da canção, o músico Arnaldo Antunes (1988) tem a seguinte opinião: “[...] Em diversas bandas, as músicas são feitas em cima de um som que já está sendo tocado”, já que “[...] o estabelecimento de novas relações entre melodia e harmonia; o reprocessamento e colagem de sons já gravados; os ruídos, sujeira, microfônias; as novas concepções de mixagem, onde o canto nem sempre é posto em primeiro plano, tornando-se, em alguns casos, apenas parcialmente compreensível; a própria mesa de mixagem passando a ser usada quase como um instrumento a ser tocado. Tudo isso altera a concepção de uma letra entoada por uma melodia, sustentada por uma cama rítmica-harmônica”.

O professor da Universidade Queen Mary de Londres, Matthias Mauch, por sua vez, juntamente com outros pesquisadores de universidades da Inglaterra, realizou pesquisa, intitulada “A evolução da música popular: EUA 1960-2010”, com canções que estavam nas paradas da Billboard Hot 100 dos Estados Unidos entre as décadas de 1960 e 2010, e, entre outras conclusões, apontam o hip-hop como destaque, tendo em vista que “O campo harmônico do hip-hop é único e muito distinto do restante da história da música. E isso acontece especialmente porque o estilo tem o rap, em que as pessoas falam, então o conteúdo da harmonia não importa tanto. Algumas canções nem possuem acorde. O estilo reinventou o panorama musical, não era uma cópia de composições do passado. Eles entraram massivamente nas paradas entre o fim dos anos 1980 e o começo dos anos 1990, especialmente, e estão aí até hoje”. Essa matéria está disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/sorry-beatles-o-hip-hop-e-que-fez-revolucao/>>.

Como se observa, o *rap*, do ponto de vista musical, tanto para Tatit e Costa quanto para os estudiosos de Londres, se difere dos padrões habituais e está na intersecção entre canto/fala, já que há uma linha tênue que une/separa o canto da fala. Por isso que, nesta tese, também focamos sonoridades presentes na base do *rap*, por meio de colagens, como sons de tiro e vidros quebrando, entre outros, que ajudam a construir o todo em um *rap*.

destinatários/interlocutores, fatos que contribuem para se produzir um *rap*, uma vez que seu compositor, o *rapper*, juntamente com o DJ, realiza seu projeto de dizer a partir desse horizonte de possibilidades, no qual seleciona temas e toda uma série de elementos linguísticos, discursivos e estilísticos que ajudarão a compor esse projeto de dizer, daí resulta, em parte, a instabilidade do gênero, sobretudo na intercalação e na sobreposição de gêneros. Esses aspectos vão se relacionar à produção, como vimos, mas também, de alguma maneira, a sua recepção e circulação. Talvez seja por isso que há, em muitas regiões do Brasil, a mistura de ritmos à batida tradicional do *rap* e de outros elementos locais, fatos que corroboram com a hibridez do gênero. Mas, sobre isso, discutiremos no capítulo dedicado à cultura e suas intersecções.

Foucault não trabalha com a noção de gênero, foca em uma outra perspectiva, a de controle dos discursos:

[...] trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. [...] ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito de fala (FOUCAULT, 2014, p. 35).

O discurso, para Foucault (2014), nada mais seria que o reflexo de uma verdade que está sempre prestes a florescer diante de nossos olhos; um jogo de escritura em se tratando de uma filosofia de um sujeito fundante, de leitura, numa filosofia de experiência originária, de intercâmbio, numa filosofia de mediação universal, com a escritura, a leitura e a troca pondo em jogo signos. Assim, ainda segundo Foucault (2014), o discurso, na sua realidade, se anularia ao ser colocado na ordem do significante.

Por outro lado, em relação ao discurso, este só existe, segundo Bakhtin (2003), em enunciações concretas proferidas por falantes, os sujeitos do discurso. O discurso, assim, está amalgamado ao enunciado que pertence a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não poderia existir. Nesse sentido, o *rap* seria uma enunciação concreta também, pois é enunciado por sujeitos também concretos, os *rappers* que estão imersos em relações dialógicas e de poder.

O enunciado, então, caracterizar-se-ia pela irrepetibilidade, por ser individual, singular, histórico e único (BAKHTIN, 2003), pois a “escolha dos meios linguísticos e dos gêneros de discurso é determinada, antes de tudo, pelas tarefas (pela ideia) do sujeito do discurso (ou autor) centradas no objeto e no sentido” (BAKHTIN, 2003, p. 289), isto é, por um projeto de dizer de um sujeito do discurso. Os diferentes enunciados seriam construídos, por seus falantes, já prevendo seus possíveis destinatários/interlocutores, daí decorre uma inter-relação entre destinatário e a instância de recepção dos discursos, do nosso ponto de vista, uma vez que

O destinatário do enunciado pode, por assim dizer, coincidir *pessoalmente* com aquele (ou aqueles) a quem responde o enunciado. [...] Porque o enunciado daquele a quem eu respondo (com o qual concordo, ao qual faço objeção, o qual executo, levo em conta, etc.) já está presente, a sua resposta (ou compreensão responsiva) ainda está por vir (BAKHTIN, 2003, p. 301-302, grifo do autor).

Nesse fragmento, nota-se que o fato de se estar sempre respondendo caracteriza o que o Círculo vai nomear como atitude responsivo-ativa, visto que há dois sujeitos interagindo, por meio de seus enunciados, dialogando e dando respostas um ao outro. Em outras palavras, não há sujeitos passivos, numa interação verbal, e sim ativos, com cada locutor/interlocutor respondendo a partir de seus respectivos contextos históricos e sociais, uma vez que o “discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro [...]” (BAKHTIN, 2010b, p. 89).

No *rap* “Diário de um detento”, observa-se que o locutor usa alguns referentes, como Deus e juiz, buscando uma resposta, além de passar um recado para seu “irmão” (verso 6), seu interlocutor, nessa canção:

[...] O dia tá chuvoso. O clima tá tenso.
Vários tentaram fugir, eu também quero.
Mas de um a cem, a minha chance é zero.
Será que Deus ouviu minha oração?
Será que o juiz aceitou apelação?
Mando um recado lá pro meu irmão:
Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão
Ele ainda tá com aquela mina.
Pode crer, o moleque é gente fina [...].

Notem que o “irmão” é o de sangue, como é sugerido no fragmento, mas também pode ser aquele que o é por afinidade, como se perceberá em alguns *raps*. Essa possível ambiguidade da palavra “irmão” é uma opção valorativa do falante com o

discurso que está proferindo, com essa valoração favorecendo as escolhas lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado por parte desse falante, de acordo com Bakhtin (2003).

Observam-se, assim, dois lados, dois pontos de vista, por meio do olhar exotópico³³ do prisioneiro que, estando recluso, movimenta-se, pelo menos no imaginário, entre situações que ocorrem fora da cadeia, por já ter estado em liberdade, como o possível uso de entorpecentes por parte do irmão, como aquelas que permeiam o cotidiano de um detento, como a possibilidade de fuga. Pode-se concluir que a intercalação do gênero discursivo diário ao *rap* viabiliza o tipo de narrativa que se quer dar visibilidade: as relações que se dão via coerção, no diálogo entre os níveis macro e micro, tanto entre os prisioneiros quanto entre estes e os guardas, como a dos primeiros para os que se encontram fora do sistema prisional, numa clara hierarquização das relações sociais, pelo menos no *rap*.

O *rap* “Traficando Informação”, de CD homônimo, de 1999, de MV Bill, é outro enunciado no qual as escolhas lexicais, gramaticais e composicionais, realizadas pelo locutor, nos indicam a solicitação de resposta dos interlocutores, como se nota nestes versos, em que a um interlocutor genérico, “você”, pede-se a tomada de posição/de atitude: “Se você tiver coragem vem aqui pra ver / A sociedade dando as costas para a CDD”.

Percebam o deslizamento de sentido da palavra “traficar”, por meio do trocadilho no título e em outras partes da canção também – o locutor trafica informação em vez de realizar outro tipo de tráfico, como o ligado aos entorpecentes, considerando-se mensageiro da Comunidade Cidade de Deus (a denominada CDD): “MV Bill, mensageiro da verdade / MV Bill, falando pela comunidade [...] / MV Bill traficando informação”. O uso do trocadilho instaura uma nova discursividade: a de que “comercializar” informações e, conseqüentemente, ampliando o acesso a elas, poderia reverter ou inviabilizar a dinâmica do crime, como a de “recrutar” pessoas para o tráfico de drogas.

Esse “traficar informação” se relaciona, em alguma medida, à maneira como o poder se mantém e é aceito, uma vez “[...] que ele não pesa como uma força que diz

³³ Este conceito que se assemelha ao de excedente de visão será melhor explorado em páginas seguintes, mas, brevemente, exotopia pode ser assim definido: [...] designa uma relação de tensão entre pelo menos dois lugares: o do sujeito que vive e olha de onde vive, e aquele que, estando de fora da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro (AMORIM, 2006, p. 101).

não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT, 2013, p. 45), como é o caso do cotidiano da periferia, que é contado por um locutor, que tudo sabe e vê, geralmente, na 1ª pessoa do singular. Assim, vê-se a manifestação do poder, na produção discursiva de uma situação que tem como base fatos reais, como o de uma garota de 12 anos grávida (verso 5) e de um menino de apenas 9 anos que já usa drogas (verso 6) em vez de estarem na escola, por exemplo, evidenciando relações desiguais na falta de cumprimento da legislação que visa à proteção e ao cuidado com a criança e ao adolescente. O locutor, ao relatar os fatos, assume um tom crítico e irônico, como se nota no primeiro verso do *rap*, no uso do adjetivo “sinistro” ligado a “mundo” que se refere à CDD. Destacam-se também palavras, como polícia (uma tecnologia governamental do poder, como evidencia Foucault (1995)), revólver e tiro, que remetem a conflitos/guerra em contraste com outras situações cotidianas como estudar, brincar, lazer, paz e tranquilidade:

Seja bem-vindo ao meu mundo sinistro, saiba como entrar
 Droga, polícia, revólver, não pode, saiba como evitar
 [...]
 Está faltando criança dentro da escola,
 Estão na vida do crime, o caderno é uma pistola
 Garota de 12 anos esperando a dona cegonha
 Moleque de 9 anos experimentando maconha.
 Bala perdida, falta de emprego, moradia precária
 Barulho de tiro na noite
 É outra quadrilha querendo invadir minha área [...]

O uso de afirmativas, tais como as que estão nos versos de 3 a 6, evidencia a operacionalização das relações de poder pelo escamoteamento e pela inversão de valores e papéis: ser mãe aos 12 anos quando se deveria ser apenas filha e cuidar do futuro, estudando; usar entorpecentes e ter como “caderno” uma pistola, em vez de frequentar uma escola. Assim, dois mundos (con)viveriam paralelamente: o do crime, que levaria as pessoas (adultos, crianças e adolescentes) ao nada, e o da informação, ligado à escola, com as pessoas podendo ser tornar mais críticas e questionadoras frente às situações vivenciadas em seu cotidiano mediante a ampliação e o acesso ao conhecimento em suas variadas formas.

O locutor mostra o olhar do outro sobre a discriminação, agregando-o ao seu, como no caso do primeiro verso em que “favelado, pobre e preto” são os epítetos de marginal, que já indicia pré-conceito que culmina no preconceito, com essas palavras se repetindo no verso 6, em que “favelado” passa de designado para designador, indicando

um lugar, a “favela”, local em que há também discriminação racial entre pares. Assim, as relações étnicas deslizam para o racismo entre pares, o que denota que as relações de poder se manifestam também no nível microfísico, como se percebe pelo último verso, por meio da incorporação de vozes que ratificam o racismo:

[...]
 A descrição do marginal é favelado, pobre, preto!
 Na favela, corte de negão é careca
 É confundido com traficante, ladrão de bicicleta
 [...]
 O sistema de racismo é muito eficaz
 Pra eles um preto a menos é melhor que um preto a mais
 [...]
 Preto, pobre, favela
 Coroa chorando, corpo coberto, sangue no chão, ao lado uma vela
 Acerto de contas, cheirou e não pagou
 [...]
 Isso acontece porque aqui ninguém ajuda ninguém
 Um preto não quer ver o outro preto bem [...]

Nesses versos, as vozes ressoam discriminação social, como ser favelado (se existe o favelado é porque são criadas condições de existência deste: como a divisão de classes) e racial, como a apontada entre pares. Essas vozes dialogam, refletem e refratam a realidade por meio de um olhar exotópico do locutor. É nesse sentido que “cada forma de transmissão do discurso de outrem apreende à sua maneira a palavra do outro e assimila-a de forma ativa” (BAKHTIN, VOLOCHÍNOV, 1995, p. 190).

A multiplicidade de vozes permite observar várias narrativas circulando, como o fato de se exaltar o *Hip Hop*, sendo este visto pelo locutor como alternativa positiva em meio à marginalidade: “Encontrei minha salvação na cultura Hip-Hop / Tem outros que entraram na vida do crime querendo ganhar Ibope”. Esse destaque ao movimento *Hip Hop* e a referência ao Ibope (um Instituto de pesquisa) mostram-nos que as escolhas lexicais relacionam-se à forma como ao discurso de outrem é dado um novo tom em um novo contexto, como a relação “caderno” e “pistola”.

As variadas vozes encontram na referência e no pertencimento ao local, a periferia, a espacialização de momentos e de situações. Esse local é marcante na narrativa desse *rap* de MV Bill, a exemplo de “Diário de um detento”, dos Racionais (“Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D’Abril, Parelheiros / Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim Angela / Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis”), pois é uma relação de intimidade, e também de medo, que o locutor e os seus têm para com os locais

mencionados na canção: “[...] Vai ver que a justiça aqui é feita à bala / A sua vida na favela não vale de nada [...] CDD, Zona Oeste, Jacarepaguá, aqui o gatilho fala mais alto, pá pá pá [...]”. A onomatopeia “pá, pá, pá” e os sons de tiro, logo após a utilização desta, foram inseridos, como outros sons de tiro ao longo da canção de MV Bill, para dar mais veracidade ao que é relatado, tendo como base o que pode acontecer no cotidiano da periferia, em relação à violência armada, por exemplo. Na menção a esses locais, pode ser notado que eles representam vozes variadas, como a que se relaciona a dois tipos de justiça: em “Diário de um detento”, a que se refere ao sistema judiciário brasileiro sobre a aplicação de leis e sentenças, como a privação de liberdade; e, em “Traficando informação”, a que aborda o contexto da justiça feita pelas próprias mãos.

Evidenciamos a partir do que Foucault (2013, p. 292-293) vai discorrer sobre a relação entre legislação e poder disciplinar e que, de alguma maneira, é vislumbrado nos *raps* analisados. Segundo o filósofo há

[...] nas sociedades modernas, a partir do século XIX até hoje, por um lado, uma legislação, um discurso e uma organização do direito público articulados em torno do princípio do corpo social e da delegação de poder; do outro, um sistema minucioso de coerções disciplinares que garante efetivamente a coesão desse mesmo corpo social.

Além disso, observa-se ainda em “Diário de um detento” o fato de que é na prisão, segundo Foucault (2013), o lugar em que o poder se manifesta no seu estado mais puro, em suas formas mais exageradas sob a tutela de ser declaradamente visto como poder moral. Nos fragmentos seguintes, isso pode ser verificado, “no olhar sanguinário do vigia” (verso 3); no uso de uma “HK, metralhadora alemã ou de Israel” que “estraçalha ladrão que nem papel” (versos 4 a 8) em que se nota também um dialogismo com o contexto cristão com o uso de palavras como “Israel, muralha e José; na individualização das penas, na aplicação do poder disciplinar (versos 9 e 10):

São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã.
Aqui estou, mais um dia.
Sob o olhar sanguinário do vigia.
Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de
uma HK.
Metralhadora alemã ou de Israel.
Estraçalha ladrão que nem papel.
Na muralha, em pé, mais um cidadão José.
[...]
Cada crime uma sentença.
Cada sentença um motivo, uma história de lágrima,
sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio,
sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo.

Misture bem essa química.
Pronto: eis um novo detento [...]

Desse modo, o poder é uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social, uma vez que as relações de poder acontecem entre indivíduos que, por sua vez, utilizam-se da palavra, enquanto signo verbal (ideológico) para materializar o poder, como é o caso dos *raps* analisados.

Ao final, o locutor de “Traficando informação” continua mostrando os antagonismos e a relação paradoxal que os habitantes da periferia mantêm entre si, dentre os quais o locutor faz parte, ao mesmo tempo em que mantém certa distância devido a ser um “mensageiro da verdade”. Essa relação paradoxal também é para com outros, distintos dele e dos seus, como o “inimigo”, o “sistema”. Assim, percebem-se relações capilares de poder, quando acontecem entre pares (versos 3 a 5), e macrofísicas, entre diferentes classes sociais (6° e 7° versos). Além disso, o operador argumentativo “mas”, nas duas ocorrências, é utilizado para mostrar o discurso que é dado a ver: as relações dialógicas entre iguais se materializam nas relações de poder (e vice-versa) que se dão via consumismo, seja pela aquisição do entorpecente, do álcool ou de um bem, como o tênis Nike.

Meu raciocínio é raro pra quem é carente
MV Bill, sobrevivente
Da guerra interna, dentro da favela
Só morre preto e branco pobre, que faz parte dela
O sistema faz o povo lutar contra o povo
Mas na verdade o nosso inimigo é outro
O inimigo usa terno e gravata
Mas ao contrário a gente aqui é que se mata
Através do álcool, através da droga
Destruição na boca de fumo, destruição na birosca
Fazendo justamente o que o sistema quer, saindo para roubar
Para botar um Nike no pé!
Armadilha pra pegar negão, se liga na fita
MV Bill traficando informação

Como qualquer lugar, a favela é um local de população variada. Assim, no verso 4, o locutor faz referência a brancos pobres também que, assim como os “pretos”, morrem, na guerra interna, provavelmente em virtude do tráfico de drogas, que acontece rotineiramente na favela, fato que se difere de versos mais acima em que o locutor diz que “Um preto não quer ver o outro preto bem”. Desse modo, como destacamos, as relações de poder não se estabelecem só no nível microfísico, no preconceito entre pares e na disputa pela liderança do tráfico local, mas também macro, como no

escamoteamento de que as relações internas são causas e consequências, em parcela significativa, da divisão social e econômica de classes, como se percebe no verso 7, em que o locutor diz que o “inimigo usa terno e gravata”.

Por fim, a alternativa do locutor é “traficar informação” a fim de alertar aos seus de que exercer outro tipo de tráfico só traz prejuízos para quem o faz, sobretudo se se pensar que ao se adquirir um bem, como um “Nike”, via roubo, como mencionado na canção, seria eliminada, aparentemente, a estratificação entre classes. Desse modo, é preferível se informar e ter autonomia a se deixar levar pelas falácias do capitalismo, via consumismo.

O que acabamos de analisar, nesse *rap*, relaciona-se com a ideia bakhtiniana (2003) de que os enunciados são determinados: pela relação com a realidade, com o sujeito falante e com outros enunciados. Por meio dessa relação ativa e responsiva do falante para com seu projeto de dizer, na dinâmica das relações de poder, é que “[...] sentimos a *intenção discursiva* de discurso ou a *vontade discursiva* do falante, que determina o todo do enunciado, o seu volume e as suas fronteiras” (BAKHTIN, 2003, p. 281, grifos do autor).

Essa valoração atribuída pelo locutor na seleção de seu repertório, tanto linguístico quanto discursivo, vai se relacionar a três peculiaridades constitutivas do enunciado apontadas por Bakhtin (2003): i) a alternância dos sujeitos do discurso; ii) a conclusibilidade específica, que pode ser considerada uma espécie de aspecto interno da alternância de sujeitos discursivos; iii) a relação do enunciado com o próprio falante (o autor do enunciado) e com outros participantes. Todas essas três peculiaridades também podem ser observadas nos *raps*, seja na relação dos *rappers* com estes ou com outros elementos do *Hip Hop*, seja na interação que é construída, ao longo das letras, com o público.

3.1.2 No entremeio das relações de poder e do dialogismo: o sujeito e suas vozes

Discorreremos, nesta seção, sobre conceitos nos quais o sujeito imerso em relações dialógicas e de poder orquestra – e é orquestrado – por muitas vozes em que reflete e refrata realidades concretas.

Iniciemos com as três peculiaridades constitutivas do enunciado, apontadas ao final da seção anterior. No *rap* “Contraste Social”, de MV Bill, o título já indicia o que vai ser mostrado na canção: dois lados antagônicos, o cotidiano de quem vive na favela e o de quem mora no asfalto, nos condomínios. Nesse *rap* podem ser observados:

- i) os diferentes interlocutores (destacados no fragmento), que são referenciados de forma (in)direta, já que, de alguma maneira, ao falar deles, o locutor também direciona seu discurso a eles (“Eu quero denunciar o contraste social / Enquanto o *rico* vive bem, o *povo pobre* vive mal [...] / Estouraram uma boca de fumo, o traficante é preso / Para a alegria da *polícia* o traficante é preto [...]);
- ii) o acabamento temporário da canção, no qual se nota que o locutor finaliza suas ideias em relação ao contraste social, num diálogo também com a época da escravidão (no uso de “chibatada” e “tronco”), com outros interlocutores (perceptível no emprego de pronomes, como o “você” que também está implícito nas formas verbais imperativas), e consigo mesmo ao se incluir por meio da expressão “a gente” (“[...] Chibatada que *a gente* levava no tronco não cicatrizou / Se *você* não se ligou / Se *liga* / então, nada mudou / Se na *sua cabeça*, eu estou equivocado / *Desça* da cobertura e *passa* aperto do meu lado”);
- iii) a forma como o locutor, revezando-se na 1ª pessoa do singular e do plural, se relaciona com o enunciado e outros participantes, sejam estes o próprio enunciado ou os interlocutores e isso se liga aos outros dois primeiros aspectos (“[...] Num país onde o dinheiro domina / Família faz da praça a sua morada / A política é movida através de propina / Um inocente é condenado sem ter feito nada [...] / E assim vamos fazendo o que diz a bandeira / Ordem e progresso no país de terceiro mundo / Não queremos ser tratados de qualquer maneira / Como se todos na favela fossem vagabundos [...]).

A base da canção se harmoniza com a letra, pois logo no início ouvem-se sons de trovoadas e depois de chuva, com o que parece ser um sino tocando ao fundo para, do

nosso ponto de vista, chamar a atenção do interlocutor para o que o locutor vai dizer, como já indicia na preleção: “Rio de Janeiro: morro e asfalto / Favela e condomínio: contraste social”. O som de sino percute e está presente ao longo do *rap*, anunciando, tal qual na tradição oral antiga, os comunicados e, no caso da canção, as causas e as consequências do contraste social.

Assim, as situações apresentadas, bem como os diferentes interlocutores e a mensagem direcionada a esses interlocutores fazem emergir várias vozes. E isso é reforçado no refrão: “Contraste social, o povo pobre é que vive mal / Eles querem negão dentro da prisão”. Essas vozes revelam dois lados antagônicos, a princípio, mas que refletem e refratam uma realidade concreta, permeada pela movimentação das relações de poder: a divisão social e econômica de classes.

Nesse tipo de relação, sobre os antagonismos sociais e entre classes, que se materializa entre pessoas, observa-se a operacionalização do poder, tendo em vista que este “[...] designa relações entre ‘parceiros’ (entendendo-se por isto não um sistema de jogo, mas apenas [...] um conjunto de ações que se induzem e se respondem umas às outras)” (FOUCAULT, 1995, P. 240). Nesse processo que é de reflexão e de refração de uns com os outros, um dos pilares teóricos dos estudos do Círculo de Bakhtin, o dialogismo, pode ser trazido para a discussão, pois nas relações de poder evidenciam-se também relações dialógicas. Esse conceito bakhtiniano pode ser assim delineado:

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (BAKHTIN, 2003, p. 294-295).

Esse conceito bakhtiniano sobre dialogismo se relaciona a uma posição ativa³⁴ por parte do sujeito em seu diálogo com as palavras dos outros, tendo em vista que o homem não é um Adão mítico só relacionado a objetos ainda não nomeados (BAKHTIN, 2003, 2010b). Por isso a imersão nessas palavras dos outros não é atrelada à passividade, já que o falante assimila, reelabora e reacentua. Em outras palavras, mesmo que, em um enunciado, se percebam traços que dialoguem com um enunciado anterior ao que está sendo dito, o atual será uma resposta a esse enunciado precedente

³⁴ Destaca-se que ativo precisa ser entendido não como quem detém o controle sobre os sentidos, mas como aquele que oferece uma resposta ao ser interpelado. Não se trata, portanto, de se colocar para além do poder, mas de, ao se estar inserido nas relações, tornar-se também um lugar de resistência e de refração.

ou uma antecipação de um enunciado futuro. Esse novo enunciado caracteriza-se também por ser irrepetível, pois o falante/ouvinte atribui o seu tom valorativo a essa nova entonação, endossando tanto a unicidade e a particularidade como também a pluralidade do que está sendo proferido, tal qual acontece na narrativa de muitos *raps*, como é o caso de “Contraste social” em que resistência, conscientização e respostas são apreendidas e caracterizam a unicidade do enunciado. Assim, cada enunciado – na cadeia enunciativa que caracteriza o *rap* – se vincula a outros enunciados, retomando e singularizando o já-dito.

Desse modo, é possível fazer um cotejo com o exercício do poder, já que este não é um fato no seu estado bruto, nem um dado institucional, muito menos uma estrutura que se mantém ou se quebra, uma vez que “[...] ele se elabora, se transforma, se organiza, se dota de procedimentos mais ou menos ajustados” (FOUCAULT, 1995, p. 247), pois é um modo de ação de uns sobre os outros. Nesse movimento, o poder se renova e vai se constituindo, tendo a liberdade como condição de sua existência, de acordo com Foucault (1995). Assim, o poder é exercido sobre “sujeitos livres”, porque pessoas privadas de sua liberdade, como na condição de escravo, não teriam condições de se manifestar, expressar sua opinião, se deslocar, enfim, ter liberdade para exercer seus direitos e deveres. É nesse sentido que

[...] o poder não é da ordem do consentimento; ele não é, em si mesmo, renúncia a uma liberdade, transferência de direito, poder de todos e de cada um delegado a alguns (o que não impede que o consentimento possa ser uma condição para que a relação de poder exista e se mantenha); a relação de poder pode ser o efeito de um consentimento anterior ou permanente; ela não é, em sua própria natureza, a manifestação de um consenso (FOUCAULT, 1995, p. 243).

Como se nota, as relações de poder são exercidas por sujeitos, mesmo com as diferenças apontadas entre os teóricos sobre a concepção de sujeito, que estão em interação uns com os outros na sociedade. Essa interação implica que os sujeitos respondem e são responsáveis³⁵, com cada um fazendo e dizendo o que pode e deve dizer, tendo, contudo, liberdade relativa para fazê-lo, já que não se pode dizer e se fazer o que se quer, considerando-se que esses sujeitos se expressam por meio, por exemplo, de gêneros discursivos os quais possuem características que lhe são peculiares, além de

³⁵ Essa responsabilidade deve ser entendida à luz do ato concreto, singular, portanto, único, sem alibi, visto que “[...] ser realmente na vida significa agir, é ser não indiferente ao todo na sua singularidade” (BAKHTIN, 2010c, p 99).

estarem inseridos em contextos históricos, culturais e sociais que, de alguma maneira, relativizam projetos de dizer. Dessa forma, as restrições aos projetos discursivos dos *rappers* são impostas pelo gênero, pela esfera sócio-ideológica e pelos interlocutores, todos inscritos em uma dada historicidade.

Essa liberdade relativa dos sujeitos em relação ao seu projeto de dizer é exposta, por exemplo, quando Bakhtin (2003) discorre acerca da testemunha e do juiz. O teórico utiliza esses dois papéis que as pessoas podem representar e as caracterizam em determinada situação, a de estarem em um tribunal, fato que lhes confere o papel que, nesse momento, têm na sociedade: a testemunha que é a de depor a favor ou contra um réu; e o juiz que é o de conferir uma sentença a partir das provas e dos autos do processo. Como se nota, é o outro quem diz o que o “eu” é, visto que: “Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativo-emocional” (BAKHTIN, 2003, p. 373).

Como a interação social e verbal é que constitui as relações entre os sujeitos, as categorias apontadas pelo Círculo de Bakhtin não podem ser estudadas separadamente, já que elas não são dicotômicas, mas se relacionam, pois não há dialogismo sem atitude responsivo-ativa e vice-versa. É assim que

[...] cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva. Essas reações têm diferentes formas: os enunciados dos outros podem ser introduzidos diretamente no contexto do enunciado; podem ser introduzidas somente palavras isoladas ou orações que, neste caso, figurem como representantes de enunciados plenos, e além disso enunciados plenos e palavras isoladas podem conservar a sua expressão alheia mas não podem ser reacentuados (em termos de ironia, de indignação, reverência, etc.); os enunciados dos outros podem ser recontados com um variado grau de reassimilação; podemos simplesmente nos basear neles como em um interlocutor bem conhecido, podemos pressupô-los em silêncio, a atitude responsiva pode refletir-se somente na expressão do próprio discurso – na seleção de recursos linguísticos e entonações, determinada não pelo objeto do próprio discurso mas pelo enunciado do outro sobre o mesmo objeto. Este caso é típico e importante: muito amiúde a expressão do nosso enunciado é determinada não só – e vez por outra não tanto – pelo conteúdo semântico-objetual desse enunciado mas também pelos enunciados do outro sobre o mesmo tema, aos quais responderemos, com os quais polemizamos; através deles se determina também o destaque dado a determinados elementos, as repetições e a escolha de expressões mais duras (ou, ao contrário, mais brandas); determina-se também o tom (BAKHTIN, 2003, p. 297).

Como se observa, essa resposta aos enunciados pode acontecer de maneiras variadas, devido à dinamicidade das relações entre os sujeitos e por ser a palavra uma

arena de luta, na qual os sujeitos podem concordar ou discordar, pois dar uma resposta não significa estar em consonância ou dissonância com A ou B; e nem a existência de um apoio coral a tudo que é dito, mas também “Não estamos querendo dizer com isso que as relações se caracterizam só por antagonismos, mas estes são uma das possibilidades das relações, já que dizer como nós tocamos o outro e este nos tocará pode suscitar um mar de respostas” (MOREIRA, 2014a, p. 67).

O mesmo acontece nas relações de poder, uma vez que elas se manifestam em várias instâncias, pois são relações, como mencionadas por Foucault (2004, p. 266), que se estendem entre os indivíduos e extrapolam a dimensão político-partidária ou institucional, pois “[...] há todo um conjunto de relações de poder que podem ser exercidas entre indivíduos, no seio de uma família, em uma relação pedagógica, no corpo político”. Em outras palavras, relações de poder que se realizam também em nível microfísico. Assim, como as relações de poder são exercidas pelas pessoas umas com/sobre as outras nos meios nos quais estão inseridas, isso evidencia que, do nosso ponto de vista, há dialogismo e responsividade também na circulação do poder. As relações dialógicas, para além de relações semânticas, são, sobretudo, relações de poder, de confronto entre sentidos, interpretações, formas de ver e de estar no mundo.

No *rap* “Atitude errada”, de MV Bill, percebe-se a responsividade do locutor (num duplo: eu/nós) para com seus interlocutores (representados pelo pronome “vocês”), solicitando destes também uma resposta: a de que tenham uma atitude ativa e altiva para com os outros e para com os seus. Nisso também podemos observar relações de poder que se estabelecem no nível microfísico, no cotidiano entre os pares: “Vocês parando pra pensar botando a cabeça no lugar / Pedindo a Deus para nos ajudar / Sem armas, unidos, sem violência entre nós / Vamos ter a certeza que na luta não estamos sós”.

O refrão, cantado a duas vezes, com os dois primeiros versos cantados por uma voz levemente desfigurada, sendo que uma dessas vozes carrega o timbre grave da voz do *rapper*, ecoa a diretividade e a chamada de atenção aos “manos”³⁶. Assim, solicita-se

³⁶ A palavra “mano”, equivalente a “irmão”, é comumente usada, numa situação corriqueira, por pessoas do sexo masculino, na faixa etária entre 15 e 35 anos, principalmente, quando se dirigem a um outro homem, cumprimentando-o ou simplesmente interpelando-o, o que pode ser ouvido, geralmente, na cidade de São Paulo e até mesmo no interior, como em São Carlos. Mas isso mereceria um estudo mais aprofundado e detalhado no âmbito dos estudos linguísticos, como da Sociolinguística, para se confirmar tal hipótese para além da oitiva casual das ruas. Talvez seja por isso que tal palavra seja usual também em *raps*.

uma atitude mais positiva por parte desses “manos” e, conseqüentemente, a “atitude errada” não é bem vista: “Para os manos daqui / Para os manos de lá / M.V.BILL mandando fechado pode acreditar / Para os manos daqui / Para os manos de lá / Atitude errada / Isso tem que mudar”. Os dêiticos de localização “daqui” e “lá” mostram-nos também a relação de proximidade e de pertencimento que o locutor tem para com o local e para com aqueles que são considerados como seus “manos” e espacializam as relações de poder, pois, de alguma forma, demarcam fronteiras de divisão, como a social.

Nesse *rap*, há uma segunda parte cantada de forma mais rápida, talvez para dar a impressão de que é preciso estar e ser mais ligeiro nas atitudes a serem tomadas na vida. Além disso, é reforçado o que, de fato, o “mano” deve perceber: que é manipulado por quem está no denominado poder hegemônico. Os versos abaixo ratificam o que acabamos de mencionar, como os de 3 a 5, que são um misto de relações de poder no nível micro e macro, já que são respostas ao verso 2, cujo foco é no poder do sistema por meio das armas e, conseqüentemente, na forma como esse sistema operacionaliza seu potencial de destruição tanto física quanto mental, já que parece conseguir forjar situações e faz as pessoas aderirem ao que se “pensa”. Assim, pelo que se nota, é preciso uma reação coletiva a essa palavra de outrem, como se depreende nos dois últimos versos, sobretudo no nível local, na CDD (Comunidade Cidade de Deus):

[...]
 A vida é um jogo marcado e a gente só tá no primeiro ato
 O sistema dá as armas para a nossa destruição
 Não faça o jogo deles, não seja o mais bobão
 A cair nessa ilusão de brigar com seu irmão
 É preciso união e não sangue no chão
 Brigar não vale a pena seja qual for o motivo
 Inveja, mulher, valentia só te faz arrumar inimigo
 Se liga na fita se liga no papo se liga na CDD
 M.V.BILL mandando um papo reto pra você [...]

O locutor, uma espécie de voz conscientizadora e resistente, ratifica a ideia de que não se pode entrar no jogo do sistema, mas a de que é preciso reverter esse jogo, informando-se, e não se deixando manipular:

[...]
 O problema da comunidade é a falta de informação
 Sem referência larga a escola, cabeça virada vira ladrão
 Droga confunde a cabeça, você não tem dinheiro então
 Rouba,
 [...]

M.V.BILL sangue bom vindo diretamente da favela
 Pra dar um toque na rapaziada
 Que violência entre nós não nos leva a nada
 Somente andar pra trás, somente regredir [...]

Nesse fragmento, o dado (falta de informação, por exemplo) e o novo (como reagir ao sistema) é uma relação que se estabelece via dialogismo, uma vez que o dado e o criado num mesmo enunciado são o reflexo e a refração da palavra que, enquanto palavra do outro, pode se transformar em minha palavra alheia própria, tendo como base o fato de que alguma coisa é criada a partir de algo dado (BAKHTIN, 2003), mas que é sempre reacentuada pelos falantes/ouvintes.

Foucault (2014, p. 21, grifos do autor), por sua vez, também faz menção a esse universo do já dito dos discursos, sobretudo religiosos, jurídicos, literários e científicos, com sua regularidade, sua dispersão, mas também, para nós, sua reelaboração:

Em suma, pode-se supor que há, muito regularmente nas sociedades, uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que “se dizem” no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, ficam ditos, e estão ainda por dizer.

Ainda sobre a manifestação das palavras do outro, elas carregam uma carga ideológica, uma vez que

[...] a palavra, por sua própria natureza intrínseca, é *desde o início* um fenômeno puramente ideológico. Toda realidade objetiva da palavra consiste exclusivamente na sua destinação de ser um signo. Na palavra não existe nada que seja indiferentemente a esta destinação e que não tenha sido por ela gerado (VOLOCHÍNOV, 2013, p.193, grifos do autor).

No rap “Inconstitucionalissimamente”, também de MV Bill, pode-se perceber o caráter ideológico do discurso do outro introduzido num novo enunciado: o título do rap, de alguma maneira, se relaciona à Constituição Federal Brasileira, no sentido que aborda aquilo que não estaria de acordo com o que versa a Carta Magna sobre direitos e deveres dos brasileiros. Assim, o locutor dirige-se a um interlocutor genérico, focando a falta de representatividade e as consequências disso para a população: “Olha quanta gente / Quem sofre com o castigo é inocente / Quem te representa é incompetente / Ou influente / Honestidade tá ausente [...] / A prática mostra quem é quem diariamente / Quem é que se vende / Quem quebra a corrente”.

O locutor também critica a si e aos seus já que usa a expressão “a gente” e também a primeira pessoa do plural, o “nós”, ao se referir à mobilização contra o racismo que acontece só uma vez por ano, além de abordar o comodismo que se relaciona à possível aceitação do *status quo*: “Não entendo como a gente é dependente / Só temos ação contra o racismo anualmente / Aceitamos facilmente ser carente / Fica acomodado esperando o bote da serpente [...]”.

Em um tom irônico, relaciona “Marcelo Caron”, que pode ser uma metáfora do poder, enquanto sistema, a um presente de “serpente”. O médico foi acusado de assassinato após ocorrerem mortes de suas pacientes, em cirurgias plásticas, nos anos 2000: “Fica acomodado esperando o bote da serpente / Quem sabe ela também lhe dê presente / Marcelo Caron com bisturi e você como paciente”.

O discurso citado é reelaborado e reacentuado, de acordo com o contexto no qual o locutor se propõe a narrar/cantar, tendo como base, do nosso ponto de vista, o que o Círculo vai abordar sobre a transmissão do discurso de outrem se relacionar a uma terceira pessoa: no caso do *rap*, os diferentes interlocutores a quem é dirigida a mensagem.

Nesse sentido,

[...] a transmissão leva em conta uma terceira pessoa – a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância: ela reforça a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso (BAKHTIN, VOLOCHÍNOV, 1995, p. 146).

Por fim, o locutor vai reforçar a ideia de que é um porta-voz e um possível exemplo a ser seguido (como no primeiro verso), embora não termine o último verso, que é cantado por uma voz desfigurada, o que sugere que a completude fique a critério do leitor/ouvinte da canção: “Reluzente, do rap um expoente / Amigo não é parente / Disposição suficiente / Se não tiver botando fé experimente / Defendo minha conduta como Deus defende um ...”.

Nisso se observa o exercício do poder, no nível do contexto mais imediato do locutor, quando sugere ser um exemplo e o de falar em nome de alguém, que é uma forma de construção de um lugar de poder: o de assumir, hierarquicamente, uma posição de representante diante daqueles que aconselha, por ser um dos que vivenciam as situações retratadas, mas que se dispõe a falar e não se calar diante do que vê. A operacionalização do poder ocorre também no nível macro, ao se fazer um paralelo

entre política e Constituição Federal, tendo em vista que “Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém, mas se sabe quem não o possui” (FOUCAULT, 2013, p. 138).

E nesse contato com os outros o sujeito vai se constituindo e exercendo poder. A relação de alteridade é assim estabelecida: entre um “eu-para-mim”, um “eu-para-o-outro” e um “outro-para-mim”, partindo-se do princípio de que “[...] o que em mim é dado imediatamente e o que é dado apenas através do outro” (BAKHTIN, 2003, p. 382).

Nessa relação eu-outro, o sujeito vai se construindo, baseando-se, segundo Bakhtin (2003), na concretude (uma pessoa encarnada que tem um nome, por exemplo), na integridade (do ato responsivo e responsável), na responsividade (nas respostas que dá aos enunciados dos outros), na inesgotabilidade (das atitudes responsivo-ativas), na inconclusibilidade (do acabamento para com o outro), na abertura (o fato de estar sempre em relação com). E tudo isso se relaciona ao dialogismo existente nas diferentes interações e na reação ativa ao discurso de outrem. O *rap*, portanto, nos permite observar a maneira como as relações dialógicas são, necessariamente, relações de poder, em que as palavras operam como arenas políticas.

3.1.3 Movimentos e embates entre exotopia, cronotopia, relações de classe, formas de luta e ideologias

Como o sujeito precisa ter um olhar exotópico para se projetar e se completar no outro, visto não ser um ser monológico e sim dialógico, nesta seção, vamos abordar, então, os conceitos de exotopia/excedente de visão, cronotopia (tempo e espaço), relações de classe, formas de luta e ideologias para que se perceba os movimentos e os embates por meio dos quais o sujeito de forma contínua apropria-se ao mesmo tempo em que está imerso em situações nas quais esses conceitos podem ser apreendidos.

A exotopia é um conceito que se interconecta a outros postulados bakhtinianos, como o de dialogismo, e pode ser assim compreendida:

[...] Na categoria do *eu*, minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me acaba, ela só pode ser assim vivenciada na categoria do *outro*, e eu preciso me colocar a mim mesmo sob essa

categoria para me ver como elemento de um mundo exterior plástico-pictural e único. (BAKHTIN, 2003, p. 33, grifos do autor)

Desse modo, a forma como o eu vivencia o eu do outro é diferente da maneira como o eu vivencia o seu próprio eu (BAKHTIN, 2003). No *rap* “Homem na estrada”, dos Racionais MC’s, que conta com sample de “Ela partiu” de Tim Maia, isso pode ser observado. O locutor, por meio de um olhar exotópico, conta, na 1ª pessoa do singular, a rotina de um homem que sai da prisão e tem perspectivas de mudar de vida: “Um homem na estrada recomeça sua vida / Sua finalidade: a sua liberdade [...] / Não olhar para trás, dizer ao crime: nunca mais!”. Esse olhar exotópico do locutor, que tudo sabe e vê, do nosso ponto de vista, remete ao griot africano, o contador de histórias orais: “Um lugar onde só tinham como atração / o bar e o candomblé pra se tomar a benção / Esse é o palco da história que por mim será contada”.

Vários discursos circulam nesse *rap* e distintos são os interlocutores. Vejamos como as relações de poder se manifestam: de um lado, há a forma como a elite olha para a favela (os quatro versos iniciais) e a crítica ao poder público (2ª estrofe: primeiro e último versos) e, por outro, a forma microfísica de manifestação do poder (os últimos versos, quando o locutor faz menção às leis nas favelas, impostas pelo medo, sobretudo o da sentença de morte para quem, muitas vezes, fala, faz e vê o que não deve). O que acabamos de mencionar pode ser verificado nos seguintes versos:

Os ricos fazem campanha contra as drogas
E falam sobre o poder destrutivo dela
Por outro lado promovem e ganham muito dinheiro
Com o álcool que é vendido na favela

[...]

A Justiça Criminal é implacável
Tiram sua liberdade, família e moral
Mesmo longe do sistema carcerário
Te chamarão para sempre de ex-presidiário
Não confio na polícia, raça do caralho

[...]

Na madrugada da favela não existem leis
Talvez a lei do silêncio, a lei do cão talvez [...]

Nesses versos, notamos o triângulo no qual a sociedade é apoiada, segundo Foucault (2013): poder, direito e liberdade. Destacamos que é uma verdade que o

locutor do *rap* tem o direito e o poder para proferi-la: a de que existem relações econômicas e sociais desiguais.

Nesse sentido, fazemos um cotejo entre o que mencionamos e o que Foucault (2013) salienta sobre o poder não parar de nos fazer interrogar, indagar, registrar e institucionalizar a busca da verdade.

Bakhtin, por sua vez, em *Para uma filosofia do ato responsável* (2010c), estabelece uma distinção entre a verdade “istina”, que se relaciona a um ideal universalmente incontestável e como valor abstrato na qual caberiam afirmações do tipo “posto que penso, devo pensar verdadeiramente [*istinno*]” (p. 46), e a verdade “pravda”, como entonação do ato único e irrepetível, portanto, com valoração atribuída por parte do falante, destacando essa última, em prol do enunciado concreto. Esta também pode ser depreendida no *rap* “Homem na estrada”, tendo em vista a argumentação proferida pelo locutor.

Além disso, a forma como é contada a rotina desse homem na estrada faz com que esse *rap* assuma um caráter cinematográfico, já que o locutor parece cantar/contar fatos, recortes do cotidiano e de situações, reunidos em várias cenas, que se relacionam a algumas vivências que podem acontecer na periferia e, conseqüentemente, desse homem na estrada: “[...] Faltou água, já é rotina, monotonia [...] / uma ambulância foi chamada com extrema urgência / Loucura, violência, exagerado / Estourou a própria mãe, estava embriagado / Mas bem antes da ressaca ele foi julgado / Arrastado pela rua o pobre do elemento / o inevitável linchamento, imaginem só!”. Na seqüência, tem-se uma dupla visão: a do locutor e a do homem na estrada, quando este diz não acreditar no que vê, já que é através do olhar do locutor que a cena é descrita: “Empapuçado ele sai, vai dar um rolê / Não acredita no que vê, não daquela maneira / crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo / seu café da manhã na lateral da feira”.

O local é recorrente em muitos *raps*, por isso, ao dialogarmos com um *rap*, sempre retomaremos essa questão, como é o caso de “Homem na estrada”. Essa referência ao local pode ser percebida no uso do dêitico “aqui” que configura também uma possível divisão social e de classes, por meio dessa espacialização e, paralelamente, dos problemas desse local, como os ligados ao comércio e ao consumo de entorpecentes, como se fosse uma transação econômica (gente rica: a dona do negócio (segundo verso) versus mão de obra que trabalha por um salário – verso 4):

[...]

Uma semana depois chegou o crack
 Gente rica por trás, diretoria
 Aqui, periferia, miséria de sobra
 Um salário por dia garante a mão-de-obra
 A clientela tem grana e compra bem
 Tudo em casa, costa quente de sócio
 A playboyzada muito louca até os ossos
 Vender droga por aqui, grande negócio [...]

Também não poderíamos deixar de levar em consideração as diferentes sonoridades presentes na canção, uma vez que esses sons conferem uma maior verossimilhança³⁷ ao que é retratado no *rap*. Quando são mencionados uma onda de assaltos e que suspeitam do homem na estrada, devido aos seus antecedentes criminais, e vão atrás dele, ouvem-se sons de passos indo ao encontro desse homem, cigarra (para remeter à noite), armas engatilhando, sons de tiros e vidros estilhaçando por causa desses tiros. Por fim, um discurso citado, como se fosse notícia de telejornal ou rádio, é inserido para encerrar a narrativa e para dar uma satisfação à sociedade da forma como o homem foi encontrado, na estrada:

Homem mulato aparentando
 Entre vinte e cinco e trinta anos
 É encontrado morto na estrada do
 M'Boi Mirim sem número
 Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais.
 Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal

Esse diálogo espacial e temporal que constitui a narrativa desse *rap* relaciona-se, do nosso ponto de vista, ao excedente de visão do locutor e na interação que o eu mantém com seus outros. O Círculo assim define essas relações espaciais e temporais, cronotópicas, com o excedente de visão:

Como a forma espacial do homem exterior, a forma *temporal* esteticamente significativa de sua vida interior desenvolve-se a partir do *excedente* de visão temporal de outra alma, de um excedente que encerra todos os elementos do acabamento transgrediente do todo interior da vida anímica. Esses elementos, que são transgredientes à autoconsciência e a concluem, são as *fronteiras* da vida interior, onde ela está voltada para fora e deixa de ser ativa a partir de si mesma, e antes de tudo fronteiras temporais [...] (BAKHTIN, 2003, p. 95, grifos do autor).

³⁷ Tomamos verossimilhança por: “Tornar verossímil é tentar fazer crer que o relato corresponde à reconstituição mais provável, apresentando-se o dito como o mais fiel possível ao fato tal como se realizou” (CHARAUDEAU, 2010, p. 89).

Essa relação entre interior e exterior que o homem mantém com os seus eus/outros por meio desse olhar exotópico é que, de alguma maneira, possibilita-lhe um acabamento temporário. Assim, “[...] as palavras do falante estão sempre embebidas de opiniões, de ideias, de avaliações que, em última análise, são inevitavelmente condicionadas pelas *relações de classe*” (VOLOCHÍNOV, 2013, p.196, grifos do autor) e isso se relaciona ao estilo que a enunciação pode assumir, quando proferida por determinado sujeito que se insere num tipo de classe e não em outra. No caso dos *raps*, analisados nesta pesquisa, eles podem ser considerados como inseridos não na classe dominante, já que nesta haveria a procura pelo apagamento, no interior da palavra, da luta pelas relações sociais, fazendo com que essa palavra se tornasse expressão de um ponto de vista único, fixo e sem possibilidade de mudança (VOLOCHÍNOV, 2013).

A resistência caracteriza essas relações também. Nesse sentido, a resistência, da mesma forma, é ressoada na rede das relações de poder, já que é por meio da resistência que o poder também se manifesta, havendo, dessa maneira, um diálogo entre liberdade, resistência e poder. Para Foucault (1995, p. 234), uma nova economia das relações de poder “[...] consiste em usar as formas de resistência contra as diferentes formas de poder como um ponto de partida [...] de modo a esclarecer as relações de poder, localizar sua posição, descobrir seu ponto de aplicação e métodos utilizados”. Por isso que mais do que analisar o poder do ponto de vista de sua racionalidade interna, trata-se de observá-lo através da oposição das estratégias (FOUCAULT, 1995).

Raps seriam, então, uma forma de resistência e uma estratégia utilizada pelos *rappers* para dialogar e demarcar uma posição na sociedade. Os locutores desses *raps*, na maioria dos casos, estão inseridos no contexto de heranças coloniais a serem desveladas e combatidas, como a luta contra o racismo e as divisões econômicas e sociais. Nesse aspecto, podemos fazer um cotejo com o que Volochínov (2013) afirma sobre cada homem conhecer a realidade de determinado ponto de vista, o qual se relaciona à classe a qual o sujeito pertence. É nesse sentido que

[...] o pertencimento de classe do falante não organiza de fato a estrutura estilística da enunciação somente exteriormente, ou seja, com o *tema* da conversação. A ideologia de classe entra para o interior (por meio da entonação, da escolha e da disposição das palavras) de qualquer construção verbal que se realiza não só com o conteúdo, mas expressa com a própria forma a *relação* existente do falante com o mundo e os homens, a *relação* com aquela situação específica e com aquele auditório específico (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 190, grifos do autor).

Diante do exposto, pode-se perceber que a oposição de classes se reelabora e se reacentua, tendo em vista as reconfigurações pelas quais a sociedade vai passando, readaptando-se na antropofagia diária, com o dito inserido no universo do já dito. É interessante salientar que todas essas relações se realizam e se concretizam na e pela linguagem e que esta “É o produto da atividade humana coletiva e reflete em todos os seus elementos tanto a organização econômica como a sociopolítica da sociedade que a gerou” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 141).

Por conseguinte, o embate que se estabelece entre as classes é dialógico e paradoxal, já que dois tipos de força podem ser apreendidos do contexto dos *raps*: uma que aparenta aceitar o *status quo* e outra que resiste e combate esse *status quo*. Em outras palavras, as ideologias do cotidiano, no nível da infraestrutura, circulam e movimentam as ideologias consideradas hegemônicas, como as que regulam as relações entre as classes, no nível da superestrutura. Desse modo, o diálogo e os embates entre essas ideologias, materializadas pelas pessoas, fazem também as engrenagens das relações de poder se mover e com que o poder se constitua, circule e envolva os diferentes sujeitos, pertencentes a distintas classes sociais, em suas redes. É nesse sentido que o poder também se assemelha a um Jano de dupla face: de um lado, há o poder, do outro, a resistência, e ambos tomam como condição de existência um contexto de liberdade.

Sobre os embates que acontecem tanto no nível micro como no microfísico do poder, Foucault (1995) vai destacar uma série de oposições: dos homens sobre as mulheres, dos pais sobre os filhos, da medicina sobre a população, do poder público sobre a sociedade, entre outras formas. O teórico salienta que é preciso focar o que há em comum nessas oposições, nessas lutas, não apenas o seu caráter antiautoritário.

Para exemplificar isso, o estudioso elenca seis pontos a serem observados sobre as relações de poder na contemporaneidade: i) são lutas que não se restringem a um só país, pois são “transversais”; ii) a meta dessas lutas são os efeitos de poder enquanto tal e cita, como exemplo disso, a profissão médica que é criticada não porque é lucrativa, mas pelo fato de controlar os corpos das pessoas, sua saúde, conseqüentemente, sua vida e morte; iii) são lutas nas quais se criticam as instâncias de poder que acontecem no nível microfísico, ou seja, aquelas que exercem sua ação sobre os indivíduos mais próximos; iv) são lutas nas quais o estatuto do indivíduo é questionado: de um lado, visa-se a ser diferente, com foco no que torna o indivíduo, de fato, individual; por outro

lado, é criticado o que fragmenta a sua relação com os outros, quebrando sua vida comunitária, já que tanto uma quanto outra são lutas contra o “governo da individualização”; v) questiona-se a maneira segundo a qual o saber circula e funciona, em suas relações com o poder, o denominado *régime du savoir*; vi) e um último questionamento é o de: quem somos nós? (FOUCAULT, 1995).

Para finalizar essa questão, Foucault (1995, p. 235) destaca que essas lutas têm como principal objetivo o ataque, não “[...] tanto ‘tal ou tal’ instituição de poder ou grupo ou elite ou classe, mas, antes, uma técnica, uma forma de poder”. Muitos *raps*, por seu lado, sobretudo no contexto brasileiro, atacam, de várias maneiras, uma forma de poder que é o capitalismo, na vertente do consumismo. Consumir, de forma exagerada, pode provocar endividamento e, em casos mais extremos, pode acentuar a fragmentação social e de classe, como a que se estabelece entre ricos e pobres, a divisão territorial entre morro e asfalto, entre adquirir determinado bem e/ou produto, o lucro pelo lucro, entre outros. Isso faz com que o “querer ter algo” possa gerar uma individualização e seja meta para muitas pessoas, levando-as a ter distintas atitudes, como se endividar e, em casos mais particulares, obter algo por meio ilícito, embora não possamos generalizar, pois se tratam de pessoas que, enquanto únicas, são diferentes no seu modo de ser e estar em sociedade.

Ainda sobre essa questão, trazemos para a discussão, mais uma vez, Kellner (2001, p. 64) que ressalta que “A produção da mídia está, portanto, intimamente imbricada em relações de poder e serve para reproduzir os interesses das forças sociais poderosas, promovendo a dominação ou dando aos indivíduos força para a resistência e a luta”. Esses aspectos de “dominação” e de “resistência” se coadunam às ideias de Foucault, do nosso ponto de vista, e podem ser depreendidos na narrativa de muitos *raps*, enquanto produtos da mídia também.

Para Foucault (1995), há maneiras de lutar contra as formas de poder. Nesse sentido, existiriam, de uma maneira geral, três tipos de luta, de acordo com Foucault (1995): i) contra as formas de dominação (ética, social e religiosa); ii) contra as formas de exploração que apartam os sujeitos daquilo que eles produzem; iii) contra o que conecta o indivíduo a si mesmo e o submete, dessa forma, aos outros (lutas contra: a sujeição, as formas de subjetivação e submissão).

Mesmo aparentando subjugar tudo e todos, o poder não é um sistema de dominação que controla tudo, sendo fruto de relações que são móveis, reversíveis e instáveis, pois são exercidas por sujeitos livres (FOUCAULT, 2004).

Os locutores dos *raps*, no caso os que foram destacados, nesta seção, *raps* dos Racionais MC's e de MV Bill, abordam temas que reverberam formas de luta, sobretudo as relacionadas à dominação, à exploração, à resistência e à resiliência, ligadas ao cotidiano da periferia, como homicídios, vinganças, tráfico de entorpecentes, discriminação social e étnica, insatisfação para com o poder público, entre outros. Além disso, o público a quem se destina essas canções pode ser presumido: os “manos/minas” das periferias, principais interlocutores, e os demais (nesse bojo estariam os interlocutores (in)diretos, como poder público e a elite, por exemplo). Assim, a produção e, conseqüentemente, a circulação e a recepção desses *raps*, estaria relacionada ao auditório que esses locutores possuem. Os primeiros tipos de interlocutores são interpelados pelos locutores tanto para dar conselho quanto para chamar-lhes a atenção numa tentativa de saída dos *status quo*, por exemplo. Os outros interlocutores, como a elite e tudo a que ela se relaciona, são os mais criticados e questionados nas letras de *raps*. É nesse sentido que, de acordo com Volochínov (2013), na construção da estrutura estilística, a orientação social da enunciação teria um papel decisivo.

No *rap* “Tempos difíceis”, dos Racionais, as críticas aos poderosos e uma chamada de atenção coletiva são destaques. Sobressai-se também a exploração do trabalho e do(a) trabalhador(a) que se relacionam as divisões econômicas e, conseqüentemente, as sociais. Nessa relação, a situação e os participantes mais imediatos determinam a forma e o estilo eventuais da enunciação (BAKHTIN, VOLOCHÍNOV, 1995). Destacamos os adjetivos “mentirosos” e “porcos” (versos 7 e 9) ao se referir, provavelmente, ao explorador, principal interlocutor; o operador argumentativo “mas” (versos 2 e 4) que salienta o discurso que é dado a ver: o do negativismo, da inércia e da insatisfação frente à desigualdade; e o exercício do poder disciplinar (versos 10 e 11). O que acabamos de mencionar pode ser observado nestes versos:

Eu vou dizer porque o mundo é assim.
Poderia ser melhor mas ele é tão ruim.
Tempos difíceis, está difícil viver.
Procuramos um motivo vivo, mas ninguém sabe dizer.

Milhões de pessoas boas morrem de fome.
 E o culpado, condenado disto é o próprio homem.
 O domínio está em mão de poderosos, mentirosos.
 Que não querem saber.
 Porcos, nos querem todos mortos.
 Pessoas trabalham o mês inteiro.
 Se cansam, se esgotam, por pouco dinheiro.
 Enquanto tantos outros nada trabalham.
 Só atrapalham e ainda falam [...]

O locutor desse *rap*, ora na 1ª pessoa do singular, ora na 1ª pessoa do plural (quando se inclui na situação retratada), relata os problemas e atribui a consequência desses problemas a uma invisibilidade dos poderosos (último verso): “Menores carentes se tornam delinquentes / E ninguém nada faz pelo futuro dessa gente / A saída é essa vida bandida que levam / Roubando, matando, morrendo / Entre si se acabando / Enquanto homens de poder fingem não ver [...]”. Como dissemos, os poderosos são os principais interlocutores desse *rap*, já que estes são o alvo da crítica contundente e afiada do locutor. Por meio de sua narrativa, nota-se o olhar exotópico do locutor ao mostrar as relações dicotômicas entre duas classes: a de quem detém o poder financeiro, por exemplo, e a dos explorados. São discursos que ressoam no bojo histórico da luta de classes.

A base do *rap*, numa batida *soul* e vibrante, com *scratches* ao longo da canção, sobretudo ao final, parece, a princípio, se contrastar com a letra, já que nesta são relatados os tempos difíceis, os causadores e as consequências das ações das pessoas. Mas esse contraste é apenas aparente, uma vez que a base se harmoniza com a letra, no sentido de que, embora o discurso sobre coisas negativas se sobressaia, pode-se falar de problemas sem que a base e, conseqüentemente, a forma de falar/cantar sejam igualmente arrastadas e/ou pesadas.

Ao se mostrar como um porta-voz da periferia, dizendo seu nome (Edi Rock) incluindo-se na narrativa, haveria, nessa situação, a transposição do autor-pessoa no autor-criador que vamos abordar mais para frente. Por isso, o cotejo entre vida e arte, na mobilização dos estudos do Círculo de Bakhtin, com o foco nas relações dialógicas entre ética e estética, e os de Foucault no viés político das relações de poder. Sobre o *rap*, a partir da voz do *rapper* locutor, salientamos o discurso citado no verso 3 que pode remeter tanto a um tipo de discurso religioso (bem versus mal) quanto a um provérbio do senso comum; mudança de atitude versus *status quo* que se cruzam com as relações de poder, entre pares e entre estratos sociais diferentes, uma vez que a

resistência (no verso 4) e a liberdade (no verso 1), faces das relações de poder, também são apreendidas do contexto da canção:

E o futuro eu pergunto, confuso: "como será?"
 Agora em quatro segundos irei dizer um ditado:
 "Tudo que se faz de errado aqui mesmo será pago"
 O meu nome é Edi Rock, um rapper e não um otário.
 Se algo não fizermos, estaremos acabados. [...]

Nota-se que a ideologia do cotidiano estaria se relacionando com as relações de poder das ideologias oficiais, tendo em vista que tanto na primeira quanto nas segundas é que acontecem as relações dialógicas e a atitude responsivo-ativa de locutores e interlocutores, pois os primeiros podem ser os segundos, e vice-versa, numa interação verbal, pois, de acordo com Bakhtin e Volochínov (1995, p. 119), “[...] os produtos ideológicos constituídos conservam constantemente um elo orgânico vivo com a ideologia do cotidiano [...]”, como as relações que se estabelecem entre poder, liberdade e resistência.

E como as ideologias do cotidiano e da superestrutura dialogam, refletem e refratam realidades concretas e em constante movimentação, é interessante destacar o que Foucault (2013, p. 295) salienta sobre a luta contra o poder disciplinar, tendo em vista que “[...] não é em direção do velho direito da soberania que se deve marchar, mas na direção de um novo direito antidisciplinador e, ao mesmo tempo, liberado do princípio da soberania”. Será que isso já está começando a ser delineado na narrativa dos *raps* ou se tem ainda um longo e tenuouso caminho a ser descolonizado? Tentaremos responder a essa questão no capítulo de análise comparativa entre *raps* brasileiros e portugueses.

Partilhamos, por fim desta ideia: “[...] *uma mesma* palavra nos lábios de pessoas de classes distintas reflete também pontos de vista distintos, mostra relações diferentes com a mesma realidade [...]” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 197, grifo do autor). Observam-se, nos *raps*, duas visões dialogando e refratando a mesma realidade que pode ser vista por pontos de vista diferentes, de acordo com o contexto histórico, ideológico e social, no qual o sujeito estiver inserido e com o qual responda ativamente. E nesse diálogo responsivo há sempre um acento de valor apreciativo, ou seja, a entoação expressiva, a valoração que cada falante/ouvinte dá a determinada enunciação, de acordo com a situação social mais imediata e também com os contextos mais amplos, como os já mencionados.

Assim, algumas dessas características, como a valoração da singularidade no coletivo e vice-versa, puderam ser percebidas nos *raps* até agora analisados, sob a regência do locutor, na produção de sentidos vários para e com outrem: i) diálogo responsivo com os interlocutores (“mano” e elite, por exemplo); ii) construção discursiva e cronotópica da periferia; iii) o fato de serem cantados/narrados, em sua maioria, na 1ª pessoa do singular e/ou plural; iv) relações de poder em nível micro e macrofísico; v) o fato de muitos *raps* mesclarem outras sonoridades, como distorções de voz, colagens de sons de tiro, sirene de ambulância, entre outras, à base da canção. E isso caracterizaria, em certa medida, o estilo de compor/cantar dos Racionais MC’s e de MV Bill, já que “[...] as relações de classe que, organizando também o gosto estético, impõem a escolha de dada palavra, de dada expressão, por consequência a palavra torna-se a arena da luta de classes, a arena da dissidência de opiniões e de interesses de classe orientados de modos distintos” (VOLOCHÍNOV, 2013, p.197). Do mesmo modo, as sonoridades presentes em muitos *raps* se tornam também arenas de lutas de classes.

Trazemos mais uma vez Krims (2000, p. 48), já que este relaciona estilo e gênero, e se coaduna com o que acabamos de mencionar sobre o estilo dos Racionais e de MV Bill: Os estilos rítmicos do MC, ou “fluência”, estão entre os aspectos centrais de produção e recepção de rap e qualquer discussão sobre gêneros de rap, que levam a sério poéticas musicais, exige um fluxo de ideias. O estilo rítmico marca as várias dimensões da música rap ao mesmo tempo para os artistas e os fãs – história, geografia e gênero de uma só vez, sem mencionar a constante busca pessoal e comercial para a singularidade (Tradução nossa)³⁸. Nota-se, assim, uma relação intrínseca entre as instâncias de produção e de recepção e, conseqüentemente, seus desdobramentos na práxis de qualquer artista, não só dos *rappers*.

Esses aspectos se relacionam a um processo de autoria, mas sobre isso abordaremos e discutiremos com maior profundidade no tópico seguinte.

³⁸ “The rhythmic styles of MCing, or “flows”, are among the central aspects of rap production and reception and any discussion of rap genres that takes musical poetics seriously demands a vocabulary of flow. Rhythmic style marks several dimensions of rap music at once for artists and fans - history, geography, and genre all at once, not to mention the constant personal and commercial quest for uniqueness”.

3.2 Autoria: em busca da palavra outra

Além dos estudos do Círculo de Bakhtin sobre autoria, também serão mobilizados estudos de Possenti (2001b, 2002) sobre indícios de autoria a partir das releituras que esse estudioso fez tendo como base a obra do Círculo e também os de Michel Foucault e sua conferência sobre a função-autor.

Possenti (2001b) tece comentários sobre a opinião de especialistas, contrastando com redações de alunos a fim de mostrar que os textos destes apresentam enunciação, autoria e estilo. O autor toma como base os textos dos alunos na matéria publicada em 01/10/2000, no jornal *O Estado de S. Paulo*, sobre possíveis efeitos negativos da introdução de ciclos nas escolas estaduais paulistas.

Para Possenti (2001b, p. 18), o que deve ser observado em relação à enunciação, estilo e autoria, numa análise, é o seguinte:

[...] trata-se de postular não uma espécie de média estatística entre o social e o individual, mas de tentar captar, através de instrumentos teóricos e metodológicos adequados, qual é o modo peculiar de ser social, de enunciar e de enunciar de certa forma, por parte de um certo grupo e, eventualmente, de um certo sujeito. Trata-se em suma, de priorizar o pequeno, o quase desprezível indício [...].

O estudioso continua a discussão acerca da autoria, em novo trabalho, publicado em 2002, “Indícios de autoria”. Primeiro faz menção ao trabalho de Foucault em *O que é um autor?* Em seguida, explica por que não é relevante se estudar textos escolares, por exemplo, a partir desse trabalho de Foucault, já que um vestibulando não teria uma obra nem seria fundador de uma discursividade, por exemplo. É nesse sentido que Possenti (2002) propõe uma acepção de autoria que leva em conta noções de singularidade e de estilo, com as marcas de autoria sendo da ordem do discurso, não do texto ou da gramática, uma vez que somente no discurso é que se pode observar a historicidade de eventos e coisas que dão sentido a um texto, embora o discurso se materialize na forma linguística.

Sobre essa questão de autoria, Foucault (2014) esclarece que o autor, enquanto princípio de rarefação de um discurso, é entendido como o responsável pelo agrupamento do discurso, como unidade e origem de significações, como fonte de coerência, mas que não coincide com o indivíduo que fala/escreve um texto. Ou melhor, não é o ser real, sendo, dessa forma, uma função, uma das possibilidades da função-

sujeito. Existiria uma aproximação, nesse aspecto, com os estudos de Bakhtin (2003) a respeito do autor-pessoa e do autor-criador, do nosso ponto de vista, respeitando-se as diferenças na abordagem de cada teórico. Segundo Bakhtin (2003, p. 6),

O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar. [...]; o autor não é o agente da vivência espiritual, e sua reação não é um sentimento passivo nem uma percepção receptiva; ele é a única energia ativa e formadora, dada não na consciência psicologicamente agregativa mas em um produto cultural de significação estável, e sua reação ativa é dada na estrutura – que ela mesma condiciona – da visão ativa da personagem como um todo, na estrutura da sua imagem, no ritmo do seu aparecimento, na estrutura da entonação e na escolha dos elementos semânticos.

Dando continuidade sobre a questão da função-autor, Foucault (2002b, p. 5-6) deixa claro na conferência proferida o que não pretende e o que pretende, respectivamente, analisar: “Deixarei de lado, pelo menos na conferência desta noite, a análise histórico-sociológica do personagem do autor. [...] Gostaria no momento de examinar unicamente a relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente”. Este não é um tópico nuclear da obra de Foucault, faz apenas uma discussão cujos pontos centrais são o de esclarecer o que seria um autor, em contraste com aquele que não poderia ser considerado como tal. Assim, o estudioso “[...] opta por remontar às condições do nascimento do autor e não sua morte, tal qual postulava Barthes, e por traçar as regras históricas e culturais de seu funcionamento em nossa sociedade”, como destaca Curcino, na apresentação da obra *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*, de Roger Chartier (2012, p. 8).

Foucault (2002b, p. 13), na sequência de sua conferência, salienta que o nome do autor

[...] funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.

O fato de que qualquer um não poderia ser autor estaria relacionado a dadas condições de produção em relação com os modos de recepção e de circulação de certos textos. Trata-se de considerar a maneira de existir e de estar dos textos em determinados

meios, os quais, revestidos da função-autor, emergiriam na sociedade, tendo em vista que “A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2002b, p. 14).

Assim, ser fundador de discursividade, segundo Foucault, se relacionaria a uma figura que estaria para além do seu tempo, estabelecendo horizontes de significação que a história só teria a finalidade de explicitar a sua fundação, pois “Na sua relação com o sentido, o sujeito fundador dispõe de signos, marcas, traços, letras. Mas, para manifestá-los, não precisa passar pela instância singular do discurso” (FOUCAULT, 2014, p. 44-45). Como se nota, o sujeito fundador deixa indícios de sua presença e a possibilidade de vozes variadas, como se percebe. Foucault (2002b) vai destacar isso em *O que é um autor?* Nessa obra, o estudioso cita alguns nomes, como Freud, Marx e outros, que podem ser considerados fundadores de discursividade, uma vez que eles produziram a possibilidade de formação de outros textos, isto é, que esses e outros nomes, por meio de suas obras e teorias, ampliaram diálogos, reflexões e refrações acerca daquilo que estudaram e escreveram. Podemos citar, por exemplo, os diferentes marxismos existentes e as muitas discussões e críticas sobre a psicanálise freudiana, como faz Bakhtin, em *O Freudismo*.

Nomes, então, como Racionais MC's e MV Bill, no Brasil, e Mind da Gap e Boss AC, em Portugal, de alguma maneira, por meio principalmente de seus *raps*, geram a possibilidade e a formação de outros textos. Entendendo esses outros textos não apenas como outras canções, mas também discursos outros, presentes em matérias jornalísticas, em trabalhos acadêmicos, em opiniões prós e contras de sites de música, entre outros, que se amalgamam, de certo modo, à produção, à circulação e à recepção desses *raps* nos diferentes locais físicos e virtuais nos quais se movimentam.

O que acabamos de mencionar pode ser vislumbrado no *rap* “Negro Drama”, dos Racionais MC's, a partir do qual outros discursos foram produzidos, em especial, focamos no meio acadêmico. Esse *rap* foi analisado por nós no artigo “A construção do *ethos* em Negro Drama”, de 2008, no qual nos propusemos a mostrar como o *ethos* emergia, discursivamente, nessa canção, a partir dos pressupostos teóricos de Maingueneau (2004) e de Amossy (2005). No trabalho de Bruno Zeni, no artigo “O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva”, de 2004. Nesse artigo, Zeni discutia, entre outros pontos, questões estéticas e éticas relacionadas ao rap feito em São

Paulo. Entre outros trabalhos, no artigo “Da ponte pra cá: os territórios minados dos Racionais MC’s”, de 2006, de Jorge Luiz do Nascimento, o autor, entre outros *raps* analisados, visava “[...] a pontuar a forma como o RAP, produzido pelos Racionais Mc’s, questiona o que se entende por “periferia” a partir de uma visão “de dentro”, almejando dar voz às populações desses lugares” (p. 1). Outro texto que remete a “Negro drama” é a matéria veiculada na Revista Língua Portuguesa, de 2011, voltada para profissionais da educação, sobretudo da educação básica, na qual o trabalho com a rima, o ritmo, recursos cinematográficos e outros aspectos literários são postos em evidência na análise. No site da revista, não são identificados comentários sobre a matéria; no entanto, no portal Rap Nacional³⁹, a matéria gerou cinco comentários positivos, entre os quais destacamos o de uma professora de língua portuguesa que dizia que iria trabalhar com o *rap* com seus alunos. Estes são alguns exemplos de trabalhos a partir desse *rap* dos Racionais, pois existem outros que foram produzidos, em diferentes perspectivas analíticas. Assim, esse elo enunciativo revela como certos discursos são tomados como referência, ao serem retomados, questionados, avaliados, reproduzidos, validando uma dada memória discursiva do *rap* e legitimando os Racionais MC’s como autores.

O trabalho de MV Bill também suscita outros discursos em diversas instâncias. O *rap* “O preto em movimento” foi analisado por nós no artigo “Como a vivência se traduz em ‘O preto em movimento’”, de 2014c, à luz das teorias da Tradução. No campo jornalístico, MV Bill comumente dá entrevistas e exprime seu ponto de vista sobre temas variados. Um exemplo é a matéria “Apologia ao boné - por MV Bill”⁴⁰, em que o *rapper* expressou sua opinião a partir da Lei 6.717/2014. Em especial, sobre o uso do boné, a lei diz que “Os bonés, capuzes e gorros não se enquadram na proibição, salvo se estiverem sendo utilizados de forma a ocultar a face da pessoa”. Com base nesse trecho da lei, MV Bill constrói sua argumentação e, entre outros pontos destacados na matéria, salienta:

Estou chamando a atenção para uma reflexão que os parlamentares devem fazer sempre, antes de votar uma lei: ouvir todos os interessados, para levar em conta os hábitos e costumes de um povo. Como no Jockey Clube, em que

³⁹ A matéria e os comentários não estão mais disponíveis no portal Rap Nacional, mas tivemos acesso, em maio de 2013, e salvamos o conteúdo da matéria e dos comentários.

⁴⁰ A lei 6.717/2014 proíbe “o ingresso ou permanência de pessoas utilizando capacete ou qualquer tipo de cobertura que oculte a face nos estabelecimentos comerciais, públicos ou abertos ao público”. Essas informações estão disponíveis em: <<http://rapnacional.virgula.uol.com.br/apologia-do-bone-por-de-mv-bill/>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

os chapéus de luxo fazem parte uma cultura – e suprimi-los seria uma violência contra ela-, no caso dos jovens de periferia ligados ao funk, ao rap e todas as manifestações culturais do hip-hop, o boné faz parte de uma cultura real, o boné faz parte de uma cultura real, de construção de identidade, resistência e atitude.

Apesar de essa matéria ter gerado apenas um comentário, não podemos afirmar que houve falhas na circulação da matéria, apenas outras pessoas podem não ter emitido sua opinião, pois a matéria conta com 11 curtidas via Facebook.

Os Mind da Gap e Boss AC também movimentam as redes sociais. No canal oficial dos primeiros no Youtube, o *rap* “És onde quero estar” (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3_WgRkRS5Vg>), com a participação de Sam the Kid, conta com 1.475.165 visualizações, sendo que 8.425 pessoas marcaram a opção “gostei”, 139 pessoas optaram por “não gostei” e 387 comentários foram feitos até 15 de fevereiro de 2016, além de compartilhamentos em outras redes, como no Google+. Desses comentários, destacamos o seguinte, que preferimos parafrasear para preservar a identidade de quem publicou o comentário: Os MDG mostraram que não são necessários casacos e calças altas para entrar no Hip Hop, por isso gostei muito da canção. Esse comentário deixa transparecer o tipo de *rap* que os Mind da Gap procuram fazer e no qual se inserem: de tendência social mais ampla, com *raps* que visam ao divertimento, relações amorosas, entre outras.

O *rap* “Sexta-feira (emprego bom já)”, no canal oficial de Boss AC no Youtube, conta com 6.966.501 visualizações (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wqlurzmr5nU>>) e 468 comentários, sendo que as opções “gostei” e “não gostei” não foram marcadas por ninguém, até 15 de fevereiro de 2016. Dos comentários, destacamos o seguinte que também parafraseamos para preservar a identidade da pessoa que fez o comentário: Não escuto muito o AC, pois não é um estilo de música que goste muito. Contudo, ele merece respeito enquanto músico e não só como *rapper*, porque faz algo novo: uma forma diversa de utilizar o *rap*. Aprecio músicos que se arriscam e fazem algo novo, por isso gostei do resultado, o *rap* é simples, mas com uma mensagem atual. O vídeo é feito em forma de animação e reflete sobre a situação social e econômica portuguesa, em meio à crise que atinge alguns países da União Europeia, em especial os da Zona do Euro. Assim também são muitos de seus *raps* com a preocupação de se fazer críticas e questionamentos, além do teor de divertimento e de relacionamentos, como os dos MDG.

Poderíamos apresentar outros exemplos, mas citamos apenas estes para mostrar que os discursos proferidos pelos Racionais MC's, MV Bill, Mind da Gap e Boss AC gera(ra)m outros discursos. Isso se relaciona, em certa medida, à circulação e também à recepção desses discursos nos/pelos diferentes segmentos da sociedade, nos distintos cantos do planeta, uma vez que aspectos históricos e culturais já apresentados, sobretudo, de emergência do movimento *Hip Hop*, inicialmente, nos Estados Unidos e, no caso desta pesquisa, no Brasil e em Portugal, criaram as condições para que o *Hip Hop*, nas variadas formas assumidas, fosse responsável por vários dizeres que refletem e refratam lutas, resistências, embates, conflitos, mas também, divertimento e, em alguns casos, de aceitação do *status quo*. Os discursos não são apenas retomados, mas funcionam, em alguns contextos, como pilares que definem o que conta como *rap* e como cultura vinculada ao *Hip Hop*.

Ainda sobre a questão de fundador de discursividade, ela se relaciona à autoria e, sobre isso, Foucault (2002b) ainda põe em evidência quatro características sobre a função-autor, que resumimos: i) está relacionada ao sistema jurídico e institucional; ii) não é exercida de uma maneira uniforme e constante em todos os tempos e discursos; iii) é definida por uma série de operações específicas e complexas; iv) não remete simplesmente a um indivíduo real, mas ela pode dar lugar a vários egos ao mesmo tempo, ou seja, a várias posições-sujeito que podem ser ocupadas por classes diferentes de pessoas.

Um questionamento feito por Foucault (2002b, p. 28) que também trazemos para a discussão é o seguinte: “Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso”. E acrescenta: “[...] Definir de que maneira se exerce essa função, em que condições, em que campo etc., isso não significa, convenhamos, dizer que o autor não existe” (p. 35). Sobre esse ponto da função-autor, nos aprofundaremos no capítulo de análise comparativa entre *raps* brasileiros e portugueses. Assim, os *rappers* que são foco desta tese ocupariam esse lugar, essa função-sujeito, instituída e legitimada por meio da memória compartilhada pelas pessoas, segundo certas regras históricas.

Foucault parece sugerir a existência da possibilidade de uma abertura para se discutir essa função-autor, embora existam críticas a sua perspectiva, como as que apresenta Possenti.

Nesse sentido, partilhamos das ideias de Possenti (2002) para quem, para se observar a autoria, é preciso ir mais além do que propõe Foucault, pois o autor de determinado texto, segundo Possenti, deve saber: i) dar voz a outros enunciadores e manter distância em relação ao próprio texto; ii) conduzir as diferentes vozes de modo que se possa perceber, numa análise, *como* o autor dá voz ao discurso do outro; iii) marcar sua posição/opinião em relação a outros discursos e seus interlocutores. Esses aspectos, às vezes, se misturam e podem ser verificados em muitos *raps*. Por isso, acreditamos que os escritos de Bakhtin podem complementar a abordagem foucaultiana apresentada.

Sobre o papel das vozes de outros no nosso discurso, retomamos Bakhtin, em *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance* (2010b, p. 139), para quem

Em todos os domínios da vida e da criação ideológica, nossa fala contém em abundância palavras de outrem, transmitidas com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. Quanto mais intensa, diferenciada e elevada for a vida social de uma coletividade falante, tanto mais a palavra do outro, o enunciado do outro, como objeto de uma comunicação interessada, de uma exegese, de uma discussão, de uma apreciação, de uma refutação, de um reforço, de um desenvolvimento posterior, etc., tem peso específico maior em todos os objetos do discurso.

Como se percebe, essas palavras do outro estão presentes nas enunciações de todos, sempre reelaboradas e com o tom valorativo de quem as proferirá. Isso corrobora a tese do Círculo de que o homem não é um Adão bíblico relacionado a objetos ainda não nomeados, pois há dialogismo nas relações e nas interações entre as pessoas e entre estas e as distintas formas assumidas por esses outros que nos constituem, refletem e refratam realidades concretas.

Outro ponto a ser destacado é o tema do sujeito que fala, em *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. Embora Bakhtin (2010b) trabalhe no contexto do romance, acreditamos ser possível também trazer essa discussão para o universo do *Hip Hop*, em especial, nos *raps*, já que Bakhtin (2010b, p. 139) vai focar o tema na vida cotidiana:

Ouve-se no cotidiano, a cada passo, falar do sujeito que fala e daquilo que ele fala. Pode-se mesmo dizer: fala-se no cotidiano sobretudo a respeito daquilo que os outros dizem – transmitem-se, evocam-se, ponderam-se, ou julgam-se as palavras dos outros, as opiniões, as declarações, as informações; indignam-se ou concorda-se com elas, discorda-se delas, refere-se a elas, etc.

Depreende-se que os sujeitos assumem uma compreensão ativa e responsiva para com as palavras de outrem, uma vez que “Qualquer conversa é repleta de transmissões e interpretações das palavras dos outros” (BAKHTIN, 2010b, p. 139).

Interessante salientar também que Bakhtin (2010b) vai tecer uma observação peculiar a respeito da transmissão da palavra dos outros: a de que a utilização das aspas, muito usual no discurso escrito, para fazer referência ao que um outro disse, não é muito comum no discurso do cotidiano, com o estudioso destacando o fato de as palavras dos outros sempre serem reelaboradas e reacentuadas pelos sujeitos. Esse tipo de discurso, indireto livre, é típico em *raps*.

É nesse sentido que Bakhtin (2010b, p. 141) destaca o caráter dialógico dessa transmissão da palavra de outrem e, também, metodológico de como isso pode ser observado:

[...] ao se estudar as diversas formas de transmissão do discurso de outrem, não se pode separar os procedimentos de elaboração deste discurso dos procedimentos de seu enquadramento contextual (dialógico): um se relaciona indissolúvelmente ao outro.

E Bakhtin (2010b) acrescenta a essa discussão o fato de a evolução ideológica do homem se relacionar ao processo de escolha e de assimilação das palavras de outrem, tendo em vista que “relatar um texto com nossas próprias palavras é, até um certo ponto, fazer um relato bivocal das palavras de outrem” (BAKHTIN, 2010b, p. 142). E essa bivocalidade também pode ser notada em *raps*, como poderá ser verificado ao se apresentar as análises comparativas entre *raps* brasileiros e portugueses.

Essa relação de diálogo com o discurso do outro evidencia que várias vozes podem conviver num mesmo enunciado, o que caracterizaria uma construção híbrida. Esta é assim definida:

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas "linguagens", duas perspectivas semânticas e axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática [...]. (BAKHTIN, 2010b, p. 110)

Mais uma vez se percebe a bivocalidade no cruzamento de vozes que um mesmo enunciado pode apresentar. Esse cruzamento não é da ordem da dicotomia e/ou da divisão entre os fios discursivos e ideológicos presentes no enunciado de um sujeito,

mas sim da relação de intersecção que se estabelece entre esses fios no momento em que a palavra do outro se torna alheia própria.

Quando essa palavra do outro é incorporada, refletida e refratada na voz do sujeito enunciador, ela, ao ser reelaborada e valorada, também vai se amalgamar ao estilo desse enunciador e na interação verbal para com outrem, uma vez que “O tom principal do estilo de uma enunciação se determina, desta maneira, em função da pessoa de quem se trata e em que relação se encontra com o falante: se é superior, inferior ou igual a este na escala hierarquia social” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2011, p. 171). Assim, essa hierarquia não é meramente ideológica, apesar de estar imersa na ideologia, e se relaciona com o gênero discursivo e com a atividade humana.

No estilo, ainda de acordo com Bakhtin e Volochínov (2011), tem-se pelo menos dois homens, ou, mais precisamente, como esclarecem os teóricos, o homem e seu grupo social na pessoa de seu representante ativo, o ouvinte, considerado o participante constante do discurso interno e externo do homem. Em outras palavras, na construção do estilo, cruzam-se, no mínimo, duas vozes, a de quem fala e a de quem responde, numa relação entre produção e recepção de determinado discurso que se dá via social e alteridade, por isso a não causalidade do estilo.

O estilo, do ponto de vista da criação artística, é assim delineado:

O estilo propriamente verbalizado (a relação do autor com a língua e os meios de operação com esta determinados por tal relação) é o reflexo do seu estilo artístico (o reflexo da relação com a vida e o mundo da vida e do meio de elaboração do homem e do seu mundo condicionada por essa relação) na natureza dada do material; o estilo artístico não trabalha com palavras mas com elementos do mundo, com valores do mundo e da vida; esse estilo pode ser definido como um conjunto de procedimentos de enformação e acabamento do homem e do seu mundo, e determina a relação também com o material, a palavra, cuja natureza, evidentemente, deve-se conhecer para compreender tal relação (BAKHTIN, 2003, p. 180).

Isso ratifica o que mencionamos, no início deste capítulo, a respeito do cotejo entre as esferas da vida e da arte, por isso, depreende-se um estilo que se relaciona à narrativa dos *raps*.

Outro aspecto a se ressaltar é o caráter polifônico de qualquer enunciação, bem como a interação entre seus participantes, pois

[...] *toda palavra realmente pronunciada* (ou escrita com sentido), que está aconchegada em um dicionário, *é expressão e produto da interação social de três: do falante (autor), do ouvinte (leitor), e daquele de quem ou de quem se fala (protagonista)*. A palavra é um evento social, não está centrada em si mesma como certa magnitude linguística abstrata, nem pode ser

psicologicamente deduzida da consciência do falante subjetiva e ilhada. (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2011, p. 164, grifos dos autores)

Isto é, uma palavra, no sentido amplo do termo, desprovida de um contexto situacional, que é social, pode não significar muito para quem está ausente da interação. Isso vale para todos os contextos da vida, como é o caso da relação que se estabelece entre os *rappers* e seu público que se concretiza, sobretudo, na narrativa e oitiva dos *raps*. Para quem não aprecia esse estilo musical e, conseqüentemente, as pessoas que o produzem/cantam/escutam, a recepção, de maneira mais imediata, a essas canções pode ser variada: desde o total desconhecimento até a ojeriza.

Assim, o *rap* é uma maneira ética, estética e política de se relacionar com o mundo, tendo em vista a forma estrutural e o estilo que assume, os temas focados nessas canções, bem como o diálogo mantido com seus principais interlocutores, além dos elos dialógicos que estabelece com outros enunciados.

De forma a dar continuidade sobre a relação entre ética e estética, abordaremos os estudos do Círculo de Bakhtin sobre autoria, a fim de vislumbrar em que medida o *rap* pode ser tomado como uma narrativa que engendraria distintas ações, em tempos e lugares demarcados socialmente e historicamente, através do autor-criador.

3.2.1 A visão de Bakhtin sobre autoria

Como mencionamos em páginas anteriores, o processo de autoria, nos estudos bakhtinianos, será vislumbrado por meio da relação autor-criador, elemento da obra, e autor-pessoa, elemento ético e social da vida, ou melhor, a pessoa real que escreve um *rap*, por exemplo.

Dessa forma, aspectos ligados ao autor-pessoa e ao autor-criador, no diálogo com a obra, tais como a polifonia, a construção da personagem numa autobiografia e na biografia, bem como a coerência textual e a relação dos outros engendrados na tessitura da obra serão postos em foco, com o cotejo de *raps* em que esses aspectos destacam-se e por meio dos quais o processo de autoria pode ser observado em sua materialização.

A relação autor-pessoa e autor-criador pode ser assim delineada: “Pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros

e expressão da relação do autor com esse mundo” (BAKHTIN, 2003, p. 180). Como se percebe, é uma relação em que há diálogo, não contrastes e/ou antagonismos, sendo que não se pode confundir o papel de um ou de outro no contexto de criação de uma obra, uma vez que “A procura da própria palavra pelo autor é, basicamente, procura do gênero e do estilo, procura da posição de autor” (BAKHTIN, 2003, p. 385).

Essa procura da posição de autor, numa relação de alteridade para com a obra criada, que se daria por meio da constituição do gênero e do estilo, se deve ao fato de o gênero, como mencionado, conter o estilo, além de tema e estrutura composicional, sendo relativamente estável devido à esfera social de comunicação discursiva na qual os interlocutores estão imersos. Em outras palavras, o gênero possibilita a emergência do autor, na medida em que organiza a vontade discursiva deste, pois é o autor que mergulha no gênero, embora o trabalho estético de criação de um autor também possibilite a incorporação de outros elementos e contribua também com a relatividade de determinado gênero ou para uma intercalação de gêneros. Isso ratifica a relação entre mundo da vida e mundo da arte, por meio, respectivamente, do autor-pessoa e do autor-criador.

Assim, será que procurar uma posição enquanto autor também não poderia ser procurar a busca por ser fundador de uma discursividade, se se levar em conta a produção, a circulação e a recepção e suas condições de emergência e de estabelecimento de dizeres? Se se pensar na diferença de abordagem entre Bakhtin e Foucault sobre a concepção de sujeito, poderíamos responder que não; mas se se levar em conta que ambos, cada um a sua maneira, estão querendo estabelecer critérios e meios de emergência de uma figura central, na organização de determinados discursos, no caso o autor de determinado conjunto de obras, poderíamos dizer que sim. Sobre o trabalho de Foucault e o que propunha sobre fundador de discursividade e função-autor já explicitamos, em páginas anteriores. Então, de que forma *raps*, que já tem uma historicidade na qual se inserem os *rappers*, se inscrevem nesse modo de discursivização, tornando o discurso alheio em próprio? Responderemos a tal questão em páginas subsequentes.

Bakhtin, por sua vez, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008), aborda o romance polifônico, suas várias vozes, e seu contexto de emergência, em obras de Fiódor Mikhailovith Dostoiévski. Não seria também Dostoiévski um fundador de discursividade, o do romance polifônico? Se considerarmos que se estabeleceram

condições de uma dada verdade sobre a obra do escritor russo, a de ser uma obra polifônica, diremos que sim. Nesse sentido,

[...] podemos ver no conceito de polifonia a máxima do pensamento dialógico. Um lugar onde não há o silenciamento de nenhuma voz. Onde o autor não se comporta como o dono da palavra, mas sim como um regente habilidoso que organiza personagens, consciências, que falam por si, em um projeto de dizer maior: o do próprio romance como obra artística inacabada [...] (PAULO, MOREIRA, 2012, p. 55).

Corroborando com o que acabamos de mencionar sobre a polifonia, outros estudiosos partilham da relevância desse trabalho de Bakhtin, tais como Fiorin (2008), Bezerra (2008), Brait (2009) e Melo (2013), e que se relaciona também ao processo de autoria. Melo (2013, p. 139), por exemplo, relata que “No pensamento bakhtiniano, não compreendemos autor separadamente de personagem. Precisamos, dessa forma, perceber a relação que há entre eles e compreendê-los na relação entre si e na relação com o todo da narrativa”.

Assim, a figura do autor é, para Bakhtin, o responsável por dar acabamento à obra como um todo e dos elementos que compõem essa obra. Um dos elementos que faz parte da obra é a personagem que não pode ser confundida com a figura do autor, uma vez que ocupam papéis distintos na tessitura da obra e se, por vezes, o autor coloca suas ideias, teórica ou ética (política, social), nos lábios das personagens é com o intuito de convencer quanto a sua veracidade ou a fim de propagá-las, mas, nesse caso, não se estaria diante de um princípio, esteticamente, produtivo do tratamento da personagem (BAKHTIN, 2003). Para explicar essa situação, Bakhtin (2003, p. 8-9) sustenta que

[...] nesse caso, porém, afóra a vontade e a consciência do autor, costuma haver uma reformulação do pensamento para que corresponda ao conjunto da personagem, não à unidade teórica da sua visão de mundo mas ao conjunto da sua personalidade, no qual, ao lado da imagem física externa, das maneiras, das circunstâncias vitais da visão de mundo totalmente determinadas, existe apenas um elemento, ou seja, em vez da fundamentação e da persuasão ocorre o que denominamos encarnação no sentido ao ser.

Como se nota, ocorre a reelaboração da visão do autor a fim de adequá-la ao que se propõe no tratamento estético de construção da personagem e não se pode confundir o que é voz da personagem e o que é a regência do autor. Trata-se, portanto, de tornar algo verossímil. Esse acabamento estético só é possível, pois o autor ocupa uma

posição de distanciamento, que é de tensão, em relação a todos os elementos da personagem, a saber, de espaço, de tempo, de valores e de sentidos.

A esse distanciamento, como já destacado em páginas anteriores, dá-se o nome de excedente de visão e ele se baseia no fato de que, quando o eu contempla no todo um homem situado fora e diante dele, os horizontes concretos desse eu e desse outro, de um nós, de fato vivenciáveis, não coincidem (BAKHTIN, 2003). Em outras palavras, o eu contemplador sempre saberá e verá algo que o outro, de sua posição fora e diante do eu, não pode saber nem observar, como certas partes do corpo, gestos, expressões e toda uma série de ações e acontecimentos que são inacessíveis ao olhar deste outro, mas acessíveis ao eu perante a esse outro. É nesse sentido que há, na atividade estética, a relação entre compenetração e acabamento: a primeira se relaciona ao eu que se coloca no lugar do outro, de forma a coincidir com esse outro, vivenciando e se inteirando do que o outro vive; a segunda, que completa a primeira, refere-se a quando o eu retorna a si mesmo, e de fora do lugar da outra pessoa, e dá enformamento e acabamento ao que compenetra, por exemplo, o sofrimento, a alegria, a tristeza desse outro (BAKHTIN, 2003).

É por isso que a relação entre autor e personagem é de diálogo, de compenetração e de acabamento, visto que “O autor vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas inteiramente diversas daquelas em que vivencia sua própria vida e a vida de outras pessoas – que com ele participam do acontecimento ético aberto e singular da existência [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 13).

Mas, nessa relação, o autor deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhando-se com os olhos dos outros. Mesmo fazendo esse exercício de reflexão e de refração e se conseguíssemos abarcar o todo da nossa consciência concluída no outro, esse todo não poderia nos dominar e nos concluir a nós mesmos, uma vez que escamoteamos isso e, ao olharmos para nós mesmos com os olhos dos outros, sempre tornamos a nos voltar para nós mesmos, na vida, e o acontecimento, espécie de resumo, seria realizado em nós nas categorias da nossa própria vida (BAKHTIN, 2003).

Mas alguns questionamentos poderiam ser feitos: E quando se trata de uma obra autobiográfica? Será que vida, ligada ao autor-pessoa, e arte, representada pelo autor-criador, se coincidem, nesse caso?

Bakhtin (2003) destaca que, quando o autor se apossa da personagem, ocorrem duas situações: a personagem não é autobiográfica, pois o reflexo do autor, inserido na

personagem, de fato a conclui, característica de um pseudoclassicismo; quando a personagem é autobiográfica e tendo assimilado o reflexo concludente do autor, ela faz da resposta formadora total um momento de autovivenciamento e a supera, sendo, dessa forma, inacabada, infinita para o autor e característica do romantismo.

Assim, cabe destacar o papel da biografia e da autobiografia e como se portam as personagens nessas obras, uma vez que esses tipos de narrativa também aparecem em *raps*, pois ambas tratam de descrições de vidas, seja de outrem, seja do próprio eu.

Na autobiografia, de acordo com Bakhtin (2003), a concomitância entre autor e personagem é *contradictio in adjecto*, pois o autor é elemento do todo artístico e, como tal, não poderia coincidir, nesse todo, com a personagem, que seria outro elemento seu. Mas não se pode esquecer de que “A coincidência pessoal ‘na vida’ da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico” (BAKHTIN, 2003, p. 139). Ainda segundo Bakhtin (2003), os elementos autobiográficos podem variar muito na obra, assumindo o caráter confessional, de informe prático de cunho objetivo sobre o ato (como o ato cognitivo do pensamento, ato político, prático, entre outros) ou caráter de lírica. Assim, poderá ser observado que há diferentes modos de ser autor nos *raps*.

O *rap* “Tríade nuclear”, dos Mind da Gap, pode ser considerado autobiográfico, uma vez que os locutores, a denominada “tríade nuclear”, com dois MC’s e um DJ, contam a sua história de dificuldades e vitórias e, paralelamente, do próprio *rap* português, nas primeiras pessoas do singular e do plural: “Quando começamos com problemas deparamos / Não paramos, insistimos, continuamos, resistimos / Expandimos a acção, incentivamos a reacção / A tríade nuclear, Mind da Gap”. A base tem sons que lembram canções da época da disco music, harmonizando-se letra e música, e, conseqüentemente, passado e presente, pois o tempo verbal indica tanto uma ação passada quanto uma que está acontecendo.

Os locutores, ao abordarem sua história no *rap*, o fazem de forma gradativa, dos momentos iniciais e seus problemas até os anos 2000: “Meio de 93 encontro casual 2 MC's [...] / Rimas por telefone, materiais eram os dilemas / Problemas que cessaram quando chegou o Serial / Importação directa via Londres do instrumental / Somos 3 o número perfeito a conta que Deus fez [...] / Letras em inglês pra começar devagar [...] / Após concertos mal pagos, mic's emprestados / Chegam boatos de 3 gajos / realmente empenhados / Em fazer furor a representar o hip hop puro e duro”. Como se nota, os

locutores dizem quem são (três: 2 MC's, Presto e Ace, e um DJ, Serial); fazem menção ao divino, a Deus, mas com o intuito de exortar a eles mesmos e ao próprio trabalho, diferentemente dos *raps* brasileiros que, ao dialogarem com a religiosidade, buscam por ajuda e acolhida em meio aos problemas; além disso, como muitos *rappers* portugueses, também rimavam em inglês, inicialmente, para depois começar a cantar em português. Interessante salientar que não se dirigem, especificamente, a nenhum interlocutor, apenas contam sua história e, nesse sentido, o interlocutor presumido é aquele que vai ouvir o *rap*.

Desse modo, esse *rap* autobiográfico assume um caráter confessional, não no sentido religioso do termo, mas no aspecto de que os locutores estão comprometidos em divulgar o que os caracterizariam como imersos no contexto do *Hip Hop* que tem suas variadas vertentes e práticas, mas também é uma forma de resistência desses *rappers* em meio a uma individualização de práticas e comportamentos, por exemplo, já que se propõem a falar em nome de uma coletividade na qual estão inseridos: a do *Hip Hop*.

Na biografia, por sua vez, para Bakhtin (2003), o autor está mais próximo do herói, podendo os dois trocar de lugar, sendo possível a coincidência pessoal entre personagem e autor para além dos limites do todo artístico. É nesse sentido que

[...] a personagem e o narrador podem facilmente intercambiar posições: seja eu a começar narrando sobre o outro, que é íntimo, com quem vivo uma só vida axiológica na família, na nação, na sociedade humana, no mundo, ou o outro a narrar a respeito, de qualquer forma eu me entrelaço com a narração nos mesmos tons, na mesma configuração formal que ele. Sem me desvincular da vida em que as personagens são os outros e o mundo é seu ambiente, eu, narrador dessa vida, como que me identifico com as personagens dessa vida. Ao narrar sobre minha vida cujas personagens são os outros para mim, passo a passo eu me entrelaço em sua estrutura formal da vida (não sou o herói da minha vida mas tomo parte dela), coloco-me na condição de personagem, abranjo a mim mesmo com minha narração; as formas de percepção axiológica dos outros se transferem para mim onde sou solidário com eles. É assim que o narrador se torna personagem (BAKHTIN, 2003, p. 141).

Essa coincidência entre narrador e personagem pode ser vislumbrada em muitos *raps* pelo caráter dialogal e polifônico entre acontecimentos da esfera da vida que são, comumente, cantados/narrados nessas canções, numa incorporação de elementos da vida na arte. No *rap* “Capítulo 4, versículo 3”, dos Racionais MC's, isso pode ser observado.

Nesse *rap*, inicialmente, há uma preleção na qual são destacados alguns índices, à época de lançamento do CD *Sobrevivendo no inferno*, 1997, sobre o que acontece a

muitos jovens negros: “60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial / A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras / Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros / A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo / Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente”.

As estatísticas pouco mudaram em relação à idade e à cor das vítimas, de acordo com o Mapa da Violência de 2015⁴¹, que tem como base o Sistema de Informações de Mortalidade, do Ministério da Saúde (SIM/MS) e os dados de 2012: a mortalidade, entre os jovens, com um pico nos 19 anos de idade, atingiu 62,9 mortes por 100 mil jovens; as vítimas por arma de fogo eram 10.632 brancos e 28.946 negros, isso representa 11,8 óbitos para cada 100 mil brancos e 28,5 para cada 100 mil negros. Como se constata, 142% foi o percentual de vitimização de negros, ou seja, duas vezes e meia a mais em relação ao número de brancos.

Assim, o *rap*, cantado na 1ª pessoa do singular, com o locutor contando situações e experiências, uma espécie de narrador-personagem, num tom profético e apocalíptico, é bem atual, mesmo sendo de 1997:

Minha palavra vale um tiro... Eu tenho muita munição
 Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além
 E tem disposição pro mal e pro bem
 [...]
 Uni-duni-tê, eu tenho pra você
 Um rap venenoso ou uma rajada de PT
 E a profecia se fez como previsto
 1997 depois de Cristo
 A fúria negra ressuscita outra vez
 Racionais capítulo 4 versículo 3 [...]

Observam-se, já de início, metáforas bélicas, como no primeiro verso (palavra como tiro, além de valer como munição) e no quinto verso (*rap* como algo que causará impacto, por ser como “veneno”; de outro lado, tem-se também os tiros das pistolas que coexistem nas quebradas); isso faz a relação entre a preleção e o que vai ser cantado/narrado ao longo da canção. Além disso, a forte alusão a passagens da Bíblia e, conseqüentemente, a apropriação dessas passagens (como o trocadilho entre a ressurreição de Jesus pela da “fúria negra”, os Racionais) como se os locutores fossem

⁴¹ Essas informações foram retiradas de: <<http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/mapaViolencia2015.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2016.

os próprios profetas (último verso) e anunciadores de uma verdade: a de que ainda há segregação e mortes de jovens negros.

Um dos fios condutores dessa narrativa cantada é a transformação do “preto tipo A” em “neguinho” devido às más influências e, como consequência, a sua aderência ao consumo de entorpecentes e daí sua decadência, enquanto exemplo que era para os demais “manos”, haja vista o uso do operador argumentativo “mas”, no quinto verso, que redireciona o discurso a aquilo que o locutor quer dar visibilidade. Notem que o pronome “você”, no segundo verso, refere-se a um interlocutor, que é tanto interno, pois há um pequeno diálogo no interior do *rap*, quanto externo, quem estiver escutando/lendo a canção, a fim de que este preste atenção no que vai ouvir; o “nóis”, quando o locutor se inclui na narrativa, entre os seus (verso 4); o “irmão”, no oitavo verso, quando o locutor congrega o interlocutor como alguém próximo e/ou numa alusão a algum membro de instituição religiosa, já que, na sequência, fala do poder do demônio em destruir, via consumo, numa clara polarização bíblica entre o que o bem e o mal podem oferecer:

Mas quem sou eu pra falar de quem cheira ou quem fuma?
 [...]
 Você vai terminar tipo o outro mano lá
 Que era um preto tipo A... ninguém tava numa
 [...]
 Exemplo pra nós... mó moral, mó ibope
 Mas começou a colar com os branquinho do shopping
 [...]
 Agora não oferece mais perigo
 Viciado, doente, fudido... inofensivo
 [...]
 Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
 Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
 Te oferece dinheiro, conversa com calma
 Contamina seu caráter, rouba sua alma
 Depois te joga na merda sozinho
 Transforma um preto tipo A num neguinho [...]

Esse revezamento dos pronomes pessoais caracterizaria o discurso em forma de diálogo, numa relação que é dinâmica e dialógica, aproximando o *rap* de textos típicos da oralidade. Além disso, o fio condutor destacado reflete e refrata as relações de poder operacionalizadas, inicialmente, nas estatísticas apresentadas e, na sequência da narração, por meio das relações antagônicas de classe e étnica, tanto entre iguais quanto entre segmentos distintos, como as vislumbradas entre o “preto tipo A” em contraste com “os branquinho do shopping”. Além disso, pode-se observar que esse fio condutor destaca que há uma luta contra formas de dominação social, haja vista o embate entre

classes, e também daquelas sobre formas de exploração, tendo em vista que se inverte o jogo em algumas situações, quando o explorado está no comando e não o explorador, embora, em muitos momentos, para exercer esse comando, o segregado pode se deixar levar pelas falácias de massificação do consumo, fazendo qualquer coisa para adquirir um bem: “Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal / Por menos de um real, minha chance era pouca / Mas se eu fosse aquele muleque de touca / Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca”.

O refrão (“Aleluia / Racionais no ar / Filha da puta, pá pá pá”) reforça o papel dos locutores como anunciadores, nem sempre de boas novas, haja vista o uso da onomatopeia “pá pá pá” que lembra sons de tiro, com o “Aleluia”, sendo cantado por aquilo que lembra um coro de igreja, além do toque de um sino após o “Aleluia”, o que indicaria a chamada de atenção para aquilo que será exortado: o caráter desigual das relações sociais, até mesmo entre os pares, que geram consequências, tais como assaltos e mortes (“Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério / Explode sua cara por um toca-fita velho / Click plau plau plau e acabou / Sem dó e sem dor, foda-se sua cor”).

As relações desiguais não são só entre os pares, pois há também aquelas entre estratos sociais distintos, o que assevera a dicotomia entre classes pela via do consumismo e do querer algo que não se tem, mas se almeja por influência de diferentes outros, como a propaganda e “o playboy / a madame”: “É foda... Foda é assistir a propaganda e ver / Não dá pra ter aquilo pra você / Playboy forgado de brinco, um trouxa / Roubado dentro do carro na Avenida Rebouças / Correntinha das moça, as madame de bolsa / Dinheiro... não tive pai não sou herdeiro [...]”.

Não só aspectos negativos e relações dicotômicas são vislumbrados nesse *rap*, destacam-se: i) a valorização (versos 4 e 5: ser de família real e príncipe guerreiro; ii) estar vivo em meio às estatísticas negativas em relação à expectativa de vida de jovens negros e pobres de periferias sobretudo, versos 6 e 7 que, de alguma maneira, retomam a preleção); iii) a ratificação do locutor como profeta e anunciador (último verso); iv) além de servir de exemplo e contar com a adesão de muitas pessoas (verso 13); v) ser esperto e se valorizar, apesar da alusão ofensiva ao sexo feminino (versos 8 a 11); vi) o diálogo com a canção “Apenas um rapaz latino americano” de Belchior (verso 12) em cujo refrão (“Eu sou apenas um rapaz latino americano / sem dinheiro no banco / sem parentes importantes / e vindo do interior”) sobressai-se a simplicidade com a qual o locutor se compara; vii) por fim, como efeito colateral do sistema (penúltimo verso),

que pode gerar pessoas como o locutor, como porta-voz de um segmento da sociedade, e que faz críticas e questionamentos a esse sistema, mas também, enquanto resultado e imerso nesse sistema, pode reverberar vozes de angústias e de anseios que são dos seus e suas, em alguma medida, quando toma a palavra alheia e a transforma em alheia própria:

Quatro minutos se passaram e ninguém viu
 O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil
 Talvez o mano que trampa debaixo do carro sujo de óleo
 [...]
 Ou o da família real de negro como eu sou
 O príncipe guerreiro que defende o gol
 [...]
 Mas não... permaneço vivo, prossigo a mística
 Vinte e sete anos contrariando a estatística
 Seu comercial de TV não me engana
 Eu não preciso de status nem fama
 Seu carro e sua grana já não me seduz
 E nem a sua puta de olhos azuis
 Eu sou apenas um rapaz latino americano
 Apoiado por mais de cinquenta mil manos
 Efeito colateral que o seu sistema fez
 Racionais capítulo 4 versículo 3

Por isso que a forma biográfica é mais “realista”, já que existem menos elementos de isolamento e de acabamento, com os valores biográficos sendo mais comuns na vida e na arte, isto é, podem determinar atos práticos como objetivos das duas, nas formas e nos valores da estética da vida, segundo Bakhtin (2003).

Prosseguindo sobre a relação autor e obra, outra questão que é fundamental é a que se dá entre autor e contemplador, segundo Bakhtin (2003), já que correntes como a que interpreta a atividade estética como empatia ou vivenciamento empático, comum na metade do século XIX e início do século XX, faziam análises de elementos estéticos e de imagens isoladas, as naturais, análises estas de imagens e não do conjunto da obra. O questionamento de Bakhtin a essa corrente está no fato de que um elemento e uma imagem natural não têm autor e a contemplação estética ser de índole híbrida e passiva. A argumentação de Bakhtin (2003, p. 61, grifos do autor) se sustenta nos seguintes aspectos:

Quando tenho à minha frente uma figura simples, uma cor ou a combinação de duas cores, um rochedo real ou uma ressaca do mar na praia, e tento encontrar para eles uma abordagem estética, devo, antes de mais nada, animizá-los, transformá-los em personagens potenciais veiculadores de destinos, dotá-los de uma determinada diretriz volitivo-emocional, humanizá-

los; desse modo, viabiliza-se pela primeira vez a sua abordagem estética, realiza-se a condição básica de uma visão estética, mas a atividade estética empenhada ainda não começou, uma vez que permaneço no estágio do simples vivenciamento empático com a imagem animizada [...]. Devo pintar um quadro ou escrever um poema, construir um mito, ao menos na imaginação, no qual o referido fenômeno seja o herói de um acontecimento acabado em torno dele ou um empecilho [...]. O quadro ou o poema que criei se constituirá em um *todo* artístico onde estará presente o conjunto de *elementos* estéticos indispensáveis. Sua análise será produtiva.

Pode-se depreender que autor e contemplador estão *em relação com* e não que uma imagem, por exemplo, valha por si mesma, ou seja, há toda uma relação que é em processo e não algo estanque. É nesse sentido que Bakhtin (2003, p. 61-62, grifo do autor) destaca que “O *todo* estético não se co-vivencia mas é criado de maneira ativa (tanto pelo autor como pelo contemplador; neste sentido admite-se dizer que o espectador co-vivencia com a atividade criadora do autor [...])”. Dessa forma, o contemplador também assumiria uma posição de autor. Assim, o que possibilitaria essa relação seria o acabamento estético, como já mencionado a partir das ideias de Bakhtin (2003). Também se percebe que produção e recepção estão imbricadas nessa relação entre autor e contemplador, uma vez que há uma conexão entre o que é produzido e aquilo que é lido/visto e, de alguma maneira, consumido.

Desse modo, para se criar o *todo* artístico, é preciso enunciar sobre a minha vida e não enunciar a minha vida, para Bakhtin (2003). É por isso que não deve haver uma coincidência entre o sujeito da vida e o do ativismo estético, ainda de acordo com o estudioso, por ser necessária a existência de duas consciências que não se misturam, mas que devem estar em relação, a fim de que os acontecimentos narrados, por exemplo, sejam criativos, produtivos, que veiculem algo novo, únicos e irrepetíveis.

Tudo isso se realiza, sobretudo, na/pela palavra, numa criação verbalizada, por exemplo, embora o objeto estético não se constitua somente de palavras, tendo em vista que é a forma material que determina se uma obra é de pintura, poesia ou música e, paralelamente, há também a estrutura do objeto estético correspondente, por isso este é multifacetado e concreto, principalmente na obra verbalizada, e menos na música, com o tom volitivo-emocional, mesmo vinculado à palavra, se relacionando mais diretamente ao objeto que a palavra exprime, segundo Bakhtin (2003).

Assim, muito pertinentemente ressaltado por Bakhtin (2003), o artista, enquanto autor-pessoa, lida com a existência e o mundo do homem, bem como com sua concretude espacial, suas fronteiras exteriores como elemento necessário dessa

existência. Por isso que, ao transferir a existência do homem para o plano estético, enquanto autor-criador, deve passar para esse plano, da mesma forma, a imagem externa dela nos limites determinados pela espécie do material, como cores, sons, linhas, volumes, palavras, entre outros, ainda de acordo com o filósofo da linguagem.

Nesse sentido, ocorre “[...] uma dupla combinação do mundo com o homem: de dentro deste, como seu *horizonte*, e de fora, como seu *ambiente*” (BAKHTIN, 2003, p. 88, grifos do autor). Explicando melhor: há relação entre os objetos representados na obra com a personagem, pois, do contrário, ocorreria uma total desconexão e, conseqüentemente, o que é abordado sobre ações e atitudes de uma personagem, por exemplo, em uma obra, soariam incoerentes para o leitor.

Essa coerência textual e também musical, na tessitura de uma obra, no sentido de que esta última se harmoniza com a textual, pode ser vislumbrada no *rap* “Estou vivo”, de Boss AC, do álbum *Preto no branco*. Mesmo com o uso da primeira pessoa do singular, não podemos afirmar, categoricamente, que se trata de uma canção autobiográfica, pois o fato narrado por AC pode também acontecer na vida de outras pessoas. Esse *rap* teve o videoclipe gravado em Macau, atualmente Região Administrativa Especial da República Popular da China, mas que foi colonizado por Portugal, mantendo a língua portuguesa como oficial, junto com o cantonês, um dialeto da língua chinesa⁴².

No *rap*, o ciclo da vida é posto em evidência, sobretudo quando o locutor, a personagem que relata o fato de ter sofrido um acidente de carro junto com uns amigos, passa a refletir sobre viver, principalmente, o presente, pois nunca se sabe o que pode acontecer no amanhã, percebendo, por causa do fato, que a vida pode estar por um fio: “aproveita não te queixes, dá graças ao que tens, há quem nada tenha / Damos tanta importância, a coisas que nada importam [...] Dei por mim capotado, vi a vida por um fio, flashback na A1 eu e o Xuxu / A gritar tipo gajas, grande susto, não foi desta estamos bem a esperar pela assistência”. Assim, as ações e atitudes do locutor personagem se relacionam à finitude da vida e o que se pode fazer para se viver intensamente.

⁴² “As línguas oficiais são o português e o cantonês. O último é dominado, em 2006, por cerca de 91,9% da população e falado correntemente por cerca de 85,7% da população, tornando-o a língua, ou mais precisamente o dialecto chinês, mais falado de Macau. O português é só dominado por cerca de 2,4% da população e falado correntemente por cerca de 0,6% da população”. Essas informações foram retiradas e estão disponíveis em: <<http://www.macauhub.com.mo/pt/macau/>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

O refrão, com algumas palavras em caixa alta, remete à ideia de um possível grito após o acidente, além de salientar a mensagem positiva de que é preciso viver simplesmente: “Vive a vida, tira proveito até ao fim da corrida, põe-te de pé e grita bem alto: EU ESTOU VIVO E VOU VIVER A VIDA!”. O locutor também faz um alerta para o interlocutor para ser prudente, pois só percebeu isso após o acidente: “mantém-te assim sem imprudências / Vai de táxi, vê se dormes, olha a ressaca, acorda bem, toma banho desperta e faz-te à luta”.

A canção não fugindo ao caráter pedagógico (de ensinamento) que muitos *raps* têm é encerrada com uma lição de moral, tal qual uma fábula, gênero de partilha social: “Moral da história: vive a vida aproveita porque a vida dá voltas e não avisa com antecedência”. Além disso, observa-se o caráter polissêmico da palavra “presente”, remetendo tanto à temporalidade quanto no sentido de se ganhar algo, no caso do locutor personagem, uma nova chance de continuar vivendo, fato destacado também na forma imperativa do verbo “aproveitar”: “O hoje é uma dádiva, é por isso que se chama presente. Aproveita”. Esse trecho é dito antes de ser cantado o famoso “Parabéns pra você” que sugere a celebração de mais um ano de vida, reforçando, por fim, que é preciso comemorar e estar com os outros que fazem parte da vida de quem está fazendo aniversário.

A relação entre locutor e interlocutor se dá via alteridade, já que o primeiro, por meio de um olhar exotópico, se projeta no outro e vice-versa: “Falo contigo e comigo e para todos, os que vivem o presente com medo do futuro”. A base, por fim, se harmoniza com a mensagem transmitida e tem colagens que lembram mantras, proporcionando um clima zen ao *rap*.

Voltemos a discutir sobre exotopia, nesse momento, uma vez que ela pode ser observada nesse *rap*, quando o locutor personagem, num movimento de ir e vir ao encontro do outro, num duplo de si, menciona que fala com outrem, com ele mesmo e com outros mais. Essa dinamicidade pode ser baseada nos seguintes argumentos:

Todos os vivenciamentos interiores do outro indivíduo – sua alegria, seu sofrimento, seu desejo, suas aspirações e, finalmente, seu propósito semântico, ainda que nada disso se manifeste em nada exterior, se enuncie, se reflita em seu rosto, na expressão do seu olhar, mas seja apenas adivinhado, captado por mim (do contexto da vida) – são por mim encontrados *fora de* meu próprio mundo interior (mesmo que de certo modo eu experimente esses vivenciamentos, axiologicamente eles não me dizem respeito, não me são impostos como meus), fora de meu *eu-para-mim*; eles são *para mim na existência*, são momentos da existência axiológica do outro (BAKHTIN, 2003, p. 93, grifos do autor).

Como se nota, essa relação do eu no e com o outro, e vice-versa, se sustenta no olhar valorativo do outro que constitui o eu, e vice-versa. No caso do *rap* em questão, os outros que constituem, (trans)formam e dão acabamento ao locutor são a iminência da morte, em decorrência do acidente, o outro dele mesmo projetado na cena do acidente, o amigo que estava com ele, e os outros para os quais faz o alerta de que é preciso viver, pois não se sabe o que pode acontecer no amanhã. É por isso que “[...] em linhas gerais, o homem é uma equação do *eu* e do *outro*, num desvio em face das significações axiológicas [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 99, grifos do autor) e o fato de o homem não ser, de acordo com o estudioso, herói da própria vida. Assim, como na equação, a relação eu-outro gera a possibilidade de respostas.

É importante salientar também a relação entre autor e sua obra. Para Bakhtin (2003, p. 109), “O criador é livre e ativo, o objeto da criação é não-livre e passivo”, é por isso que “[...] a liberdade ética (o chamado livre-arbítrio) não é liberdade apenas em face da necessidade cognitiva (casual) mas também da necessidade estética de meu ato em relação à existência dentro de mim, seja da existência não ratificada, seja da ratificada axiologicamente (a existência da visão artística)”, já que “Onde quer que eu esteja, sou sempre livre e não posso me libertar do imperativo [...]”. Assim sendo, a não liberdade e a passividade do objeto de criação relacionam-se ao fato de que são engendrados personagens, fatos, situações, costumes, entre outros, comuns na vida, e de que, na criação estética, depois de acabada, não são passíveis de mudanças, a não ser numa reedição.

Essa liberdade de criação do autor está ligada também ao juízo de valor que é uma tomada de posição individual na existência, de acordo com Bakhtin (2003), que acrescenta o argumento de que até Deus encarnou-se para amar, sofrer e perdoar, abandonando, dessa forma, a abstração sobre a justiça. Assim, é preciso entender que

Em toda a existência só eu sou o único *eu-para-mim*, e todos os demais são *outros-para-mim* – eis a posição fora da qual não há nem pode haver nada de valor para mim, fora da qual me é impossível um enfoque do acontecimento da existência, de onde começou e começa eternamente todo e qualquer acontecimento para mim. O ponto de vista abstrato não conhece nem percebe o movimento-acontecimento [...] da existência, a sua realização axiológica ainda aberta. No acontecimento singular e único da existência, é impossível ser neutro (BAKHTIN, 2003, p. 118, grifos do autor).

Essa singularidade, do eu-para-mim, só se materializa na concretude, na reciprocidade da valoração da relação, dos outros-para-mim, por isso a não neutralidade.

No *rap* “Cidadão Refém”, de MV Bill, essa relação do eu-para-mim, a visão valorativa do locutor para o que narra, o cotidiano da comunidade, e dos outros-para-mim, dos moradores da favela e da polícia, pode ser observada.

“Cidadão Refém” é um *rap* cantado a duas vozes, MV Bill e o cantor Chorão (este faleceu no ano de 2013). A base, em alguns momentos, torna-se mais dançante, provavelmente uma mistura de ritmos como o funk ao *rap*; há a presença de um aparelho que modifica a voz dos cantores em alguns trechos, com eles cantando de forma mais rápida, nesses momentos; também se ouve, ao fundo, no refrão, “vacilou virou Mumm-Ra”, provável alusão ao personagem inimigo, uma espécie de feiticeiro demoníaco mumificado, dos “ThunderCats”, do desenho animado norte-americano produzido entre meados dos anos 1980 e 1990 por Rankin e Bass, com um *reboot* nos anos 2011, uma parceria entre os estúdios norte-americanos da Warner Bros, com animação japonesa do Studio 4°C.

De uma maneira geral, nesse *rap*, há o relato do cotidiano na favela: tiroteio, gente correndo, pessoas (“pretos”) morrendo (“Toda vez a mesma história, criança correndo mãe chorando chapa quente / tiro pra todo lado silêncio na praça o corpo de um inocente / chega a maldita polícia, chega a polícia o medo é geral”); “preto” (policial) contra “preto” (morador da favela) – o que é um paradoxo para o locutor: “quando a polícia invade a favela espalha terror e medo / é gente da gente que não nos entende usam de violência”; ódio em relação a isso, insegurança da comunidade e medo podem ser notados nestes versos de rimas emparelhadas: “e gera revolta na cabeça da comunidade / que é marginalizada pela sociedade / que se cala escondida no seu condomínio / na favela ainda impera a lei do genocídio / 90% da população não anda de arma na mão / não confiam na proteção / medo de caveirão / vê fuzil na mão / fica deitada no chão”. Interessante salientar, mais uma vez, a dicotomia entre classes (os do condomínio e os da favela), o que reforça como os outros são vistos e representam para o locutor.

No refrão do *rap*, o sentimento de ódio se reflete e se refrata no outro, num misto de ação e reação, em relação ao que o “mal” pode causar e gerar: “Quando o ódio dominar, não vai sobrar ninguém / o mal que você faz reflete em mim também / respeito é pra quem tem, pra quem tem”.

Rap cantado na primeira pessoa do singular, como se nota pelos tempos verbais e pelos pronomes (quando fala de si; de ser preto e favelado): “e por falar, fazendo uma

curva uma viatura / vou ter que dar uma parada porque, agora vou ter que levar uma dura como sempre / acontece tapa no saco me chamam de preto abusado”); e na terceira pessoa do singular (quando quer falar da polícia): “Autoridade vem e invade sem critério nenhum / o som da sirene o cheiro de morte derrubaram mais um”. Predomina a terceira pessoa, pois o foco é na invasão da polícia na favela e as consequências desse ato: “na frente do filho eles quebraram o pai / o Zé povinho fardado vem entra mata e sai”.

Esses outros referidos pelo locutor também podem ser os interlocutores presumidos, sobretudo os moradores da favela, por sofrerem com as invasões da polícia, e a própria polícia por fazer isso com a população, isto é, pares contra pares, e, muitas vezes, inocentes é que pagam e sofrem as consequências desses atos, por isso a não neutralidade em relação ao que é narrado, levando-se em conta que “Em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria axiológica do *outro*, é a relação com o outro enriquecida pelo excedente axiológico da visão para o acabamento transgrediente” (BAKHTIN, 2003, p. 175, grifo do autor).

Assim, o *rap*, enquanto um tipo de forma estética, não se desvinculando das suas particularidades de gênero discursivo, conforme abordamos em páginas anteriores, se baseia, por meio da voz e da composição dos *rappers* (enquanto autores pessoas e criadores), no outro, seja este um ser encarnado ou imaterial, como a violência simbólica sofrida por homens e mulheres, sobretudo negros, no contexto de muitos lugares espalhados pelo país, como a periferia sempre destacada nos *raps*. Esse outro é determinante na tessitura do *rap*, uma vez que

Integram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser compreendidos no mundo em relação a todos esses valores. O que se conclui não são as palavras, nem o material, mas o conjunto amplamente vivenciado do existir [...] (BAKHTIN, 2003, p. 176).

Esse conjunto vivenciado do existir, tecido numa obra pelo autor, só é possível quando este se situa na fronteira do mundo que elabora, enquanto criador ativo, já que se invadir esse mundo vai destruir a estabilidade estética (BAKHTIN, 2003). Mas também cabe a nós, enquanto leitores/expectadores, definir a posição do autor

em relação ao mundo representado pela maneira como ele representa a imagem externa, como ele produz ou não uma imagem transgrediente integral dessa exterioridade, pelo grau de vivacidade, essencialidade e

firmeza das fronteiras, pelo entrelaçamento da personagem com o mundo circundante, pelo nível de completude, sinceridade e intensidade emocional da solução e do acabamento, pelo grau de tranquilidade e plasticidade da ação, de vivacidade das almas das personagens (ou estas são apenas tentativas vãs do espírito de transformar-se por suas próprias forças em alma). Só quando se observam todas essas condições o mundo estético é sólido e se basta a si mesmo, coincide consigo mesmo na visão estética ativa que temos dele (BAKHTIN, 2003, p. 177).

Como se nota, nós também somos o outro do autor e para quem devemos olhar, manter distância, ir e voltar, a fim de compreender os fios tecidos e dialogar com eles e com a obra criada. Assim também pode ser o nosso papel, enquanto pesquisadora, que, ao olhar para um *rap*, refletimos e refratamos e apresentamos nossas palavras e contrapalavras em relação a esse fazer estético que se baseia na vida ética, por isso engendra distintas vozes (de opressão, de angústia, de lutas, de vitórias, de diversão e tantas outras) no diálogo entre letra e música, já que esta também é parte e peça importante na produção do ritmo e da poesia, de um *rap*, pois “[...] *criamos a forma musical não no vazio axiológico nem entre outras formas igualmente musicais (a música entre a música)*, mas no acontecimento da vida, e só isso a reveste de seriedade, de significação de acontecimento, de peso” (BAKHTIN, 2003, p. 186, grifos do autor). Em outras palavras, vida e arte dialogam por meio da palavra, no caso desta tese, da palavra cantada chamada *rap*, no fazer (cri)ativo dos autores pessoas na sua relação de fronteira valorativa com os autores criadores.

Assim, sobre o processo de autoria, em *raps*, ele pode ser vislumbrado, de forma breve e geral, sem mostrarmos aquilo que caracterizaria o *rap* brasileiro e o português, já que exporemos mais detidamente isso no capítulo em que apresentamos as análises de *raps* brasileiros e portugueses, nos seguintes aspectos: i) na relação ativa e responsiva para com variados outros, sejam estes seres encarnados ou outras formas que outrem pode assumir, como discursos sobre/de violência física e simbólica; ii) na presença de interlocutores, sejam estes os ditos nos *raps*, como o “mano”, a polícia e o sistema, ou os presumidos, como qualquer um(a) que vai escutar/ler um *rap*; iii) no caráter biográfico e até mesmo autobiográfico que muitas canções assumem, o que reflete a forma como *raps* são cantados, geralmente, na primeira pessoa do singular e/ou plural, e quando a voz alheia passa a alheia própria; iv) na tessitura e no embate sobre as relações de poder, tanto as que atingem a esfera cotidiana, como a hierarquia dentro de uma família e/ou comunidade, quanto as que se encontram em níveis mais amplos, como é o caso do capitalismo, com suas palavras e contrapalavras; v) no papel aglutinador das

bases musicais que dialogam, refletem e refratam com as narrativas que circulam nos *raps*.

Antes, porém, do capítulo de análise comparativa, empreenderemos uma discussão sobre o caráter polissêmico e político de cultura, a fim de se entender que o processo autoral, em *raps*, também se relacionará de forma dialógica com o contexto mais amplo no qual essas canções se inserem: o da cultura *Hip Hop*.

4 Cultura: Diálogos e Intersecções

“A inumerável variante que germina, tal como um mofo, nos interstícios das ordens micro e macrofísica é a nossa cultura.”

A cultura no plural - Michel de Certeau

Neste momento, nos debruçamos, discutimos e dialogamos a partir dos estudos de Bakhtin (2010a, 2010b), Canclini (2002, 2006), Certeau (2001, 2003), Mayol (2005) e Hall (2003, 2004), sobre cultura, em que os teóricos põem em evidência o caráter polissêmico e, também, político de cultura. Nesse sentido, “Os três campos da cultura – a ciência, a arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade” (BAKHTIN, 2003, p. XXXIII). É por isso que “[...] viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 348). Assim, é preciso estar atento à arena de luta que é a palavra e com ela o discurso de vários outros que nos fazem avançar para águas nem sempre mansas. Como a cultura é uma arena de luta também, teceremos nossas palavras e contrapalavras em relação ao que esses estudiosos abordam sobre cultura.

Para falar, então, de um signo, como o de cultura, é preciso entender o caráter dialógico que ele comporta também, uma vez que “[...] em todo signo ideológico, confrontam-se índices de valor contraditórios” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 1995, p. 46).

Assim, apresentaremos o que os teóricos citados postulam a fim de contextualizar o Movimento *Hip Hop* e seus elementos (MC/*rapper*, DJ, grafite, *break*), com o *rap* inserido nesse meio, como pertencentes a um movimento cultural e presentes, principalmente, no *locus* urbano, ao mesmo tempo em que produzem e recriam esse espaço. Além dos teóricos mencionados, que representam a base de nossa discussão, também dialogaremos com outros estudiosos e apresentaremos o que eles propõem tanto em relação à cultura quanto em relação ao universo do *Hip Hop*.

Dessa forma, a apresentação e a discussão dos elementos do Movimento *Hip Hop* serão feitas a fim de mostrar a hibridez e a polifonia desses elementos com suas várias vertentes e os diálogos entre pessoas, povos, culturas, outras músicas e estilos musicais (como o soul, funk, blues, R&B), em que se depreendem vozes: i) sociais (como questões de discriminação social e racial, de gênero, sexismo, machismo, entre outros); ii) políticas (por exemplo, questões que se relacionam a políticas linguísticas, no sentido de que, de alguma maneira, a forma como os *rappers* utilizam e se apropriam da língua, no caso a portuguesa, pode intervir no modo de funcionamento dessa língua em nível local e/ou no grupo de pessoas que cantam/narram/escutam *raps*, uma vez que essas intervenções, em alguma medida, se ligariam a relações de poder com e sobre a língua nesse espaço enunciativo do movimento *Hip Hop* e também para além de suas fronteiras); iii) econômicas (desigualdade social e a divisão de classes; capitalismo e consumismo, por exemplo); iv) religiosas e, de alguma forma, até mesmo valores morais (sincretismo religioso; relação bem e mal, por exemplo), entre outras, que se vinculam à historicidade do evento, partindo-se do princípio que a constituição e a renovação de práticas do *Hip Hop* em sua reflexão e refração para com a realidade concreta dialoga no seu fazer estético com a palavra, com a música, com o corpo, com a dança e com a pintura.

Dialogar, então, a partir das palavras de outros é entender que essa palavra comporta duas faces, ou seja, que ela é determinada tanto pelo fato de que provém de alguém quanto pelo fato de que se dirige a alguém (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 1995). Ela se torna, assim, o terreno comum entre os interlocutores, em uma interação. Dessa maneira, não se pode falar de cultura, sem antes lembrar que ela também comporta essas duas faces e é uma espécie de ponte lançada entre os interlocutores, uma vez que é vivida por pessoas que estão, em constante interação, em suas relações, nas variadas esferas históricas, sociais, políticas e ideológicas nas quais estejam inseridas. Como essas esferas refletem e refratam as relações humanas, elas também são constituintes dos elementos do movimento *Hip Hop*, visto que nesse movimento podem ser observadas: relações dialógicas e de poder entre popular e erudito; hibridações de seus elementos; construção de identidades. Assim, essas categorias ajudam a perceber que a noção de cultura popular urbana também é constituída por meio delas.

4.1 Identidades nas alteridades

Começamos com o conceito de Hall (2003) sobre cultura, pois o teórico vislumbra perspectivas, tais como culturas como forma de lutas e identidades, que, do nosso ponto de vista, também constituíram as bases do *Hip Hop*, como pôde ser observado no capítulo 2, como as lutas contra a segregação racial e social que visavam à construção de identidades, liberdade de expressão, o direito de ir e vir, o acesso a bens e a serviços, entre outros.

Hall (2003), então, esclarece que a palavra popular pode ter uma gama variada de significados que, do ponto de vista do estudioso, nem todos são úteis. Um desses sentidos, segundo Hall, é o que mais corresponderia ao senso comum que veria algo como “popular”, porque as massas o escutam, compram, leem, consomem e, de alguma forma, o apreciam demasiadamente. O teórico, por sua vez, prefere trabalhar com uma definição de cultura na qual coloca as relações entre “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Ou melhor, prefere abordar as intersecções entre ambas. Assim, para Hall (2003, p. 258, grifo do autor),

O que importa *não* são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela.

Como se observa, essa “luta cultural assume variadas formas: incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação” (HALL, 2003, p. 259). Enfim, é uma arena de luta em constante reelaboração e reacentuação na qual as pessoas estão envolvidas.

Ainda para Hall (2003, p. 263, grifos nossos), a cultura popular “é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. *É a arena do consentimento e da resistência*”. Esse ponto de vista dialoga com o que Foucault (1995) aborda sobre a resistência ser constituinte das relações de poder, pois “formas de luta” também estão intrínsecas nas relações de poder, por serem formas de resistência e, outrossim, de exercício da liberdade.

Em entrevista a Heloisa Buarque, quando perguntado sobre diásporas e globalização, Hall (s/d, p. 4) afirmou que

[...] a diáspora torna-se um conceito crítico no contexto político da globalização. Dá conta de como é possível que uma cultura sobreviva, estabeleça relações, não se volte para defesas fundamentalistas, e tampouco se perca, tornando-se apenas simulacro e cúmplice do Ocidente. Neste sentido as diásporas são, sobretudo, um extraordinário laboratório cultural onde as tentativas de sobrevivência e as contra-negociações são trabalhadas e experimentadas.

A partir dessa citação, podemos indiciar que os elementos do *Hip Hop*, em certa medida, se inserem num contexto diaspórico, mas defendemos que o fato de as culturas guardarem algo que lhes caracterize não faz com que elas sejam tais quais eram, por exemplo, antes de seus povos migrarem para outros lugares, pois as culturas estão sempre em movimento, mostrando-se híbridas, podendo se falar, nesse sentido, em identidades, no plural, construídas em relação com outrem, tal qual Hall vai abordar em outro trabalho, *Quem precisa de identidade?*

Para o estudioso, as identidades

não são nunca unificadas: que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (HALL, 2004, p. 108)

Assim, podemos falar em “identidades”, no plural, também no interior do Movimento *Hip Hop*, tendo em vista que muitos grupos se inserem em uma comunidade, geralmente de periferia, pelo menos no contexto brasileiro; de uma determinada classe social, geralmente a de menos favorecidos economicamente; e pertencentes a um grupo étnico, em sua maioria o de negros. É claro que existem outras variantes, mas, pelo menos nos *raps* brasileiros, isso pode ser observado, havendo, dessa maneira, a reelaboração e a reacentuação desse movimento cultural nos diferentes países em que está presente e até mesmo em um mesmo país, como o Brasil.

Para entender um pouco melhor essa diversidade do *Hip Hop* em território brasileiro, em nossa dissertação de mestrado, fizemos um levantamento de alguns nomes que figuravam no cenário do *Hip Hop* nacional até o ano de 2009, apresentando a diversidade existente nas cinco regiões do país. No caso da região nordeste, por exemplo, o grupo Afrogueto, da Bahia, à época da escritura de nossa dissertação,

contava com Oz, Kico, Daganja, responsáveis pelo vocal, o DJ Mário e o percussionista Dudoo, mesclando a percussão à batida tradicional do *rap*, fazendo uma abordagem crítica e contestatória do cotidiano baiano, sobretudo o de quem mora na periferia.

Assim, não fizemos em nossa dissertação de mestrado nem pretendemos fazer uma descrição exaustiva de grupos, nesta tese de doutorado, uma vez que consideramos que as práticas culturais dos elementos do *Hip Hop* vão se refletir e se refratar também na composição dos *raps*. Isso, em certa medida, se relaciona à construção de identidades no interior desse movimento, visto que há tendências diversas em diálogo e em confronto, pois há vertentes como o gangsta *rap*, ligada ao contexto norte-americano dos anos 1980, cuja preocupação era abordar, por exemplo, a violência diária, sobretudo para com aqueles que mais seriam afetados por isso, como os jovens negros e pobres. Essa vertente, no Brasil, é associada ao denominado *rap* consciente, cujas temáticas dos *raps* fazem críticas e questionamentos a diversas situações e segmentos da sociedade, como podem ser vislumbrados no trabalho de *rappers* como Racionais MC's e MV Bill, nesta tese.

Assim, o cenário do *Hip Hop* sempre se renova, com alguns nomes se mantendo, como Racionais MC's, MV Bill, Rappin Hood, Thaíde, GOG, entre outros, e novos nomes como Emicida, Rael (em carreira solo, após sair do grupo paulista Pentágono), entre tantos outros espalhados pelo Brasil e que incorporam à batida tradicional do *rap* outros sons característicos de suas regiões, bem como questões locais.

No trabalho de Nikito Uquipega, da região Norte⁴³, o regionalismo pode ser observado, pois o *rap* “Quantidades Vazias” mescla alguns sons, como o de mantras, o de gotas de água caindo, o de um despertador/telefone tocando, um coro de vozes femininas, entre outros, que se harmonizam com a letra na qual predominam questionamentos: “[...] quantos vil caçadores estão à espreita por aqui? [...] Quantos já buscaram os segredos da vida e acabaram se perdendo em um oceano de Quantidades Vazias”. O *raper* também faz algumas afirmativas: “Você não consome a ganância / Ela é que te consome / Tem que tá esperto / Tem que tá ligeiro / Salve família”. Ao

⁴³ As informações foram retiradas de rede social Facebook, na qual há a comunidade que se propõe a divulgar o *rap* da região Norte do Brasil (Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/178548648964927/>>). Letra e vídeo de “Quantidades vazias” também disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V2s8xnPVmuQ>>.

final diz: “Realize”. Assim, deixa para o interlocutor, o “você”, a perspectiva de não só escutar, mas de ter mais atitude para mudar as coisas.

Este *rap* de Nikito Uquipega é só um exemplo das muitas identidades que o *rap* brasileiro pode assumir, com o locutor fazendo vários diálogos, como este em que faz um trocadilho crítico e irônico com os famosos versos de Shakespeare, em *Hamlet*, “Ser ou não ser, eis a questão”: “Ter e não ser, ser e não ter... Eis a questão...”. Também se podem observar questionamentos em relação aos que são da região, sobretudo ao fato de as pessoas não se organizarem em prol da coletividade: “O foda é ver que aqui quase ninguém se organiza / quantos pisam nos outros como pisam em formigas? [...]”. Depreende-se de que é preciso a organização das pessoas em entidades de classe⁴⁴ a fim de que possam reivindicar e/ou levantar suas contestações. Em síntese, é necessário que as pessoas se organizem de forma mais ampla e plural. E isso também pode estar relacionado à circularidade das relações de poder entre diferentes estratos sociais, se se pensar, por exemplo, no desmatamento da Amazônia: os que detêm o poder da motosserra, ligados, muitas vezes, ao desmatamento, e os que sofrem com isso, os moradores locais que, em muitos casos, são “expulsos” de suas casas e/ou “trabalham” para esses senhores.

Essas menções à fluidez das identidades no *rap* ilustram o papel das singularidades na construção de um movimento, o *Hip Hop*, que, ao mesmo tempo em que possibilita a singularidade, unifica esses sujeitos em torno de práticas comuns, geralmente as ligadas aos elementos desse movimento.

Entraremos em outra discussão, mas que se relaciona ao que estamos abordando, cujo foco é o artigo “Que ‘negro’ é esse na cultura popular negra?”, de 2001, no qual Stuart Hall vai discutir as implicações do deslocamento da distinção erudito/popular, no que chama de pós-moderno global. Inicialmente, menciona que é preciso desconstruir o popular, pois, para Hall, não há como sustentar a ingênua posição do que isso consistiria. E acrescenta: “Eu sei que o que substitui a invisibilidade é um tipo de

⁴⁴ Essa questão parece se relacionar com o que Bakhtin (2009, p. 11) vai discutir sobre o nascimento social do homem: “O homem não nasce como um organismo biológico abstrato, mas como fazendeiro ou camponês, burguês ou proletário: isto é o principal. Ele nasce como russo ou francês e, por último, nasce em 1800 ou 1900. Só essa localização social e histórica do homem o torna real e lhe determina o conteúdo da criação e da vida e da cultura. Todas as tentativas de evitar esse segundo nascimento – o social – e deduzir tudo das premissas biológicas de existência do organismo são irremediáveis e estão condenadas ao fracasso: nenhum ato do homem integral, nenhuma formação ideológica concreta (o pensamento, a imagem artística, até o conteúdo de um sonho) pode ser explicada e entendida sem que se incorpore as condições socioeconômicas”.

visibilidade segregada que é cuidadosamente regulada” (HALL, 2001, p. 151). Com essa citação, podemos fazer um cotejo com o que Foucault (2014) diz sobre os discursos que são dados a ver, na dinâmica das relações de poder. Ou melhor, as formas de discursivização da alteridade também produzem e regulam a maneira como o “outro” será visto e, paralelamente, como será individualizado.

Sobre essa questão de como o “outro” pode ser visto, sublinhamos um trecho da apresentação feita pela comissão organizadora do II Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros, realizado em 2010 (p. 11, grifos dos autores), na UFSCar, em que os organizadores do evento salientam que o negro em vez da expressão “como pode ser visto” prefere a forma como quer ser visto:

É significativo destacar que, ao “negarem” a nomeação imposta de preto e ao se auto-nomearem como negro, afro-brasileiro ou, mais recentemente, como afro-descendente têm, os negros, buscado, por meio de seus intelectuais dentro e fora das Universidades, rever, criar, ressignificar sua participação na história passada e presente do Brasil.

No rap “Emiví”, de MV Bill, do CD *Declaração de guerra*, de 2000, o locutor vai mostrar qual discurso é dado a ver, o da exclusão de si e dos seus versus a valorização de si e dos seus, por meio de seu ponto de vista. Além disso, vai trabalhar de forma irônica a sua própria “visibilidade segregada”, mas resistente, que também pode ser a de seus pares, pois diz que faz “parte do quilombo comandado por Zumbi” (verso 9) e que apesar de ser oriundo do berço da exclusão não se intimidou e resistiu (versos 6 a 8). Estrategicamente, o *rapper* faz incidir sobre si mesmo o discurso de visibilização, tornando-se ao mesmo tempo sujeito e objeto desse discurso, como se observa, no primeiro verso, quando se intitula “pesadelo da elite”. Nesse sentido, se alia ao pensamento foucaultiano (2013) sobre a indignidade de se falar pelos outros, como se verifica nos dois penúltimos versos. Outro ponto a ser sublinhado é a crítica que o locutor faz ao “preto que não quer se assumir” (verso 2), que se alinha à apresentação do II Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros (verso 3), ressignificando a maneira como o negro quer ser visto, como alguém que: não se intimida (verso 7); é resistente (verso 8); se orgulha e tem respeito (verso 10); é inteligente (verso 12); é venenoso (verso 13); destaca-se entre os demais (verso 17); é lutador (verso 19); com missão a cumprir (verso 20). Essa projeção que faz de si remete à exotopia para consigo mesmo ao retratar as suas vivências e “verdades” – que também são as vivências de

muitos outros sujeitos –, assim como suas contrapalavras para a elite e ao filhinho de papai (verso 11):

O Pesadelo da elite tá de volta, não morri
 [...]
 Diferente do preto que não quer se assumir
 A esse tipo de lavagem cerebral sobrevivi
 No meio de uma guerra
 Foi onde eu nasci
 O berço da exclusão foi onde eu cresci
 Não me intimidei
 Foi preciso resistir
 Faço parte do quilombo comandado por Zumbi
 [...]
 O meu orgulho e meu respeito eu não achei por aí
 Pra deixar filhinho de papai me inibir
 Nem rir quando for avaliar o meu Q.I
 Vai ver que tenho veneno pra jogar e ele engolir
 Chega aí se quiser conferir
 Vai descobrir que na escada africana um degrau eu subi
 Submissão eu vi, vacilação ouvi
 Deu destaque no jornal não sei se mereci
 A minha fé não deixou diminuir
 Meu interesse de lutar e melhorar pra quem vive aqui
 Tenho uma grande missão para cumprir
 É por essas e por outras que eu sou EMIVI [...]

Ainda sobre a questão do popular, Hall vai expor o que, geralmente, se entende como popular, não descartando a possibilidade de estar ligada ao local, com suas experiências, prazeres, memórias e tradições do povo, relacionando tudo isso às práticas e experiências de pessoas comuns. No *rap* acima isso pode ser observado, especialmente quando o locutor usa o dêitico “aqui” (verso 19), que remete à partilha de experiências e de vivências. Ao fazer as conexões mencionadas, Hall estabelece um paralelo com o que Bakhtin discute sobre o grotesco, o lado baixo, em contraposição à cultura de elite, no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, conforme será retomado adiante. Segundo Hall, é preciso avançar na discussão sobre cultura, evitando ficar apenas com dicotomias e, para tal, discute o papel do termo “popular” na cultura popular, que é o de

Fixar a autenticidade de formas populares, enraizando-as em experiências de comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e permitindo-nos vê-las como expressão de uma vida social específica e subalterna, que resiste a ser constantemente transformada em baixa e periférica (HALL, 2001, p. 153).

Mais uma vez, podemos fazer um paralelo com os discursos que são dados a ver, na circulação das relações de poder em sua ligação com a resistência e a liberdade, como argumenta Foucault (1995), e que estão presentes nas diferentes esferas do cotidiano, manifestando-se, muitas vezes, de forma microfísica e nem sempre aparentes, como nas diferenças econômicas de classe, por exemplo.

Avançando um pouco mais na discussão, Hall (2001, p. 153) vai expor o caráter dominante da cultura popular na cultura global, defendendo que “Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação”, já que atinge os circuitos de poder e capital, em meio à cena de mercantilização das indústrias. Finaliza essa questão com o seguinte argumento:

Eu quero argumentar que isso é necessário e inevitável, também valendo para a cultura negra popular, que, como todas as culturas populares no mundo moderno, está destinada a ser contraditória, o que ocorre não porque não tenhamos combatido a batalha cultural suficientemente bem (HALL, 2001, p. 153)

Hall (2001, p. 154) vai argumentar que, da cultura popular negra, mesmo em meio à contradição, até mesmo a de vertente mais comercial, emergem “[...] os elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação”.

Shusterman (1998, p. 155) se alinha às ideias de Hall, quando diz que “Como um produto da cultura negra, que é mais oral do que escrita, o rap deve ser escutado e sentido imediatamente em seu dinamismo, para que possa ser apreciado de maneira mais adequada”. Por meio dessa relação entre dinamismo e imediatismo pode-se depreender que essa apreciação de forma mais adequada se relaciona, em alguma medida, ao fato de o *rap* fazer alusão a situações do cotidiano. Ou seja, os *raps* são marcados por uma temporalidade e uma espacialidade bem características, como é o caso de muitos *raps* brasileiros que têm como foco o local, suas relações, em se fazer com e não separadamente.

Ainda sobre a mercantilização ou uma vertente mais comercial da cultura popular negra, isso pode ser notado no próprio trabalho dos Racionais e de MV Bill, já que ambos fazem shows também em casas para “bacanas”, como assim são denominados, geralmente, pelos Racionais. MV Bill também trabalha como ator e se apresenta em TVs abertas, como a Rede Globo. Segundo MV Bill: “Tudo que fiz, na mídia, eu fiz porque eu quis, se ficou bom ou não, eu quis fazer. Eu nunca fiquei no

ranço do rap de ser antimidiático, essa bandeira eu levantei, eu nunca falei que não ia interagir com “a”, “b” ou “c”, esse discurso é do [Mano] Brown não é meu. Eu conheço poucas pessoas, como o Brown, que recebem vários convites e recusam [...]”⁴⁵.

Esta situação ainda se repete, na atualidade, pelos Racionais. Um exemplo foi o Prêmio Multishow 2014, canal por assinatura pertencente ao grupo Globo, no qual o grupo ganhou o prêmio de melhor show do ano, na categoria Superjúri, o show com a Turnê de 25 anos de carreira. O grupo não foi receber o prêmio, cabendo à empresária Eliane Dias, esposa de Mano Brown e diretora da produtora Boogie Naípe, a representação para o recebimento do prêmio, já que é uma das responsáveis pela produtora. Um possível motivo que possa explicar a rejeição dos Racionais pela Rede Globo é assim delineado: “A Rede Globo tem a mentalidade do Brasil: racista e preconceituosa. Não adianta passar um pano. Eu tô vendo”⁴⁶. Paralelo a isso, os Racionais têm uma grife, a Fundão Roupas, cujas cores predominantes são o laranja e o preto, comumente usadas nos shows do grupo, com a renda revertida para o herdeiro de um amigo de Mano Brown, Emerson Neguinho, que faleceu há mais de dez anos em um acidente de moto.

Outro exemplo dessa vertente mais comercial seria o *rapper* Dexter que, recentemente, chegou em um carro de luxo para se apresentar em um evento beneficente em Alphaville, bairro nobre de São Paulo, promovido pelo ex-jogador de futebol, Cafu. Ao ser perguntado por Caco Barcelos, do programa Profissão Repórter da Rede Globo, veiculado no dia 21 de outubro de 2014, sobre qual era o momento do *rap*, se estava no melhor momento ou se estava um pouco em queda, Dexter respondeu: “Eu sou da opinião que o *rap* sempre esteve onde tinha que estar. Não é interessante talvez para determinados canais de TV ter o Dexter, ter o Racionais, falando das coisas que a gente fala”. O *rapper*, entre uma canção e outra, não deixou de passar a sua mensagem para a elite, quando estava se apresentando: “Não seja preconceituoso com as pessoas, morô! O meu cabelo pode te dizer alguma coisa. A minha cor pode te dizer alguma coisa. Mas o meu caráter e o meu brio também podem te dizer muitas outras coisas. Aprenda a conhecer as pessoas”.

⁴⁵ Trecho retirado de entrevista concedida à Revista *Fórum*. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2014/01/mv-bill-e-dexter-minam-o-campo-periferico/>>.

⁴⁶ Trecho retirado de entrevista concedida à Revista *Rolling Stones Brasil*, n. 86, 2013, p. 80.

Em entrevista conjunta com MV Bill à *Revista Fórum* (Edição 132, 2014), Dexter assim define o papel do *rap* e do *Hip Hop* para a sua vida: “Pode ser ‘Ritmo e Poesia’, mas eu prefiro ‘Revolução Através da Palavra’. A cultura Hip Hop salvou minha vida, mano. Cara, para pra pensar, o rap é o único estilo musical que reúne milhares de pessoas para falar de política e de questões sociais, para colocar o dedo na ferida. O rap tem que incomodar mesmo. Temos que ter uma postura, um comportamento e um compromisso com nosso público [...]”. Como se observa, há o embate e, ao mesmo tempo, o diálogo na arena de luta na qual a palavra, no caso a circularidade do *rap*, move-se. Partilhamos, assim, das ideias de Kellner (2001, p. 246) quando este salienta que “[...] resistindo ao significado que exige interpretação, o *rap* é, muitas vezes, uma máquina de significados que exige interpretação, multiplica sentidos, significações e mensagens políticas”.

Esse lado mais comercial também pode afetar a recepção e a circulação do trabalho desses *rappers*, uma vez que quanto mais popularidade um grupo/*rapper* alcança, maior visibilidade ele terá, pois ao aparecer e/ou estar em diferentes meios e mídias poderá ter um público amplo, plural, de variados estratos sociais e de escolaridades distintas. Esses aspectos se coadunam, de alguma forma, ao que Kellner (2001, p. 9) destaca sobre o papel da cultura da mídia, já que esta “[...] fornece o material necessário que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global”, por isso que, ainda segundo Kellner (2001), ela é constituída: por sistemas de rádio e reprodução de som e respectivos instrumentos de disseminação; de filmes e seus modos de distribuição; pela imprensa; pelo sistema de televisão. Além disso, caracteriza-se por ser industrial, comercial, visar à grande audiência, explorar a tecnologia mais avançada, seguir o modelo de produção de/para a massa, poder ser vista por aspectos positivos, quando, por exemplo, propiciar o avanço de interesses de grupos oprimidos, mas também negativos, quando se constituir em entrave para a democracia ao reproduzir, por exemplo, discursos reacionários (KELLNER, 2001). Contudo, não nos aprofundaremos nessas questões, pois não sabemos até que ponto a visibilidade, por exemplo, é regulada/controlada por algum meio ou mecanismo, nem nas de recepção e de circulação, tendo em vista que, como mencionado na introdução desta tese, estas últimas dariam, cada uma delas, outras teses de doutorado.

O que podemos observar é o fato de o *rap* e também o funk estarem presentes em grandes emissoras de rádio e de televisão, na modalidade aberta, sobretudo em redes que até então não circulavam, ou se circulavam era em menor expressividade, como determinadas variações de *rap* e funk, já que nem todas as variações compartilham da “permissão” para circular em certos espaços. Há, desse modo, uma visibilidade que é segregada e regulada por essas rádios e emissoras e que não é nosso foco nos aprofundar. Assim, não é a quantidade que faz, aparentemente, aumentar a visibilidade de certas variantes desses estilos musicais, mas se inclina mais para o fato de a cultura popular urbana, em alguma medida, estar sendo aderida pelas formas de apropriação de uma cultura de massa e, conseqüentemente, pela indústria cultural que visa, principalmente, ao consumo. Isso se relaciona, de alguma forma, ao que expusemos mais acima a partir das ideias de Kellner (2001). A “popularização”, então, teria como foco a venda em larga escala, paralelamente, formas de ser e de estar consideradas do povo, mesmo que, muitas vezes, haja deslocamento de sentido daquilo que pode ser considerado popular.

Esse viés comercial e ligado à cultura de massa também é vislumbrado por Shusterman (1998, p. 156) a respeito do contexto norte-americano e de outros países e situações correlatas:

O rap não repousa apenas sobre técnicas e as tecnologias da mídia, mas empresta muito de seu conteúdo e deu suas imagens da cultura de massa. Os shows de TV, as vedetes do esporte, os produtos de marcas conhecidas (por exemplo, os tênis Adidas) são frequentemente citados em suas letras, e seus temas musicais ou jingles são muitas vezes incorporados em suas criações. Esses elementos da cultura de massa fornecem o fundo cultural necessário à criação artística e à comunicação numa sociedade em que a tradição da cultura clássica geralmente é ignorada ou julgada pouco atraente, para não dizer alienadora e exclusivista.

Não seria essa dimensão comercial uma possibilidade de resistência da cultura *Hip Hop*? Um exemplo desse lugar de resistência pode ser visto em programas tradicionais no segmento do *Hip Hop*, como é o caso do Programa Manos e Minas, veiculado pela TV Cultura, desde 2008, e que tem, comumente, uma plateia, além de outras formas de participação pelas redes sociais. O programa é, principalmente, voltado para o público da cultura *Hip Hop*, pois dá destaque às diversas cenas dessa cultura, mas também veicula outros gêneros musicais, sobretudo os ligados à *black music*. Além disso, outros segmentos da cultura urbana, principalmente os do contexto de periferia,

como a veiculação de produção de roupa de estilistas da periferia, entre outros, também são postos em foco. Atualmente, o programa é apresentado por Max B.O e já teve como apresentadores nomes como Rappin' Hood e Thaíde, pioneiros na cena *Hip Hop* brasileira, como já sublinhamos.

Essa discussão sobre cultura popular negra também se relaciona a questões sobre a etnicidade. Para tanto, trazemos outro texto de Hall⁴⁷, “Novas etnicidades”, de 1989, para acrescentar novos argumentos ao que já estamos destacando. Entre outras questões, Hall (1989, p. 3, grifos do autor) expõe seu ponto de vista sobre aquilo que compõe a categoria “negro”:

[...] isto é, o reconhecimento que o termo “negro” constitui basicamente uma categoria política e cultural *construída*, que não pode ser fundamentada através de um conjunto de categorias transculturais ou transraciais fixas, as quais, por conseguinte, não estão garantidas *a priori*. O que estaria posto em jogo aqui é o reconhecimento de uma imensa diversidade e diferenciação da experiência histórica e cultural dos sujeitos negros. Isso inevitavelmente acarreta o enfraquecimento ou o esvaziamento da ideia, segundo a qual, a “raça” ou qualquer outra noção compósita em torno do termo “negro” poderia garantir a eficiência de qualquer prática cultural ou determinar de algum modo o seu valor estético.

Nota-se, ao mesmo tempo, a crítica e o posicionamento de Hall a respeito do assunto. Percebe-se que ele defende que o termo “negro” não é algo pré-determinado e sobre o qual haja apenas um ponto de vista, de acordo com “categorias transculturais ou transraciais fixas”. Segundo o autor, deve-se levar em conta a diversidade, sobretudo histórica e cultural, que constitui os sujeitos. Isso se relaciona ao reconhecimento da variedade das posições subjetivas, das experiências e das identidades que compõem a categoria “negro” (HALL, 1989).

Assim, é preciso também, ainda segundo Hall (1989), levar em conta que as dimensões de classe, de gênero, de sexualidade e de etnicidade são importantes para se observar a questão do sujeito negro, a fim de que o conceito essencialista de sujeito negro seja expurgado. Essas questões se fazem presentes nas narrativas de *raps* brasileiros, como pode se notar ao longo da escritura desta tese.

Nesse sentido, Hall (1989, p. 5) defende o conceito de “eticidade”, já que este “[...] reconhece o lugar da história, da linguagem e da cultura na construção da subjetividade e da identidade, bem como o fato de todo discurso estar posto,

⁴⁷Tradução do inglês: David Yann Chaigne (davidyannchaigne@yahoo.com.br). O presente artigo foi publicado inicialmente com o título “New ethnicities”, em Kobena Mercer (org.), *ICA Documents 7: Black Film, British Cinema*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1989.

posicionado e situado, além de admitir que todo conhecimento está contextualizado”. Desse modo, a etnicidade é construída cotidianamente e na relação para com outrem, e não algo dado a priori, por isso Hall (1989, p. 6, grifos do autor) prefere dizer que “[...] estamos todos *eticamente* situados, sendo as nossas identidades étnicas cruciais para a nossa percepção subjetiva de quem somos”. Ou seja, estamos num tempo e lugares históricos que nos constituem, via alteridade.

Mas isso não quer dizer que estamos previamente determinados, como pôde ser notado, já que a *diferença*, defendida por Hall, é que nos constitui. Trata-se de uma nova concepção de etnicidade que operaria como uma política cultural que, em vez de suprimir, envolveria a diferença, segundo o estudioso.

Assim, a figura do MC, o Mestre de Cerimônia, se caracterizaria também por essa diferença, uma vez que é aquele que canta e, geralmente, produz os *raps*, mas, principalmente, é quem vai apresentar e representar não só a si, mas também toda uma comunidade, com seus valores, angústias, alegrias, lutas e tantas outras questões. O MC, de acordo com Queiroz (2005), seria uma espécie de herdeiro/descendente do *griot*, como mencionamos, o contador de histórias na tradição oral africana. Outro estudioso que partilha das ideias de Queiroz é Silva. Para este, “a referência aos *griots* remete para práticas comuns ao nordeste da África (Gana, Mali) em que uma casta de músicos se responsabiliza pela narrativa da história da sociedade, apoiados normalmente em um instrumento melódico, o *kora*” (SILVA, 1998, p. 37). Nesse sentido, o *rapper*, na atualidade, seria responsável por contar e relatar histórias que tem como base a vida concreta, por meio de um tipo de narrativa, na sociedade, no caso os *raps*. Esses *raps*, nas diferentes culturas nas quais se fazem presentes, assumem valorações distintas de acordo com o contexto histórico e social em que cada *rapper* reflete e refrata a vida cotidiana, em sociedade.

Isso se relaciona ao que o Círculo de Bakhtin (2003) afirma sobre nosso discurso ser repleto de palavras dos outros que são assimiladas, reelaboradas e reacentuadas. Desse modo, no contexto da diáspora, a cultura negra popular também pode ser assim vista, já que trazia consigo características que lhe eram herdadas de seus povos, mas que assumiram distintas formas, em novos contextos, nos diversos países que os africanos se estabeleceram, o que possibilitou, de acordo com Hall (2001, p. 154-155),

Apropriação, incorporação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, ao lado de um patrimônio cultural africano [...]

conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, expressividades potencializadas, estilos de cabelo, posturas, maneiras de andar, de falar, e uma forma de constituir e sustentar a camaradagem e a comunidade.

Por isso que Hall (2001) vai dizer que é preferível o uso da conjunção “e” e não a “ou”, partilhando das ideias de Gilroy sobre a agenda política e cultural da política sobre o negro no Reino Unido, ao se referir ao contexto no qual muitos migrantes, como ele, que saíram de seus países de nascimento, e passaram a viver, em outros países, por longos anos. Hall ratifica que o fato de se deslocar e, conseqüentemente, adquirir novas culturas, não esgota todas as identidades que as pessoas podem assumir ao longo de suas vidas. Ou seja, essas identidades são complementares, não excludentes e são construídas, como se pode observar, via alteridade. O que acabamos de afirmar parece ser uma ideia afim com a de Gonçalves (2010, p. 22), quando este argumenta que: “Do ponto de vista sociológico, hoje, não temos mais nenhuma dificuldade para compreender que a identidade é construída histórica e socialmente, que é uma construção política”.

Dessa maneira, e de acordo com Hall, não haveria uma cultura negra popular “pura”, tendo em vista o que foi apontado. Também poderíamos dizer que seria difícil encontrar, no contexto da atual sociedade de informação, uma cultura que não sofra influências que lhe são externas, mas que também podem acontecer internamente. As culturas, assim, estão sempre sofrendo modificações e reacentuações, sendo preciso olhar pela diversidade, como sugere Hall, e não para um viés unilateral.

Podemos dizer, desse modo, que o contexto no qual se insere o movimento *Hip Hop* é diverso e plural e vamos discutir mais sobre isso ao longo deste capítulo.

Finalizando o artigo sobre a cultura popular negra, Hall (2001, p. 159) menciona também que há uma má interpretação acerca do carnavalesco na obra de Bakhtin citada: “O carnavalesco não é simplesmente a inversão de duas coisas que continuam presas às suas estruturas opostas; é também atravessada pelo que Bakhtin chama de dialógico”.

Hall partilha, assim, das ideias do Círculo acerca do dialogismo, do carnavalesco e das relações que se constroem via alteridade.

4.2 O oficial e o não oficial e suas relações com as esferas pública e privada

A partir das colocações de Hall apontadas ao final da seção anterior, seguimos com as ideias do Círculo de Bakhtin a respeito de cultura, a partir do livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* e outras obras relacionadas.

Bakhtin e seu Círculo vão dizer que “Não há território interior no domínio cultural: ele está situado inteiramente sobre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar [...]” (BAKHTIN, 2010b, p. 29). Com essa referência à fronteira, podemos perceber que, assim como Hall, o Círculo foca na não unicidade da cultura popular, em que as relações estabelecidas ocorrem *entre* culturas, indicando circularidade, via alteridade; além disso, trata-se de questionar a visão unilateral e hierarquizada de cultura, como algo que aconteça de cima para baixo ou vice-versa.

No livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010a), essa perspectiva é amplamente discutida, sobretudo tendo como base o carnaval, o grotesco, o baixo, presentes na relação entre oficial e não oficial, na obra de Rabelais. Embora haja o foco na obra desse escritor, o que Bakhtin discute, do nosso ponto de vista, pode ser estendido para outras esferas do cotidiano, como no caso do movimento *Hip Hop* e seus elementos.

Já na introdução desse livro é apresentada a questão a ser discutida: o carnaval, considerado a segunda vida do povo, baseado no princípio do riso. E, para confirmar sua tese, Bakhtin vai trabalhar no contexto da obra de Rabelais, já que o considerava o maior porta-voz do riso carnavalesco popular na literatura, em âmbito mundial.

Bakhtin (2010a, p. 43) defende que a “[...] a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo”, uma vez que o “grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado”. Além disso,

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico.

O último período da citação acima possibilita-nos fazer a seguinte pergunta: Por que “carnavalizar” seria interessante para a vida do homem? Porque o riso grotesco

destrona o que se pretende dominador e impele o homem a se aventurar mais, liberando-se das convenções, da visão reducionista e unilateral e de tudo aquilo que o impediria de ter uma vida dinâmica, autêntica e responsiva, visto o riso grotesco não ser estático. O riso, nesse sentido, é a arena de luta na qual relações de classe entre dominadores e dominados estariam menos aparentes, haja vista, muitas vezes, a inversão de papéis entre uns e outros, no contexto do carnaval.

Como sugere Bakhtin, a carnavalização não deve ser restrita a um episódio e/ou a festas anuais, tendo em vista que deve ser algo mais amplo e atingir vários segmentos e setores da sociedade, para que aconteçam transformações significativas, em diversos domínios, como o científico, mencionado na citação mais acima por Bakhtin. Assim, é preciso arriscar-se, lançar-se na ponte dialógica que mantemos uns com os outros. Sem se expor, nas distintas situações com as quais lidamos no dia a dia, não há avanços, não há revolução, não existem utopias. Isto é, não haverá uma memória de passado, muito menos uma de futuro, em qualquer esfera e/ou campo da sociedade.

O riso é abordado, por Bakhtin (2010a), no contexto da Idade Média. O estudioso apresenta e discute o antagonismo existente entre o que é da esfera do oficial e do riso. O primeiro, predominante na cultura clássica e em boa parte da Idade Média, estaria vinculado ao autoritarismo, associando-se à violência, às interdições e às restrições. O riso, por sua vez, veio de encontro a essa visão, já que tudo que era temível tornou-se cômico e, conseqüentemente, o riso destituiu o poder, libertando as pessoas da censura interior e exterior. Isto é, o riso se contrapunha à seriedade desmedida. Nesse sentido, podemos fazer um cotejo com o que Certeau (2003, p. 79, grifos do autor) diz sobre reagir: “[...] *uma maneira de utilizar* sistemas impostos constitui a resistência à lei histórica de um estado de fato e as suas legitimações dogmáticas”.

Assim, podemos utilizar esses estudos de Bakhtin na atualidade, tendo em vista que o que é da esfera do sério e do autoritário também tem sua ligação com as relações de poder que estão presentes e podem ser percebidas em qualquer época e em quaisquer lugares e povos. É por isso que trazemos para o contexto do movimento *Hip Hop*, pois esse movimento e os seus elementos, de alguma maneira, muito têm criticado e questionado o que é da esfera do oficial, quando se analisa uma letra de *rap*, por exemplo. É claro que não podemos generalizar, tendo em vista que os diferentes contextos espaciais e temporais, nos quais os indivíduos que se vinculam a esse

movimento encontram-se, podem refletir e refratar várias experiências e narrativas de vida e isso pode afetar a produção desses artistas.

Assim, observa-se que o riso, do nosso ponto de vista, em distintos contextos, vai dialogando com o oficial. Na citação abaixo, percebe-se esse diálogo antropofágico:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente (BAKHTIN, 2010a, p. 105).

O riso, na denominada cultura popular, não oficial, na Idade Média e no Renascimento, manifestava-se, sobretudo em dias de festa e de feira, na praça pública. Com as devidas distinções, podemos trazer essa praça pública para a atualidade, já que é nesta, na rua, isto é, no local, em que culturas, como a do *Hip Hop*, exprimem-se. Desse modo, os elementos desse movimento ganham vida e corpo dialogando com a tecitura das ruas, das praças e dos prédios públicos, sobretudo. Ou seja, é no concreto, que constitui as construções e espaços, principalmente, das cidades, que os artistas imprimem seus dizeres, sua performance, a quebra rítmica e sígnica de movimentos de dança, assinaturas, pinturas, entre tantas outras formas de expressão.

É por meio da ocupação do espaço público que o *Hip Hop* se relaciona e se constitui com os diferentes outros, que já destacamos em outros trabalhos, como no texto “O *Hip Hop* e seus diálogos no espaço urbano”, de 2014b. Esses outros podem ser desde pessoas que apreciam esse movimento até aquelas para as quais muitas das suas manifestações não lhe chamam a atenção, a ponto de passarem perto de um grafite ou pichação, por exemplo, e terem distintas reações: desde a indiferença do olhar até a acharem que esse tipo de manifestação não poderia ser realizado no espaço público, podendo ser considerado, por exemplo, como poluição visual.

Sobre o local há referência no texto “O bairro” de Pierre Mayol, do livro *A invenção do cotidiano 2*, de 2005, escrito por Certeau, Giard e Mayol. Este último, nesse texto, vai discorrer sobre o bairro e as relações que os indivíduos mantêm entre si, pois “[...] o bairro se inscreve na história do sujeito como a marca de uma pertença indelével na medida em que é a configuração primeira, o arquétipo de todo processo de apropriação do espaço como lugar da vida cotidiana pública” (MAYOL, 2005, p. 44).

É possível fazer uma ligação entre praça bakhtiniana e bairro, já que ambos misturam o cotidiano da vida pública e, em alguma medida, com o da privada, no sentido de que essas “duas vidas” são marcadas por um pertencimento que é ao mesmo tempo individual e coletivo: o fato de se habitar um mesmo lugar.

Mais uma vez, trazemos uma letra de *rap* na qual a periferia é cantada/narrada. Essa periferia presente no *rap* “Periferia é periferia”, dos Racionais, é caracterizada de tal forma que se assemelha a uma marca indelével, uma vez que esse signo carrega alegrias, tristezas, vitórias, decepções, violência, prazer e muitas outras palavras, tanto num aspecto positivo quanto negativo, para quem a profere, como pode ser percebido nestes versos, cantado a duas vozes, em que a identidade se constrói também pela pertença a esse lugar:

[...] Periferia é periferia.
 “Que horas são? Não precisa responder...”
 Periferia é periferia.
 “Milhares de casas amontoadas”
 Periferia é periferia.
 “Vacilou, ficou pequeno. Pode acreditar”
 Periferia é periferia.
 “Em qualquer lugar. Gente pobre”
 Periferia é periferia.
 “Vários botecos abertos. Várias escolas vazias.”
 Periferia é periferia.
 “E a maioria por aqui se parece comigo”
 Periferia é periferia.
 “Mães chorando. Irmãos se matando. Até quando?”
 Periferia é periferia.
 “Em qualquer lugar. É gente pobre.”
 Periferia é periferia.
 “Aqui, meu irmão, é cada um por si”
 Periferia é periferia.
 “Molecada sem futuro eu já consigo ver”
 Periferia é periferia.
 “Aliados, drogados, então...”
 Periferia é periferia.
 “Em qualquer lugar. É gente pobre.”
 Periferia é periferia.
 “Deixe o crack de lado, escute o meu recado.”
 Periferia é periferia

É claro que essa é uma visão, dentre tantas, que se tem de periferia. Nem todos podem pensar e achar que é sempre assim. Independentemente das visões que se têm sobre a periferia, o que se pode depreender é que o signo periferia dialoga e é responsivo, sobretudo para com quem a canta e para quem lá habita, pois só quem

vivencia o dia a dia desse lugar, que podemos chamar de discursivo e cultural, é que conhece as palavras e contrapalavras que emergem rotineiramente.

Nisso, podemos fazer uma relação com o que Bakhtin (2010a) vai dizer sobre a linguagem da praça pública ser permeada de louvores e injúrias, assemelhando-se, dessa forma, a um Jano de dupla face. Isso pode ser observado no trecho destacado, pois as partes que se repetem, como a afirmativa “Periferia é periferia”, e alguns complementos dessa afirmativa, como “Em qualquer lugar. É gente pobre”, podem assumir o tom de louvor, carregado de ironia e de ambivalência, e estarem no limite da injúria, tal qual analisa Bakhtin (2010) ao se referir ao Prólogo de Pantagruel. Essa analogia é possível, tendo em vista ser a periferia marcada também por antagonismos, como o fato de ter vários “botecos abertos” e “escolas vazias”, embora predomine o tom de negatividade em relação ao local, no *rap*. Esse tom negativo aponta para os estereótipos, ironizando-os por meio de um discurso bivocal.

Ainda sobre essa relação público/privado na qual o bairro se inscreve, segundo Mayol (2005, p. 43), não é uma relação dicotômica, mas sim de interdependência, já que nenhum dos dois teria significação se não houvesse o outro. Em resumo, o limite entre público e privado, num bairro, tal qual Jano, “[...] constitui uma separação que une”.

Para reforçar a importância que o local, a espacialidade, tem no contexto do *rap*, trabalhos como o de Cheyne e Binder (2010) discutem o papel do local nos *raps*, no artigo “Cosmopolitan preferences: The constitutive role of place in American elite taste for hip-hop music 1991-2005”. Para tal, dialogam com outros estudiosos sobre o assunto a fim de ratificar a presença do local na cena *rap*, ou seja, salientam uma relação entre cultura e local: Como tal, o lugar é uma narrativa dominante na música *rap*, crucial para a construção de uma identidade, usado para legitimar reivindicações de autenticidade, e como uma marca de representação (Tradução nossa)⁴⁸.

Outro autor que vai abordar o papel do local/lugar no *rap* é Pieterse, no artigo, já referenciado, “Hip-hop cultures and political agency in Brazil and South Africa”, no qual discute a cena urbana marcada pela diversidade, no contexto da cultura *Hip Hop*. Pieterse (2010, p. 437), ao relatar a ligação entre MC com o local no contexto dos anos 1990 em episódios envolvendo Tupac Shakur e Biggie Smalls, representantes da Costa

⁴⁸ “As such, place is a dominant narrative in rap music, crucial to constructing one’s identity, used to legitimate authenticity claims, and as a marker of representation” (KRIMS, 2000; FORMAN, 2002, apud CHEYNE, BINDER, 2010, p. 340).

Oeste e Costa Leste, vai dizer que: Este sentimento de orgulho do lugar e da comunidade – e da necessidade concomitante para 'representar' – é semelhantemente implantado em tradições de hip-hop do Brasil e da África do Sul, o que de fato dá à música uma estética visual altamente urbanizada e dura, muitas vezes mobilizados em vídeos de música (Tradução nossa)⁴⁹.

Essa relação de pertencimento, por parte do locutor ao universo local (“Meu bairro”; “meu lugar”) versus exclusão de quem não faria parte desse contexto, pode ser observada nos trechos do *rap* “Hey boy”, dos Racionais MC’s. Na base do *rap*, ouve-se, inicialmente, o som de um carro chegando e, quando o “boy” é expulso da periferia/quebrada, há o som de um carro arrancando (“cantando pneu”); ao longo do *rap* também há o uso de dêiticos espaciais e pessoais, além de sons que se referem ao que parece ser o tambor de uma arma girando, o que se harmoniza com o teor de intimidação que é sugerido na canção:

Hey boy o que você está fazendo aqui
 Meu bairro não é seu lugar
 [...]
 Mas não tenha dó de mim
 Por que esse é meu lugar
 Mas eu o quero mesmo assim
 Mesmo sendo o lado esquecido da cidade
 [...]
 - Aí boy sai andando aí certo...
 - Eu tenho todos os motivos
 - Mas nem por isso eu vou te roubar
 - Morô?
 - Sai andado
 [...]

Hey boy

Ainda sobre a questão da espacialização, outro estudioso que foca nessa questão é Béhague (2006), no artigo “Rap, Reggae, Roch, or Samba: the local and the global in Brazilian Popular Music (1985-95)”. Ele vai se referir à reelaboração do global no contexto local, tendo em vista as particularidades desse local:

Desde os anos 1980, as formas de música popular têm se desenvolvido, preferencialmente, em caminhos inesperados em que ambas, a adesão local e adaptações de estilos internacionais e fortemente em tradições musicais regionais, têm sido concomitante cultivadas e popularizadas. Em um sentido muito considerável, ambos, o externo e gêneros locais, foram apropriados por vários setores das comunidades urbanas e rurais como símbolos de identidade

⁴⁹ “This sense of pride in place and community – and the concomitant need to ‘represent’ – is similarly deployed in hip-hop traditions of both Brazil and South Africa, which in fact gives the music a highly urbanized and hard visual aesthetic, often mobilized in music videos”.

social. Ao mesmo tempo, a indústria da música popular brasileira acelera essas tendências em suas estratégias de marketing, quer através da promoção por marcas multinacionais de artistas nacionais ou internacionais no mercado nacional, ou por meio da promoção de gêneros regionais por marcas locais (Tradução nossa)⁵⁰.

A referência a esses autores que focam na questão da espacialidade, no contexto do movimento *Hip Hop*, é para corroborar com nosso ponto de vista acerca da importância que o local, a periferia, assume no cenário da cultura *Hip Hop*, particularmente, no Brasil, uma vez que podem ser observadas questões relacionadas à reivindicação, identidade, orgulho do lugar e da comunidade, com consequente valorização e apropriação desse local nas narrativas dos *raps*, como é o caso dos Racionais MC's e de MV Bill.

Trazemos mais uma vez um *rap* em que a periferia, discursivizada como “quebrada”, é posta em evidência:

Chegou fim de semana todos querem diversão
 Só alegria nós estamos no verão, mês de janeiro
 São Paulo, zona sul
 Todo mundo à vontade, calor céu azul
 Eu quero aproveitar o sol
 Encontrar os camaradas prum basquetebol
 Não pega nada
 Estou à 1 hora da minha quebrada
 Logo mais, quero ver todos em paz
 [...]
 Na periferia a alegria é igual
 É quase meio-dia a euforia é geral
 É lá que moram meus irmãos, meus amigos
 E a maioria por aqui se parece comigo
 E eu também sou o bam, bam, bam e o que manda
 O pessoal desde às 10 da manhã está no samba [...]

Fim de Semana no parque – Racionais MC's

Essa visão que o locutor do *rap* tem acerca da periferia/quebrada como um lugar em que há amizade, alegria e divertimento, difere de outra visão, a de que lá só existem problemas. Desse modo, o local, discursivizado ora como periferia, ora como bairro, ora

⁵⁰ “Since the 1980s, popular music forms have developed in rather unexpected ways in that both local adherence to and adaptations of international styles and strongly regional musical traditions have seen concurrent cultivation and popularity. In a very pronounced sense, both foreign and local genres have been appropriated by various sectors of urban and rural communities as key symbols of social identity. At the same time, the Brazilian popular music industry accelerates these tendencies in its marketing strategies, whether through the promotion by multinational labels of national or international artists in the national market, or through the promotion of regional genres by local labels” (BÉHAGUE, 2006, p. 81).

como quebrada, aciona diferentes memórias discursivas e, conseqüentemente, distintos pontos de vista sobre o local.

Ainda seguindo essa discussão, também podemos fazer uma associação entre a periferia e a praça pública, no Prólogo de Pantagruel, por parte de Bakhtin. Nesse prólogo, “Ouvimos o ‘grito’ do vendedor de feira, do charlatão, do mercador de drogas miraculosas, do vendedor de livros de quatro centavos, ouvimos enfim as imprecizações grosseiras que se sucedem aos reclames irônicos e aos louvores de duplo sentido” (BAKHTIN, 2010a, p. 144). Nem todos esses tipos estão presentes na atualidade, mas os que estão, provavelmente, assumiram uma nova forma, um novo tom, e podem, dessa forma, ser encontrados nas diferentes periferias espalhadas no Brasil, ressoando o plurilinguismo do mundo da vida. Assim, a palavra “pregão”⁵¹ que, no Prólogo, assumia o tom e o estilo dos gêneros do reclame e da linguagem familiar empregada na praça pública também pode se manifestar de forma reacentuada no cotidiano das periferias, já que as várias pessoas que residem e/ou frequentam esses locais usam a palavra de distintas maneiras e com diferentes tons emotivo-volitivos.

Mesmo Bakhtin tendo focado a obra de Rabelais, as características da obra desse escritor (palavras alegres, grosserias obscenas, banquete, entre outras), devidamente ressignificadas, podem estar presentes em outros contextos, não só na obra literária, mas também no mundo da vida, como é o caso da periferia e outros segmentos da sociedade.

Assim, de um lado, têm-se os elogios, na praça pública, do outro, o seu reverso: as grosserias, as imprecizações, as injúrias e os juramentos (BAKHTIN, 2010a). Esses são considerados pelo estudioso, na obra rabelaisiana, como elementos não oficiais da linguagem de determinado grupo social, profissional, possuindo seus juramentos típicos e preferidos.

Essa praça pública da Idade Média e do Renascimento pode estar um pouco diferente, na atualidade, já que há distintas formas de as pessoas ocuparem as praças como também outros espaços públicos, seja como forma de se reunir para participar de uma manifestação, seja ocupando prédios abandonados reivindicando o direito à

⁵¹ Para Bakhtin (2010a, p. 169, grifos do autor): “É por isso que os ‘pregões’ heterogêneos da praça pública (grosserias, imprecizações e juramentos) são para Rabelais importantes fatores de formação estilística”, já que “[...] criam a *linguagem absolutamente alegre, ousada, licenciosa e franca* de que necessita Rabelais para atacar as ‘trevas góticas’. Esses gêneros preparam a atmosfera *das formas e imagens da festa popular* propriamente ditas, em cuja linguagem Rabelais revelou a sua *verdade nova e alegre* sobre o mundo”.

moradia. O *Hip Hop* é um exemplo de manifestação, como já destacamos, que se utiliza da rua/da praça para expor a sua cultura, embora também ocupe espaços fechados e privados.

Exemplificando a ocupação do espaço público pelo *Hip Hop*, tem-se o Festival SP Rap⁵², realizado no dia 30 de novembro de 2014, na Praça das Artes, em São Paulo. Esse evento contou com a participação de outros elementos do *Hip Hop* (grafite, break dance, Mestre de Cerimônia e DJ). A programação começou pela manhã com a grafiteagem do Grupo OPNI e a apresentação do grupo Projeto Hip Hop Kidz Br e seguiu durante todo o domingo. O evento contou com a participação também de As Minas do Rap e Flora Matos, grandes nomes da cena feminina do *rap*, além de pioneiros, como Thaíde. Outros nomes como DJ KL Jay e Mano Brown, dos Racionais MC's, também fizeram apresentações solo, sem os outros componentes do grupo. Como se nota, é um evento que, mesmo nos dias atuais, mostra-nos que o *Hip Hop* ainda tem no espaço público seu principal ponto de encontro, de apresentação e de manifestação de sua arte.

Outro evento em que foi possível ver elementos do movimento *Hip Hop* foi realizado no dia 06 de dezembro de 2014, entre o Parque e a Estação da Luz, também em São Paulo, pelo centro de cultura independente Matilha Cultural⁵³, em comemoração aos cinco anos de atividades do centro. Esse evento teve uma programação variada, como Tai Chi Chuan, participação de DJs, entre eles o KL Jay (dos Racionais MC's), skatistas fazendo suas manobras em meio às apresentações e no entorno do local, o grupo Notas Reais que tocava jazz e soul, apresentações de Sandrão, Sombra e Funk Buia, grafiteiro fazendo grafite em tela, além de haver uma tenda, com os dizeres “Adotar é tudo de bom”, em que crianças, sobretudo, podiam pintar figuras de cachorros. No banner do evento, no local, estava escrito, entre outras coisas, o seguinte:

⁵² Essas informações estão disponíveis na página do evento na Rede Social Facebook: <<http://theatromunicipal.org.br/2014/11/26/praca-das-artes-realiza-primeira-edicao-do-festival-sp-rap/>>. Segundo informações disponíveis na página do evento, o objetivo era fazer com que a “A primeira edição do festival SP RAP – realizado pela Praça das Artes e produzido pela Boia Fria Produções – promete marcar a história do RAP num local bem próximo ao ponto de encontro de b-boys e MCs, onde o movimento hip hop se consolidou em São Paulo. No Mês da Consciência Negra, ritmo, poesia e atitude estarão em peso na celebração da cultura de rua que invade o centro da capital paulista”.

⁵³ Essas informações estão disponíveis em: <<http://matilhacultural.com.br/component/k2/item/715-festival-matilha-cinco-anos-sp>>. Na ocasião deste evento, estávamos em São Paulo e pudemos presenciar algumas dessas apresentações, inclusive a do KL Jay que tocou um repertório variado, o que possibilitou com que o público presente, em grande número durante a sua apresentação, se divertisse e curtisse o momento.

“Nestes cinco anos a Matilha nunca se rendeu à marca alguma, não tivemos a necessidade de estampar algum logo em nossas paredes que abrigaram tantas atividades diversas neste período de atuação”. Como se nota, mais uma vez, os elementos do *Hip Hop* estavam ocupando o espaço público.

Podemos fazer, então, mais um diálogo com Mayol (2005, p. 40) sobre o seu ponto de vista acerca do bairro, já que este é “[...] quase por definição, um domínio do ambiente social, pois ele constitui para o usuário uma parcela conhecida do espaço urbano na qual, positiva ou negativamente, ele se sente reconhecido”. E Mayol (2005, p. 45) acrescenta, fazendo referência a Certeau, que “[...] a prática do bairro depende de uma *tática* que tem por lugar apenas ‘o lugar do outro’”. Percebe-se assim uma relação que é responsiva e de alteridade para com o local.

No caso do *Hip Hop* brasileiro, como se constata, é no local, no bairro, em que se encontram muitas *crews* ou posses, pois estas, após o movimento começar a migrar para as periferias, em São Paulo, por exemplo, deram novo impulso ao *Hip Hop*. De acordo com Herschmann (2005, p. 193-194),

[...] nas posses de um modo geral, busca-se fazer um trabalho comunitário através da música, da dança e da pintura, abrindo-se espaço para o break, o smurf dance, o rap e o grafite. Os trabalhos, em geral, se dividem em: organização de oficinas que permitem aos jovens aprender e fazer os seus próprios produtos e a extrair lucro dessa atividade; palestras e atividades voltadas para os problemas mais comuns enfrentados pela comunidade; e realização de eventos para campanhas beneficentes, com o total apoio das comunidades.

Essas posses possibilitaram a integração e a interação de diferentes pessoas residentes nas comunidades nas quais estão presentes. Como se observa, as atividades estavam voltadas não só para o lazer, mas também para a profissionalização. E, dessa maneira, o velho convive com o novo e vice-versa, já que há renovação e permanência de algumas práticas. É nessa polifonia que também inclui imagens, corpo, música, voz, dança, entre outros, que o *Hip Hop* constitui-se e é constituído.

Bakhtin (2010a), no contexto da obra de Rabelais, ao afirmar que há o renascimento de um novo mundo agonizante a partir da destruição e do destronamento do velho poder e da velha verdade, leva-nos também a fazer uma associação com um dos elementos do movimento *Hip Hop*, a dança *break*, que foi reelaborada não só no contexto norte-americano, mas em outros países nos quais está presente. De acordo com Queiroz (2005, p. 35, grifos do autor), o *break* representa

quebra, mescla de mímica, expressão corporal e dança de rua desenvolvida por jovens porto-riquenhos de periferia em protesto contra a guerra do Vietnã, para a qual eram recrutados principalmente os afrodescendentes, os hispânicos e os brancos pobres. Os passos da dança e o gestual elaborado por esses *break-boys* e *break-girls* dispunham o corpo como suporte sígnico cuja movimentação buscava levantar questões relativas à situação dos mutilados de guerra, na tentativa de através da expressão artística, denunciar a estupidez do conflito, a alienação, a insensibilidade e a robotização da sociedade como um todo.

Como se percebe, o *break* surge como uma resposta em meio à opressão vivenciada pelos jovens afro-americanos e latinos, como uma forma de se expressar e de diversão também. Nomes que se destacam, como pioneiros, são, entre outros: Crazy Legs, elaborador de muitos movimentos com as pernas, e Don Campbell, como um dos criadores do estilo locking e do roboting, que representam movimentos quadrados, tais como um robô (YOSHINAGA, 2014). Desse modo, podemos dizer que práticas foram reacentuadas.

Nesse sentido, podemos fazer uma relação entre esses corpos que, no *break*, dialogam com a rítmica e com a verbo-visualidade, com os corpos despedaçados, no contexto da obra de Rabelais, já que parece que, em ambos, o que se sobressai é a relação com o mover-se/estar em movimento, nunca pronto e acabado, em conexão com a situação concreta em que os sujeitos estão inseridos:

[...] o *corpo grotesco* é um *corpo em movimento*. Ele jamais está pronto nem acabado: *está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo*; além disso, esse corpo *absorve o mundo e é absorvido por ele* [...] (BAKHTIN, 2010a, p. 277, grifos do autor).

Desse modo, os passos do *break* ao longo dos anos também foram mantendo o velho, como os passos mencionados, mas houve a inserção de passos novos de acordo com as peculiaridades de cada contexto sócio-cultural. É nesse movimento antropofágico que está o excedente de visão, a reflexão e a refração das pessoas que praticam e se expressam por meio dessa dança ao longo dos tempos. É o signo verbo-visual-gestual que, sobretudo numa batalha de *break*, sempre requer uma resposta em que o desafio de um(a) dançarino(a), o b-boy ou a b-girl, é a palavra de outrem na arena de luta. Assim, essa performance verbo-visual⁵⁴ e também gestual pode ser considerada

⁵⁴ Para Brait (2010, p. 193-194): “A dimensão verbo-visual da linguagem participa ativamente da vida em sociedade e, conseqüentemente, da constituição de sujeitos e identidades. Em determinados textos ou conjunto de textos, artísticos ou não, a articulação entre os elementos verbais e visuais forma um todo

o enunciado concreto partilhado entre os interlocutores, tendo em vista que “Todo enunciado tem sempre um destinatário (de índole variada, graus variados de proximidade, de concretude, de compreensibilidade, etc.), cuja compreensão responsiva o autor da obra de discurso procura e antecipa” (BAKHTIN, 2003, p. 333).

É possível fazer uma conexão entre essa performance verbo-visual, que engloba a gestual, com as imagens da festa popular, uma vez que estas “[...] *fixam o momento do devir e do crescimento, da metamorfose inacabada, da morte-renovação*” (BAKHTIN, 2010a, p. 223, grifos do autor). E isso também pode ser percebido na execução dos passos do *break*.

Desse modo, é por meio desse tom de inacabamento e de renovação que o estar entre, e não estar finalizado, assume formas variadas no corpo e na boca de outrem. E assim também o é a palavra popular, que é de dupla tonalidade, e não se desvincula nem do todo, nem do devir, tendo em vista que “[...] não tenta entrar a roda que corre e gira, a fim de nela encontrar e delimitar o alto e o baixo, frente e trás; pelo contrário, fixa a sua permutação e fusão contínuas [...]”, pois nessa palavra popular a “[...] ênfase recai sempre sobre o aspecto positivo (mas, repetimos, sem que se destaque do negativo)” (BAKHTIN, 2010a, p. 380), tal qual a Jano de duas faces, num mesmo corpo, e, conseqüentemente, com seus pontos de intercruzamento.

4.3 A hibridação e as convergências das relações culturais

Nesse momento, em que a dupla tonalidade da palavra popular é posta em destaque, trazemos as ideias de Néstor Canclini para alargar a nossa discussão sobre cultura popular urbana.

Canclini utiliza uma expressão dinâmica para se compreender os processos culturais: hibridação cultural, que leva em consideração não apenas o desenvolvimento intrínseco do popular e do culto, mas seus cruzamentos e convergências. Em resumo, assim como Hall, trabalha a intersecção entre ambas. Canclini afirma também que mesmo dentro do “popular” há formas híbridas de existência desse “popular”, tendo em vista que “a noção de hibridação [...] caracteriza processos sociais em que se dão

indissolúvel, cuja unidade exige do leitor, e notadamente do analista, a percepção e o reconhecimento dessa particularidade”.

cruzamentos, intersecções, sem nos permitir estabelecer o caráter dessas intersecções ou dessas hibridações” (CANCLINI, 2006, p. 3). Essa definição de hibridação para cultura, de certa maneira, também pode ser notada nas ideias de Hall, quando este fala que a luta cultural assume formas variadas que podem ser desde a resistência/incorporação à negociação/recuperação, e, assim como Canclini, propõe os cruzamentos, fusões, conflitos e contradições.

Como se nota, o diálogo entre o que os dois propõem é possível, visto que, quando Hall menciona luta cultural e Canclini tematiza hibridação cultural, cada um, a sua maneira, aborda as relações entre cultura e sociedade que são dadas por meio de lutas, mas também através de suas intersecções, de suas fronteiras, evitando uma perspectiva essencialista ou estática de cultura.

Outro estudioso que se aproxima das ideias de Hall e de Canclini é Certeau (2001, p. 235), pois este defende que “[...] a cultura apresenta-se como o campo de uma luta multiforme entre o rígido e o flexível. Ela é o sintoma exagerado, canceroso de uma sociedade dividida entre a tecnocratização do progresso econômico e a folclorização das expressões cívicas”. Em outras palavras, é uma arena de luta do novo no universo do já-dito e vice-versa, numa perspectiva ideológica e política. Como o próprio Certeau (2001) caracteriza a cultura, ela tem aquilo que “permanece” e o que se inventa.

Voltemos a Canclini que, em trabalhos mais antigos, como em *As culturas populares no capitalismo*, de 1983, já defendia que “[...] o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais [...]” (CANCLINI, 1983, p. 135). Além disso, outro fator que intensifica essa hibridação cultural, para Canclini (1990, p. 265), é, em consonância com a discussão que fazemos, a expansão urbana:

Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades campesinas com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação⁵⁵.

⁵⁵ Hemos pasado de sociedades dispersas en miles de comunidades campesinas con culturas tradicionales, locales y homogêneas, en algunas regiones con fuertes raíces indígenas, poco comunicadas con el resto de cada nación, a una trama mayoritariamente urbana, donde se dispone de una oferta simbólica heterogênea, renovada por una constante interacción de lo local con redes nacionales y transnacionales de comunicación.

Assim, o *Hip Hop* e seus elementos, como mencionamos, estão vinculados ao *locus* urbano, principalmente em regiões de periferia, no contexto brasileiro, e se pode observar a hibridação cultural, por meio, sobretudo, de seus elementos, tendo em vista a diversidade, a plasticidade e a dinamicidade desses elementos.

O grafite, por exemplo, um enunciado verbo-visual, é a arte de rua que mescla a versatilidade e a responsividade de várias perspectivas de vida. De acordo com Silva (1998), o grafite tem suas marcas iniciais em bairros periféricos de Nova Iorque, sendo atribuído a Demétrius, jovem de origem grega, as primeiras manifestações. O rapaz, que trabalhava como mensageiro, tinha o hábito de inscrever suas *tags* (assinaturas) em diferentes locais da cidade, com destaque para aquelas feitas dentro e fora dos trens e nas estações de metrô. Suas *tags* ganharam destaque quando o jornal *The New York Times* publicou, em 1971, uma entrevista com o rapaz que se identificava como “Taki 183”, respectivamente, o pseudônimo e o número da rua onde morava. A partir dessa entrevista, o grafite ganhou um maior destaque. O principal objetivo do grafite, à época, era o de acabar com o isolamento pelo qual viviam muitos jovens nos guetos nova-iorquinos. Como muitos trens grafitados passavam por regiões centrais da cidade, a intenção dos grafiteiros era que fossem vistos pelo maior número possível de pessoas, não só como artistas, mas principalmente como indivíduos com voz e vez em meio ao confinamento no qual se encontravam devido a um sistema excludente que discriminava e excluía esse segmento da sociedade americana (MOREIRA, 2009).

Em São Paulo, o grafite está presente em vários pontos da cidade, sendo, muitas vezes, uma iniciativa dos próprios grafiteiros e não de instituições públicas, tendo nomes mundialmente conhecidos como Osgemeos e Kobra que fazem seus trabalhos em diversos muros da Europa e dos Estados Unidos.

Essa prática do grafite tem ganhado novos contornos a partir de projeto da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura de São Paulo que promove a realização de grafites numa extensão de 5,4 quilômetros da Avenida 23 de maio, desde a região de Vila Mariana, na zona sul, até a região da Sé, no centro. De acordo com o secretário municipal da cultura, Juca Ferreira, "Esse tipo de arte existe no mundo inteiro, mas aqui em São Paulo, é um dos mais desenvolvidos, porque foi assimilada pela paisagem urbana. Essa arte tem a função de dialogar, colorindo o cinzento da cidade, substituindo muros frios e que dividem por muros artísticas que melhoram o padrão e humanizam a

cidade”. Ainda segundo o secretário, “A ideia é de trazer a arte para a rua, humanizar a cidade e democratizar o acesso a arte”⁵⁶.

Segundo o grafiteiro Rui Amaral, que integra o projeto, em São Paulo, e um dos precursores dessa arte na cidade, “Estamos contentes com essa porta aberta, temos muita coisa para fazer e a 23 de maio é só o começo. Vamos apresentar projetos para as quebradas, a periferia e outros espaços públicos ociosos, que estão sujos e feios. A arte urbana tem custo benefício de retorno bem positivo. É barato e dá um resultado bom para a cidade”. E acrescenta: “O que é mais importante e bacana é que estamos com uma liberdade de poder criar, sem diretriz e sem tema”⁵⁷.

No Rio de Janeiro, grafiteiros conhecidos estão ocupando outros espaços, para além das ruas, como Toz, Wark da Rocinha e SUB. Outros artistas, como Rafael Dória, fazem o movimento contrário: saem das galerias e vão para as ruas⁵⁸.

Toz fez, em dezembro de 2014, a exposição “Um por todos e todos por um”, na Galeria Movimento, em Copacabana, zona sul da cidade. Essa exposição, na qual o artista utilizou técnicas variadas, além do spray, contava com três impressões, duas xilogravuras, dois *toy arts* (uma espécie de brinquedo para colecionadores) e três telas. Toz afirma sobre o trabalho que realiza: “O Brasil é um país com muitas dificuldades financeiras. Não dá para exigir que todo o povo consuma arte. Mas eu faço o meu papel na rua. E acho que isso é popularizar. Colocar a arte nos lugares onde você acha que as pessoas precisam. Tanto para alegrar como para educar”.

O grafiteiro Wark da Rocinha, conhecido por grafitar anjos em vários locais da cidade do Rio de Janeiro, pintou um tapume que oculta a obra no bar da piscina do hotel Copacabana Palace. Segundo Wark da Rocinha: “Existia um certo preconceito no começo, mas as pessoas estão tomando mais consciência em relação ao grafite, mais conhecimento. E eu acho isso interessante, porque são novas portas que se abrem. Quando eu comecei era mais repressão. Agora ele é mais *business*. É uma coisa que todos querem adquirir. A arte urbana está sendo mais conhecida pela população e está ganhando mais espaço”. E acrescenta: “A ideia é trazer os jovens, que podem pagar um

⁵⁶ Optamos por transcrever a opinião dos artistas e de outros, mesmo que as falas deles sejam longas, para exemplificar o que eles dizem a respeito do trabalho que realizam e/ou dos projetos que participam. Essa informação sobre o projeto em São Paulo está disponível em: <<http://www.capital.sp.gov.br/portal/noticia/4954#ad-image-0>>.

⁵⁷ Essas informações estão disponíveis em: <<http://www.capital.sp.gov.br/portal/noticia/4954#ad-image-0>>.

⁵⁸ As informações sobre esses artistas estão disponíveis em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/12/alem-do-muro-grafiteiros-do-rio-pintam-casas-tapumes-e-ate-kombis.html>>.

valor em um toy art ou em um print. Porque eu sei como é difícil, para muitas pessoas, pagar por um valor. No Brasil, a gente tem um público enorme que, com estes múltiplos, pode ser atingido. Democratizar é a palavra”.

O grafiteiro SUB também pinta quadros, paredes de casas e até grafitou uma Kombi. Para SUB, que rejeita ser chamado de artista plástico: “Eu tenho desenhos e pinturas que eu faço para mim que talvez pudessem ser considerados artes plásticas, mas o que eu faço na rua é arte para a rua, uma coisa que eu não sei como chamar”.

Outro artista, Rafael Dória, fez um caminho diferente dos demais: primeiro, ele realizou trabalhos como designer para depois partir para o grafite nas ruas. Rafael Dória expõe a sua opinião sobre o seu trabalho: “Se você pensar na arte contemporânea ou na arte clássica, o grafite é mais aceito que tudo isso, porque ele vem de uma linguagem de consumo, ele é pop. Uma linguagem que vira produto muito facilmente. O difícil é fazer com que o grafite tenha o valor de arte. Ter o valor que a arte merece. São poucos os nomes que conseguem isso. Ainda há um preconceito muito grande”.

O grafite, no Rio de Janeiro, foi oficialmente reconhecido como arte urbana, através do Decreto GrafiteRio, assinado pelo prefeito da cidade, Eduardo Paes, no dia 18 de fevereiro de 2014⁵⁹. O decreto, criado em parceria com os grafiteiros, prevê a criação do Conselho Carioca do Grafite, a implantação de Células de Revitalização, o apoio à ferramenta *web* StreetArtRio e a instituição do Dia do Grafite, que será comemorado em 27 de março, mesma data utilizada em São Paulo, em homenagem a Alex Vallauri, um dos precursores do grafite no Brasil, que morreu em 27 de março de 1987. Segundo o presidente do Instituto EixoRio, Marcelo Dughettu: “O decreto vem muito mais como um ato simbólico para que a gente mostre que a prefeitura já entendeu o que isso representa para a cidade, para que a sociedade civil respeite o movimento dos grafiteiros e passe a ser parceira disso, para que os órgãos públicos tenham mais critérios na hora de atuar, seja na limpeza ou na conservação de uma determinada área, respeitando um pouco mais essa atividade e que as empresas, de uma maneira geral, fiquem mais confortáveis inclusive para apoiar e patrocinar eventos e ações que envolvam a arte urbana na cidade”.

⁵⁹ As informações sobre o decreto foram retiradas do seguinte sítio: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2014-02/grafite-e-reconhecido-oficialmente-como-arte-urbana-no-rio>>.

Saindo do Brasil, em Lisboa, Portugal, também há muitos grafites em diversos pontos da cidade⁶⁰. Os grafiteiros brasileiros Osgemeos têm trabalhos em prédios ao longo de uma rua dessa cidade. Na Avenida Fernando de Sousa, no bairro de Amoreiras, há um muro extenso com obras de diversos grafiteiros, mais conhecidos como “writers”, em terras lusas. Existe também o projeto “Lisbon Street Art Tour” que é um roteiro para mostrar grafites de artistas locais e de outros países nas ruas de Lisboa. De acordo com Ivan Roca, que através do seu projeto turístico Roca Global guia e organiza as visitas, trata-se de “conhecer a cidade de Lisboa numa perspectiva diferente”, já que “Grande parte dos turistas faz imensas vezes a avenida de uma ponta à outra, mas não chega a passar cá dentro e não tem noção do que aqui se passa”. O responsável pelo projeto ainda explica a diferença entre grafite e street art, sobretudo em relação à efemeridade da obra, com o foco do projeto no primeiro: “Na street art, a peça é feita e é permanente. É pensada de determinada forma e num artista definido, pelos seus trabalhos anteriores.” O grafite, por sua vez, “está em constante renovação”. Assim, “Na street art, as pessoas são convidadas a fazer um certo tipo de projecto. Aquele artista é pago para fazer aquele trabalho porque combina com aquela fachada. Aqui não há regras”.

Interessante notar vozes e pontos de vista distintos, cada um com o seu contexto histórico, político e cultural, que visam, aparentemente, a mostrar o grafite a outros olhares para além daqueles que apreciam e/ou fazem grafites. Mas algumas indagações podem surgir: Essas iniciativas significam o reconhecimento e a valorização de uma arte e conseqüentemente de seus artistas? Ou se trata apenas de uma das facetas das relações de poder que visam, por exemplo, à manutenção de certa “estabilidade” em meio a inúmeros discursos que emergem, no cotidiano, das pessoas? Muitas outras podem ser as perguntas e também suas respostas, mas esta afirmativa de Duarte (1999, p. 20) dialoga com tudo o que foi mencionado sobre o grafite: “Tal como a dança, o grafite também constrói uma ponte entre o individual e o coletivo, como projeto e realização. Concretiza uma proposta de intervenção sobre o espaço urbano por meio da arte, fora dos circuitos consagrados da sua produção e circulação”. Como se percebe, essa arte de rua está presente em outros espaços e obtendo a adesão de públicos diversos, realizando outras pontes e outros diálogos, em distintos contextos.

⁶⁰ As informações sobre o grafite e o projeto, em Lisboa/Portugal, estão disponíveis em: <<http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/10561/ivan-roca-criou-um-roteiro-turistico-de-graffiti-em-lisboa>>.

O que acabamos de afirmar a respeito desse dialogismo do grafite pode estar relacionado com estas palavras de Canclini (2002, p. 43), em que se coloca em evidência que é preciso, para além de influências externas, assegurar a preservação de direitos de grupos e isso parece que é o que se pretende também com a realização dos projetos citados: Neste tempo de globalização em que se torna mais evidente a constituição híbrida das identidades étnicas e nacionais, a interdependência assimétrica, desigual, mas inevitável em meio a qual devem se defender os direitos de cada grupo (Tradução nossa)⁶¹. Como se nota, a hibridação desponta como constituinte dos tempos modernos devido à pluralidade e à movimentação de pessoas, de notícias, de mercadorias, da internet, entre outras. E Canclini (2002) vai considerar ainda que países, como o Brasil, são mais disponíveis à hibridação, pois os brasileiros, segundo o estudioso, preservam a possibilidade de distintas afiliações, podendo circular entre identidades e mesclá-las, não negando, é claro, as desigualdades, tanto em nível de classe quanto regionais.

As ideias de Canclini possibilitam uma breve reflexão sobre o funk ostentação, o qual trazemos, neste momento, para fazer um cotejo com o *rap*, uma vez que em ambos os estilos musicais, considerados, por muitos, como marginais, há a possibilidade de inversão de valores e de papéis. O funk ostentação, inicialmente, oriundo de São Paulo, do final da primeira década dos anos 2000, mas que ganhou destaque nacionalmente, caracteriza-se, como o nome sugere, por fazer alusão ao consumo e a ostentar, por exemplo, roupas, tênis, bonés, joias, casas, motos e carros caros e de última geração, além de muito dinheiro, aliado a menções a mulheres, geralmente, tratadas como objeto e como “interesseiras”, que estariam atrás daqueles que possuem dinheiro. Paralelo a isso, esse tipo de funk dá destaque também à oposição entre ricos e pobres (da favela), com estes últimos adquirindo bens, devido a motivos diversos, como o próprio fato de fazer sucesso, ter fama, e estar ganhando muito dinheiro, sendo alvo da crítica e da não aceitação de muitas pessoas por estarem alçando outra classe e, conseqüentemente, fazendo parte do universo econômico dessas pessoas, como novos ricos. Desse modo, o funk ostentação tem sua criticidade e, de certo modo, também debocha daqueles que não aceitam o novo status de pessoas que até então não tinham condições financeiras de ter e frequentar ambientes destinados a quem possui muito dinheiro. Existem alguns

⁶¹ “En este tiempo de globalización que vuelve más evidente la constitución híbrida de las identidades étnicas y nacionales, la interdependencia asimétrica, desigual, pero insoslayable en medio de la cual deben defenderse los derechos de cada grupo”.

nomes representativos dessa cena do Funk brasileiro, como é o caso de MC Guimê e seu “Plaque de 100”, do qual destacamos alguns trechos que fazem referência ao que mencionamos: “Contando os plaque de 100, dentro de um Citroën / Aí nós convida, porque sabe que elas vêm / De transporte nós tá bem, de Hornet ou 1100 / Kawasaki, tem Bandit, RR tem também [...] / Nós mantém a humildade / Mas faz sempre parar tudo / E os Zé povinho que olha, de longe diz “que absurdo” / Os invejoso se pergunta tão maluco o que que é isso / Mas se pergunta pra nós, nós responder “churiço” [...]”.

O consumismo também é evidente no *rap* “Eu compro”, dos Racionais, aliado ao ter e possuir (carros, motos e joias, por exemplo) versus inveja, que se relaciona também a ostentar, além da crítica ao racismo (últimos versos), conforme ilustrado abaixo:

[...] Minha ambição tá na pista, pode pá que eu encosto
 BM branca e preta M3 com as roda cinza eu gosto
 Os nego chato no rolê de Mercedes
 Apenas dois, três, quatro é foda poucos vencem
 E seu sonho de ter a Fireblade vermelha Repsol CBR
 Uma Vmax, um apê, R8 Gt
 ou uma Porsche Carrera, pôr no pulso um Zenith
 ou um Patek Philippe
 Um pingente de ouro com diamante e safira
 No pescoço um cordão, os bico vê e não acredita
 Que o neguinho sem pai que insiste pode até chegar
 Entra na loja, ver uma nave zera e dizer
 "Eu quero, eu compro e sem desconto!"
 À vista, mesmo podendo pagar
 Tenha a certeza que vão desconfiar
 Pois o racismo é disfarçado há muito séculos
 Não aceita o seu status e sua cor [...]

Essa prática de mostrar e esnobar aquilo que se tem se relaciona ao que Shusterman (1998, p. 158) destaca no contexto dos *rappers underground*. Segundo o estudioso, para estes “[...] o sucesso comercial e suas ostentações podem funcionar essencialmente como sinais de uma independência econômica, a qual possibilita livre expressão política e artística, ao mesmo tempo que é possibilitada por essa mesma expressão”.

Com base no que acabamos de expor e voltando a ressaltar os trabalhos de Canclini, podemos concluir que uma dimensão política também estaria inscrita na noção de cultura proposta por Canclini, já que o popular não seria monopólio dos setores populares, uma vez que é constituído por processos híbridos e complexos, e utiliza, como signos de identificação, elementos provenientes de diversas classes e nações. Essa

dimensão política e ideológica também pode ser apreendida na seguinte afirmativa de Certeau (2001, p. 146): “[...] A forma mais imediata de manifestação é de ordem cultural”, já que o teórico defende que cultura seria e representaria:

Mais do que um conjunto de “valores” que devem ser defendidos ou ideias que devem ser promovidas, a cultura tem hoje a conotação de um trabalho que deve ser realizado em toda a extensão da vida social. [...] As indagações, as organizações e as ações ditas culturais representam ao mesmo tempo sintomas e respostas com relação a mudanças estruturais na sociedade. A interpretação desses signos, cuja espécie prolifera, remete inicialmente ao seu *funcionamento social* (CERTEAU, 2001, p. 192-193, grifos do autor).

Mais uma vez, esta noção de cultura agrega e é constituída pelo viés político e ideológico, num movimento de permanência, mas também de constante mudança, de reflexão e de refração de forças centrípetas e centrífugas.

Esse movimento de mudança e de permanência aparece no trabalho do grupo Brô MC’s⁶², formado por jovens indígenas, da aldeia de Dourados, de Mato Grosso do Sul, que cantam *rap* em português e em guarani, língua materna do povo Guarani/Kaiowá. O grupo tem apoio da ONG CUFA (Central Única das Favelas) de Dourados, que possui projetos ligados ao *break* (dança), artesanato, esporte e MC’s, nas aldeias da cidade. Para o integrante do grupo, Adany Muniz: “A música brasileira é muito rica, e buscamos colocar isso na nossa porque não representamos só uma etnia, mas sim um Brasil de muita diversidade e muitos ritmos”⁶³. Assim, a hibridação pode ser percebida tanto na letra dos *raps* quanto pelo fato de os *rappers* mesclarem culturas, a indígena, e a do movimento *Hip Hop*, tornando a produção realizada por eles marcada pela plurivocalidade. Assim, nos *raps* do grupo, há o diálogo e o cruzamento entre duas línguas, abordando distintos assuntos em uma mesma letra, como é o caso do *rap* “Tupã”, cujo refrão é cantado em guarani, com locutores mostrando como é o cotidiano na aldeia: “Mas na comunidade prevalece a humildade / sempre levando a palavra de verdade / através do rap, mostrando a nossa realidade / periferia da cidade, aldeia [...]”. Além de as críticas e os questionamentos também darem o tom ao longo da letra: “[...] Quando vem na reserva pra fazer turismo, pesquisar e tentar entender o porquê do

⁶² Essa informação está disponível em: <<http://www.ufgd.edu.br/noticias/bro-mcs-jovens-indigenas-cantam-rap-201cpra-fazer-a-diferenca201d>>. Acesso em 3 jul. 2014.

⁶³ Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2013/12/17/grupo-de-rap-indigena-do-mato-grosso-do-sul-expoe-problemas-da-aldeia.htm>>. Acesso em 3 jul. 2014.

suicídio / Achar que não tem nada a ver com isso? [...] Mas agora é guerra! Mas agora é guerra!”.

Esse trabalho do grupo Brô MC's vai ao encontro da ideia defendida por Certeau (2001) a respeito de uma *cultura no plural*, pois assim é o trabalho realizado pelo grupo, com o estudioso criticando o que seria uma *cultura no singular*, já que esta traduziria o singular de um meio, através de um modelo totalitário.

Prosseguindo o diálogo com os elementos do movimento *Hip Hop*, outro elemento que também se caracteriza pela hibridação é o DJ (Disc Jockey/discotecário). O trabalho do DJ feito junto com o *rapper*, na produção dos *raps*, é de diálogo e de completude, tendo em vista a harmonização que se estabelece entre letra e base⁶⁴, a parte musical. O DJ seria, então, uma espécie de maestro que rege as pickups na tecitura das colagens de sons, inserindo vários elementos na base dos *raps*, inclusive trechos sampleados de outras canções, possibilitando diversos arranjos musicais presentes no ritmo e poesia, no *rap*, fazendo emergir um enunciado verbo-vocal.

Dessa forma, precursores como o jamaicano Kool Herc e seu discípulo Grand Master Flash abriram caminhos e introduziram muitas técnicas, na discotecagem, nos anos 1960 e 1970, nos guetos do Bronx, como já destacamos. A influência de Kool Herc não se restringiu apenas no campo da discotecagem, pois ele também trouxe o canto falado da Jamaica que deu origem ao *rap* americano, como sublinhamos. O trabalho do DJ, desse modo, pode ser observado ao longo da produção de um CD e/ou de shows.

Partilhamos, assim, destas ideias de Shusterman (1998, p. 145), quando este sustenta que:

⁶⁴ A base de um *rap* é formada por vários elementos: “A rap number is after all built up through the technique of sampling, assembling possibly quite unrelated elements, mixing extracts from various pre-recorded sources and then superposing the rapped lyrics, the whole thing being held together by rhythm” (DAVIES; BENTAHILA, 2006, p. 379). Tradução nossa: Um número *rap* é, afinal, construído através de técnicas de amostragem, reunindo, muito possivelmente, elementos sem conexão, misturando trechos de várias fontes pré-gravadas que, em seguida, são sobrepostas/colocadas no ritmo e poesia (letra do rap), com todas essas coisas sendo apoiadas junto ao ritmo. Assim, essas colagens musicais são variadas e vão desde a incorporação de trechos de outras canções a sons que remetem a conversa, a passos, a ruídos, entre outros, pois compartilhamos do que Kellner (2001) destaca acerca da colagem que, independentemente de ser positiva ou negativa, recontextualiza o *rap* em novas configurações de significação. Outro que se aproxima das ideias de Kellner é Shusterman (1998) que menciona que o *rap* mostra que o empréstimo e a criação não são incompatíveis.

Salientamos que não tocamos em questões relacionadas a direitos autorais, porque não é foco desta tese e por acreditarmos que um artista, quando utiliza gravações já existentes, por exemplo, tenha conhecimento de que existem leis que versam sobre direitos autorais, como é o caso da Lei 12.853/2013, em âmbito brasileiro.

A apropriação artística, que constitui a fonte histórica da música hip hop, continua sendo o cerne de sua técnica e o traço característico de sua forma estética e mensagem. A música é composta pela seleção de partes de faixas já gravadas a fim de produzir uma “nova música”.

Defendemos também que, embora o *rap* dialogue com gravações e outros elementos pré-existentes, ele se caracteriza por ser novo a cada nova composição. Em outras palavras, há reelaboração e reacentuação dessas colagens em cada novo *rap*: é o novo convivendo e dialogando com o já-dito, fazendo emergir cada enunciado como um acontecimento.

Voltamos a nos referir ao contexto urbano, já que é este o espaço no qual a cultura *Hip Hop* se faz presente. Assim, a fim de entender um pouco melhor essa questão vamos apresentar a distinção que Certeau faz entre lugar e espaço, pois ela é pertinente para explicar essa relação dos elementos do *Hip Hop* e a periferia no contexto desses elementos e das letras de *rap*. Para Certeau (2003, p. 201-202):

Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. [...] Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais.

Como se observa, o lugar remete à estabilidade, já o espaço estaria mais para a dinamização do lugar. Desse modo, a periferia, em meio as suas contradições, estaria para o lugar, pois se relaciona a um lugar fixo; os elementos do *Hip Hop*, por sua vez, estariam para o espaço, já que movimentam o lugar periferia. Esta associação é possível, de algum modo, tendo em vista que na periferia há coexistindo o público, como a partilha entre os habitantes de coletivos, ruas, praças, entre outros, e o privado, como a casa e a vida particular e familiar das pessoas. Em síntese, tudo isso remeteria à estabilidade relativa que esse lugar discursivo e cultural abarca. Por outro lado, os elementos do *Hip Hop* se relacionariam ao espaço, uma vez que estão em constante movimento, seja pelas pessoas que utilizam esses elementos em seu dia a dia como forma de trabalho e/ou lazer, seja por aqueles que simplesmente passam, por exemplo, por um grafite e tecem opiniões contra ou a favor dessa arte. Nesse sentido, lugar e espaço se aproximariam, um coexistindo em relação ao outro, pois, de acordo com Certeau (2003, p. 202, grifos do autor), “[...] *o espaço é um lugar praticado*”. Assim, ambos, lugar e espaço, dividem e partilham pessoas, situações, momentos, entre outros,

que, por sua vez, interagem, refletem e refratam os distintos lugares e espaços que ocupam.

Como “o lugar é o palimpsesto” (CERTEAU, 2003, p. 310), os diferentes lugares em que nos encontramos e nos quais interagimos uns com os outros são reelaborados e reacentuados tal qual um papiro, em que não há o “apagamento” de histórias e vivências e sim o entrecruzamento entre elas, visto que “A diferença que define todo lugar não é da ordem de uma justaposição, mas tem a forma de estratos imbricados. São inúmeros os elementos exibidos sobre a mesma superfície [...]” (CERTEAU, 2003, p. 309). E assim percebem-se distintas vozes dialogando e sendo responsivas umas com as outras na polifonia diária que rege os distintos lugares, como é o caso das pequenas, médias e grandes cidades, com seus pontos de divergência, mas também de convergência.

Essa discussão sobre a cidade também é destaque na obra de Certeau e de Mayol em relação ao bairro. Para Certeau (2003), a cidade é apenas um nome e não o lugar. Pode-se depreender que a cidade não remeteria a aquilo que possibilitaria a constituição de uma identidade, no sentido de unicidade, mas a várias possibilidades de identidade, já que

A identidade fornecida por esse lugar é tanto mais simbólica (nomeada) quanto, malgrado a desigualdade dos títulos e das rendas entre habitantes da cidade, existe somente um pulular de passantes, uma rede de estadas tomadas de empréstimo por uma circulação, uma agitação através das aparências do próprio, um universo de locações frequentadas por um não-lugar ou por lugares sonhados (CERTEAU, 2003, p. 183).

Uma identidade una, nesse sentido, é utópica. O importante é o estar em contato com o outro, é o mover-se, é o deslocamento, as idas e vindas diárias em meio à multiplicidade de vozes de uma cidade.

Mayol (2005) vai argumentar sobre a cidade e o bairro no sentido de que a primeira é “poetizada” pelo sujeito, pois ela é refabricada por este em seu uso próprio. Já o bairro seria um objeto de consumo por parte desse sujeito que se apropriaria do bairro, fazendo deste uma espécie de privatização do espaço público, uma vez que aí se encontrariam reunidas as condições para o favorecimento dessas condições:

[...] conhecimento dos lugares, trajetos cotidianos, relações de vizinhança (política), relações com os comerciantes (economia), sentimentos difusos de estar no próprio território (etologia), tudo isso como indícios cuja

acumulação e combinação produzem, e mais tarde organizam o dispositivo social e cultural segundo o qual o espaço urbano se torna não somente o objeto de um conhecimento, mas o *lugar de um reconhecimento* (MAYOL, 2005, p. 45, grifos do autor).

Dessa maneira, o bairro, já destacado neste capítulo, é o local onde também, do nosso ponto de vista, as relações micro e macrofísicas do poder dialogam e se materializam no cotidiano das pessoas: seja no pertencimento ao lugar, no qual as relações comunitárias destacam-se; seja de forma política, econômica e/ou de outras maneiras. Desse modo, estar num bairro faz do eu um ser social e também cultural, uma vez que interage com os diferentes outros e as distintas culturas que cada um traz e que constituem o bairro, nos cruzamentos e nas intersecções entre as culturas, mais marcantes, pelo que se nota, do que as relações antagônicas. Trata-se, então, de considerar as formas de espacialização – e de circulação local – como enunciado concreto, em que significados discursivos e memórias referentes ao pertencimento e ao deslocamento (no caso do *Hip Hop*, às formas de ocupação do espaço público e compartilhado) constituem modos de ser sujeito, de dialogar e de compreender o mundo.

Mais uma vez se destaca a relação entre público e privado, dialogando, refletindo e refratando vivências e experiências entre as pessoas, sendo que a linha que une/separa essas duas esferas é tênue, em quaisquer segmentos da sociedade, quer naquilo que estaria mais perto dos sujeitos, como a relação que eles mantêm com os outros em seu bairro, quer numa instância mais ampla, como nas relações mantidas nas cidades.

É nesse sentido que

De fato, é criador o gesto que permite a um grupo inventar-se. Ele mediatiza uma atividade coletiva. Seu traço talvez sobreviva ao grupo, sob a forma de um objeto que a vida deixou cair, pegou, abandonou novamente e reutilizou ainda em práticas posteriores: textos, cerâmica, utensílios ou estátuas. Mas estes não pertencem mais àquilo que *faz* a história; são *dados* dela (CERTEAU, 2001, p. 242-243, grifos do autor).

Nota-se que o contexto histórico abrange e dialoga com o social, reelaborando-se e reacentuando-se nas variadas práticas culturais, como é o caso do movimento *Hip Hop* e de seus elementos, nas diversas localidades nas quais se faz presente, tendo em vista que o novo coabita no universo do já dito e vice-versa.

Dessa forma, pode-se falar que esferas históricas e sócio-ideológicas variadas constituem e emergem do próprio movimento *Hip Hop*, havendo uma relação de intersecção e não de dicotomia, entre o que pode ser considerado cultura popular urbana e hegemônica, nesse contexto, já que, como mostrado, relações de poder entre popular e erudito, hibridações dos elementos do *Hip Hop*, identidades e etnicidade dialogam e compõem a polifonia de vozes existentes nesse movimento. Essa polifonia é reforçada pela inscrição dos discursos em diferentes materialidades, como na expressividade do grafite, na performance da voz e do corpo ao se produzir e cantar um *rap*, bem como na execução de passos do *break* e da maestria do *DJ* na seleção e na composição de bases para um *rap*.

Por fim, mobilizamos os teóricos elencados, Hall, Bakhtin, Canclini e Hall, e o que refletem e refratam sobre cultura, em especial a cultura popular urbana, a fim de mostrar que a cultura abrange as dimensões política, histórica, social, possibilita hibridações e variadas interações, nas instâncias micro e macrofísicas das relações de poder que também são dialógicas e de alteridade.

Entendemos também que os teóricos abordam um outro cronotopo, porque mencionam lugares que são históricos, sociais e ideológicos distintos. Desse modo, o diálogo proposto por nós com e a partir dos pressupostos teóricos desses estudiosos deve-se também ao fato de acreditarmos que há a reelaboração e a reacentuação do que os teóricos abordam nos elementos do movimento *Hip Hop*, como pôde ser notado no decorrer deste capítulo.

Depreendemos, assim, que o signo resistência, de certo modo, é comum entre os teóricos, pois, do nosso ponto de vista, essa resistência está no fato de a cultura, para eles, não ser algo pronto e acabado, mas que permite renovação em meio àquilo que pode ser considerado comum, uma vez que “[...] a cultura é uma noite escura em que dormem as revoluções de há pouco, invisíveis, encerradas nas práticas —, mas pirilampos, e por vezes grandes pássaros noturnos, atravessam-na; aparecimentos e criações que delineiam a chance de um outro dia” (CERTEAU, 2001, p. 239).

Portanto, a cultura popular urbana, integrante da esfera maior que é a cultura, é uma construção histórica na relação com a vida e, como tal, está em movimento, já que a cultura popular é o lugar do novo e do diferente, daquilo que (re)nasce. É preciso, então, olhar para a cultura não como algo que só tem um lado e apenas um caminho a seguir, mas com outros lados, outras visões e intersecções que podem ser estabelecidas

para dirimir a estaticidade e a dicotomia que, geralmente, estabelece-se sobre práticas ligadas à cultura popular urbana em oposição a outras formas de cultura, como a erudita.

Destacamos também que, muitas vezes, a cultura popular adere à cultura de massa, que é vinculada ao capital/ao mercado e visa ao lucro, mas nem por isso, como pôde ser observado em muitas situações apresentadas e discutidas, neste capítulo, tira-se o papel (des)aglutinador, transgressor e de estar sempre em relação com outrem, nunca fechado e em si mesmo, do Movimento *Hip Hop*. Por isso, a possibilidade da mescla e da incorporação de elementos globais aos locais, nessa cultura. Talvez seja por isso que o *Hip Hop* também carregue consigo a designação de movimento, ou seja, está sempre em processo e não é algo finalizado, gerando intersecções e, conseqüentemente, distintos diálogos e respostas.

5 Palavras e Contrapalavras entre o *rap* brasileiro e o português

"[...] Tudo isso, sim, a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela."

A hora da estrela
Clarice Lispector

Neste capítulo, vamos expor análise comparativa entre *raps* brasileiros e portugueses, de forma mais detida, embora, ao longo da escritura desta tese, já apresentamos e discutimos com e a partir de muitos *raps*.

Em especial, focaremos nos *raps* dos CDs *Nada como um dia após o outro dia*, de 2002, do grupo Racionais MC's; *Matéria Prima*, de 2008, do grupo Mind da Gap; *Preto no branco*, de 2009, do *rapper* Boss AC e *Causa e Efeito*, de 2010, do *rapper* MV Bill. De início e para dar uma visão geral do que é abordado ao longo dos CDs dos *rappers*, faremos uma apresentação breve de cada álbum para, na sequência, apresentar o cotejamento entre alguns *raps* desses CDs, com base em aspectos comuns, tais como temáticas e usos estilísticos.

A escolha desses álbuns se deve ao fato de representarem, do nosso ponto de vista, uma fase em que os *rappers* já tinham carreiras consolidadas, com mais de 15 anos de atividade, conseqüentemente, um período de maior maturidade e diversidade de seus trabalhos.

Assim, acreditamos que a articulação entre a produção, a recepção e a circulação movimenta e possibilita a consolidação da carreira de um artista, já que: i) na produção, há a realização de um projeto de dizer que tem como base o que pode e deve ser dito, para quem e por quê; ii) na circulação, estariam os meios, os instrumentos, como divulgação em diferentes mídias, utilizados para que esse projeto de dizer seja dado a conhecer; iii) na recepção, estariam os destinatários daquilo que fora produzido, isto é, o público alvo. Dessa forma, essas três instâncias caminham juntas e isso pode ser observado no fazer ético e estético realizado pelos *rappers* brasileiros e portugueses, focos desta pesquisa, visto que há apreciação e aceitação por parte de um público diversificado, seus trabalhos circulam em diferentes mídias, tanto as consideradas alternativas como as de massa, esses artistas recebem prêmios, concedem entrevistas, além de serem veiculadas matérias variadas sobre eles. Nesse sentido, recepção e

circulação se relacionam ao ato responsivo e responsável da produção do projeto de dizer chamado *rap*.

Sobre a produção, salientamos que muitas questões, como patriarcalismo, já existentes desde há muito tempo e bem antes do período colonial, mas que, durante esse período, elas foram reforçadas, mercantilizadas, como a escravidão, e ampliadas com violência física e/ou simbólica, como a de hierarquia entre um superior e seus subordinados, são marcantes em muitos *raps*. Essas heranças coloniais ainda são persistentes e estão, muitas vezes, arraigadas, como o racismo, e se apresentam de forma velada e/ou estampada, nos nossos dias. Desse modo, essas heranças coloniais se relacionam à historicidade do existir-evento, tanto do momento da escrita de um *rap*, por exemplo, enquanto espaço de um projeto de dizer, mas também da historicidade que envolve essa escrita, como a que circunscreve ainda, hoje, discriminação social e racial. Por isso, defendemos que há uma relação entre eventos históricos, como os mencionados, da vida ética, que são narrados/cantados no fazer estético do *rap*.

Nesse sentido, destaca-se o processo de autoria, o ponto de vista do outro-eu, do autor-criador, não do eu, representado pelo autor-pessoa, a fim de fazer emergir relações que se dão via alteridade em conexão com outras vozes, como as elencadas, com as quais os *rappers*, os autores-pessoas, tornam-se autores-criadores, orquestrando essas vozes por meio de personagens, que ora assumem o protagonismo da narrativa, ora apenas contam acontecimentos, mas que têm em comum o fato de solicitarem respostas de seus interlocutores com os quais interagem e dialogam nos *raps*.

Dessa forma, vislumbraremos aspectos relacionados ao mundo ético, como os citados, nas canções, mas também levaremos em consideração os aspectos musicais presentes na base dos *raps*, como colagens de sons de tiros, vidros quebrando, outros estilos musicais mesclados à batida *rap*, matérias jornalísticas, entre outros, que servem para tornar verossímil o que é abordado na letra, numa harmonia entre esta e a parte musical. Trata-se de considerar os aspectos musicais como lugares de inscrição de discursos. Contudo, não será feita uma análise detalhada de parâmetros musicais, já que nossa análise priorizará aspectos linguísticos, em sua dimensão estilístico-discursiva.

Com base nesses aspectos e de que o fazer artístico tem características que são móveis e flexíveis, não afirmamos que a vida coincide com a arte, embora haja uma linha tênue que una/separe as duas esferas, pois o fazer poético pode ter como base a vida concreta, mas isso não significa, necessariamente, que algo criado reflita e refrate a

realidade concreta, ainda que procure ser verossímil. Desse modo, os diálogos entre vida e arte são possíveis e o trabalho de produção dos CDs dos *rappers* brasileiros e portugueses também pode conter aspectos tanto de uma esfera quanto de outra, sem que ambas sejam excludentes e/ou estanques, tendo em vista que a reelaboração e a reacentuação de práticas levam em conta os diversos outros com os quais esses *rappers* tecem suas palavras e contrapalavras.

Antes, porém, de prosseguirmos com as análises, é necessário apontar algumas questões referentes aos pronomes de tratamento, “tu”, “você(s)” e “vós”, no português europeu, uma vez que eles são recorrentes nos *raps* portugueses, quando os *rappers* dirigem-se a seus distintos interlocutores. Esse foco no sistema pronominal aponta para o papel político da língua portuguesa e suas variações linguísticas, discursivas e estilísticas, nos contextos brasileiro e português. Paralelo a isso, há as variações no interior dos *raps*, já que palavras são reduzidas e rimas, gírias e figuras de linguagem, por exemplo, se fazem presentes. Isso, de alguma maneira, se relaciona à utilização e à mescla de discurso direto, em que se nota uma maior presença de elementos emocionais e afetivos, além do uso de abreviações, com o discurso indireto, caracterizado pelo uso de verbos de natureza dicendi. Percebe-se também a utilização de discurso indireto livre, que é uma combinação das entoações da personagem com as do autor (BAKHTIN, VOLOCHÍNOV, 1995), e que, de certa forma, vai se refletir e compor este projeto de dizer chamado *rap*.

Elencamos, então, os estudos de Alina Villalva (2003), professora da Universidade de Lisboa; Carlos Gouveia, também da mesma universidade, e Isabel Margarida Duarte, da Universidade do Porto, para refletir sobre o uso dos referidos pronomes.

No texto “A face linguística das relações de poder”, Alina Villalva vai discutir como as relações de poder manifestam-se também nos códigos linguísticos. Para tal, ela foca em questões relacionadas a dialetos, a registros linguísticos entre dois interlocutores e ao gênero. Mas nos deteremos apenas no segundo, pois este é o nosso tema de interesse para o presente estudo.

Desse modo, quando a relação é entre iguais (qualquer que seja o grau de escolaridade, a idade, o sexo, o tipo de relação pessoal ou mesmo a situação de locução), o registro pode ser informal, de acordo com Villalva (2003). Por outro lado, quando a relação é de superioridade/inferioridade, a escolha do registro linguístico fica

limitada devido ao grau de formalidade que se estabelece entre os interlocutores, pois, segundo Villalva (2003, p. 3), “[...] nesta relação desigual, o grau de formalismo, de distância e de interdição é determinado por quem tem mais poder”.

Nesse sentido, a segunda pessoa é a mais utilizada, no português europeu, e assume diversas realizações formais, como aponta Villalva (2003, p. 3): “Tu queres ... / Vós quereis ...; Você quer .../ Vocês querem ...; A menina quer ... / As meninas querem ...”. Ainda de acordo com Villalva (2003), o emprego da terceira pessoa, relacionada à pessoa ausente da interação verbal, no singular, propicia distância e, no plural, geralmente, substitui a forma canônica. Por outro lado, o uso do “tu” indicaria maior proximidade e menos formalidade, ao passo que “você” é mais distante e mais formal. Já o “vós”, pelo menos no dialeto de Lisboa, não é muito utilizado, por ser considerado antigo ou característico de outro dialeto ou socioleto (VILLALVA, 2003).

Como se observa, quando os interlocutores têm um maior grau de intimidade, utilizam, como forma de tratamento, o “tu”. O “você” é uma forma intermediária e formas de tratamento como “Senhor Engenheiro” são consideradas como mais distantes, e o emprego desse pronome, no plural, ainda de acordo com Villalva (2003), fica limitado a estas duas últimas, com “vocês” assumindo o papel semântico de tratamento mais próximo.

Outro estudioso que tem ideias afins com as de Villalva é Carlos Gouveia, já que faz menção ao trabalho desta. No artigo “As dimensões da mudança no uso das formas de tratamento em português europeu”, proveniente de uma apresentação, o estudioso vai discutir as mudanças pelas quais vêm passando as formas de tratamento, em Portugal: “Aquilo do que falo é da acomodação da língua ao uso, da estruturação e organização da lexicogramática como resposta às necessidades dos falantes” (GOUVEIA, 2008, p. 93).

Gouveia dá alguns exemplos na sua explanação. É o caso do pronome “si” que está sendo usado, de acordo com o professor, em contextos até então não previstos, como o fato de um empregado de balcão de café perguntar ao segundo de dois clientes que acabaram de entrar no estabelecimento: “E para si o que vai ser?”. Outro caso é sobre a quase generalização do emprego de “você”, em vez de “Senhor(a)”, com a primeira forma sendo aceita naturalmente em detrimento da segunda.

Assim, Gouveia apresenta dois exemplos, as formas “Sr. Professor” e “você” utilizadas por um aluno ao se dirigir ao professor, em um contexto universitário, em duas situações distintas de comunicação: a primeira foi usada em um cartão deixado

pelo aluno e, a segunda, numa mensagem de e-mail, com o aluno interpelando o docente ora por “professor”, ora por “você”. Isso mostra que, segundo Gouveia (2008, p. 95), “[...] as formas de tratamento são apenas um dos aspectos das chamadas Relações do discurso [...]”, pois “A mudança social e cultural pode, proveitosamente, ser vista à luz da mudança linguística” (GOUVEIA, 2008, p. 97).

Finalizando seu artigo, Gouveia (2008, p. 98) vai afirmar que

parece-me claro que urge fazer uma nova descrição e sistematização das formas de tratamento usadas em português europeu, mas já agora façamo-la não numa perspectiva meramente linguística, mas também e fundamentalmente numa perspectiva sociológica e crítica que enquadre a mudança no uso das formas de tratamento no quadro das transformações sociais e culturais que se têm vindo a operar em Portugal.

Percebe-se que Gouveia acrescenta o fator social nesse processo de mudança nas formas de tratamento do português europeu, pois alguns usos considerados “errados” têm sido amplamente utilizados e, conseqüentemente, estão sendo incorporados ao léxico e aceitos por muitos falantes.

A professora Isabel Margarida Duarte, no artigo “Formas de tratamento em português: entre léxico e discurso”, 2011, partilha das ideias de Gouveia, uma vez que faz referência aos estudos deste sobre o assunto.

A estudiosa vai abordar o fato de alguns locutores se referirem a seus interlocutores por “menino” ou “menina”, por exemplo, mesmo que esses não sejam mais crianças ou adolescentes. Isso pode acontecer, de acordo com Duarte (2011), se o locutor estiver numa posição interativa mais baixa em relação aos interlocutores, como numa relação entre patrão e empregado.

Sobre a 3ª pessoa gramatical, esta se combina, no discurso, de acordo com Duarte (2011, p. 87), com o pronome “você”, que é visto no português europeu muitas vezes de forma negativa, diferentemente de seu emprego no Brasil:

[...] o pronome «você», generalizado ou quase no Brasil, onde a sua utilização não levanta qualquer dificuldade, coloca muitos problemas na variedade europeia do português, porque, no singular, só é aceitável em certas regiões e em certas variedades diastráticas, sendo o seu uso na variedade padrão muito específico de certas relações absolutamente simétricas e amistosas e inaceitável na maior parte dos casos, sobretudo sempre que exista dissimetria social ou de idade entre os interlocutores. Nas variedades mais próximas da norma, o «você» é quase inadmissível, geralmente sentido como grosseiro ou, pelo menos, pouco cortês.

Ainda sobre a variação do uso do “você”, Duarte vai afirmar que a “inadequação” de seu uso é só no singular, pois, pode ser considerada, em certas situações, como pouco polido, principalmente se o interlocutor estiver numa posição social superior em relação ao locutor ou se este desconhece com quem está falando, mas também é possível sua utilização em relações aparentemente simétricas, às vezes de forma afetuosa, em sintonia com os estudos de Carreira (1997, 2001, 2002, 2004, 2007). Por sua vez, no plural, o pronome “vocês” é aceito quando o locutor se dirige a vários interlocutores. Já o pronome “vós” está confinado, segundo Duarte (2011), na atualidade, a usos muito particulares e marcados, como é o caso do discurso da igreja.

Assim, a autora destaca também o papel das variáveis sociais sobre os usos das formas de tratamento que, segundo Duarte (2011), são uma área sensível de mudança linguística por serem dependentes das primeiras.

Como se nota, é consenso entre os estudiosos o fato de as mudanças linguísticas estarem associadas às sociais e, no caso dos *raps* portugueses, vamos observar como os locutores dirigem-se aos interlocutores, se tratam o interlocutor de maneira formal e/ou informal e se o que os teóricos apontam também acontece nos *raps*. Recorremos aos estudos sociolinguísticos portugueses, pois consideramos que as reflexões sobre a variação linguística do uso pronominal pode nos auxiliar a entender a dinâmica das relações de poder inscrita nos *raps* portugueses em comparação com os brasileiros. A natureza dialógica dos *raps* nos remete para uma compreensão da forma como os interlocutores são postos em discurso. Nesse caso, os usos pronominais assumem papel linguístico-discursivo relevante.

5.1 Apresentação dos CDs

Neste tópico, apresentaremos elementos descritivos, bem como análises comparativas entre *raps* brasileiros e portugueses e, para tal, é preciso que se note que, nessas canções, há uma relação entre o que é da esfera micro (do eu/grupo/comunidade) e da macro (outros/problemas sociais, por exemplo).

Assim, a fim de se fazer esse cotejo, é preciso observar os níveis linguístico, discursivo e estilístico no diálogo das partes com o todo. Dessa forma, no nível linguístico: escolhas linguísticas através do léxico, pronomes, qualificadores e verbos,

por exemplo, serão focalizadas. No nível discursivo: estratégias discursivas, tais como paráfrases, metáforas e argumentos. No nível estilístico: Quem fala? Para quem? Como fala? Com qual função e com qual objetivo? Tais elementos, no entanto, não serão vistos de forma isolada, mas internamente articulados: a dimensão linguística como lugar de inscrição de aspectos discursivos e estilísticos.

Desse modo, na sequência, apresentamos os álbuns dos brasileiros e depois os dos portugueses. Faremos, então, a contextualização das canções presentes em cada CD, com exposição de citações (algumas longas) dos *raps*, para que se percebam as condições de produção, e posterior análise comparativa de apenas alguns *raps*, com foco em aspectos específicos que auxiliarão na compreensão da relação entre arte e vida na construção autoral dos *raps*.

5.1.1 A duplicidade da rima em *Nada como um dia após o outro dia*

Esta parte mais descritiva do CD duplo *Nada como um dia após o outro dia*, de 2002, dos Racionais MC's, foi retomada da nossa dissertação de mestrado e expandida. Na dissertação fizemos uma análise prévia de *raps* desse álbum duplo.

Esse álbum, de certo modo, retrata coisas rotineiras que podem acontecer durante “um dia” na vida de quem vive nas “quebradas” (na periferia). Explicando melhor: como são dois CDs, no primeiro deles, a faixa inicial é “Sou mais você”, em que um locutor, de uma denominada “Rádio Êxodos”, diz “Vamo acordá”; o segundo CD tem “Da ponte pra cá” como último *rap*, no qual há a presença novamente desse locutor que fala que são “23 minutos de um novo dia”. Como se nota, quando se ouve os dois CDs, percebe-se que se passou “um dia” e com ele o que aconteceu durante esse dia. Pode-se dizer, então, que esse álbum duplo é social, histórico e cultural, visto apresentar vivências de “manos/trutas” e de “minas” que residem na periferia. Cada um dos CDs possui um título: o do primeiro é “Chora Agora” e o do segundo é “Ri Depois”. Os dois subtítulos relacionam-se ao título do CD (*Nada como um dia após o outro dia*): em determinados momentos os “manos” e “minas” podem chorar devido às situações pelas quais passam e que são, muitas vezes, retratadas nos *raps*, por exemplo, em “A vítima”. Mas há também aqueles momentos nos quais eles podem rir. Contudo, o subtítulo do segundo CD é irônico no sentido de que não haveria motivos para rir, visto

que, de acordo com o que é abordado em muitos dos *raps*, a vida é “loka, cruel e sangrenta” e, aparentemente, difícil para “trutas” das periferias, todavia *Nada como um dia após o outro dia* que traz a expectativa de que as coisas podem ser melhores e diferentes.

Assim, na faixa que abre o primeiro CD, “Sou mais você”, compondo a ideia de rotina, existem, na base, antes da fala do locutor da “Rádio Êxodos”, sons de carros arrancando, tiros, cachorros latindo, galo cantando e despertador tocando. Dessa forma, o uso estilístico de narrativas e de verbos de ação (como em “Vamo acordá / Vamo acordá / Porque o sol não espera / demorô / Vamo acordá” e “estamos iniciando as nossas transmissões” – numa dupla alusão, para nós: ao início tanto do que se simula um programa de rádio quanto do “anúncio” das demais canções que virão do álbum), atrelado às sonoridades presentes por meio de colagens, revela a cadência e a rotina diária. Mostra-se, assim, tanto o dinamismo como a repetição, numa mescla entre o novo, o diferente, como o despertar de mais um dia e suas novidades, e o mesmo, representado por coisas corriqueiras, como acordar. Tudo isso é permeado, nesse *rap*, com este alerta do profissional da rádio: “Mas lembre-se: Aconteça o que aconteça, nada como um dia após o outro dia”, que representa o estímulo que é dado ao ouvinte/interlocutor e a referência ao título do álbum duplo.

De uma maneira geral, nos dois CDs são abordados diferentes tipos de rotina, como as do “Negro Drama”, a do mundo da criminalidade, em “Crime vai e vem” e “Eu sou 157”, a de um acidente, em “A vítima”, a de uma criança que não ganhou presente, em “12 de outubro”, a da “quebrada” à noite, em “Expresso da meia-noite”, entre outros.

“Negro Drama” é um *rap* dividido em três partes, nas quais o locutor, em um primeiro momento, relata o que é ser negro e os diferentes dramas (problemas) pelos quais cada “negro drama” passa ao longo de sua vida (“Negro drama / entre o sucesso e a lama / dinheiro, problemas / inveja, luxo, fama [...]”); na segunda parte, ele diz que prefere contar uma história real, a sua, e não as que *Forrest Gump* contava, por exemplo (“[...] vô contá a minha.../ Daria um filme / uma negra / e uma criança nos braços / solitária na floresta / de concreto e aço [...]”); por último, o locutor, numa espécie de testemunho, faz referência ao fato de que, independentemente da classe social ocupada por ele, as pessoas continuam “de olho nele”, mostrando sua indignação diante de tal situação, o que demonstra o racismo e a discriminação ainda existentes (“[...] Aê, você

sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você, morou, irmão? / Você tá dirigindo um carro / O mundo todo tá de olho em você, morou? / Sabe por quê? / Pela sua origem, morou, irmão? [...]). Encerrando essa terceira parte existe também uma exaltação ao movimento *Hip Hop* e o que ele representou e representa na vida dos locutores: “[...] Ice Blue, Edy Rock e KL Jay e toda a família / E toda geração que faz o rap / A geração que revolucionou / A geração que vai revolucionar / Anos 90, século 21[...]”. Como se nota, são três narrativas, respectivamente, que orbitam o fio condutor do *rap* que é o de mostrar o que é ser negro drama: antagonismos (sucesso x problemas); racismo e discriminação; orgulho e luta. Assim, esses aspectos composicionais possibilitam a construção desses sentidos por meio da temática apresentada.

“Crime vai e vem” começa com assobios e comentários, provavelmente de traficantes sobre a presença da polícia no morro. Esse *rap* se assemelha a um relato e a um diário, porque o locutor conta como é o cotidiano do tráfico, dos traficantes e dos usuários de drogas: “[...] Tá vendo aquele truta parado ali / Bolando ideia com os mano na esquina / É envolvido com crack, maconha e cocaína / Tirou cadeia, cumpriu a sua cota [...]”; além da inserção de um segundo locutor, provavelmente o criminoso que volta à cena, com esse locutor apresentando alguns juízos de valor, quando se observa, por exemplo, o emprego da palavra “paciência” para explicar o fato de estar na “vida do crime”, afastando-se de certa parcela da sociedade, já que diz “sua sociedade”, pois é como se esta o tivesse carimbado com “o rótulo de criminoso”, daí advém a dificuldade em sair da criminalidade também: “[...] Eu tô aqui com uma nove na mão / Cercado de droga e muita disposição, ladrão / Fui rotulado pela sua sociedade / Um passo a mais pra ficar na criminalidade [...] / Já tô na vida, então, paciência / Pra cadeia não quero, não volto nunca mais / Aê, truta, se for pra ser, eu quero é mais [...]”. Para conferir um sentido de maior veracidade ao que está sendo retratado, a base também conta com colagens de estampido de tiros, em provável enfrentamento de traficantes com a polícia, e de um repórter, que acompanha esse conflito, conversando com policiais, noticiando o que está ocorrendo, ao final da canção. Percebe-se, assim, que há a incorporação de voz alheia, contextualizar a rotina da criminalidade, através de diálogos entre as personagens presentes na canção, por isso, talvez, mesclém-se outros gêneros discursivos, como os citados.

“Eu sou 157”, que segue essa linha narrativa de se relatar o universo do crime, tem como refrão: “Hoje eu sou ladrão, artigo 157 / As cachorra me amam / Os playboy

se derretem / Hoje eu sou ladrão, artigo 157 / A polícia bola um plano / Sou herói dos pivete”. O locutor, entre outras coisas, relata os problemas e o glamour de ser “artigo 157” (roubo mediante grave ameaça ou violência à pessoa), a preparação para um assalto, a morte de um dos integrantes do bando nesse assalto, o choro de uma mulher pela perda dessa pessoa, e um conselho final para a “mulekadinha” não se envolver na criminalidade e sim estudar; além do que pode ser observado no refrão: “glamourização” (“Sou herói dos pivete”), sexismo (“As cachorra me amam”); repressão (“A polícia bola um plano”); intimidação (“Os playboy se derretem”); autoafirmação (“Hoje eu sou ladrão, artigo 157”). Essas questões levantadas relacionam-se à dialogicidade presente, nessa canção, por meio da escolha das subtemáticas abordadas que ajudam a compor e a conhecer o mundo no qual o “157” vive.

Em “A vítima”, fatos da vida são trazidos para a esfera estética, já que existe o relato de uma situação que aconteceu com Edi Rock sobre um acidente de carro em que ele se envolveu, ocorrido em outubro de 1994, no qual houve o falecimento do condutor do outro veículo. *Rap* inicia com um diálogo, característico de um discurso direto, com abreviações, elipses e uso de linguagem típica da oralidade: Locutor 1: “Então, Cocão, aí, não leva a mal não, mas aí vai fazer um tempo que eu tô querendo fazer essa pergunta pra você, aí... É... / Locutor 2: Fala aí! / Locutor 1: Tem como você falar daquele acidente lá, eu sei que é meio chato... / Locutor 2: É nada... / Locutor 1: Embaçado... / Locutor 2: Você quer saber a gente fala né, mano. / Locutor 1: Aha! / Locutor 2: Vamos lá. Foi dia ó, eu lembro que nem hoje ó, vixe, até arrepiá, dia 14 de outubro de 94 [...]”. Para se harmonizar com a narrativa, há a presença de sons que lembram carros colidindo, sirene de ambulância, celular tocando, entre outros. A incorporação da voz alheia, então, é feita por meio da simulação de um diálogo entre os locutores, o que indicia que esse gênero é mesclado e incorporado ao *rap* para que se componha o todo da narrativa: expor um acontecimento que vitimou uma pessoa. Assim, a verossimilhança entre vida e arte se dá pelo uso estilístico da troca de turnos, típica do diálogo oral.

Em “12 de outubro”, o locutor narra o Dia das Crianças de uma comunidade, em especial, foca num menino que xingou a mãe por não ter ganhado nenhum brinquedo, recebendo, em decorrência de seu ato, um tapa no rosto: “[...] O moleque com 10 ano, pô / Tomar um tapa na cara / No dia das criança / Eu fico pensando / Quantas morte,

quantas tragédia em família / o governo já não causou / Com a incompetência / Com a falta de humanidade [...]”. Nota-se que o locutor faz uma reflexão crítica a partir do que aconteceu a um menino por meio de um excedente de visão em que faz a projeção, no menino, daquilo que o governo, alvo da crítica, deixa de fazer para muitas comunidades e que gera consequências, como as apontadas.

O “Expresso da meia-noite” é um Parati no qual o locutor está, tendo uma visão privilegiada já que tudo sabe e tudo vê e por meio do qual conta o que costuma acontecer nas noites das “quebradas”, conferindo, dessa forma, um caráter cinematográfico a esse *rap* (“Tô de rolê na quebrada, de Parati filmada / São 23 horas e a noite tá iluminada / Acendo um cigarro, tô inspirado / Ando sozinho, não, não, Deus tá do lado [...]). Ao longo do *rap*, há a repetição de “só quem é de lá ... sabe o que acontece [...]”. Por meio do dêitico “lá”, percebe-se a ideia de afastamento, mesmo que momentânea da sua “quebrada”, já que o carro está em deslocamento por outras regiões.

Outras canções em que a rotina pode ser observada são “Vida Loka (partes 1 e 2)”, “Vivão e vivendo” e “Na fé firmão”.

Antes de “Vida Loka (parte 1)”, há a faixa “Vida Loka” (intro), em que alguém toca a campainha da casa de Brown, perguntando por ele, ou seja, é uma introdução ao *rap*. Em “Vida Loka” (parte 1), a princípio, tem uma preleção na qual há um diálogo entre algumas pessoas, com destaque para uma conversa por telefone com alguém que não está na quebrada. Esses diálogos voltam a acontecer no decorrer da canção. Além disso, são relatados os motivos pelos quais a vida é louca, principalmente para quem habita na periferia: “[...] Ando certo pelo certo, como 10 e 10 é 20 / Já pensou doido e se eu tô com meu filho no sofá / De vacilo desarmado era aquilo / Sem culpa e sem chance, nem pra abrir a boca / Ia nessa sem saber, pro cê vê, Vida Loka! [...]”. Mais uma vez, observa-se a intercalação do gênero diálogo e da incorporação da voz alheia por meio da simulação do diálogo, fatos que conferem uma hibridez ao *rap*, através dessa bivocalidade.

Em “Vida Loka (parte 2)”, entre outras questões abordadas, existem alguns paradoxos, como o fato de o locutor desejar ter uma casa e viver em paz e com tranquilidade, mas é alertado pelos “manos” de que está sonhando, pois está no Capão Redondo: “Locutor 1: [...] E eu que...e eu que / Sempre quis com um lugar / Gramado e limpo, assim, verde como o mar / Cercas brancas, uma seringueira com balança / Disbicando pipa, cercado de criança / Locutor 2: How, how, Brown / Acorda sangue

bom / Aqui é Capão Redondo, tru / Não pokémon [...]”. Ao mesmo tempo, o locutor está sempre em alerta, pronto para a “guerra”, visto que já vive em uma guerra diária, o fato de viver na periferia com os seus inúmeros problemas; também prega a união entre os “manos”, interpela-os, “os guerreiros de fé”, e eles respondem. Há um brinde feito com os “trutas” e isso simboliza a comemoração ao fato de se ter conseguido viver mais um dia, já que “o amanhã só pertence a Deus, a vida é loka”, e outro a Dimas, o “primeiro vida loka da História”. Esses antagonismos são frutos, em alguma medida, de um ideário de consumo que valoriza o que se considera “viver bem”. Além disso, assim também, nesse *rap*, o gênero diálogo permeia e compõe a narrativa.

No *rap* “Vivão e Vivendo”, o locutor de forma descontraída, por meio de uma voz desfigurada, tal como é feito em telejornais para não identificar a voz de uma pessoa, diz que é preciso estar “vivão e vivendo” para seguir nas ruas da cidade de São Paulo: “Você está nas ruas de São Paulo / Onde vagabundo guarda o sentimento na sola do pé / Né pessimismo não / É assim que é / Vivão e vivendo [...]”. A presença desse aumentativo “vivão” reforça a ideia de que é preciso ficar “mais esperto”, fazer-se maior, para se livrar, muito provavelmente, dos perigos das ruas. Isso se relaciona, em alguma medida, a uma espécie de autoafirmação da vivacidade, com consequente distanciamento da morte. Também há a alusão aos títulos dos dois CDs: “[...] Faz assim com o meu coração / Minha mente é um labirinto / E meu coração chora / *Chora agora, ri depois!* (haha)”. Assim, a bivocalidade também emerge na entonação expressiva do locutor que é percebida pelas escolhas lexicais que faz, como do aumentativo e da provável referência aos dois CDs.

Em “Na fé firmão”, o aumentativo se faz mais uma vez presente e serve como um reforçador em provável alusão a passagens bíblicas nas quais se diz que é preciso permanecer firme na fé. Nessa canção, o locutor, de uma maneira geral, quer mostrar como é viver nas “quebradas”, falando para o “mano” que é necessário seguir em frente e, no caso dele (locutor), o que o fez prosseguir foi o *rap*, como se constata nestes versos: “Pra mim o rap é o caminho de uma vida [...]” ou “Viaja no meu som, que essa erva é de graça”. Por ser abordado, entre outros, o cotidiano da periferia, no que tange à violência, nessa canção, existe a presença de alguém engatilhando uma arma e após ouvem-se tiros. Assim, ser/estar “firmão” representa uma forma de vida e que não se pode vacilar ou esmorecer em meio ao que se pode deparar no cotidiano. Nessa

incorporação da voz alheia em própria é que está o uso da palavra bivocal, nessa canção.

Outras circunstâncias também podem orbitar o dia a dia, tal qual acontece por meio do aconselhamento e do testemunho de “A vida é desafio” e as muitas coisas que as pessoas podem fazer por amor e por dinheiro em “1 por amor 2 por dinheiro”.

Como mencionado, dois gêneros são intercalados ao *rap* “A vida é desafio” e que possibilitam a incorporação da voz alheia, ser bom ou mau exemplo, por meio da troca de turnos entre dois locutores: um que testemunha e o outro que aconselha. A parte do testemunho é realizada pelo *rapper* Afro-X, em que o discurso é veiculado em primeira pessoa, narrando aspectos autobiográficos e com tom confessional e de compartilhamento de experiência. Este é uma espécie de segundo locutor que reforça os muitos conselhos contidos na canção, uma vez que ele diz como se envolveu com o crime, sua prisão, e por que as pessoas não devem fazê-lo, ou seja, não devem seguir o “seu exemplo” a fim de obter o que desejam facilmente, sem lutar: “Sempre fui sonhador, é isso que me mantém vivo [...] / Porém, o capitalismo me obrigou a ser bem sucedido [...] / Em busca do meu sonho de consumo / Procurei dar uma solução rápida e fácil pros meus problemas: o crime / Mas é um dinheiro amaldiçoado [...] / Logo fui cobrado pela lei da natureza, vixe, 14 anos de reclusão [...]”. O outro locutor, em tom de aconselhamento, mostra ao “truta” que existem outros meios de se conseguir o que quer, porque diz que “é necessário sempre acreditar que o sonho é possível, que o céu é o limite e você, truta, é imbatível”. Dessa forma, cabe ao “truta” uma maneira de se autoajudar, tal como fez Afro-X, pois este diz que: “através do rap corri atrás do preju e pude realizar meu sonho”. Como é um *rap* cantado a duas vozes, percebe-se que o discurso direto que carrega as apreciações valorativas dos locutores (por exemplo: ser sonhador; dinheiro amaldiçoado; sonhar é possível; ser imbatível) mistura-se ao indireto, quando os dois locutores fazem essas escolhas lexicais e estilísticas e por meio delas realizam sua maneira de falar e de se expressar, com entonação expressiva, que se harmoniza ao timbre grave dos locutores. Ao fundo desse *rap*, pode ser ouvido um coro e, antes de o locutor falar os seguintes versos, há o ruído de tiros, exemplificando o quão a vida parece ser um desafio, sobretudo, para quem vive nas “quebradas”: “Conheci o paraíso e eu conheço o inferno”. Assim, os tiros e outras sonoridades reforçam a relação entre arte e vida, tornando o *rap* um gênero híbrido, que articula elementos ficcionais e concretos.

Em “1 por amor 2 por dinheiro”, inicialmente, ouve-se uma máquina registradora, uma alusão à temática principal da canção. É um *rap* cantado a muitas vozes, ou seja, existem vários locutores presentes, fato que dá um caráter de coletividade à canção. Desse modo, mesmo aparentando um clima de descontração pela presença desses diferentes locutores, eles relatam o que muitas pessoas fazem por amor e por dinheiro ao longo de suas vidas: “[...] E a frase do dia é (hei) as palavras nunca voltam vazias / 1 Por amor / 2 Pelo dinheiro / Vida loka, Capão de fé, sou guerreiro / 1 Por amor / 2 Pelo dinheiro / vida loka, Capão de fé, sou guerreiro [...]”. Assim, a incorporação de uma voz alheia, a de o amor e dinheiro, permeando condutas de vida, é tornada própria quando é trazida para o contexto do *rap* em que se retrata o que se faz por amor e por dinheiro: “[...] 1 por amor 2 / Na selva é assim / E você vale o que tem, vale o que tem / Na mão, na mão / Vida loka é só quem é / Bom guerreiro de fé / Todo amor pros parceiro / Liberdade e dinheiro / Quem é quem / Diz que diz / Buchicho não me faz feliz / Vida alheia, ora bola / Minha cota eu quero em dólar / Você vale o que tem (minha cara) / Você vale o que tem (minha cara) / Você vale o que tem / Você vale o que tem / Nós é mato”.

Na sequência, destacamos *raps* em que podem ser notados resquícios de heranças coloniais, como o patriarcalismo materializado no machismo de “Estilo cachorro” e problemas persistentes, como a desigualdade social vista em “Otus 500”.

Como o título sugere, “Otus 500” é uma homenagem às avessas aos 500 anos do Brasil feitos nos anos 2000. Nesse *rap*, destaca-se, logo na preleção feita a algumas vozes, a falta de mudança: “500 anos / tudo igual / América / justiça / 500 anos depois / tudo igual / Justiça / paz / 500 anos”. E mais à frente o locutor ainda salienta a inversão de papéis observada, mesmo que via criminalidade, através do uso dos trocadilhos com o ditado “Um dia é da caça e o outro o do caçador” e com o naufrágio do navio Titanic, ocorrido no início do século XX: “[...] É doutor, seu titanic afundou / Quem ontem era a caça / Hoje (pá) é o predador / Que cansou de ser o ingênuo humilde e pacato / Empapuçou / virou bandido e não deixa barato / Se atacou / E foi pra rua buscar [...]”. Ao fundo, a colagem de uma arma engatilhando e pessoas dizendo “Pelo amor de Deus” aproximam-se do que é dito nos versos citados. Assim, ao discurso bivoval mesclam-se indignação e constatação, por meio do acento expressivo de deboche na narração dos fatos.

A faixa “Fone” (intro) é uma espécie de introdução ao *rap* “Estilo cachorro”, em que um dos locutores atende vários telefonemas de mulheres (prováveis amantes) até sua esposa ligar e reclamar, em tom de raiva, por ele não ter ido buscá-la. Em “Estilo cachorro”, então, um dos locutores fala de um outro homem, uma espécie de Don Juan, que consegue sair com várias mulheres e chega a ter uma para cada dia da semana. No refrão “Au, au, estilo cachorro / Au, au, au, au, não é machismo”, há a imitação do latido de um cachorro. Nota-se que o locutor tenta minimizar o que de fato o outro é: machista. Esse *rap*, assim como muitos outros dos Racionais, caracteriza-se por ser como uma “fotografia rimada”, na esteira da afirmativa do *rapper* Valete, e, como tal, aborda uma situação cotidiana ainda existente, o machismo. Consideramos, então, que esse tipo de comportamento não deixa de ser um dos aspectos que podem ser percebidos em uma tradição patriarcal: a da assimetria entre homens e mulheres em relação, por exemplo, a número de parceiros. Assim, para dar mais veracidade a essa questão, há a simulação de diálogo entre o Don Juan e uma mulher, com esta sendo vista como objeto já que se destacam seus trajes e seu corpo. Nestes versos, há referência a personagens masculinos históricos em diferentes situações com mulheres, como o “Bon vivant”, “Sansão” e, mais recentemente, ao cantor Martinho da Vila, numa provável alusão à música “Mulheres”: “Um Bon vivant jamais mostra o ponto fraco / Pergunte a Sansão quem foi Dalila / Ouça o sangue-bom Martinho da Vila / De vários amores, de todas as cores / De vários tamanhos, de vários sabores / Quanto mais tem / mais vem se tem / maravilha [...]”. Ao final, são apresentados os motivos que o levam a ter tal comportamento, com destaque para a culpa atribuída às mulheres por ser assim: “Mulher finge bem, casar é negócio / Você vê quem é quem, só depois do divórcio / Vem, vem neném de amor eu não morro / Vocês consagraram o estilo cachorro”. Percebe-se, por fim, que discursos que imputam culpa à mulher e, paralelamente, vitimizam o homem, numa relação afetiva, são resgatados por meio da incorporação de velhos, mas resistentes, posicionamentos patriarcais.

Em muitos *raps* existe a referência ao trabalho do grupo e a seus integrantes, mas em “De volta a cena”, destaca-se, inicialmente, o retorno deles “à cena”, após alguns anos sem lançar novo álbum e a importância do *rap* na vida dos locutores (Racionais): “Racionais roubando a cena / Realidade é a palavra / atitude é o meu o lema / Esquema feito a justiça está com nós / Lei da periferia, irmão, ouça a minha voz [...]”. Por meio do novo, “a volta a cena”, e do mesmo, “o legado dos Racionais”, o

grupo chama a atenção para si, já que eles continuam “roubando a cena”, apossando-se de seu espaço, embora não o façam de forma violenta tal qual o verbo “roubar” indica, por exemplo, no Código Penal. Mais uma vez escolhas lexicais, como a do verbo “roubar”, favorecem a construção de características estilísticas que marcam o trabalho do grupo, como o de exemplo a ser seguido.

A referência à “quebrada” é observada em vários *raps*, e em “Da ponte pra cá” e “Trutas e quebradas” não poderia ser diferente. Mais uma vez, a partilha desse espaço e a cumplicidade que é construída com o “truta” são postas em relevo.

Em “Trutas e quebradas” são citados vários nomes de pessoas e de “quebradas” (os muitos bairros que compõem as periferias da cidade de São Paulo): “Essa é para os manos daqui (muito amor e saúde, fé em Deus, esperança) / Essa é para os manos de lá (estão com Deus... em todo lugar) / Com certeza, a hora é essa negô, demorô [...] / Muito respeito para Trutas e Quebradas (é quente) / Jardim Vaz de Lima, Três Estrelas [...] E aê Lô, Dão, Silvão, Luis, Jacaré, Edston, Jura [...]”. O locutor, ao citar distintos nomes, posiciona-se com respeito e com reverência para com o outro, representado pelas pessoas e pelos lugares. Assume, assim, um ato responsivo e responsável ao mostrar reconhecimento e não se esquecer dos seus.

Em “Da ponte pra cá”, no início, um profissional da “Rádio Êxodos”, aos 23 minutos de um novo dia, manda um “salve” aos “manos”, tendo ao fundo uma canção *Black music* com os dizeres “excellent good night”. Antes de o locutor do *rap* começar a falar, ouve-se uma ave de rapina. O refrão “Não adianta querer, tem que ser tem que pá / O mundo é diferente da ponte pra cá / Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar / O mundo é diferente da ponte pra cá” é cantado por uma voz desfigurada, assim como em “Vivão e Vivendo”. De uma maneira geral, nesse *rap*, é contada a rotina de quem mora “da ponte pra cá”, a Ponte João Dias, localizada na Zona Sul de São Paulo, por isso o uso do dêitico de localização “cá” para demarcar dois lados, duas posições não só espaciais e geográficas, mas também em relação a divisões sociais, por exemplo. Esses antagonismos sinalizam para o exercício do poder por meio da incorporação e da assimilação de vozes que reverberam a naturalização da fragmentação social.

Outro aspecto a ser destacado é a referência e o conseqüente diálogo com personalidades históricas marcantes, principalmente as da cultura negra, que são constantes nessa obra dos Racionais MC’s. Em “Vida Loka (parte 1)”, por exemplo, há a menção a Marvin Gaye, um dos cantores mais importantes do *R&B* norte-americano,

cujo álbum mais representativo é o *What's going on* (1971) que focalizava as mudanças da natureza, a Guerra do Vietnã e o estilo de vida urbano da América. Em “Vida Loka (parte 2)”, as referências são a Cassiano, representante do soul *music* brasileiro, e a Dimas, bandido arrependido, segundo a Bíblia, que ficou perto a Jesus quando este foi crucificado, considerado pelos locutores como o “primeiro vida loka da História”. O *rap* que conta com o maior número de menções a personalidades históricas é “Jesus chorou”, pois há citações a Malcon X, Ghandi, John Lennon, Marvin Gaye, Che Guevara, Tupac, Bob Marley e Martin Luther King. Além disso, há a recorrência, que também é expressiva, a Deus e a Jesus, uma vez que, do ponto de vista religioso, só Eles poderiam ajudar, proteger e defender quem passa por tantas adversidades ao longo da vida. A referência a essas pessoas também é uma forma de partilhar as ideias defendidas por elas, como se depreende por estes versos de “Jesus chorou”: “[...] Gente que acredito, gosto e admiro / Brigava por justiça e paz levou tiro: / Malcom X, Ghandi, Lennon, Marvin Gaye / Sabotage, 2Pac, Bob Marley / O evangélico Martin Luther King [...]”. Essa polifonia de nomes próprios inscreve, de forma indireta, as discursividades atreladas a esses sujeitos históricos. Podemos, nesse caso, considerar que muitos desses nomes fundam discursividade, já que cada nome inscreve modos específicos de compreender o mundo, com esses nomes citados tendo em comum a referência a pessoas que, de uma maneira geral, lutaram em favor de ideais e do próximo, tal qual parece acontecer com o grupo Racionais, enquanto porta-vozes de determinada comunidade discursiva. Por outro lado, a singularidade desses nomes passa a ser agrupada em torno da ideia de “vida Loka”, expandindo as possibilidades discursivas do que significaria uma vida Loka, como se percebe pela recorrência a essa expressão em muitos *raps*.

Como muitos *raps* se aproximam da dinamicidade da oralidade, exemplificamos com algumas expressões coloquiais, abreviações e junção de palavras que são comumente utilizadas: “firmeza total” e “procê”, por exemplo, em “Vida Loka - parte 2”; “vixe” em “A vítima”; “pro cê vê” em “Vida Loka - parte 1”, entre outras. Outra marca dessa oralidade é vista em *raps* como “Crime vai e vem”, em que o locutor está falando com outra pessoa a respeito de uma terceira (“[...] Tá vendo aquele truta parado ali [...]”). Destaque também para palavras do campo semântico da guerra, como em “De volta à cena” (“[...] *soldado* da *paz*, mas *treinado* / para *guerra* / meu *arsenal* é seu *calvário* / nas ruas da Serra”) e “1 por amor 2 por dinheiro” (“[...] quem é *kamikaze leal*

guerreiro de fé [...]”). Palavras de baixo calão também são comuns, como em “Vida Loka – parte 2” (Jogar num rio de merda / e ver vários pular / Dinheiro é foda [...] / Dinheiro é puta / e abre as portas [...]).

Esses são alguns aspectos observados nos *raps* de *Nada como um dia após o outro dia* e muitos outros poderiam ser destacados, mas fizemos referência a esses para dar uma visão geral desse trabalho do grupo.

Sublinhamos que o que se nota, inicialmente, por meio desse panorama, é que esses *raps* dialogam com situações concretas, como a vida ligada à criminalidade (como em “Crime vai e vem” e “Eu sou 157”), inseridas em um *locus* urbano periférico (verificadas pelo uso de referências a regiões da periferia, como o Capão Redondo, e por meio de dêiticos como “cá” e “lá”, por exemplo), com seus antagonismos (como em “Da ponte pra cá”), em meio a exemplos a serem seguidos, ter sonhos e acreditar neles (como em “A vida é desafio”), aliados ao fato de que é preciso sempre estar alerta e atento para não sucumbir em meio à violência física e simbólica (como em “Vida loka – parte 2”). Ressaltamos também relações sexistas nas quais muitos homens ainda veem as mulheres como objeto (como em “Estilo cachorro” e “Eu sou 157”), num misto de apropriação e de refutação de heranças coloniais que, em alguma medida, ressoam relações de poder em que, simbolicamente, homens e mulheres teriam papéis pré-definidos socialmente.

Assim, ao serem incorporadas vozes alheias, como as destacadas em muitos *raps*, e as tornando próprias, já que se pode considerar que são contadores de histórias privilegiados (tudo sabem e veem sobre, principalmente, o cotidiano da periferia), sentidos são construídos através de escolhas lexicais que ajudam a definir a dimensão estilística dos *raps*. Por conseguinte, nessa sobreposição de discursos e de vozes sociais e por meio dessa bivocalidade da palavra se podem perceber indícios de autoria no trabalho do grupo.

5.1.2 O fazer-agir de *Causa e Efeito*

Causa e efeito, de 2010, de MV Bill, é o nome do álbum e de *rap* homônimo. De uma maneira geral, os *raps* desse CD retratam causas e consequências de algumas situações de acordo com a temática abordada em cada *rap*. Esse álbum conta com muitas participações, com muitos *raps* sendo cantados por MV Bill e sua irmã, Kmila CDD.

Vamos agrupar os *raps* de acordo com temáticas ou subtemáticas afins, já que, em um mesmo *rap*, podem ser encontradas várias narrativas que fazem parte de uma maior.

Iniciemos por aquelas que se relacionam a problemas sociais encontrados, no país, como racismo, divisões de classe, que também estão presentes num nível mais micro, como nas periferias. Essas questões e outras podem ser observadas nos *raps* “Causa e Efeito”, “Transformação”, “Sou eu” e “Corrente”.

Em “Causa e Efeito”, que abre o álbum, de uma maneira geral, o locutor apresenta as causas, como não ter acesso a uma educação de qualidade, e os efeitos (as consequências) que levam muitos “manos” da periferia a terem uma vida cheia de contradições, seja a ligada ao crime, como virar “bandido” por falta de estudo; seja a que se relaciona à manutenção do *status quo*, tanto por parte desse “mano” quanto por parte da elite/dos políticos/da polícia, mostrando dois lados bem diferentes e excludentes: o dos marginalizados, dos quais o locutor indicia fazer parte, pois há a recorrência a alguns dêiticos como o “nós”; e dos representantes da elite, da política, da polícia, os quais parecem contribuir para a marginalização dos primeiros. Assim, nesse *rap*, a corrupção, a política, a polícia e a divisão de classes são o principal alvo da crítica do locutor, como se nota em: “A corrupção permite / que atrocidade ultrapasse seu limite / por mais que parte da elite evite / um afrogenocídio existe / onde pessoas morrem por conta da cor / com sobrenome comum não temos valor”. Nesse aspecto, observa-se a operacionalização do exercício do poder, quando se escamoteia o preconceito ainda existente e que gera consequências como as apontadas. A crítica, no entanto, não é dirigida só à elite/polícia/política, pois também a faz aos seus, ao empregar o operador argumentativo “mas” que possibilita a construção do sentido que quer dar visibilidade (“a apatia dos irmãos”): “A superação me emociona / mas a apatia dos irmãos me decepciona”.

O *rap* “Transformação” conta com a participação de Chuck D, do grupo Public Enemy. Destacamos somente a parte cantada, em português, pelo *rapper* MV Bill. Esse *rap* é cantado na primeira pessoa do singular: “Sou da terra de ninguém / Onde quem tem manda em quem não tem”. Nota-se, nesse fragmento, que o locutor se vale de uma expressão conhecida (“terra de ninguém”) ao se referir ao país para reforçar que as relações antagônicas de classe têm como base esse “aparente” abandono e, como se depreende, quem, de fato, estaria no comando da situação, por se aproveitar da “terra de ninguém”, seria aquele com melhores condições financeiras (“quem tem”) e por meio desses aspectos apresentados percebe-se o exercício do poder ao se incorporar essa voz alheia (abandono x se aproveitar disso) tornando-a própria. Neste outro fragmento, essa operacionalização do poder é observada por meio do racismo (“preto” x “boy”) que é reforçado através das relações duais de classe pela falta de oportunidades (“Tomando o espaço que é seu”), com o locutor demarcando seu lugar, já que usa a primeira pessoa do discurso (“eu”): “Quem é preto como eu / Fica indignado quando vê o boy / Tomando o espaço que é seu”. Assim, as escolhas pronominais indiciam a construção de sentidos que remetem a proximidade/pertencimento (ao usar o “eu” que se relaciona a “quem” e a “preto” ao indicar fazer parte de uma etnia; “seu” que pode ser espaço de trabalho, por exemplo) e a distanciamento ao se referir ao outro (o “boy”).

Em “Sou eu”, o estilo samba rock é misturado à batida *rap*. Talvez isso aconteça para fazer um paralelo com a cidade do Rio de Janeiro, mais conhecida pelo samba do que pelo *rap*. Esse *rap* começa miudinho, como muitos sambas. Nessa canção, MV Bill menciona que divide os vocais com sua irmã e esta apenas responde “Sou eu” e não participa muito desse *rap*, como costuma acontecer. Entre outras questões, o locutor fala da importância do dinheiro para se resolver alguns problemas e faz referência a um dos grandes nomes e mais bem sucedidos *rappers* em atuação, Jay Z: “Seu eu tivesse o dinheiro do Jay Z / Mudaria várias coisas que acontecem por aqui / A gente ia tomar tudo no talento / Mostrar pra todo mundo o som que vem de dentro”. Depreende-se, neste fragmento, uma crítica à indústria que fabrica bandas visando ao lucro e a insatisfação do locutor diante dessa situação: “[...] Mas não / é o dinheiro que manda / Todo mundo baba ovo de determinada banda / Que gravadora lança / Que toca até que cansa / Um ano depois / ninguém mais traz na lembrança / Sucesso fabricado [...]”. O exercício do poder se nota, do nosso ponto de vista, quando se abrem portas, por exemplo, devido a questões econômicas, como é sugerido no fragmento: ter dinheiro é

igual a ter oportunidades, no ramo, em questão, da música. Por outro lado, o locutor orgulha-se e reforça o pertencimento ao local, CDD (Comunidade Cidade de Deus, no Rio de Janeiro): “Sou cria da CDD”. Agradece a Deus e a seus fãs, seus interlocutores: “Graças a Deus, a vocês eu estou aqui”. *Rap* como salvação: “Cada dia na estrada eu vejo que não tô sozinho / Ajudou acertar a vida de um vagabundo que andava em desalinho”. É possível com essa canção fazer um paralelo com “A vida é desafio”, dos Racionais MC’s. O pertencimento à CDD, mais uma vez, pode ser verificado, nesse *rap*, já que o locutor usa a recorrente primeira pessoa do singular para designar isso, bem como a escolha do locativo “aqui” (no trecho que fala do Jay Z) que, além desse sentido, remete a sua estrada no *rap* (no fragmento em que agradece aos outros). Assim, os aspectos abordados nesse *rap* (ter dinheiro e influência; pertencimento ao local; agradecimento; trabalho como salvação e outros que não foram contemplados) possibilitam que se perceba que relações de poder e dialógicas manifestam-se na incorporação dessas vozes que tanto reforçam quanto se mostram resistentes ao exercício do poder hegemônico.

“Corrente” tem colagens que lembram busca por sintonização, com consequente (des)sintonização, com tendência bem ao estilo robótico/*break* (quebrado). Essas colagens da base se harmonizam com a letra, por talvez a corrente ser difícil de quebrar ou de se fazer. Inicialmente, Kmila CDD fala o refrão, sem a presença da base, após isso, MV Bill começa a cantar, com o refrão tendo acompanhamento musical. De uma maneira geral, o locutor faz críticas a grupos de pessoas e o que elas representam (elite, povo, ex-colegas) e que podem ser seus supostos interlocutores: o “cara pálido”, que outrora representava o homem branco assim designado pelos indígenas, é trazido para a atualidade para, provavelmente, fazer alusão à elite, segmento da sociedade que conta com um número expressivo de pessoas brancas em detrimento de negras e de outras etnias (“O cara pálido tem medo de nós / Nojo de nós e treme com a potência da voz [...]”; ao povo, pela apatia deste (“povo omissso, domesticado, anestesiado, calado, parado [...]”); a antigos aliados (“O bagulho é doidão / negô aborta a missão / Depois que maldito dinheiro vem na mão / Faz quem era irmão / mudar de opinião [...]”). O locutor interpela esses interlocutores, como se estivesse apontando o dedo para eles e de forma imperativa: “[...] Sai da minha frente não me barrera, fique na sua”. O locutor indicia que quer passar por cima dos que tentam impedir de mostrar o que faz, valorizando-se e, conseqüentemente, o seu trabalho: “Eu tô aqui vivendo a vida real /

Real vida comigo mesmo sendo leal / E na ativa pisando na cabeça do traíra [...]”. Nesse *rap*, há palavras de baixo calão, quando são pronunciadas, acontece uma desfiguração na voz: “Sem me tender guiar por nenhum f* da p*. Pelos fragmentos expostos, vozes que ressoam ódio, (des)esperança, frustração, mudança, atitude, convicção, podem ser observadas e isso indicia as formas como a dialogicidade emerge na arena de luta na qual o *rap* é construído, visto que o locutor sinaliza que as coisas só serão diferentes se houver iniciativa: “É do nosso jeito a chapa é preta / Transformar o gueto com o poder de uma caneta [...]”.

Em “Liberte-se” e “Tem que ser guerreiro”, além de outras questões postas em relevo, sobressai-se a busca por conscientização e, paralelamente, saída do *status quo*.

No *rap* “Liberte-se”, há, no início, uma colagem, uma espécie de preleção, de trecho da canção “Fumando espero” de Dalva de Oliveira (“Então me desespero, enquanto eu fumo, depressa a vida passa e a sombra da fumaça me faz adormecer”), em que o locutor insere um discurso citado para indicar aquilo que pretende cantar: sobre comodismo, perspectivas de mudança e ter atitude. Por isso, muitos verbos assumem uma função imperativa para que seu interlocutor tenha altivez e não se deixe levar pelas dificuldades: “Acorda, levanta / Ficar se lamentando no quarto não adianta [...] Valorize a força do seu pedigree”. Na esteira dessa forma impositiva, denomina parte de seus interlocutores de guerreiro(a): “Guerreiro, guerreira, não marca bobeira / Tá firme na luta, comendo pela beira [...]”. Dá alternativas para esse interlocutor que visam à saída do *status quo*: “Ainda dá tempo de buscar conhecimento / Na literatura que te traz o crescimento / O estudo é o escudo, é tudo / Sem ele é como se você ficasse mudo / [invisível] [...]”. No final do *rap*, há uma outra colagem de “O caminho do samba”, do Trio Pagão e Escola de Samba; além de existir uma voz feminina fazendo backing vocal ao longo do *rap*. Na canção sampleada, são citados, ao final, nomes de personalidades da cultura brasileira, num possível gesto de igualdade e, embora o contexto da canção seja o samba, no *rap*, é destacado o seguinte trecho, talvez não para mostrar o samba, mas o mito de que se vive em um país maravilhoso, sem complicações, sem violência, de pessoas alegres que não têm problemas financeiros nem de outro tipo:

Vivo em um país na América do Sul
E faço parte de um povo alegre
De coração nobre
De um povo cordial e feliz
Que o receberá verdadeiramente
De braços abertos.

Um povo que vive em uma terra fértil
 De clima ameno
 Onde o sol brilha durante doze meses
 Onde suas praias de areias brancas
 São banhadas pelas águas azuis
 Do Oceano Atlântico.
 Enfim, vivo em um país em eterna primavera.
 Sou da terra do café, algodão, cacau, borracha
 e pedras preciosas.
 Sou da terra da vitória-régia, pororoca, Iguaçu,
 Copacabana e Brasília.
 Sou da terra do uirapuru, tucano, arara e sabiá.
 Sou da terra de Santos Dumont, Osvaldo Cruz,
 Jorge Amado, César Lattes, Oscar Niemeyer,
 Lúcio Costa, Di Cavalcanti e Portinari.
 Sou da terra de Carlos Gomes, Villa Lobos,
 Sérgio Mendes, Carmen Miranda,
 Chico Buarque de Holanda, Tom Jobim,
 Roberto Carlos e Elis Regina.
 Sou da terra de Pelé.

O caminho do samba de Trio Pagão e Escola de Samba

Assim, em “Liberte-se”, os aspectos composicionais, como a incorporação dos discursos citados, por meio da inclusão de fragmentos de duas outras canções, e as escolhas lexicais, como usar palavras do campo semântico bélico (“guerreiro(a); “luta”) relacionam-se à construção estilística das temáticas.

Em “Tem que ser guerreiro”, a base, com colagens que lembram trilhas de filmes de suspense e de guerra, se harmoniza com a letra, no sentido de parecer um relato de guerra, com muitas palavras e expressões desse campo semântico, como guerreiro, trincheira, disputa, linha de frente, entre outros: “Ei guerreiro, levante sua bandeira”. No início desse *rap*, observa-se o uso do verbo “ter” que é repetido, muitas vezes, nos primeiros versos: “Tem que ser guerreiro”. Assim, é preciso estar sempre pronto para a “batalha” da vida diária, que pode ter muitos momentos adversos, como em “Tem que ser maluco pra sobreviver com o resto que o resto do mundo deixou pra você”, por isso é preciso “ser guerreiro” e ficar alerta, já que, pelo contexto, o verbo “ter” pode indicar que ao “guerreiro” é preciso agarrar-se, aguentar-se, equilibrar-se, segurar-se para não cair diante das adversidades. Por isso, prega a valorização entre os seus e a expectativa de trazer mais um para o combate, já que este saberia de qual lado deveria ficar: “[...] para recuperar o que foi roubado, orgulho de ser negão / guerreiro do gueto que sabe seu lado sim [...]”. Há também um intertexto com o que aconteceu a Wilson Simonal, na década de 1970, na época da ditadura militar: “[...] na sua trincheira, defenda sua moral / incomodando com a presença como fez o Simonal e tal

[...]”. O cantor teve seu nome envolvido como delator do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Foi absolvido, postumamente, já que tinha falecido em 2000, pela Comissão Nacional de Direitos Humanos da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), em julgamento simbólico, em 2003. Mais uma vez, destacam-se as escolhas de palavras do campo semântico de guerra e de verbos no imperativo, aliados tanto à referência ao Simonal e à discriminação sofrida quanto a toda ambientação que cria um clima de campo de batalha, que contribuem para a construção estilística desse *rap*.

Nos próximos *raps*, tem-se como foco mulheres, seja destacando as angústias vividas por muitas no contexto da comunidade, seja numa relação amorosa, seja na valorização de si. Isso poderá ser visto em: “Mulheres”; “Estilo vagabundo 2”; “Amor bandido” e “Kmila CDD”.

No *rap* “Mulheres”, ao fundo ouvem-se vozes femininas fazendo backing vocal. De uma maneira geral, há a exposição de algumas formas de violência física e simbólica sofrida por muitas mulheres no contexto da favela, por exemplo: mãe que perde os filhos para o crime e tem de enterrá-los (“Cada mãe sabe a dor que sente / Quando vê o filho sendo queimado como indigente / Na mão de nossa gente do mesmo ambiente / Lógica contrária infelizmente [...]”); mulher que se envolve com bandidos na favela e troca sexo por droga (“Novinha acordada a noite inteira / Diversão de falcão conhecida como boqueteira [...] Trabalha com a boca quando um jovem lhe chama / Uma pedra de crack é o pagamento [...]”); de primeira dama à cadeia e, conseqüentemente, o abandono na prisão (“Presidiária solitária na cela [...] Assinou delito por causa do marido / Ex-presidiário hoje solto e não é mais bandido [...] Ela rodou, ele foi solto e não fez o mesmo / Hoje ela paga o preço abandonada [...]”).

O foco sobre a mulher em “Estilo Vagabundo 2” é outro. Esse *rap* é uma resposta a Estilo Vagabundo, parte 1, do DVD *Despacho urbano*, de 2009. O *rap* conta com a participação da irmã de MV Bill, Kmila CDD. Há uma versão remixada no final do CD. Há a incorporação do gênero discursivo diálogo nessa canção. A presença do diálogo confere uma maior veracidade para simular a conversa entre um casal sobre o relacionamento que mantém (com problemas de traição, etc). Ao final do *rap*, repete-se “safado” (dito pela mulher) e “sem briga” (falado pelo homem), que se liga às falas dos dois, ao longo da canção:

Mulher:

Eu só quero saber o que você tá esperando, com esse teu papo furado quase me enrolando, consegue quase sempre o quer, eu tento me livrar e não consigo e fico no seu pé [tu é minha mulher] não queria ser, sem querer, desmerecer.

Homem:

Mas se o momento não é de briga então o estresse pra que?! [Pra resolver] O quee?! [o que que você vai querer] De que?! [...]

O *rap* “Amor bandido” conta com a participação de Silveira, no refrão. Já pelo título da canção se depreende a proposta a ser tratada: a de se ter um relacionamento sem limites, com a incorporação da voz da sedução pelo macho alfa. Os locutores dessa história são um homem, que oferece um amor bandido, mas há também um locutor presumido, o namorado da moça, e a interlocutora seria a mulher, alvo do “amor bandido” e do jogo de sedução. No refrão, há um aparelho que modifica a voz do cantor, dando a ideia de se esconder, talvez por ele ser o amante (o macho alfa): “Se ele não te levar / Você pode me ligar / O que eu tenho pra te oferecer / É muito maior / No momento de solidão / Você pode ter a visão / Do amor bandido”. No restante da canção, a voz do locutor se mantém firme mesmo sendo o amante, pois ele diz que o que tem a oferecer é melhor e a mais do que o namorado atual da moça, que a desvaloriza e não dá a atenção que ela merece e precisa, por isso faz a proposta de ela dar continuidade ao “amor bandido” e se aventurar, em um novo amor: “Você é linda / Mas não combina com esse cara / Ele desvaloriza a sua beleza rara / Não te merece, só te aborrece / Acompanho sua rotina / E tô ligado no que acontece / Deixe ele perdido / Que é sem futuro / Diferente de nós / Que é sincero e puro [...]”. Percebe-se que o locutor diz que valoriza a moça exaltando qualidades dela, já que a denomina de “linda” e que tem uma “beleza rara” e por meio dos adjetivos “sincero” e “puro” exalta o amor dos dois, por isso deveria ficar com ela, ao contrário do outro rapaz que é desqualificado, porque o locutor diz, por exemplo, que ele “só te aborrece” e “é sem futuro”.

Em “Kmila CDD”, cantado pela própria Kmila, sobressai-se um discurso de valorização da mulher. Nesse *rap*, a locutora se apresenta: “Se você não tá ligada / eu digo pra você / também só chapa preta / Kmila CDD [...]”; diz a que veio, mostrando a voz feminina no *rap*: “Atitude de mulher / pra ganhar minha condição / Fortalece a minha alma / e faz vencer o vacilão / vai ficar sem atenção Perdido no salão / rebolando até o chão [...]”; demarca seu território tanto geograficamente quanto no universo do *rap*: “[...] Natural do Rio de Janeiro / as dama

primeiro / Mulherada invadindo o país inteiro / No rap de saia, venho botando a cara / A onda passa, os mano vão e Kmila não para [...]”; fala da valorização da mulher e diz que quer se bem tratada: “A quem acha que mulher não tem valor, eu deixo um cuspe [...] Mina preta no jogo, trago lenha e fogo / Quero que me trate com flor, e não a base de soco / Não aceito apanhar, gosto de revidar”; também, numa atitude desafiadora, diz que “Mina que se rebaixa merece levar chute”. Com estes últimos versos, podemos levantar alguns questionamentos: a locutora quer realmente mudar as outras ou quem não partilha das suas ideias e se submete a maus tratos deve receber o mesmo tratamento? Por quê? Pensemos para refletir a respeito e se isso não seria a perpetuação de falas machistas ditas também por vozes femininas. Os interlocutores desse *rap* são outras mulheres (“Se você não tá ligada”) e os homens (“A quem acha que mulher não tem valor, eu deixo um cuspe”); aqui são possíveis outros locutores, as próprias mulheres também). Pode-se dizer que a locutora mantém uma relação exotópica para com seus interlocutores e consigo mesma. Como se nota, esse *rap* é uma resposta a diversos segmentos e a distintos interlocutores, sobretudo a quem ainda não dá visibilidade ao projeto de dizer de muitas mulheres.

Embora o *rapper* Valete tenha feito referência aos *raps* dos Racionais ao dizer que as canções do grupo “eram fotografias rimadas”, consideramos que, no trabalho de MV Bill, esse aspecto também pode ser observado. Sendo assim, enquanto “fotografias rimadas”, os *raps* do carioca, anteriormente apresentados, retratam situações que acontecem no dia a dia de muitas mulheres. Todavia, mais do que serem reproduzidas situações que dialoguem com questões encontradas na concretude da vida de muitas mulheres, como sofrer violência (quer a física, a simbólica ou a psicológica), e conquanto se considere que falar sobre essas questões seja uma forma de dar visibilidade e chamar a atenção para isso, é preciso que mais discursos de valorização efetiva sejam veiculados, para além daqueles ligados ao senso comum, e haja, de fato, o empoderamento das mulheres.

Outra questão a se salientar, no trabalho de MV Bill, é o foco na coletividade, como se verifica em “O bonde não para” que é cantado junto com a Kmila. Nesse *rap*, observa-se uma mensagem positiva e de credibilidade para/com o pessoal da favela, com uma base bem vibrante que remete a movimento (do bonde que não para), com o pessoal da comunidade mostrando a que veio: “Os preto da favela aqui virou linha de frente / Acreditando, carregando no peito / Emergindo do fundão, fazendo do nosso

jeito, preto!”. Reforça-se a coletividade, numa relação de alteridade, no trabalho em conjunto: “A coletividade existe em qualquer lugar / Tem que se ligar, se conectar, pra poder constar / Que aqui ninguém espera, todo mundo corre à vera”. Percebe-se um tom de deboche/de ironia nos seguintes versos: “A credibilidade supera, o otário que vira fera / Falando mal daquilo que tá dando certo / Não faz p* nenhuma, mas na foto qué tá perto”. Esse foco na coletividade é reforçado pela ideia de se estar em movimento que se relaciona à temática da canção de que é preciso estar junto e em ação para se conseguir algo em comum, por isso a repetição ao longo do *rap* deste verso: “ocupar vários espaços é o nosso plano de paz”. Assim, o léxico mobilizado ajuda a construir essa ideia: “[...] O bonde passou *levando poeira*, atropelou quem não foi [...] / Com a sagacidade de um *animal veloz* [...] / Vamos junto que a caminhada é longa, o *bonde não para* [...]”. Desse modo, esses aspectos que se relacionam à forma composicional desse *rap* possibilitam entender a temática na sua totalidade.

Nos *raps* de MV Bill podem ser observadas algumas semelhanças com os *raps* dos Racionais MC’s, tais como: uso de palavras e expressões do campo semântico de guerra, como em “Liberte-se” (“guerreiro”, “escudo”, “apresente”, “convocado”), “Transformação” (“combate” e outras), “Bonde não para” (“linha de frente” e outras), “Corrente” (“aborta a missão”); palavras de baixo calão, como em “Bonde não para” (“Não faz porra nenhuma”), “Corrente” (“nenhum f* da p*”); abreviação de palavras e uso de gírias e outras palavras mais ligadas à oralidade, como em “Sou eu” (tô na pista), “Corrente” (“tamo tomando”); uso do discurso direto na simulação de um diálogo entre um homem e uma mulher em “Estilo vagabundo 2”, embora esse tipo de discurso apareça com mais frequência na narrativa dos Racionais; presença do operador argumentativo “mas” em que se vislumbra o discurso que, de fato, é dado a ver, como em “Causa e Efeito” (“A superação me emociona / *mas* a apatia dos irmãos me decepciona”); falar do próprio trabalho, como em “Sou eu” e “Corrente”; referência, com conseqüente, pertencimento ao local, quando se cita CDD (Comunidade Cidade de Deus), em vários *raps* e, inclusive, no próprio nome da Kmila. Dessa forma, escolhas linguísticas que deslizam para as estilísticas, incorporação de outros gêneros discursivos, diálogos com situações cotidianas, refutação e coadunação ao exercício do poder, ajudam a construir um projeto de dizer que se relaciona à bivocalidade da palavra *rap*, na incorporação e na reacentuação de fatos e vivências.

Essas semelhanças talvez se devam ao fato de ambos, Racionais e MV Bill, partilharem, mesmo que os primeiros em São Paulo e o segundo no Rio de Janeiro, práticas e vivências comuns, como focar no cotidiano da periferia, seus habitantes e o que acontece com eles, nem sempre coisas boas e positivas, como pôde ser notado ao longo das canções. Uma diferença que é observada é uma maior menção a personalidades históricas, sobretudo as da cultura negra, nos *raps* dos Racionais.

Assim, essas são as estratégias e táticas utilizadas pelos *rappers* a fim de mostrarem a seus interlocutores, tanto os que estão nas periferias quanto os que estão para além de seus limites, que seus *raps* são um projeto de dizer contundente e forte, mesmo que, muitas vezes, também adiram a práticas ligadas ao consumismo, por exemplo. Contudo, é preciso salientar que as críticas e os questionamentos podem ser uma forma de resistência a um discurso poderoso que se perpetua e que escamoteia outros projetos de dizer: o de que, sobretudo, pobre, negro, tem que ficar “confinado” nos limites da periferia. Essa situação, entretanto, principalmente no atual contexto da sociedade da informação, é praticamente impossível de se controlar, pela disseminação não só desses, mas de outros projetos de dizer, em especial, via internet.

5.1.3 Os enunciados concretos de *Matéria Prima*

Matéria Prima é uma coletânea com os maiores sucessos do grupo Mind da Gap, no período entre 1997 e 2007, além de conter *raps* inéditos. Como esse CD já não está disponível no mercado para venda, as letras de *raps* foram retiradas da internet, porém, não estavam disponíveis em nenhum site as letras de “Estilvs Clássicvs”, “Não Tenhas Medo” e “Se Assim For”.

Inicialmente, vamos focar nos *raps* que têm em comum o fato de abordarem o próprio trabalho dos *rappers* no/com o *rap*. Em “Dar o máximo”, “Tríade nuclear”, “Dedicatória” e “Iniciais”, o que foi mencionado pode ser visto.

“Dar o máximo” conta com backing vocal feminino ao longo de todo o *rap*, principalmente no refrão (“carreguei no play”); som de sintonização de rádio ao longo da canção; batida *soul music* misturada ao som *rap*. De uma maneira geral, os locutores falam do próprio trabalho de viver e de fazer música/*rap*, sendo cantado na primeira pessoa do plural: “Vimos o rap subir do esgoto para o topo / De alienado a escolhido a

dedo para salvar o mercado do degredo / E não é segredo, temos mantido, apesar de tudo / Uma atitude só nossa para tar no meio e no mundo”. Pelo que se percebe, o *rap* aparece não como mais um estilo musical, mas como aquele que é salvação para o mercado, já que passou de uma condição ruim, observado pelo uso de palavras como “esgoto” e “alienado”, para uma melhor, pois foi para o “topo” e “escolhido a dedo”, além de eles (MDG) terem características próprias, visto que dizem “atitude só nossa”. Um conversa direta com o interlocutor, aqui o “tu” (numa forma que soa mais próxima), pode ser depreendida: “Será esta a tal questão existencial / Já tinhas ouvido algo assim no cardápio / Da tua local rádio”. O refrão reforça tanto o trabalho que fazem, pois utilizam qualificadores positivos (“mágico”; “fresco”; “clássico”; “fantástico”), quanto o diálogo com o outro, que soa familiar, próximo dos locutores, porém, também apelativo (“precisamos de ti”): “(Carreguei no play) / Já sabes que acontece algo mágico / O nosso estilo é sempre fresco, sempre clássico / Por isso é que sentes algo fantástico / Mas precisamos de ti para dar o máximo”. Estabelece-se, assim, uma relação de troca, não só em nível de mercado, como também pessoal, já que o máximo só é conseguido quando o interlocutor participa e interage com os locutores, numa relação entre produção e recepção, e para que isso aconteça é preciso uma ação: “carregar no play”.

Em “Tríade Nuclear”, os locutores, a “tríade nuclear”, com dois MC’s e um DJ, contam a sua história de dificuldades e vitórias e do próprio *rap* português, nas primeiras pessoas do singular e do plural: “Quando começamos com problemas deparamos / Não paramos, insistimos, continuamos, resistimos / Expandimos a acção, incentivamos a reacção / A tríade nuclear, Mind da Gap”. Por esse trecho, percebe-se um movimento em ascendência pela escolha do léxico: não pararam e não desistiram em meio aos problemas, pelo contrário, seguiram em frente, mostrando-se resistentes. A base tem sons que lembram canções da era da Disco music, harmonizando-se letra e música, passado, presente e futuro.

Como o nome sugere, este *rap* é uma “Dedicatória” ao *Hip Hop*, estilo no qual o *rap* está inserido e o grupo Mind da Gap. Os locutores falam da representatividade e da importância do movimento para suas vidas: “Tudo bem no país à beira mar plantado / Até aparecer algo novo, nunca identificado / Hip Hop, muitos gostaram, outros não [...]”. Uma crítica inicial é observada quando eles dizem que tudo estava tranquilo em Portugal, o “país à beira mar plantado”, em que, comumente, existe um saudosismo e uma relação de pertencimento para com o mar devido aos “achamentos” de terras até

então desconhecidas para os europeus, como o Brasil, até o *rap* desestabilizar e provocar uma mudança. A base conta com vozes que dizem “hum, hum” em quase toda a canção, o que faz lembrar coros de igreja, relacionando-se à homenagem prestada. Também abordam a história do movimento nos EUA, numa incorporação dessa voz alheia para própria, com destaque para palavras do campo semântico de carros/corridas e outras (“anfetamina” e “bólide”) que indiciam a potência desse movimento: “Nova Iorque, a box, Costa Este, a anfetamina / Em 73, o nascimento do bólide e *condutor* [...] / Os primeiros MC's, meus *co-pilotos* particulares / Pioneiros, as raízes destes ritmos singulares [...]”.

Em “Iniciais”, são ditas algumas iniciais/siglas, de uma maneira geral, ligadas à vida profissional dos Mind da Gap e também daquilo que representam os elementos do movimento *Hip Hop*, como MC, e outras siglas que fazem parte do cotidiano de quem trabalha nesse ramo, como CD: “Primeiro som qualidade superior a CD / ou MC cassete, o MC PRST / o "O" a seguir ao "T", Serial olha o DAT / Com este instrumental a representar o PRT / MTS, Gaia pra fazer o grande G / Coalizão e todos os associados aos MDG [...]”. Os versos finais (“[...] Mind da Gap / Mais uma vez e para sempre / Mind da Gap / Ace, Presto e Serial / É a festa total no norte de Portugal [...]”) e trechos do refrão são cantados em segundo plano (sugerindo distância), ou seja, em primeiro plano está a voz de um rapper que diz “hã hã hã”. A base tem sons que se assemelham aos de trompete e também de trombone, misturados a outros sons como os que lembram desintonização. Assim, a escolha do léxico que se relaciona ao universo do *rap* e da referência aos próprios *rappers* possibilita compreender que a temática proposta visa a dar visibilidade ao processo de performance de um artista ligado ao *rap*.

Os próximos *raps* destacados têm como foco o prazer, quer o sexual, em “Se isto nos dá prazer” e “Bazamos ou ficamos”, quer o ligado ao divertir-se em uma festa, em “V.I. Penetras”.

No *rap* “Se isto nos dá prazer”, repete-se, no início, “Perco tempo a divagar”. Ouvem-se sussurros (sensuais também) ao longo desse *rap*, o que remete ao prazer/à relação sexual. É repetida, muitas vezes, a expressão “terá que vos dar prazer”, o que demonstra que o eu se importa com o outro, o(a) parceiro(a) numa relação (sexual): “Perco tempo a divagar / Dou voz ao que estou a imaginar / Eu e tu simultaneamente / A deixarmos voar, todo o tempo passar / Para apreciar convenientemente / Gosto de preliminares, de trocar olhares [...]”. A repetição de algumas expressões e de sons ao

longo do *rap*, tais como “gosto de preliminares” e “de trocar olhares”, reforça a intensidade e a prolongação do prazer, como o próprio pronome “isto” sugere, no título, se tratar de uma relação bem próxima entre um “eu” e um “tu”. Destacamos que é só por meio da voz do locutor é que são expressas as circunstâncias, já que a voz feminina só aparece nos sussurros.

Em “Bazamos ou ficamos”, há o relato de como um homem quer seduzir uma mulher, por isso figura uma relação mais próxima com o uso do “tu”. Mostra-a o que pode oferecer (“Tens ar daquelas gajas que gostam que lhes comprem roupa em lojas / Com marcas caras e gorjas”), já que se diz um homem com recursos financeiros e menciona o que pode proporcionar-lhe prazer com isso também (“O tremido no meu carro / Não dá sentido à tua vida / Sou aquele das fotos / Dos cliques na TV / Aquele que / Se te portares bem / Pode ser que dê [...]”). Nisso se observa, uma manifestação de violência psicológica para com a mulher, quando, entre outras coisas, diz que, para ficar com ele, ela precisa se portar bem, que é também uma maneira de exercer assimetricamente poder ao subjugar-la, sujeitando-a a determinados tipos de conduta. Nota-se que é uma mulher bonita, do ponto de vista do locutor: “Perfeita, interior, sublime / E de exterior, esbelta”. O locutor diz que foi a mulher quem começou a paquera: “É bom que repares / Foste tu a começar com os olhares”. “Bazar”, então, significa sair para algum lugar para se sentirem mais à vontade e “ficar” representaria permanecer onde estão, só nos olhares, na paquera. No refrão, há o pedido por uma decisão da jovem: “Amor, como é que é / Tá tudo, 'tás a curtir / Amor, 'qué que se passa / Tudo bem, 'tás a sentir? / Ah, Ah / Diz lá em que ponto é que estamos / Todos os meus manos / Bazamos ou ficamos”. Assim como em “Se isto nos dá prazer”, tudo que é relatado é do ponto de vista do locutor, pois à mulher não é dada “voz” nem “vez” para se expressar. A base é bem vibrante, com uma batida que lembra um pouco o ritmo da Bossa Nova brasileira, numa forma mais acelerada, provavelmente por causa do trabalho com o sintetizador, mas não podemos afirmar isso, uma vez que não tivemos acesso à ficha técnica do CD. Ao final, há a inserção de uma voz masculina que reclama das atitudes do casal por presenciá-las perto de sua casa. Isso insinua que o casal preferiu “bazar”, o que torna mais verossímil a narrativa empreendida sobre sedução.

Por outro lado, em “V.I. Penstras”, o foco é na diversão. Este *rap* conta com a participação dos galegos Sofia e El Puto Coke. Há uma preleção cantada pela voz feminina provavelmente em espanhol/galego e um trecho em inglês. Nesse *rap*, há o

relato de como é “ser penetra” num clube/numa pista de dança, mostrando o lado positivo de ser penetra. O uso da primeira pessoa do plural dá uma ideia de coletividade, por talvez muitas pessoas, em algum momento, terem sido penetras: “Penetramos no clube, cheios de atitude / Nem este povo rude, não há nada que nos mude / Não há nada que nos demova de invadir a pista / Mesmo que o nosso nome não esteja na lista”. Uma segunda parte é cantada em espanhol/galego por El Puto Coke. A base é bem vibrante e se harmoniza com a mensagem passada na letra; há vozes ao fundo, uma masculina que parece dizer “Brou” e a feminina fazendo backing vocal; percebem-se também metais (trompete/trombone) e outros instrumentos musicais. Esse *rap* é cantado também de forma bem rápida, talvez para combinar com a mensagem e os ritmos que remetem a se estar num ambiente alegre e festivo, como a se estar numa pista de dança, como é sugerido na temática, em destaque, na canção.

Na sequência, perspectivas de vida e atitudes estão em foco em “No stresses”, “Falsos amigos” e “Todos gordos”.

Em “No stresses”, pelo título, já se depreende a proposta da canção: não ao estresse. Nesse *rap*, o locutor se dirige a um interlocutor, provalmente um trabalhador, pois menciona os costumeiros horários de entrada e de saída de um dia de serviço: “Esta é pá quem tá fechado das nove as dezoito / A trabalhar por alguém que nem merece respeito”. Num primeiro momento, o locutor fala da rotina do trabalhador e do que este tem que aguentar para ficar no trabalho, quase sem tempo para a família, porém, o locutor diz para o trabalhador não se deixar abater: “Não te deixes atingir ir abaixo sentir o fundo / Ou talvez nunca voltes desse mundo refundo”. No refrão, o locutor, que também se inclui, ao usar a primeira pessoa do plural, fala que apesar das dificuldades, o trabalhador não deve desanimar; não se estressar parece uma forma de resistir às dificuldades do cotidiano: “Não é só pá ti que eu falo, é pá toda a gente / Não stresses! Expulsa o negativo aí de dentro! Não é só por mim que eu falo é por todos nós / Não stresses! Junta-te à nossa voz com sentimento!”. Num segundo momento, o locutor, ao mesmo tempo em que prega o não estresse, diz para aceitar as coisas (“E de bom karma, portanto, dá um retiro à tua alma / E com calma, aprende a aceitar o que se passa / À tua volta, tudo tem uma razão de ser / Contrariar esse facto, só o torna mais exacto / Só complica a tua existência, só te atrasa o passo”) para o trabalhador não ser passivo e se libertar do que lhe faz mal (“Sai antes do espaço que encerra o teu equilíbrio / Liberta-te de qualquer motivo para entreres em delírio”). Por último, reforça a atitude positiva do

trabalhador, a fim de que este não se aborreça e não fique doente, por exemplo, já que o trabalho pode causar estresse e, conseqüentemente, doenças: “Desabafa hoje deita tudo cá para fora [...] Pôr as coisas noutra ângulo, observar de outra perspectiva / É meio caminho andado para uma atitude mais positiva / Que por sua vez é outro meio para chegar à harmonia / Acredita, porque a verdade está nos olhos de quem mira [...] / Sabemos o isso é / vamos livrar-te desse peso”. Esse *rap*, em alguma medida, aproxima-se do discurso de autoajuda, já que o locutor passa formas de se evitar o estresse que dependem, em boa parte, da própria pessoa. Como é uma situação que pode acontecer com qualquer um, talvez seja por isso que haja o uso concomitante do “tu”, demonstrando proximidade, da terceira pessoa do singular, numa forma mais afastada, e da primeira do plural, quando o locutor também se inclui, no discurso indireto livre. Na base, ao fundo, ao longo de quase todo o *rap*, ouve-se uma voz fazendo backing vocal (dizendo uh, uh...), o que se harmoniza com a letra; quando o foco é mais na mensagem, ouve-se mais a voz do *rapper* e menos “instrumentais”.

Em “Falsos amigos”, percebe-se que o *rap* é uma resposta a determinado(s) interlocutor(es). Nesse sentido, cruzam-se vozes (a voz do locutor com a voz dos interlocutores), no discurso indireto livre, para simular a indignação do locutor: “Falsos amigos não preciso, dispenso a vossa inveja / Nunca hei de vos ligar puto, seja pelo que seja / Quem fala nas minhas costas, respeita-me a cara / Para serem porcos a sério juntem-se logo a uma vara / Quem é meu amigo, eu reconheço e respeito”. O uso da segunda pessoa do plural e da terceira pessoa do plural marca o distanciamento que o locutor tem para com interlocutores, os “falsos amigos”, denominados também de “porcos”, em oposição a quem é próximo, o “meu amigo”. A base tem diferentes colagens, principalmente uma que se assemelha a um violino que se repete ao longo da canção. Esse som repercute como se fosse uma alfinetada sendo dada nos “falsos amigos”, do nosso ponto de vista, corroborando com a mensagem passada aos “falsos amigos”. No *rap* “Sou eu”, de MV Bill, essa resposta ao outro também é destaque, como mencionamos. Harmonizam-se, assim, letra e base como lugares de inscrição e de construção de sentidos.

No *rap* “Todos gordos”, cantado na 1ª pessoa do singular e do plural, os locutores falam do próprio trabalho além de pregarem a união, referindo-se e saudando bairros vizinhos (chamam de distritos vizinhos) da grande Porto, como Matosinhos e Vila Nova de Gaia e, na esteira, seus habitantes e possíveis ouvintes: “1, 2 pra Matosas,

3, 4 para Gaia / 5, 6 Porto inteiro, assim ninguém vaia / Ninguém, toda a gente, norte a sul também [...]”. Percebe-se a duplicidade de sentido de “todos gordos” que remete tanto a ficar “gordo” por se estar alimentando quanto pelo fato de representar união, pelo contexto global da canção, com o locutor incluindo-se no “todos”, já que utiliza a primeira pessoa do plural (na forma verbal “ficamos”): “[...] Prós gajos que partem garrafas comigo / Me chamam amigo / protegem-me à volta das costas ao umbigo / Viagens a Vigo, tardes no estrilho, noites no estúdio [...] / Quando há crise é pra todos / Quando há fome é pra todos / Quando eu como há pra todos / Ficamos todos gordos”. Em resumo, quando as coisas vão bem para o locutor, os demais também usufruem. No verso, “Prós gajos que partem garrafas comigo”, para dar mais veracidade à saudação aos “gajos”, há sons de garrafa quebrando que corroboram para que se construa esse sentido.

O saudosismo se fez presente em vários momentos, como em “Essa gente sente” e “Um recado para ti”, além de uma relação de resistência não só aliada ao próprio trabalho como também ao tempo, em “Senso comum”.

O tom saudosista é percebido, em “Essa gente sente”, pela predominância de verbos no passado, com o verbo “estar”, na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, caracterizando a temporalidade na qual o locutor se encontra e de onde pode falar, tanto do passado quanto do presente, além do emprego de outras palavras/expressões que viabilizam a construção do sentido de saudosismo (“velha escola”; “recordações”; “memórias”; “memória vivida”; “história sentida”; “tempo que passou”): “[...] Eu lembro-me de tocar campainhas, debaixo de olhares desconfiados [...] / Velha escola, já lá vai tempo desde então [...] / O tempo não apaga sentimentos assim, são recordações, são memórias [...] / Da memória vivida de uma história sentida, / Do tempo que passou, do quanto se fechou, do quanto eu estou [...]”. Assim, pelo que se depreende, as pessoas “sentem” de maneira distinta o seu passado. Mas o verbo “sentir” é usado também para mostrar que as pessoas, além de terem percepções variadas, vão perceber, “sentir o outro” (seja o outro humano ou imaterial, saudade do passado, por exemplo), de forma diferenciada, pois são distintos os olhares/o sentir para com esse outro, como sugere o refrão: “Esta gente sente de maneira diferente / Que esta gente sente (que esta gente sente) / Esta gente sente de maneira diferente / Que esta gente sente (que esta gente sente)”. A base reforça o clima saudosista da canção, por ser

suave, corroborando com a visibilidade dada a esse sentimento de saudade, com a repetição, ao final, de “essa gente sente” para, talvez, se frisar esse saudosismo.

Em “Um recado para ti”, há uma preleção em que é dito: “Onde quer que estejas / Onde quer que te encontres / Eu sei que vais sentir / Eu sei que vais ouvir / Eu sei que vais sentir”. Essa preleção já indica um possível interlocutor, alguém que faleceu e fazia parte da vida do locutor, por isso a proximidade com o uso do “tu”, além de se referir a essa pessoa como amigo, inclusive pedindo desculpa a esse amigo por não tê-lo ajudado a tempo: “[...] Tu, deixaste-nos abandonados ao remorso, à culpa de não te termos puxado do fosso / desculpa [...] / No tempo em que éramos amigos inseparáveis, reis de matosas [...]”. No refrão, ficam evidentes a saudade e a homenagem, ao se fazer uma música para se recordar do amigo: “Esta música é um recado que enviamos pra ti / E sabemos que ouves, apesar de não tás aqui / Fisicamente presente, mas entre nós pra sempre / A tua alma acompanha-nos, a gente sente”. Na base, ouvem-se o som de aves e, como são muitas, é sugerido que se está em uma floresta, gerando um clima zen/suave, como um mantra, harmonizando-se com a ideia de partida. Assim, aspectos composicionais que se relacionam à construção da narrativa, tais como a mobilização do léxico que sinaliza para perda, culpa e saudade, viabilizam o entendimento do todo.

Uma resistência ligada à nostalgia e a um querer lutar, apesar das dificuldades, é observada em “Senso comum”, e isso pode ser partilhado em relação aos modos de ser, de estar e de pensar de muitas pessoas. Ser resistente é o embate entre o querer permanecer (os três primeiros versos) e o não ceder diante das adversidades da vida (os três últimos versos) e se filiar ao senso comum: “Como é fácil afastarmo-nos e dizer que não / É tão fácil fugir, negar uma opinião / Positiva, não, é só voltar ao esconderijo [...] / Tempo passa e vai passando, queimando as fantasias [...] / Aguardo, nunca hei-de baixar a guarda e resisto / Já tinha dito, o mundo é meu, por isso não desisto [...]”. No refrão, reforça-se a ideia de que é preciso lutar, pois, do contrário, pode-se sucumbir, chamando-se a atenção do interlocutor, o “rapaz”, para isso: “O tempo passa e vai passando e deixa tudo para trás / Tens que fazer pela vida ou a vida faz-te, rapaz / Continuamos à procura da cura ou solução / Apesar de ser mais fácil fugir, dizer que não”. A base tem uma tendência leve que lembra o estilo de música típico havaiano⁶⁵.

⁶⁵A música produzida nas ilhas do Havai, antigamente, tinha no ukulele, parecido com o cavaquinho, um de seus instrumentos mais tradicionais. O ukelele sempre esteve presente nas festas locais, como os Aikau, e é até hoje bastante difundido (e tocado) inclusive entre a juventude. Um dos grandes nomes da música tradicional havaiana, que misturava o feeling tropical e o aloha spirit, era Israel Ka’ano’i

Os versos, destacados a seguir, são ditos, mesclados com o refrão, quase sem se ouvir direito a voz do locutor, por um fio de voz, como se fosse um alter ego deste, já que inicia dizendo “Sei como é que é”. Isso reforça que o tempo passa e, se prestar atenção, as coisas vão acontecendo e sugam o seu tempo de modo que você nem percebe que ele está passando (versos 6 a 9 e 12) e, conseqüentemente, suas ações e reações (versos 2 a 5 e 10). Por fim, nos dois versos finais, o locutor indicia “jogar a tolha”, desistindo, aderindo-se ao que aparenta ser mais forte, o senso comum:

Sei como é que é...
 Às vezes apetece baixar os braços...
 Às vezes apetece nada fazer...
 Deixar o tempo correr...
 Porque é preciso força pra lutarmos contra nós próprios...
 Enquanto isso...
 Os ponteiros rodam...
 A terra gira...
 E o tempo passa...
 Os planos são esquecidos...
 Os amigos tornam-se estranhos...
 Enquanto o tempo passa...
 E se calhar...
 Tudo o que precisamos...
 É um pouco de senso comum.

Assim, a incorporação de uma voz alheia, a de falar sobre o senso comum, em um novo tom apreciativo, mostrando seus movimentos, rupturas e permanências, leva à concretização do projeto discursivo empreendido: mostrar a arena de luta que é a vida, com suas palavras e contrapalavras.

Não fugindo à tendência de muitos *raps* de se falar sobre alguém, com os seguintes *raps* assumindo um tom biográfico, em P.O.L.Í.T.I.C.O.S., escrito assim letra por letra, e em “És como um Don”, tem-se, respectivamente, como alvo da narrativa, políticos e um mafioso.

Em P.O.L.Í.T.I.C.O.S., a crítica já é percebida desde o título escrito e dito letra por letra, no *rap*. Essa crítica é feita aos políticos e à política: “Não passa de mentira, a política [...]”. Talvez seja por isso que exista o som de máquina registradora e de ave de rapina, que remetem, respectivamente, à entrada e saída de dinheiro e à agilidade na “caça” de votos ou em relação a se deixar corromper, como acontece a muitos políticos, gerando descrédito na população, tal qual é retradado no *rap*: “[...] E não vai ser com a

campanha eleitoral que me convence [...]”. No refrão, nota-se um questionamento ao povo devido a sua apatia (os três versos iniciais), no entanto, existe a esperança de que este saia do *status quo* (último verso): “[...] E o nosso povo? / Está sob anestesia / vive adormecido [...] / E o nosso povo? / acordará um dia [...]”. Ao final, tem-se a presença da simulação do discurso de um político, o que remete a um comício, em que esse político faz promessas de campanha, sobretudo em relação a impostos e que criará empregos entre outras promessas, sendo aplaudido; paralelamente, uma pessoa ao fundo faz comentários sobre o que presencia. Essa inclusão e consequente incorporação de vozes, por meio de discurso citado, tornam mais verossímil a crítica empreendida tanto aos políticos quanto ao povo. Na esteira dessa crítica, a relação para com os interlocutores é ao mesmo tempo de distanciamento e de proximidade, principalmente, para com o “povo” (uma terceira pessoa): o uso do pronome “nosso” junto com “povo” faz suscitar isso, já que tanto “nosso” quanto “povo” fazem com que o locutor, como qualquer pessoa, esteja imerso na categoria “povo”, mas ao fazer o questionamento “E o nosso povo?” afasta-se e faz com que não se insira nessa categoria. É uma estratégia que é ao mesmo tempo linguística e estilística, pois o emprego dessas duas palavras, “nosso” e “povo”, possibilita essa duplicidade de sentidos, sem ser ambígua. Demais trechos da canção reforçam a decepção, a desilusão e o descrédito para com os políticos e se aliam à crítica realizada a eles e ao que representam: “[...] desilusão mais quatro anos iguais na nação [...] / supostamente deviam servir primeiramente [...]”. Por fim, o locutor é uma espécie de voz de consciência geral, visto que chama a atenção de outras pessoas e as faz despertar para algo, no caso as falsas promessas de muitos políticos.

No *rap* “És como um Don” é relatado como uma pessoa torna-se mafiosa, com a palavra da língua espanhola “Don” sendo usada tanto para destacar o papel do criminoso como para considerar a pré-destinação de ter nascido para exercer tal ofício: “És como um Don / Cresceste para ser um mafioso [...] / Nunca fugiu / seu truque era mostrar firmeza / Assim ganhava o seu respeito com certeza [...]”. Dessa forma, palavras como “Don”, “crescer”, “firmeza”, “ganhar”, “respeito” e outras, constroem o todo da narrativa que é o de caracterizar e descrever o cotidiano do mafioso, destacando-se, principalmente, os aspectos positivos desse tipo de vida. Pode-se fazer um paralelo com “Eu sou 157” dos Racionais MC’s, embora, nesse *rap*, aborde-se a rotina de um ladrão e não de um mafioso, este, na hierarquia do universo do crime, é algo maior, com mais poderes e dinheiro. A base indica ter colagens de trompete que se

repetem, em vários trechos do *rap*. Em alguns momentos, dá um ar sombrio ao *rap*, talvez para fazer uma associação com as ações ruins do mafioso, muitas vezes, às escondidas e que geram consequências, como “caos” e “morte” (“Caos nas ruas, o dinheiro está sempre a entrar [...] / Afinal de contas era só mais um corpo morto [...]); ao fundo, uma voz que indicia ser feminina fazendo backing vocal, dizendo “ié, ié”.

Após as exposições, nota-se que, em muitos *raps* apresentados dos Mind da Gap, o emprego de pronomes é diversificado: tem-se o uso da segunda pessoa do singular, quando indiciam proximidade com o interlocutor, pelo que se depreende, com a primeira do plural, numa aderência, não só ao interlocutor, mas também a partilha de situações, como as mencionadas em “No stresses”, bem como afastamentos, como em “Falsos amigos”. Também se destaca o uso de “eles/vocês” e da segunda do plural, além, é claro, da recorrente primeira pessoa do singular, uma característica que é comum a muitos *rappers*: de poder falar por si e pelos demais. Além disso, salienta-se a utilização de pronomes possessivos, de forma ofensiva, como em “Falsos amigos” (“vossa inveja”) ou para indicar relativa proximidade, como em “P.O.L.Í.T.I.C.O.S” (“E o nosso povo?). As escolhas pronominais possibilitam a construção desses sentidos de se estar perto ou distante dos interlocutores que se relacionam, por sua vez, às temáticas propostas.

Reforçamos a relação unilateral em que só o ponto de vista do homem é posto em evidência, em “Se isto nos dá prazer” e “Bazamos ou ficamos”. O que podemos indicar com isso é o fato de, há muito tempo, a mulher ser vista, comumente, como aquela que deve ser mais discreta numa relação afetiva ou no jogo da sedução, cabendo ser cortejada, com muitos homens, geralmente, olhando para o corpo da mulher como objeto de desejo e de um “bem” a ser possuído, o que revela violência simbólica de gênero que é uma forma de se perceber o poder em exercício no que tange a ressoar vestígios de uma prática patriarcalista.

Outro recurso estilístico é observado no uso de palavras e expressões que são abreviadas e/ou só são utilizadas no contexto português, como em é o caso de “toda gente”, equivalente ao nosso “todo mundo”, em “Não é só pá ti que eu falo, é pá toda a gente”, de “Não stresses”, com o “pá” sendo abreviação de “para” e “puto”, em “Falsos amigos” (“Nunca hei de vos ligar putos”), uma forma pejorativa de se referir a esses falsos amigos, pelo contexto. Mais uma vez, destaca-se o uso de abreviações e outras

expressões que estão mais ligadas à oralidade por ser uma marca de muitos *raps* pela proximidade com a dinamicidade da comunicação oral cotidiana.

Diferentemente dos *raps* dos Racionais e de MV Bill, a referência a bairros de periferia⁶⁶ é praticamente inexistente. De alguma maneira, os MDG abordam o contexto local, mas aquele ligado ao universo do movimento *Hip Hop*, principalmente da região da qual fazem parte, a grande Porto. É claro que é preciso levar em conta que essa é uma outra forma de se expressar por meio de *raps*, já que se inserem em outro contexto histórico e cultural que, como tal, pode ou não ter práticas afins com os brasileiros, como se verifica nas críticas não só à política, mas também ao povo, de um modo geral, visto em P.O.L.Í.T.I.C.O.S e que também podem ser notadas nos trabalhos dos brasileiros.

A dialogicidade dos *raps* dos MDG é materializada ao se escolher recursos linguísticos e estilísticos, como os apontados, que visam a dar visibilidade, sobretudo, pelo que pôde se constatar, a enunciados concretos relacionados ao ser/estar no *Hip Hop* com seus aspectos positivos, como reconhecimento do trabalho, mas também negativos, como a falsidade e a inveja. Essas questões indiciam que por meio de sua obra, no caso os *raps*, os MDG, enquanto autores-pessoas, realizam seu projeto de dizer, enquanto autores-criadores, com base em situações concretas do dia a dia, como as relacionadas ao universo do *Hip Hop*, bem como de outras, tais como relatar o que é ser mafioso. Esses aspectos fazem com que a construção da autoria esteja relacionada a uma especificidade que se dá na incorporação e no embate de vozes, por meio, por exemplo, do resgate histórico do *Hip Hop*, o que foi e o que representou para eles essa cultura, bem como da reacentuação das práticas desse movimento na execução do trabalho do grupo. Assim, mais uma vez se observa que o geral dialoga com as partes e vice-versa e, paralelamente, que forças de coerção como de escamoteamento e/ou separação de visões sobre o ser/estar no *rap* podem ser refletidas e refratadas na criação artística que fazem.

⁶⁶ No contexto português, como mencionamos, os bairros mais pobres são denominados de “bairros de lata/barraca” e não como bairros de periferia/comunidade/favela/quebrada (e outras formas) como no Brasil. Esses bairros de lata/barraca têm baixas condições de habitabilidade e conforto, pois muitos surgiram em terrenos acidentados, de difícil acesso, em encostas, declives, vales, áreas insalubres perto de ribeiras ou lixeiras (CARDOSO, PERISTA, 1994).

5.1.4 As vozes de *Preto no branco*

O álbum *Preto no branco*, de 2009, é o quarto de Boss AC, no momento em que *rapper* comemorava 15 anos de carreira. O CD conta com algumas participações, como a da fadista Mariza, em “Alguém Me Ouviu (Mantém-Te Firme)”, canção que fez parte do álbum *UPA – Unidos Para Ajudar*, um CD de artistas portugueses destinado a uma campanha de ação social, promovida pela Associação Encontrar-se.

Primeiramente, vamos agrupar os *raps* nos quais se têm como foco o próprio trabalho com o/no *rap* com seus aspectos positivos e negativos. Ei-los: “Bem vindos os que vêm em paz...”; “Ainda” e “Levanta-te (stand up)”.

O *rap* “Bem vindos os que vêm em paz...”, como o próprio nome sugere, deseja-se boas vindas, tanto a quem vai ouvir seu álbum quanto a um provável interlocutor desse *rap*, alguém que julgou o trabalho do locutor de forma negativa, já que ele diz “[...] Sem preconceitos, sem medo de aprender / Se queres ouvir, ouve com atenção / Não me julgues com os olhos, julga-me com o coração / Para aprender a andar, aprendi a cair / [...] Se a música é alma, a minha trago-a despida”. Percebe-se que o uso do “tu” para interpelar o interlocutor confere uma maior proximidade entre locutor e interlocutor. Destaca-se também a colocação pronominal, com o uso da próclise e da ênclise, o que confere mais formalidade na construção do trecho. Essa canção conta com a participação de TC, de Patrícia Antunes e do grupo Shout (estes cantam como se estivessem em um coral, já que há separação e divisão de vozes femininas e masculinas e de acordo com o timbre de voz de cada um). Boss AC diz os versos iniciais, “Bem-vindos os que vêm em paz”, uma espécie de introdução, para depois o grupo começar a cantar a partir de “Respeito o meu próximo para que ele me respeite a mim”. Observa-se que se estabelece, nesse trecho, uma relação de reciprocidade. A base tem um aspecto suave, harmonizando-se com a mensagem de paz transmitida na letra: “Bem-vindos os que vêm Paz (a minha casa é tua) / Eis a minha verdade (Eis a minha verdade) / Eu acredito é na Paz e no Amor”. Assim, o que se sobressai, na canção, é o fato dela buscar ser autobiográfica e indiciar o que se pode esperar do restante do álbum, já que é a primeira canção do CD: “Cada som neste álbum é uma foto da minha vida”. Além desse aspecto em que vida e arte cruzam-se, em partes do álbum, na eternização de circunstâncias tal qual numa foto, o respeito que tem como base o ponto de vista do locutor, é destaque. Isso é percebido visto o emprego, em vários momentos, de

pronomes de primeira pessoa, como o possessivo “minha”. Como salientamos, para gerar mais proximidade com seu interlocutor, recorre ao pronome de segunda pessoa do singular, “tu” e variações, e numa forma extensiva, aos demais, “vocês/eles/todos”, como se nota pelos versos iniciais: “Sejam bem-vindos”. Dessa forma, o uso de pronomes de primeira pessoa mostra que tudo que é dado a ver tem como base o ponto de vista do locutor (“Eis a minha verdade”) e, paralelamente, a possível rejeição de outros discursos em que não se partilhe de suas ideias.

Em “Ainda”, o que acabamos de mencionar, pode ser constatado nestes versos: “A última coisa que preciso é do teu consentimento”. Como se observa pelo emprego do pronome “teu”, o locutor, narrando/cantando na 1ª pessoa do singular, dirige-se a um interlocutor (genérico) de forma mais próxima, desdenhando da opinião deste. Na esteira desse comentário, acrescenta: “Desconfio de tudo / à minha volta é só mentira, hipocrisia, falsidade é o vosso joguinho”. Podemos, então, fazer um cotejo com “Falsos amigos” dos MDG, já que, pelo contexto dos versos, também se vê cercado por fingimentos. Pela forma como conduz a narrativa, pode-se dizer que é um *rap* autobiográfico, no qual há o relato de sua trajetória, desde muito novo (“Escrevo rimas desde putto”), de obstáculos, mas também de vitórias, dizendo também que não liga para a fama, pois faz o que gosta, dando a entender que não existe uma união no Movimento *Hip Hop*, pelo que se nota nestes versos: “Currículo extenso, tou a parte, não pertença [...] / Eu sou música e a minha música é de paz / Se rimar é fácil, rima então se fores capaz [...]”. No refrão, o locutor, por meio do advérbio “ainda”, reforça a ideia de que “ainda” está na ativa, é um resistente, apesar das críticas, das dificuldades, uma vez que diz que se mantém firme, tal qual pedra e cal: “Ainda / De pedra e cal, para o bem e para o mal / Ainda / De cabeça erguida até ao final / Ainda / O mesmo de sempre pronto a lutar / Só paro quando quiser parar”. Assim, a partir da temática do *rap*, depreende-se que a crítica a quem não respeitava e considerava o trabalho do locutor como de qualidade é um dos discursos que é dado a ver, nessa canção.

“Levanta-te” conta com uma preleção falada em inglês em que uma espécie de mestre de cerimônia apresenta características que enaltecem o trabalho do *rapper* Boss AC, anunciando-o e chamando-o para se apresentar já que diz “Ladies and gentlemen, stand up and salute”. Com essa preleção e com o que é mencionado ao longo da canção, podemos fazer uma associação com o *rap* “De volta a cena”, do grupo Racionais MC’s,

no qual também se fala do trabalho do grupo. A base de “Levanta-te” é vibrante e se harmoniza com a mensagem para se “levantar” (Stand up). Nos seguintes versos, o locutor faz uma pergunta (no verso 2) que ele mesmo responde, dizendo seu nome letra por letra, o que remete, para aquele que está ouvindo, de que é preciso prestar atenção para quem ele é, o “mandachuva” (título também do primeiro CD, de 1998), por isso pede para chamar mais pessoas (versos 5 e 6) e fala do próprio trabalho (entre os versos 15 a 18), o que favorece sua autoestima e o fato de não se importar com o que dizem sobre o seu ofício (quatro últimos versos), como se observa nos outros dois *raps* até então analisados; troca o nome dos lugares que devem se “levantar”, como Brasil, África, Ásia, Macau, as (Sete) Maravilhas, Ouro Preto, Goa, entre outros, mostrando a extensão de seu trabalho:

Oh
 Quem é que manda aqui?
 É o B, é o O, S, S, A, C, eu digo
 Oh
 Vai chamar toda gente
 Diz-lhes qu'isto vai aquecer
 Qu'isto vai ficar quente
 Lisboa, levanta-te
 Norte, levanta-te
 Centro, levanta-te
 Sul, levanta-te
 Nas ilhas, levanta-te
 Portugal, levanta-te
 Stand up, stand up, stand up
 Se pensas que já viste tudo então ainda não viste nada
 É outro nível, novo álbum, AC de volta na estrada
 Novos loops, rimas, sons, beats
 Flows, kits, shows, hits
 Eu invento, experimento, não me prendo a opiniões
 Aprendi aos poucos a só confiar nos meus botões
 Ainda faço o que gosto e tenho muito dar
 Não estou de volta porque nem sequer cheguei a bazar [...]

Assim como nos dois *raps* anteriores e por meio da inserção de um outro gênero do discurso, a preleção (Das ruas de Lisboa, Portugal / Uma lenda nasceu / Ele faz raps realistas e afiados / E vigorosos beats / Levou o Hip Hop para outro nível / Senhoras e Senhores, / levantem-se e saúdam / O homem das ilhas / O maior de todos os tempos: Boss AC – Tradução nossa), em que são apresentadas características positivas do locutor, em “Levanta-te” também se observa a direcionalidade da narrativa: a de enaltecimento do trabalho que realiza e, paralelamente, a de refutação daquilo e daqueles que não o apreciam.

Outros *raps*, como “A boca diz o que quer” e “I don’t a give a...”, relacionam-se aos *raps* que até agora foram analisados, por abordarem o contexto de inveja e de falsidade.

Em “A boca diz o que quer”, tem-se a simulação, logo no início, daquilo que seria alguém fazendo uma fofoca, pois este fala da vida alheia com o locutor, o que torna mais verossímil o que se vai abordar no *rap*: a rejeição a maledicências. Logo, possíveis interlocutores fofoqueiros são tratados de forma ofensiva, com o locutor não se importando com as críticas, já que continua fazendo o seu trabalho: “Eu oiço e ignoro, não ligo a intrigas / Eu vivo tranquilo nas calmas e sem brigas / Eu faço o que faço e eu só faço cantigas / Maldizentes são parasitas que é o tipo lombrigas / A mim só me f**** amigas / E quem não vem em paz é mandado às urtigas [...] Calúnias criam revoluções tipo Che Guevara”. Por isso, esses interlocutores são tratados de forma negativa e/ou pejorativa, como “maldizentes / parasitas / lombrigas / mandado às urtigas”, bem como a insinuação de um xingamento e a comparação entre “calúnias” e “revolução”, sendo citado Che Chevara, um dos líderes da Revolução Cubana, que foi assassinado na Bolívia, em 1967. Essas e outras escolhas lexicais, aliadas à inserção da simulação de conversa cujo teor é fofoca/intriga, são aspectos composicionais que possibilitam a construção e o entendimento da temática proposta. Pode-se fazer um paralelo com “Levanta-te”, do próprio Boss AC, e “Falsos amigos”, de Mind da Gap, já que esses *raps* têm temáticas relacionadas, como já visto.

“I don’t give a...” é uma espécie de desabafo. Este é percebido por meio dos xingamentos (“Qualquer dia mando-vos a todos f*der / P*ta que pariu, arrumo as botas e cago para vocês”) a determinados interlocutores que não respeitam o trabalho do locutor. Mais uma vez é possível fazer um paralelo com “Falsos amigos”, dos Mind da Gap. Observa-se, no refrão, alusão ao título do CD (*Preto no branco*) e ao fato de não se importar com o que dizem: “I don’t give a fuck, I don’t give, I don’t give a fuck / I don’t give a fuck / Eu ponho as coisas preto no branco”. Em síntese, prefere as coisas às claras, como elas são, por isso usa uma conhecida expressão (“pão é pão, queijo é queijo”): “Não me façam favores, pão é pão, queijo é queijo”. Depreende-se uma provável crítica ou à indústria fonográfica ou a músicos locais, já que emprega o dêitico de localização “aqui”, pois fala em “jogo”, referindo-se com distanciamento aos interlocutores desse jogo, o “vocês”: “É incrível, ser músico aqui impossível / Neste jogo que vocês jogam / AC já passou de nível”. O locutor considera-se bom no que faz,

porque pode até rimar em chinês, o que reforça a ideia contida em outros *raps* de que é “mandachuva das rimas”: “Emigro para a China e começo a rimar em chinês”. A base tem uma levada ao estilo R&B e Soul que se harmoniza à batida *rap* e aos muitos scratches, permeados por “I don't give a fuck”, ao final da canção. Xingamentos e expressões populares (“pão é pão, queijo é queijo”; colocar “as coisas preto no branco”) são recursos estilísticos que viabilizam a construção de um discurso de fácil entendimento, reforçando-se o embate de forças: o grau de insatisfação do locutor em relação às críticas recebidas versus a autovalorização de seu trabalho.

Raps como “Pa nada” e “Inveja pa quê?”, cantados na língua crioula, são também uma forma de marcar, identitariamente, origens e heranças africanas do *rapper*.

“Pa Nada” tem outra herança africana, a de ter a batida da morna⁶⁷, com trechos de “Ti Jon Poça” interpretado por Ildo Lobo. De uma maneira geral, o *rap* conta a história do locutor, desde a emigração de seus pais de Cabo Verde, seu nascimento, sua vida na periferia de Lisboa (não gostava de estudar; se envolveu com gangues; namorada ficou grávida; gostava da rua e de ouvir *rap*), com seus pais trabalhando duro para sustentá-lo; pai também virou alcoólatra e acabou se envolvendo com outra mulher que ficou grávida, destacando-se a mãe do locutor, como uma mulher batalhadora: “Bô enxada pa nada, bô trabadja pa nada (ês dzê bô mãe) / Bô enxada pa nada, bô trabadja pa nada (ês dzê bô pai) / Bô enxada pa nada, bô trabadja pa nada (ês dzê bô mãe) / Bô enxada pa nada, bô trabadja pa nada (ê assim que ês dzê bô pai)⁶⁸. Assim, o *rapper* faz, de alguma forma, uma homenagem aos cabo-verdianos, e a seus ascendentes.

“Inveja pa quê?” conta com a participação de Praga. Há certo efeito que modifica levemente a voz dos *rappers*, num processo de masterização. Tem uma batida alegre e vibrante que se harmoniza com a letra em que, como o título sugere e ao final do refrão, questiona-se o porquê de haver inveja: “[...] Se inveja ta mataba / Nem ca ta imagina undi qui no staba / Nu tem qui ter orgulho na quês que triunfa cu esforço / Pa

⁶⁷ A morna, um dos ritmos mais populares de Cabo Verde, passou por modificações ao longo dos tempos, mas “Hoje, a *morna* é tocada em todas as ilhas e mais frequentemente em *tom maior*, o que lhe confere uma característica menos dramática e melancólica. Sua intérprete mais conhecida, que divulgou a *morna* internacionalmente é, sem dúvida, Cesária Évora [...]”. Essa informação está disponível em: <http://www.ponto.altervista.org/Musica/Musicabo/morna_pt.html>. Acesso em: 20 ago. 2014.

⁶⁸ Tradução livre está na página oficial de Boss AC na Rede Social Facebook: “A tua enxada para nada, trabalhaste para nada (disseram a tua mãe) / A tua enxada para nada, trabalhaste para nada (disseram ao teu pai) / A tua enxada para nada, trabalhaste para nada (disseram a tua mãe) / A tua enxada para nada, trabalhaste para nada (foi assim que disseram ao teu pai). Disponível em: <<https://www.facebook.com/BossACoficial/posts/242305635854150>>.

mó nós tud nós ê crioula / Inveja pa quê?⁶⁹”. É possível também fazer um paralelo com “Falsos amigos” de Mind da Gap, tendo em vista a aproximação em relação à temática das letras.

Nessas duas canções, a incorporação de uma língua materna, a crioula, que representa um povo, paralelamente, uma forma de cultura, na qual o locutor também se insere, revela-nos, não a rejeição da língua portuguesa e de seu povo, mas a demonstração de orgulho, de pertencimento e de valorização de um povo que, muitas vezes, é preterido e discriminado em outras dimensões geográficas e espaciais.

Os próximos *raps* postos em foco têm em comum o fato de fazerem reflexões sobre a vida e sobre o viver, seja a de valorização da mesma, em “Estou vivo” (já analisado no capítulo 3), seja no relato por meio do qual se percebe que esta não teve continuidade, em “Eu amei, eu chorei”, seja abordando questões existenciais, em “Alguém me (mantém-te firme)”, seja fazendo críticas a certos tipos de condutas das pessoas, em “Break U”.

Como mencionado, "Eu Amei, eu Chorei" é feito o relato sobre um(a) filho(a) que, provavelmente, não chegou a nascer pelo que é mencionado na canção. Esse relato, que vai desde o momento da concepção da criança a planos futuros que o locutor fez para o(a) filho(a), é harmonizado pela base que remete à calma, em alguns momentos, a cantigas de ninar e, conseqüentemente, à tristeza: “Eu amei-te, mais do que tudo na vida desejei-te / Passado o choque foste incondicionalmente aceite / Dei pulos de alegria, dei graças a Deus / Senti-me abençoado partilhei a bênção com os meus / Fiz planos para o futuro, agora vou ser pai [...] / Chorei por ouvir o que não queria, o que mais temia / A vida continua e a tua virá um dia”. O refrão é cantado por uma voz desfigurada em que se destaca a ideia de que, apesar de coisas ruins que possam ter acontecido, é preciso seguir em frente: “Eu amei, eu amei. Tou aqui a tua espera / Eu chorei e chorei / A vida continua”.

"Alguém me ouviu (Mantém-te firme)" conta com a participação da fadista Mariza. Na parte cantada pelo locutor, observam-se: crise de identidade (“Quem sou eu? Para onde vou? Donde vim?”) e, ao final, esperança (“Vou-me aguentando, a esperança é a última a morrer”). A base também apresenta sons característicos do Fado. A cada parte cantada pelo locutor, ao final, ouve-se: “Enquanto oiço uma voz dentro de mim

⁶⁹ Se a inveja matasse, eu já estava morto / Nós não imaginávamos onde estávamos / Nós temos que ter orgulho de todos aqueles que triunfam com seu esforço / Porque nós todos somos crioulos / Inveja pra quê? A tradução foi realizada por Hector Afonso Costa, com adaptações feitas por nós.

que diz: mantém-te Firme”. Assim, o trecho cantado por Mariza é um olhar exotópico do locutor sobre si e sua vida, que também é seu interlocutor, numa espécie de discurso de autoajuda, mostrando dois lados: primeiro o do choro (da decepção, das tristezas), o lado sombrio; depois o da promessa, da busca, da mudança, o da luz. Destaque para essa polaridade, luz e trevas, que movimentam a vida do locutor, como se verifica pelas escolhas lexicais, tais como: “dor / angústia / ser forte / ter coragem / silêncio morto / luz”. Desse modo, o locutor ao mesmo tempo em que chora busca forças para sair da condição em que está (uma vida sem perspectivas, depressiva e apática):

Mariza:

Chorei
 Mas não sei se alguém me ouviu
 E não sei se quem me viu
 Sabe a dor que em mim carrego e a angústia que se esconde
 Vou ser forte e vou-me erguer
 E ter coragem de querer
 Não ceder, nem desistir
 Eu prometo
 Busquei
 Nas palavras o conforto
 Dancei no silêncio morto
 E o escuro revelou que em mim a Luz se esconde
 Vou ser forte e vou-me erguer
 E ter coragem de querer
 Não ceder, nem desistir, eu prometo

Assim, essa incorporação de discurso de autoajuda é materializada na exotopia que o locutor tem para com o outro dele mesmo, no duelo que mantém entre querer mudar ou permanecer do jeito que está.

“Break U” tem uma batida rock misturada a do *rap*, com a base se harmonizando à crítica pesada, tal qual a batida do rock. É cantado a três vozes: Valete, Boss AC e Olavo Bilac, os quais denominaremos, respectivamente, de 1º locutor, 2º locutor e 3º locutor. O 1º locutor se assemelha a um porta-voz/mensageiro da verdade, já que diz: “Se tu visses o mundo através das palavras que eu te mostro / Tu verias a fome a adormecer e a abater aqueles olhos [...]”; além de impetrar a responsabilidade para o outro, ao se notar o emprego dos pronomes “tu”, nos versos anteriores, e “teu”: “O mundo muda a cada gesto teu”. O 2º locutor, cantando com uma voz levemente modificada, também se inclui na crítica, tendo em vista os pronomes usados (“eu/nós/nossa”): “Questiono esta nossa indiferença colectiva [...] Os outros somos nós e nós somos vocês”. Esse segundo locutor também demarca dois lados, o dos seus

(verificado pelo uso do “nós”), e dos outros (representados por “eles” e “tarados sexuais”): “Eles andam entre nós, parecem pessoas normais / Até batinas pretas escondem tarados sexuais”. Dessa forma, o emprego de pronomes, ora para se referir a si (na primeira pessoa do singular), ora para fazer alusão ao outro (na segunda ou terceira pessoa), ora para partilhar algo em comum (ao se usar a primeira pessoa do plural), possibilita a construção de sentidos que se relacionam a essas pessoas do discurso utilizadas, respectivamente: de chamar atenção para si; colocar o foco no possível interlocutor; dividir, por exemplo, culpas e deveres, como se observa por estes e outros versos citados: “Tás-me a ouvir mas será que me escutas? / Não questiono pessoas eu questiono condutas [...]”. O refrão, por sua vez, é cantado, em inglês, pelo 3º locutor: “I’m gonna break u/ I’m gonna take u down / I’m gonna make u stay awake ‘till u open your eyes⁷⁰”. Percebe-se que o uso da língua inglesa ainda é frequente em muitos *raps* portugueses, sobressaindo-se, nessa arena dialógica, que as duas línguas são utilizadas para a partilha de um objetivo: fazer questionamentos sobre certos tipos de conduta.

Nos *raps* “Tu queres e eu quero também”, “És tão bonita (não me apanhas)”, “Bether this way (é melhor assim)”, “Rimas de saudade” e “Acabou (até te esquecer...)”, o foco são relacionamentos afetivos tanto os de forma casual quanto os mais duradouros.

Em “Tu queres e eu quero também”, ouve-se, inicialmente, um telefonema de uma mulher que liga para o locutor, dizendo que está só em casa e pergunta se ele quer jantar e conversar com ela. A base tem colagens de ritmos indianos que lembram a sensualidade dos movimentos do tipo de dança ligado a esses ritmos e isso ajuda a ratificar, juntamente com os sussurros que se ouvem ao longo da canção, o tom sensual da letra. Tudo isso aliado ao léxico escolhido com destaque para a ideia de movimento pelo uso de palavras/expressões, como “Fazendo manobras” / “Curvas” / “Sigo”, e de focar o corpo da mulher, que é comparado a uma estrada com suas curvas ou mapa a ser seguido: “Portas trancadas, ponho a chave na ignição / Vou ser multado por excesso de tesão / Fazendo manobras que mais ninguém conhece / Curvas apertadas baralham-me o GPS / Sigo o teu perfume como se fosses um mapa”. O *rap* tem a participação de uma voz feminina que faz dueto com o locutor. Este fala da musa/amada e esta responde, em

⁷⁰ Tradução nossa: Eu vou quebrar você / Vou levar você para baixo / Eu vou fazer você ficar acordado até abrir os seus olhos.

alguns momentos, inclusive no refrão (Homem/Mulher (trocam turnos): “Eu sei o que é que tu queres” / Os dois: “E eu quero também”). Assim, a incorporação de uma voz alheia, a do jogo de sedução, observada desde o telefonema inicial até a troca de turnos, com a inserção daquilo que simularia um diálogo entre ambos, é tornada própria, pois corrobora para a ideia de parceria na relação de prazer que já se indicia pelo título da canção. Podemos fazer um paralelo deste *rap* com “Se isto nos dá prazer ao outro”, de Mind da Gap, já que ambos têm temáticas afins, embora, nesse último, haja só a voz masculina.

“És tão bonita” tem diferentes tipos de mulheres como interlocutoras. Estas, do ponto de vista do locutor, são vistas, em muitas situações, como objetos e interesseiras, como se observa no refrão, que conta com backing vocal em “és tão bonita”, com destaque para o discurso que é dado a ver (de não ser enganado), depois do uso do operador “mas”: “És tão bonita, És tão bonita, És tão bonita, És tão bonita / Mas a mim tu não enganas / És tão bonita, És tão bonita, És tão bonita, És tão bonita / Mas a mim tu não apanhas”. Esse *rap* dialoga com “Mulheres”, canção interpretada pelo cantor brasileiro Martinho da Vila, assim como se observou em “Estilo cachorro”, dos Racionais: “Já tive tantas mulheres tipo Martinho da Vila”. Apesar de se ver rodeado de pessoas interesseiras, o locutor acredita que há mulheres que valem mais “do que apenas um corpo”: “Uma mulher interessante é muito mais do que ... corpo”. Como já passou por muitas dificuldades (como ter ordens de despejo e estar na lama), não quer pessoas que visem apenas ao seu dinheiro: “Não imaginas o sacrifício que é preciso / Já vi ordens de despejo, estive na lama bem liso / Tenho cara de miúdo, mas tenho idade para ter juízo, percebes?”. Ao longo do *rap*, há alguns duetos do locutor e sua interlocutora, como no final, no qual esta pensa que o locutor dará um presente a ela. A base se harmoniza com a mensagem veiculada, principalmente, nas vozes que conferem sensualidade (principalmente as vozes femininas) à canção. Diferentemente de “Tu querer e eu quero também”, esse *rap* tem a voz masculina como único ponto de vista. A inclusão tanto da referência à canção interpretada por Martinho da Vila quanto da simulação do diálogo com uma parceira ao final do *rap*, como da seleção do léxico, são recursos estilísticos que possibilitam a construção de alguns sentidos que podem ser depreendidos, tais como o machismo que é dominante numa sociedade, cuja matriz patriarcal ainda encontra seguidores.

Como o título sugere, em "Better this way (Melhor assim)", o locutor sugere a sua interlocutora que há um melhor caminho para se fazer as coisas, dizendo a ela se é melhor resistir ou se entregar de vez: "[...] Só é se tiver que ser / É deixar acontecer / Fazer se só quisermos fazer / Assim ninguém se vai arrepender [...]". O refrão é cantado por TC, em inglês: "I don't wanna loose this vibe we have / It will only happen if it's meant to be / Some words are better left unsaid / Baby it's better this way⁷¹". A base, numa tendência *soul*, se harmoniza com a sensualidade proposta na letra do *rap*. A indecisão permeia a canção: "Se eu disser que não quero tou a mentir / Aquilo que eu sinto não pedi para sentir / É confuso, uma mistura de sim com não, sim, não". Como há uma conotação erótica nesse *rap*, uma relação de um para com um outro ("[...] O desejo também se ouve, ouvimos o que ninguém diz / Nós queremos nos tocar e não falar / E não pensar e / Desfrutar do momento [...]"), é possível também fazer um paralelo com "Se isto nos dá prazer", dos Mind da Gap. O uso da primeira pessoa do plural, numa forma de incluir a interlocutora, soa como um alter ego do locutor, já que a direciona para a tomada de atitude, mas o seguinte questionamento pode ser feito: Ele mesmo quer tomar as decisões para, provavelmente, acabar com a indecisão de ambos ou será uma visão machista? No entanto, não podemos confirmar nem negar tal hipótese, porque, no *rap*, há a narração de situações que podem ter como base fatos que acontecem na vida, mas não é a vida real, por se tratar de uma criação artística. É assim uma projeção exotópica que o locutor faz em relação ao encontro amoroso.

"Rimas de saudade" conta com a participação do cantor brasileiro Toni Garrido. A base tem uma levada suave, o que se harmoniza com a letra, com a saudade sentida pelo locutor, por isso o uso da primeira pessoa do singular. O locutor dirige-se a essa pessoa amada que se percebe não estar mais com ele, dizendo que sente saudades dela e que precisa da mesma junto dele, valendo-se de uma típica expressão portuguesa, "ao pé de mim": "Sinto a tua falta, preciso de ti ao pé de mim". Essa saudade é reforçada ao longo da canção, sobretudo, na recorrência ao operador argumentativo "mas", ao frisar o discurso que quer dar visibilidade, o do saudosismo, da popular "dor de cotovelo": "Escrevo para não chorar, mas choro contra a vontade / Não são lágrimas, choro rimas de saudade...". Interessante destacar o trocadilho: chora "rimas", por isso escreve, em vez de lágrimas. Embora pareça que não haverá retorno, ele ainda tem esperanças, como

⁷¹ Tradução nossa: Eu não quero perder essa vibração que temos / Baby é melhor assim / Eu não quero perder essa vibração que temos / Ela só vai acontecer se estiver destinada a ser / Algumas palavras não devem ser ditas / Baby é melhor assim.

se estivesse sonhando, estabelecendo uma memória de futuro, por meio de um sonho exotópico, vislumbrando a ideia de que um dia possam estar juntos novamente: “Fecho os olhos pra te ver / Correndo pra me abraçar / Dessa vez é pra valer / Para nunca mais largar [...]”.

“Acabou (até te esquecer...)” tem a participação de TC. Nesse *rap*, o locutor conta a história de um romance/amor que não deu certo. Dá a entender que foi por culpa da mulher amada, a interlocutora, já que recorre ao operador “mas” para dar visibilidade a esse discurso, e o “agora” servindo para situar não só a narrativa no momento atual como também para mostrar que não se interessa mais por essa mulher: “Dizias que amavas, mas não o mostravas / Sabias que erravas, mas nunca mudavas / Fizestes tudo errado e agora és passado [...]”. O locutor diz que, embora sofra, vai conseguir sair dessa situação, como se observa, mais uma vez, no uso do “mas”, mostrando o discurso que, de fato, quer destacar, o da saudade e o do fim do relacionamento: “Por mais que custe eu vou ser capaz / Juro a mim mesmo não voltar atrás / Vou ter saudades, mas tu não vais saber / Vou pensar em ti até te esquecer / Acabou, Acabou, sim, acabou / Acabou e não quero mais”. A base segue a tendência da letra, com uma batida leve, além de ter um efeito que desfigura levemente a voz, no refrão, e backing vocal, ao longo do *rap*, com “acabou” repetindo-se, muitas vezes, para corroborar com a ideia de término. A mobilização de léxico e de outros recursos linguísticos, como os relacionados, demarcam também o antes e o depois, respectivamente: o passado que quer esquecer (“Acabou, não me interessa o que falhou [...]”) e o presente, e com este o desejo de seguir em frente (“Percebe, desejo-te tudo de bom / A última coisa que tenho pra ti é este som [...]”).

Como se nota, há versatilidade temática nos *raps* do CD *Preto no branco*, com temas que vão desde focar o próprio trabalho com o *rap*, como em “Ainda”, um *rap* que indicia ser autobiográfico, passando por críticas a distintos segmentos da sociedade, como em “A boca diz o que quer”, até se abordar o prazer/relacionamento amoroso, como em “Tu queres e eu quero também”. Assim, o olhar exotópico do locutor, observado em alguns *raps*, como em “Better this way (melhor assim)”, acontece na relação que o eu-locutor mantém com o seu interlocutor, com esse não sendo, necessariamente, uma pessoa física, já que pode ser uma instituição, falar da própria vida, ou simular uma conversa entre parceiros, numa relação afetiva, entre outros.

Sobre os interlocutores, estes ora estão mais próximos ao locutor, quando este se dirige aos primeiros na segunda pessoa do singular, como em “És tão bonita”, ora quando faz referência de quem fala, usando a terceira pessoa do singular/plural. Existindo uma mescla, em um mesmo *rap*, entre as pessoas do discurso (segunda pessoa com a terceira do singular), como em “Bem vindos” (“Se *queres* ouvir, *ouve* com atenção”), o que pode caracterizar, assim como no português brasileiro, que esse câmbio se dá por se fazer alusão à pessoa com quem se fala, muito comum tanto na escrita mais informal como na oralidade. Além disso, ao usar a primeira pessoa do plural, inclui a si e outros, como em “Estou vivo” (“Damos tanta importância”). E no caso de *raps* como “Ainda” (“Desconfio de tudo, à *minha* volta é só mentira, hipocrisia, falsidade é o *vosso* joguinho”) em que os pronomes possessivos indicam tanto posse, na primeira ocorrência (“à *minha* volta”), quanto uma forma ofensiva, na segunda ocorrência (“*vosso* joguinho”).

Esse uso diversificado de pessoas do discurso, em um mesmo *rap*, talvez se deva ao fato de o *rap* estar mais próximo à dinamicidade da oralidade, havendo também a alternância da interlocução (a quem se dirige, com o uso da segunda pessoa; de quem se fala, com o uso da terceira pessoa). Por isso também que palavras/expressões são abreviadas ou se juntam, como em “Eu amei, eu chorei” (“Tou aqui”) e “Levanta-te” (“Diz-lhes qu’isto vai aquecer”), há xingamentos, como em “I don’t give a...” (“mandovos a todos f*der”). Há *raps*, como “Bem vindos”, que se destacam pela colocação pronominal, com o uso da próclise e da ênclise (“Não *me* julgues com os olhos, julga *me* com o coração”), conferindo maior formalidade ao *rap*. Além disso, palavras/expressões do léxico do português europeu também se destacam como em “Ainda” (“puto”: equivalente a menino) e “Rimas de saudade” (“ao pé de mim”: equivalente a próximo a mim). Destacamos também a mescla do português com o inglês em vários *raps*, desde os títulos até ter trechos cantados em inglês, como “Break U”.

Assim como nos *raps* dos MDG, não há referência a bairros de periferia e de situações que retratem essa localidade, já que, nos CDs analisados, observa-se, entre outros, o destaque para: o próprio trabalho com o *rap* e questões correlatas a isso, como fama e inveja, como em “A boca diz o que quer”, entre outras temáticas focadas; relacionamentos amorosos fracassados e/ou só momentos de prazer, como em “Quero também”, “És tão bonita”, “Better this way”, “Rimas de saudade” e “Acabou”. Embora em alguns desses *raps* haja a incorporação de vozes femininas, salientamos que, assim

como nos *raps* dos MDG, é por meio da visão masculina que a mulher é destacada, quer positivamente ou negativamente. No caso de só se focar no corpo, a mulher continua sendo vista como objeto de desejo e de prazer. *Raps* brasileiros também não fogem a essa visão da mulher, como pôde ser notado.

Desse modo, a responsividade dos *raps* é permeada pelo dialogismo, ou seja, pelas palavras e contrapalavras nas quais o locutor reflete e refrata a realidade concreta que quis destacar: fatos da vida, como o movimento *Hip Hop* e a prática do trabalho no/com o *rap*, dinheiro, sucesso, mulheres, entre outros. As relações de poder, então, também são entremeadas por esse dialogismo, pois, como menciona Foucault (2004, p. 277), nas “[...] nas relações de poder, há necessariamente possibilidade de resistência, pois se não houvesse possibilidade de resistência – de resistência violenta, de fuga, de subterfúgios, de estratégias que invertam a situação –, não haveria de forma alguma relações de poder”. E essa resistência também é observada nos *raps*, por meio das estratégias e táticas, sobretudo linguísticas e estilísticas, utilizadas pelo locutor para construir suas letras, que podem ser desde elaborar um texto abordando o próprio trabalho no/com o *rap*, mostrando que é o “mandachuva” da sua vida, deixando transparecer, muitas vezes, a raiva e, ao mesmo tempo, a ironia, diante de críticas recebidas, até falar de problemas pessoais, como a perda de um filho, que pode acontecer a qualquer pessoa.

Assim, o *rapper* não é, necessariamente, uma pessoa que canta só aquilo que vive e presencia ao seu redor, mas pode se assemelhar a um contador de história, pois se percebe uma linha tênue que separa/une o que é da esfera da vida e o que é da arte, possibilitando, dessa maneira, que haja sempre hibridações e intersecções entre “realidade” e “ficção”.

5.1.5 Entre a rima e a palavra nos *raps* brasileiros e portugueses

Neste momento, escolhemos alguns trechos de *raps* entre os destacados até então, e os dispomos lado a lado, em tabelas para facilitar a leitura, sobretudo os que têm temáticas afins, já que, de acordo com Bakhtin e Volochínov (1995), o tema é propriedade de cada enunciação. Assim também a significação focalizada pelos estudiosos será evidenciada nos *raps*, pois a mudança desta, segundo os teóricos (p.

135), “[...] é sempre, no final das contas, uma *reavaliação*: o deslocamento de uma palavra determinada de um contexto apreciativo a outro”. É necessário, portanto, abordar as duas conjuntamente, uma vez que “[...] a significação, elemento abstrato igual a si mesmo, é absorvida pelo tema, e dilacerada por suas contradições vivas, para retornar enfim sob a forma de uma nova significação com uma estabilidade e uma identidade igualmente provisórias” (BAKHTIN, VOLOCHÍNOV, 1995, p. 136).

Passaremos a designar, a partir desse momento, a voz que conduz a narrativa, nos *raps*, de autor-criador, a partir dos estudos de Bakhtin (2003), já que é por meio desta, na partilha com o autor-pessoa, é que se poderá compreender o fazer ético e estético de *raps* brasileiros e portugueses e, conseqüentemente, a esfera de comunicação na qual se inserem essas canções.

Assim, nas tabelas que se seguem, podem ser encontrados como fios condutores: i) a abordagem sobre o *Hip Hop* e/ou próprio trabalho no/ com o *rap* e seus desdobramentos, como orgulho e inveja; ii) o prazer e a sedução para explicitar relações de poder, tanto de gênero quanto de sexismo; iii) o universo da criminalidade para mostrar as conseqüências positivas e negativas desse contexto, bem como a glamourização e o reforço de estereótipos; iv) o cotidiano que é uma forma de criar o efeito de aproximação com a rotina das pessoas. Entre os muitos temas abordados, esses foram selecionados, por serem recorrentes, e que revelam, em alguma medida, que esses temas produzem efeitos no estilo usado e na questão autoral.

Na tabela 1, ressaltamos que os *raps* “Dedicatória”, dos Mind da Gap, e “Transformação”, de MV Bill, têm como fio condutor, ou tema do enunciado, o trabalho no/com o *rap*. Para os primeiros, como se perceberá, o *rap* é uma espécie de homenagem, e para o segundo gera e provoca mudança:

Mind da Gap	MV Bill
Dedicatória	Transformação
<p style="text-align: center;"><i>Raps cantados/narrados, geralmente, na 1ª pessoa do singular</i> De uma maneira geral, os autores-criadores falam do <i>rap/Hip Hop</i></p> <p style="text-align: center;">Dou dicas directamente da fonte p'ra se saber [...]</p>	

<p>Hip Hop, simplesmente, não é como o rock / Não adianta comparar-nos, ponto final, Stop [...] / Uma maneira de viver, p'ra não esquecer [...] Hip Hop é o meu vício, o teu é o refrigerante [...] (Dedicatória)</p> <p>Sou da terra de ninguém [...] Veja só o rap, Virou o partido da cara feia [...] (Transformação)</p>	
<p>O autor-criador também aborda a história do movimento <i>Hip Hop</i> nos EUA:</p> <p>Em 73, o nascimento do bólido e condutor Eu guio o estilo e estilizo-o sem pudor. Os primeiros MC's, meus co-pilotos particulares / Pioneiros, as raízes destes ritmos singulares. [...] Produtores de Breakbeats, com sistemas de som ambulantes, Faziam festas no Bronx, em ambientes beligerantes. Mais tarde vieram os MC's, animar como GTi's [...]</p>	<p>O autor-criador tece algumas críticas a certa ala do <i>rap</i> brasileiro (seus interlocutores):</p> <p>[...] Veja só o rap, Virou o partido da cara feia Estão mais preocupados Em cuidar da vida alheia, Com grandes bonés, Pequenas ideias, Falso reinado, coroa de rei, Castelo de areia, O discurso envelheceu [...]</p>
<p>O refrão é uma espécie de “declaração de amor” ao <i>rap</i> (seu “interlocutor” ou o “herói”):</p> <p>O que eu precisava, era mesmo, alguém assim como tu. Eras o estilo certo, para mim, Quero ficar contigo até ao fim.</p>	<p>No refrão, observa-se que o autor-criador orgulha-se de viver do que faz:</p> <p>Transformação quando visto meu manto Hora do combate, Então enxugue o seu pranto Vivo o que canto, Meu orgulho talvez cause espanto,</p>

<p>Nunca tive ninguém, como tu, mas sempre te procurei, agora que te encontrei, que te ouvi, quero ficar contigo até ao fim.</p>	<p>Balanço e levanto, Por isso eu tô de pé. Reto e direto pra quebrar o encanto Em cada canto, Depende da sua fé, É nós que tá, pra mudar por enquanto Só no adianto.</p>
<p>O autor-criador, de forma irônica, no verso inicial, fala que tudo indicia estar bem, em Portugal:</p> <p>Tudo bem no país à beira mar plantado Até aparecer algo novo, nunca identificado. Hip Hop muitos gostaram, outros não. Talvez seja por não ser de fácil compreensão [...]</p>	<p>O autor-criador aborda alguns problemas encontrados no Brasil:</p> <p>[...]</p> <p>Meu país é rico, só divide mal sua riqueza Muitos com pouco, poucos com muito, E tratam com frieza quem é de origem favelada, Vida abalada, dura caminhada [...] Gente analfabeta no cenário atual [...] Muita adolescente sendo mãe fora de hora [...]</p>

Tabela 1: o trabalho no / com o *rap*

No *rap* “Dedicatória”, em especial no refrão, observa-se o que Bakhtin aborda sobre construção híbrida, sobre “dois modos de falar”, uma vez que o autor-criador busca personificar o *Hip Hop*: quando fala do amor ao *Hip Hop*, é como se estivesse fazendo uma declaração de amor a uma pessoa e nisso está a personificação do *rap*. Nesses “dois modos de falar”, as vozes e o diálogo que o autor-criador mantém com seus interlocutores manifestam-se (estes podem ser desde as pessoas que apreciam o *Hip Hop* até quem não gosta, uma vez que isso é percebido ao longo da letra do *rap*): numa relação que se constrói via alteridade. Assim, a narrativa tem como fio discursivo a temática sobre o universo/o próprio trabalho no/com o *rap/Hip Hop*. O autor-criador, numa relação metafórica, utiliza palavras do campo semântico automobilístico relacionando-as ao *Hip Hop*: condutor; co-pilotos; cinto de segurança; mecânica;

combustível, lubrificante, entre outras. Também não se pode dizer que os autores-pessoas marcam-se⁷², discursivamente, pois apenas o nome de um deles é mencionado para introduzir o refrão que virá na sequência: “A seguir ao refrão, *Ace* explica-vos a mecânica”.

O pertencimento que é observado, em “Dedicatória”, é o relacionado ao *Hip Hop*, com destaque para o dêitico “aqui” que marca essa localização aliada a essa cultura: “Necessitas de cinto de segurança / isto não é música de dança, dedicatória p'ó Hip Hop / a história que aqui s'avança”.

No que tange à maneira como o autor-criador dirige-se aos interlocutores, isso é variado, ora esse interlocutor está mais próximo, por isso o uso do “tu” (com quem se fala), como se observa no tratamento dado ao *Hip Hop*, no refrão; ora de forma mais distante, com o uso de “vocês” (referência de quem se fala): “Por favor, poupem comentários ignorantes / Tirem dúvidas, se não falar é melhor pensar antes”; há também a alternância entre a 2ª pessoa do singular e a 2ª do plural: “Se me enganei não reparo, o que *vos* digo é sempre claro. Veloz com'um Lamborghini / Conto-*te* a história como Fellini”. Essa forma variada como os autores-criadores referem-se a seus interlocutores, de algum modo, relaciona-se à dinamicidade da língua portuguesa, na oralidade, já que o autor-criador dirige-se ora a apenas um interlocutor, ora a mais de um. Também se nota à recorrência aos pronomes possessivos (em “*meu* vício” e “o *teu* é o refrigerante”) que, para além da ideia de posse, marcam dois lados/duas posições excludentes: o do autor e os demais.

Assim, o processo de autoria está relacionado à valoração, observadas nas escolhas lexicais ligadas ao universo automobilístico, por exemplo, por meio das quais os autores-criadores atribuem um juízo de valor ao *Hip Hop*, o herói da narrativa, de que é potente tal qual uma “máquina” (no sentido de carro), aliado ao fato de que é tão envolvente a ponto de eles se “apaixonarem”. Nesse sentido, *Hip Hop* é também um interlocutor desses autores-criadores, bem como outros que são genéricos, pois podem ser quaisquer um (“muitos gostaram, outros não”). Desse modo, nessa construção discursiva da autoria, percebem-se dois cronotopos, um ligado à atualidade do *Hip Hop*,

⁷² Sobre essa questão, podemos dialogar com Foucault: “[...] that the proper name enables to point a finger at something, and therefore to transfer unnoticeably from the area of speaking to the area of watching (FOUCAULT, *apud* PÄRLI, 2011, p. 204). Tradução nossa: [...] que o nome próprio possibilita apontar o dedo para algo e, portanto, transferir, imperceptivelmente, da área do falante para a de quem observa.

no qual se encontram, e o outro relacionado ao passado e à construção histórica desse movimento.

Pode-se dizer, então, que as relações de poder que são percebidas são aquelas que ressoam o contexto do *Hip Hop*: movimento diverso e híbrido no qual os autores-criadores, que refletem e refratam vivências dos autores-pessoas, focam na representatividade e na importância desse movimento para suas vidas, mesmo que existam críticas, tanto aos *rappers* quanto ao próprio *Hip Hop*.

Em “Transformação”, de MV Bill, outras questões também são verificadas para além das apontadas na Tabela 1, como a dicotomia entre dois pontos de vista (pessoas da elite x pessoas de baixa renda), com o dêitico “cá” situando o autor-criador de qual lado está e pertence, e o que pode dizer como um observador privilegiado: “[...] É comum do lado de cá / A escola abandonada / Por quem tem que trabalhar / Desigual, a minoria rica não se abala / Vive trancada, escondida num condomínio / Assistindo da área VIP um extermínio [...]”. Também se nota o relato da opressão sofrida pelo povo: “[...] De um povo que luta / Sem as armas adequadas / Várias vidas foram dizimadas / Histórias apagadas / Relações de conflitos foram geradas [...]”. O autor-criador se diz uma voz de/da mudança: “[...] A Voz que tá no ar / A chama combativa não pode se apagar / Há muita coisa a ser mudada / Não quero fazer parte do bonde / Dos que só falam e não fazem nada [...] / Sem timidez, não me canso / Enquanto não tiver avanço”. A apatia do povo também é alvo da crítica deste: “[...] Sem se mover, cada um no seu lugar / Perderam a capacidade de se indignar / Só tem força quando é nós contra nós / Na frente do opressor baixa cabeça / E perde a voz / O mesmo opressor é / aquele que faz as leis [...]”.

A autoria está conectada também às várias narrativas que circulam e dialogam nessa canção. Essas narrativas relacionam-se aos interlocutores: na dualidade entre classes (“Desigual, a minoria rica não se abala”); crítica a pessoas do *rap* que “fogem” do discurso crítico e questionador que era comum em *raps* (“Estão mais preocupados [...] O discurso envelheceu”); o pessoal da comunidade que assiste a tudo e não faz nada, reforçando o *status quo* (“Sem se mover, cada um no seu lugar”). É também um *rap* híbrido, com duas línguas em diálogo: a inglesa e a portuguesa que representam, respectivamente, dois cronotopos: o berço do *rap* mundial e um dos ícones do *rap* para seus seguidores, Chuck D, do grupo Public Enemy; uma voz que se intitula mensageiro

da verdade, que seria o próprio MV Bill. Isto é, este canta o que considera verdadeiro/real. O uso de outros pronomes, como os possessivos, e formas verbais, no imperativo, ajudam a localizar tanto o autor quanto o(s) interlocutor(es), com os possessivos indiciando dois lados não excludentes: “Transformação quando visto *meu* manto [...] / Então *enxugue* o *seu* pranto”.

O pertencimento ao local também é reforçado, haja vista o uso do locativo “cá”, já que as críticas do autor, que não se marca discursivamente dizendo seu nome, têm como foco melhorar o cotidiano dos seus companheiros da comunidade, uma vez que se considera um porta-voz destes. Palavras de campos semânticos distintos (de violência, de guerra e das leis) ratificam a hibridez dessa canção: chama combativa; leis; conflitos; armas; extermínio; combate; luta, entre outras. Nesse sentido, as ideologias do cotidiano, vislumbradas na opressão, no sofrimento, na falta de serviços, por exemplo, misturam-se às ideologias da superestrutura, ligadas a diferenças entre classes, e ambas fazem com que as relações de poder se manifestem, no discurso bivocal do autor-criador, uma vez que a resistência e a liberdade são percebidas quando ele torna conhecido seu ponto de vista.

É possível ainda fazer cotejos entre “Transformação” e outros *raps* de MV Bill, como “Corrente” e “Sou eu”, em que se notam questões afins, como a crítica a interlocutores variados, que vão do “mano” da periferia a um “inimigo” genérico, que pode ser a elite, um invejoso, entre outros. Em geral, esses *raps* contam com participações de outros *rappers*, numa relação dialógica e responsiva. Assim, a plurivocalidade desses *raps* está no fato de haver distintas narrativas em diálogo e em embate, com a valoração ao local, pois é recorrente o uso de palavras como “aqui”, “espaço” e “gueto”, sendo dada a partir do olhar do autor-criador, mas que tem como base também o ponto de vista negativo atribuído por um outro que se encontra fora e também no local (o “inimigo”; o “um por perto”; “o cara pálida”). Nesse sentido, o fato de narrar/cantar na primeira pessoa do singular e/ou do plural pode refletir e refratar esses diálogos que se mantêm com esses outros. Desse modo, as relações de poder buscam estabelecer a interação que esses diferentes outros sustentam entre si, sejam entre o locutor e os seus, nas ideologias do cotidiano, no dia a dia da comunidade que também tem “inimigo”, sejam nas de nível macrofísico, entre o autor-criador e aqueles que representam o poder considerado hegemônico, tratando estes últimos, por exemplo, “com frieza”.

Algumas questões apontadas nos *raps* de MV Bill, como o orgulho e a inveja, principalmente em relação ao trabalho que realiza, já que é dito que “continuo no jogo”, “tamo tomando espaço que é nosso”, “vivo o que canto”, podem ser observadas, na tabela 2, abaixo:

Corrente	Sou eu	Transformação
<p style="text-align: center;">Uso da primeira pessoa do singular e/ou plural:</p> <p style="text-align: center;">[...]</p> <p style="text-align: center;">Fico ligada quando Entram na minha frente Tamo tomando espaço que é nosso [...] (“Corrente”)</p> <p style="text-align: center;">Eu vim aqui só pra dizer Que continuo no jogo [...] (“Sou eu”)</p> <p style="text-align: center;">[...]</p> <p style="text-align: center;">Vivo o que canto, Meu orgulho talvez cause espanto [...] (“Transformação”)</p>		
<p style="text-align: center;">Diálogos e Críticas com/a determinados interlocutores:</p>		
<p style="text-align: center;">[...]</p> <p style="text-align: center;">Inimigo ri pra testar psicológico Se liga rapa, olho gordo não consegue enxergá [...]</p>	<p style="text-align: center;">[...]</p> <p style="text-align: center;">Quem tem sempre um por perto Torcendo para que o bagulho não dê certo [...]</p>	<p style="text-align: center;">[...]</p> <p style="text-align: center;">Vivo o que canto, Meu orgulho talvez cause espanto, [...] E tratam com frieza quem é</p>

O cara pálido tem medo de nóis Nojo de nóis e treme com a potência da voz [...]	Foi sinistro Mas eu resisti Graças a Deus, a vocês, eu estou aqui	de origem favelada [...] Pois nosso povo é manso, Só vira bicho quando o assunto é futebol [...]
O autor-criador fala de mudança e do próprio trabalho:		
[...] É do nosso jeito a chapa é preta Transformar o gueto com o poder de uma caneta Papo reto nem sempre lógico [...]	Eu vim aqui só pra dizer Que continuo no jogo Colocando mais fogo tô na pista de novo Independente do espaço que o meu som tem Com honestidade vai chegar até alguém [...]	[...] A Voz que tá no ar A chama combativa não pode se apagar Há muita coisa a ser mudada Não quero fazer parte do bonde Dos que só falam e não fazem nada [...]

Tabela 2: orgulho e inveja

As canções seguintes, na tabela 3, de uma maneira geral, assim como as encontradas nas tabelas anteriores, vão abordar a vivência, a experiência e a prática no/com o *rap*. Nos *raps* dos MDG, observa-se uma gradação: das dificuldades iniciais, passando pelo orgulho de terem vencido, aos problemas em decorrência da fama e à solicitação de união. No caso dos Racionais, nota-se o *rap* como escolha e como escola, daí o retorno, o seguir em frente e o fato de o *rap* ser potente e destruidor como uma guerra. No *rap* de Boss AC, verifica-se o orgulho ligado à autoestima afirmativa e sem modéstia, pois se intitula “mandachuva das rimas”:

Mind da Gap	Racionais MC's	Boss AC
<p>Dar o máximo / Tríade Nuclear / Todos somos gordos</p>	<p>Negro Drama / De volta a cena / Na fé firmão / 1 por amor 2 por dinheiro</p>	<p>Levanta-te</p>
<p>Raps cantados/narrados na 1ª pessoa do singular e/ou na 1ª pessoa do plural:</p> <p>Dos poucos créditos, zero lobbies, estavam incrédulos Inúmeros energúmenos, mas para esses nós erguemos Não os números que vendemos, mas a arte pura que fazemos [...] (Dar o máximo)</p> <p>No princípio dos Mind da Gap as coisas eram diferentes Quando aparecemos em estúdio e foi o prelúdio [...] Prossigo pla dedicatória, vou contar outra história [...] Somos 3 o número perfeito a conta que Deus fez</p>	<p>Raps cantados/narrados na 1ª e/ou na 3ª pessoa do singular:</p> <p>[...] Aí, o rap fez eu ser o que sou Ice Blue, Edy Rock e Kl Jay e toda a família E toda geração que faz o rap A geração que revolucionou A geração que vai revolucionar Anos 90, século 21 [...] (Negro Drama)</p> <p>Racionais roubando a cena Realidade é a palavra, atitude é o meu o lema Esquema feito a justiça está com nós Lei da periferia, irmão, ouça a minha voz Meu rap é linha de frente dessa guerrilha Faça o que puder, vier siga</p>	<p>Rap cantado/narrado na 1ª pessoa do singular:</p> <p>[...] Tu sabes como é, já conheces o Mandachuva [...] Só é oficial Depois de ouvir bem alto no carro Os que não passam nos testes rejeito tipo cigarro [...]</p>

<p>[...] (Tríade Nuclear)</p> <p>[...] Tou a representar as crews que tão por trás há alicerces montar [...]</p> <p>Digam-me se são como eu guardando hip hop aos manos Não interessa donde viemos interessa onde estamos e onde vamos [...] (Todos gordos)</p>	<p>minha estreita trilha (De volta a cena)</p> <p>Meu delito, um rap que atira consciência, É crime hediondo a favela de influência [...]</p> <p>Eu tô na fé, parceiro, prossigo sem medo (Na fé firmão)</p> <p>[...] o Rap é uma guerra e eu sou gladiador pra jogar pra lutar [...] (1 por amor 2 por dinheiro)</p>	
---	---	--

Tabela 3: o trabalho com o/ no rap: outros desdobramentos

Nos *raps* dos Mind da Gap, observa-se que:

i) em “Dar o máximo”, há a presença de um discurso que enaltece o trabalho dos narradores personagens, bem como da velha escola do *rap* português (“[...] E tu / prova agora com calma algum do sabor da velha escola [...] Os mais notórios, os pródigos, dos clássicos históricos [...]”); além disso, existem palavras do campo semântico do automobilismo (“É este *motor* que ainda *movimenta* toda a cena em seu redor”); os autores-criadores não se marcam discursivamente; o tempo e o espaço no qual estão inseridos é o universo do *rap* (palcos, rádios, shows, entre outros; no passado, no presente e no futuro: “Fomos, somos e seremos sem pausa a casa de quem fez faz e fará falta”). A maneira como se dirigem ao interlocutor, como já mencionamos, é com relativa proximidade, por isso o uso do “tu”, além de outras formas, como vocês (“estavam incrédulos”).

ii) em “Tríade nuclear”, também com narradores personagens que falam de sua história no *rap* de forma gradual, dos anos iniciais e seus dilemas até os anos 2000; usam uma metáfora que se relaciona à criminalidade (“suspeitos do costume”) para se referirem a si e ao próprio trabalho (“A fórmula a respeito dos suspeitos do costume”) e ser “suspeito” tem o sentido, pelo que se depreende, de fazer algo novo e bom e não que gerasse desconfiança; assim como em “Dar o máximo, localizam-se no cronotopo do universo do *rap*; marcam-se discursivamente, diferentemente do *rap* anterior, já que se dizem a “tríade nuclear”, os Mind da Gap. Nesse caso, haveria uma coincidência entre vida e arte? Embora saibamos que os autores-pessoas, os MDG, contam a sua vivência com o *rap*, quando a tiram do mundo da vida e a transportam para o munto da arte, da música, os MDG mobilizam uma outra voz, a do autor-criador que, como tal, pode inserir outros elementos, como a inclusão de outras narrativas que podem ter como base fatos reais, abrindo espaço para *o como ser da vida, mas que não é a vida*, esta realizada apenas no ato único e singular do sujeito. Por fim, os autores-criadores não se dirigem, especificamente, a nenhum interlocutor, pois contam sua história e, nesse sentido, o interlocutor presumido é aquele que vai ouvir o *rap*.

iii) em “Todos gordos”, também se marcam discursivamente, como em “Tríade nuclear”: “Outra vez vez sente sente na tua mente na tua mente / Mind da Gap / Mind da Gap”; localizando-se espacialmente na região do Porto e temporalmente, no presente (“o momento”), mas visando ao “futuro”: “Preparar o futuro, mas o que interessa é o momento”; saúdam os interlocutores a fim de conseguir a adesão destes. Do nosso ponto de vista, a interpelação aos interlocutores é para abordarem o que, de fato, querem falar que é sobre o trabalho que fazem: “Para *todos os meus gunas*⁷³ dedico-vos mais um dos nossos hinos / Gaiolin, Porto e Matosinhos, distritos vizinhos [...] / Vocês sabem muito bem do que eu estou a falar”. Percebe-se que os interlocutores são referidos por várias formas (“todos”, “meus gunas”, “vos” e “vocês”) e isso suscita algumas questões: a) uma relação entre iguais e de relativa proximidade, por isso o registro de “Todos” e “meus gunas”, destacando-se o possessivo “meus” que remete a isso também; b) o uso

⁷³ Entre as definições de “guna” apresentadas no dicionário português Priberam está a seguinte: Jovem citadino, geralmente associado às camadas sociais mais desfavorecidas, de comportamento ruidoso por vezes desrespeitoso, ameaçador ou mesmo violento, que é vaidoso mas que tem gostos considerados vulgares (ex.: *usava o boné de lado, como os gunas*). Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/guna>>. Acesso em: 20 jan. 2016. Pelo contexto, “guna” aparenta se assemelhar a “mano”, do contexto brasileiro.

da segunda pessoa do plural (“vos”) indicia que não são de Lisboa, em cuja localidade comumente não se utiliza essa pessoa do discurso, de acordo com os estudos dos pesquisadores portugueses apresentados; c) o pronome “vocês” não está sendo usado de forma negativa, pelo contexto, contudo, é uma forma mais distante de se dirigir aos interlocutores.

Assim, a incorporação da voz alheia sobre o movimento *Hip Hop* é tornada própria quando os autores-criadores apresentam o seu acento apreciativo sobre o trabalho no/com o *rap*, que é a temática comum nesses *raps* analisados dos MDG. Esse é um dos aspectos em que se nota que a construção da autoria é realizada, via alteridade, na relação que eles mantêm com os outros, sejam seus interlocutores os ouvintes ou o próprio fazer-agir no/com o *rap*. Desse modo, as relações de poder (ser resistente e ainda estar na ativa) que emergem, por meio desse processo autoral, têm como base o cenário do *rap* dos Mind da Gap, uma vez que se percebe que a interação com seus interlocutores baseia-se no fato de sem estes não haver o trabalho dos primeiros. Ou seja, sem recepção e circulação do trabalho deles não haveria a produção. No caso dos *raps* analisados, poderíamos considerá-los ainda como metaraps, já que o foco é o próprio trabalho com o *rap*. Em resumo, a especificidade da construção desse processo de autoria está na mobilização de recursos linguísticos, discursivos e estilísticos apontados para retratar uma situação concreta, falar do trabalho dos MDG com o *rap*, e a conduzirem para a arte, no espaço da música.

Nos *raps* dos Racionais MC’s, nota-se uma mescla entre narrativas, por isso a presença de outros gêneros discursivos em uma mesma canção:

i) em “Negro Drama”, o tom cinematográfico permeia a canção, aliado a um discurso pedagógico, embora, nesse *rap*, haja mesclas de outros gêneros do discurso, pois há também o relato, o testemunho e o conselho, além do discurso de autoajuda, que constroem o todo da canção: que começa do geral, relatando o paradoxo em que vive e o que é ser negro drama, por isso o uso da terceira pessoa do singular (“Negro drama / entre o sucesso, e a lama / dinheiro, problemas / inveja, luxo, fama”), até o particular, quando o narrador fala de si, na primeira pessoa do singular (“Negro drama / eu sei quem trama / e quem tá comigo / o trauma que eu carrego / pra não ser mais um preto fudido”), e de suas vivências e experiências; havendo uma circularidade na troca entre geral e particular ao longo da canção; o diálogo que mantém com os outros (o “senhor

de engenho”, representando a elite, e o “truta”, representando a periferia) ratifica essa circularidade; são utilizadas palavras do campo semântico de guerra (farda; batalha; vitórias; glórias; morteiro, entre outras) e do religioso (Deus; Torre de Babel; Mar Vermelho; Obá) que reforçam a polaridade entre quem representa o “senhor de engenho” e o “truta”; intertextualidade com o passado, como o diálogo com a época da exploração do ouro (“desde o início / por ouro e prata / olha quem morre / então veja você quem mata”), com o “senhor de engenho” sendo trazido para o contexto atual; com esse “senhor de engenho” não sendo considerado um aliado, assim como outrora, já que representa a opressão; há a localização temporal, na atualidade, e espacial (“passageiro do Brasil / São Paulo agonia / que sobrevivem / em meia zorra e covardias / periferias, vielas e curtiços”) do macro, “Brasil”, ao micro, “periferias, vielas, curtiços”.

ii) em “De volta a cena”, os autores-criadores marcam-se discursivamente, ao contrário de “Negro Drama” (“Racionais de volta igual a febre da malária”); também são usadas palavras do campo semântico da guerra (lema, justiça, guerrilha, trilha, soldado, entre outras); sincretismo religioso: “convivendo com o divino / diabólico / entre os crentes, os espíritas, o crime e os católicos [...]”; inicialmente, há uma preleção na qual um personagem diz que o grupo, Racionais, está de volta à cena musical do *rap*, mas depois muda-se o foco da canção ao ser abordado o cotidiano da favela, com a localização espacial e temporal, no presente.

iii) em “Na fé firmão”, o narrador personagem também faz menção aos integrantes do grupo (“Eu sou parceiro de Ice Blue e Mano Brown / KLJ vira mazinha... É puro veneno”); também são usadas palavras do campo semântico da guerra (franco atirador, desertor, guerreiro, exército, entre outras) e religioso (fé, profecia; Cristo; “Aonde eu ande trago o anjo do bem / Que ilumina meu caminho e me mostra quem é quem”, entre outras); situa-se espacialmente e temporalmente (“Século 21 eu sei muito bem o que eu quero [...] / Demarco meu espaço sem aço sem gangue [...] / Sou lá do Norte e eu venho pra rimá [...]); apresenta-se, dizendo o que pensa (“Eu quero resgatar tudo aquilo que eu perdi [...]), ao mesmo tempo em que se dirige ao interlocutor, utilizando verbos no imperativo (“Pense e vá / raciocine já / a profecia diz que o mundo tá pra acabar [...] / levante a taça e tome um trago [...]); no refrão, solicita a atenção de seu interlocutor e se diz inspirado em Robin Hood, como mencionado, o ladrão que “roubava” dos ricos para dar aos pobres: “Escuta aqui, escuta aqui, EDI inspirado na selva de Robin Hood / A fita foi tomada se joga tô envolvido / Pilantra aqui não cabe é

só guerreiro no abrigo [...]”. Essa personagem seria uma espécie de Robin Hood da periferia, do século XXI? O que isso representaria? No próprio refrão é sugerida a resposta: “Pilantra aqui não cabe é só guerreiro no abrigo [...]”.

iv) Em “1 por amor 2 por dinheiro”, há palavras do campo semântico de guerra (revolução, guerreiro, gladiador, entre outras) e religioso (Apocalipse, profeta, Deus, pecado, entre outras); além de também se localizarem espacialmente (“Na Zona Sul”, “Vale das Virtudes”, Jardim Rosana, Fusão Leste Sul, entre outros) e temporalmente (“meu cérebro balançou século XXI revolução”); vozes de outras pessoas são trazidas para corroborar com a narrativa, por isso, um dos integrantes dos Racionais, Mano Brown, é citado discursivamente, observando-se, nesse sentido, um excedente de visão por parte de uma das personagens da narrativa (“[...] já disse Brown um rolê pela Fundão é fundamental [...]”) e isso comprovaria que não se pode dizer que a vida imita a arte e vice-versa; uma das personagens compara a periferia à selva (“1 por amor 2 por dinheiro na selva é assim”), desafia um dos interlocutores (“Quem é você que fala o que quer”) e a outros dá conselho (“hei você não se entrega / olha a seu redor a expansão do terror”); personificação da periferia/quebrada: “hei quebrada eu vejo seus olhos tristes tentando ver a luz”; ao final do *rap*, as diferentes personagens ratificam a mensagem de existir esta dualidade na periferia entre amor e dinheiro, com um olhar exotópico sobre si e na sua relação com o seu outro: “[...] vida loka é só quem é, bom guerreiro de fé / muito amor pros parceiro / liberdade e dinheiro / quem é quem [...]”

Como se vê, há uma circularidade que oscila entre o polo da dupla responsividade/responsabilidade, que favorece a construção da autoria, e de certa tensão que permeia as relações de poder na esteira dessa polaridade, uma vez que os *raps* dos Racionais têm alguns aspectos em comum: a) palavras do campo semântico de guerra; b) presença da religiosidade; c) interação dialógica com o outro, seja o representante da elite, seja o “mano/truta” da periferia, com o narrador, às vezes assumindo o protagonismo da narrativa, espalhando a sua palavra, mas querendo uma resposta desses interlocutores; d) os autores-pessoas, os *rappers*, na maioria das canções, ora são citados (quando um outro fala deles), ora são marcados discursivamente (quando dizem os próprios nomes nos *raps*, por meio dos autores-criadores), além de se situarem espacialmente e temporalmente no contexto da periferia e do *Hip Hop*. Esses aspectos, como se repetem, podem ser considerados uma marca do estilo dos Racionais, o que corroboraria para se caracterizar um tipo de autoria: a coletiva que se daria na relação

eu-outro. Isso já foi indiciado em nossa dissertação de mestrado, quando analisamos como emergência, discursivamente, a subjetividade em *raps* dos Racionais MC's.

“Levanta-te”, de Boss AC, apresenta uma narrativa que gira em torno do trabalho que o autor-pessoa realiza com o *rap*, por isso a transposição para o universo narrativo da música desse fato, por meio do autor-criador. Além disso, o *rap* é híbrido, no sentido que há duas línguas em diálogo, as línguas portuguesa e a inglesa, esta na preleção, quando o protagonista é anunciado. O outro e suas regiões, as que são chamadas a levantar, em Portugal e em outros lugares também, são interpelados apenas para reforçar uma característica da personagem, a de “mandachuva” das rimas: “Tu sabes como é / O microfone na minha mão / Já conheces o Mandachuva / assenta como uma luva / Escrevo, corrijo / Afino o flow e as rimas / Sinto prazer a compor”.

É por meio dessa demarcação discursiva, temporal e espacial é que se move o processo autoral, em “Levanta-te”, e circulam as relações de poder, estas ao mesmo tempo no nível micro e macrofísico. Neste, num nível mais amplo, há o embate com alguns interlocutores: um genérico, com o autor-criador se referindo a esse interlocutor por “você”, “toda a gente” (“Vai chamar toda a gente, diz que isto vai aquecer por isso”); e um outro que, provavelmente, não aprecia o trabalho dele (“eles podem bifar, mas ‘tou m'a cagar / Mandachuva até ao fim não abandono o navio / Eles falam, eles cospem mas o povo já decidiu”). No nível micro, observa-se a relação de proximidade que procura criar para com um tipo de interlocutor, o público consumidor de sua música, esperando deste uma resposta, mas não a de crítico, pois diz que nem precisa questionar: “E quando digo ‘levanta’ / Tu nem perguntas por quê”. Em resumo, procura salientar que é para prestar atenção ao bom trabalho que realiza, talvez seja por isso que utilize a segunda pessoa do discurso a fim de criar certa proximidade com esse tipo de interlocutor. Assim, essa alternância de pessoas do discurso para se referir aos interlocutores reforça as relações assimétricas de poder entre os grupos de pessoas que têm conhecimento do trabalho do protagonista e que são referenciados por meio de sua voz: entre aqueles que partem do pressuposto de que ele é “mandachuva”, logo, teriam sua consideração; e entre os que o rejeitam, percebidos por criticarem o trabalho que realiza e que não teriam sua apreciação. Essas relações que se constroem, via alteridade, apontam para o que discurso que quer dar visibilidade e que foi indiciado, na preleção: a de que é uma lenda das rimas. E diante dessa característica todos deveriam reverenciá-lo, sem questionamentos.

Uma outra questão que também é relevante na narrativa de *raps* é a relacionada ao prazer (sexual). É possível fazer um cotejo entre os *raps* “Better This Way (Melhor Assim)” e “Quero também”, de Boss AC, e “Se Isto Nos Dá Prazer”, de Mind da Gap, devido à temática de sedução abordada. Como já constatado, é um “eu” que quer e deseja dar prazer a uma “outra” que, em alguns momentos, corresponde às expectativas do autor-criador que assume a função de narrador-personagem. Em síntese, ambos partilham algo em comum: o fato de quererem estar juntos. O primeiro *rap*, como já destacamos, é cantado em inglês e em português e nisso observam-se, por meio dessas duas línguas, duas vozes que não estariam em embate, mas sim em diálogo, pois tanto o que é mencionado em português quanto o que é dito em inglês remetem ao contexto do encontro amoroso entre duas pessoas.

Nesse sentido, nos três *raps*, a predominância da 1ª pessoa do singular está relacionada à percepção que o eu (narrador) tem sobre o outro. Quando os autores-criadores usam a 1ª pessoa do plural, em “Better this way (melhor assim)” e “Se isto nos dá prazer”, por exemplo, é para inserir a interlocutora no contexto de sedução, já que ela é a outra parte interessada. Por outro lado, neste último *rap*, há a alternância entre a 1ª pessoa do plural com a 2ª pessoa do singular e do plural, o que sugere uma relação que um “eu” se constitui e se completa no outro e vice-versa: “Se isto *nos* dá prazer, terá que *vos* dar prazer / Terá que algo bom trazer, trará pelo som prazer [...] / Trago-*te*, até ao meu lado / Até aqui bem perto / Até sentires a respiração a marcar o tempo [...]”. Uma maior proximidade é notada em “Tu queres e eu quero também”, visto que o foco é só a parceira, por isso o autor-criador dirige-se a ela na 2ª pessoa do singular: “Saltos finos e altos dão-*te* a altura perfeita / Gym todos os dias dá-*te* a postura direita / Lábios carnudos com o batom bem escolhido / Apetece-me puxar esse cabelo comprido [...]”.

Será que a forma como a mulher é vista, pelo autor-criador, é apenas como objeto? Como a voz feminina é falada pela voz masculina, mesmo que essa mulher também participe da canção, não podemos dizer que ela, de fato, tenha voz e vez, o que se insinua é que apenas faz parte de um jogo cujos focos são a sedução e o prazer dos quais também é parte integrante e, por assim, peça indispensável nesse processo. Assim, as relações de poder refletem e refratam a diferença entre gêneros (os papéis que seriam pré-definidos, na esteira de uma herança patriarcalista, de homens e mulheres no jogo de sedução) e que podem assumir um viés sexista ao serem observados só o ponto de vista que é dito pela voz masculina.

Abaixo, na tabela 4, apresentamos mais alguns trechos, a fim de que se possa ficar mais fácil visualizar a temática que gira em torno do prazer, destacando-se a mulher e seu corpo que são vistos, como destacamos, pelo olhar masculino:

Boss AC	Mind da Gap
Better This Way (Melhor Assim)	Se Isto Nos Dá Prazer
<p>Raps cantados/narrados na 1ª pessoa do singular:</p> <p>Se eu disser que não quero tou a mentir [...]</p> <p>Perco tempo a divagar Dou voz ao que estou a imaginar [...]</p>	
<p>Rap com conotação sensual: em que um eu tenta seduzir sua interlocutora</p> <p>Vamos deixar as coisas como estão Resistir à tentação Descobrir uma nova emoção Usar a imaginação [...]</p>	<p>Observa-se a conotação sensual, separando-se as diferenças na abordagem:</p> <p>Eu e tu simultaneamente A deixarmos voar, todo o tempo passar Para apreciar convenientemente [...] És toda ouvidos para me agradares E com dicas subliminares Eu correspondo correctamente [...]</p>
<p>É possível ainda fazer um paralelo com o rap “Tu queres e eu quero também”</p> <p>Esse rap é cantado/narrado na 1ª pessoa do singular, mas percebe-se um diálogo mais próximo da sua interlocutora, como se verifica no refrão, cantado pela voz</p>	

<p>feminina e masculina:</p> <p>Eu sei o que é que tu queres E eu quero também Eu sei o que é que tu queres E eu quero também, hã</p>	
<p>O autor-criador de “Tu queres e eu quero também” foca na sensualidade da mulher amada/musa; o encontro amoroso:</p> <p>Vejo-te a chegar como se o mundo fosse teu A estrela mais brilhante que o mundo já conheceu Vestida para matar com o andar confiante A roupa apertada nesse corpo deslumbrante Tiras o casaco e exhibes o decote [...]</p>	

Tabela 4: o prazer

Os *raps* portugueses e brasileiros seguintes, na tabela 5, têm como fio condutor a sedução, que se aproxima do que foi focado anteriormente sobre o prazer, já que se nota que é uma forma de marcar territórios e fronteiras entre o que seria considerado como pertencente ao universo feminino e masculino, numa relação de sedução.

No primeiro *rap*, “Bazamos ou ficamos”, a sedução acabaria com o estresse da interlocutora. No segundo *rap*, essa sedução realiza-se pela conquista do famoso Don Juan, só que das quebradas, por isso um “Estilo cachorro”. E, na última canção, a sedução gera brigas e discussões, devido ao “Estilo vagabundo” do locutor que sai com outras mulheres, como se sugere:

Mind da Gap	Racionais MC's	MV Bill
Bazamos ou ficamos?	Estilo cachorro	Estilo vagabundo
<i>Raps na 1ª pessoa do singular:</i>		Há um diálogo:
<p>Comigo é só relax, Fecha os olhos Abre a boca, E eu acabo com o teu stress [...]</p>	<p>Conheço um cara que é da noite, da madrugada Que curte várias fitas, várias baladas Ele gosta de viver (e viajar...) Sem medo de morrer, sem medo de arriscar Não atira no escuro, um cara ligeiro [...]</p>	<p>Eu só quero saber o que você está esperando, com esse teu papo furado quase me enrolando [...] (mulher)</p> <p>Mas se o momento não é de briga então o estresse pra quê?! [Pra resolver] O que?! [o que que você vai querer] De quê?! (homem)</p>
<p>Uma mulher é a interlocutora:</p> <p>Perfeita, interior, sublime E de exterior, esbelta, Em discurso indirecto [...]</p>	<p>Uma das personagens fala de um outro homem, uma espécie de Don Juan, que consegue sair com várias mulheres:</p> <p>[...] Esse cara é bandido, aham, objetivo, um bom malandro, conquistador tem naipe de artista, pique de jogador [...]</p>	<p>Nesse rap, há a simulação de um diálogo entre um homem e uma mulher:</p> <p>Agora é com você, sou eu ou as mamadas [...] (mulher)</p> <p>Eu também prefiro, te quero, te admiro [...] (homem)</p>

<p style="text-align: center;">Refrão:</p> <p>Amor, como é que é, Tá tudo, 'tás a curtir, Amor, 'qué que se passa, Tudo bem, 'tás a sentir? Ah, Ah, Diz lá em que ponto é que estamos, Todos os meus manos, Bazamos ou ficamos. (Bazamos ou ficamos)</p>	<p style="text-align: center;">Refrão:</p> <p>Mulher e dinheiro, dinheiro e mulher, quanto mais você tem muito mais você quer, mesmo que isso um dia traga problema, viver na solidão, não, não vale a pena</p> <p>Mulher e dinheiro, dinheiro e mulher, sem os dois eu não vivo qual dos dois você quer, mesmo que isso um dia traga problema, ir pra cama sozinho, não vira esquema [...] Au au, estilo cachorro/Au au au au, não é machismo</p>	<p style="text-align: center;">Ao final do rap, ambos dizem, de maneira alternada:</p> <p>Safado, sem briga ... Safado, sem briga ... Safado, sem briga ... Safado, sem briga ...</p>
--	--	---

Tabela 5: a sedução

No rap “Bazamos ou ficamos”, o processo de autoria é vislumbrado no foco que o autor-criador, na função de narrador-personagem, conduz as etapas da sedução: mostrando as qualidades da interlocutora, passando pelas suas, como a de dizer que é “bom”, pois acaba com o estresse, e, finalmente, convidando-a para sair. No refrão, o narrador, chama-a de “amor”, incluindo-a na conversa, quando utiliza a 1ª pessoa do plural, solicitando desta uma solução: bazar (sair) ou ficar, além de se referir a ela de forma mais próxima, utilizando o “tu”. Essa suposta moça só existe a partir do olhar e da voz desse personagem, uma vez que só este é quem simula toda a narrativa sobre a atmosfera de um possível encontro no qual ambos estariam inseridos. Ou seja, ele mesmo cria uma situação na qual interage com uma interlocutora presumida, fazendo

ressoar um provável discurso machista no qual a voz da mulher é silenciada, pois a ela não lhe é permitido expressar a sua opinião, até mesmo a decisão de sair ou ficar é dita pela voz masculina, sendo assim vista como “objeto de desejo”. Desse modo, percebe-se que são articuladas duas vozes e um único ponto de vista, através do discurso do locutor, em que a voz alheia torna-se própria e a partir desse olhar do autor-criador é que as relações de poder buscam circular questões de gênero e por que não dizer sexistas também: o masculino e o feminino em embate. Até mesmo ao final da canção só se ouvem vozes masculinas, com um suposto morador local se dirigindo ao narrador, pois vê uma cena na qual a concretização do encontro pode ser depreendida:

Ó chefe, ó..., ó coleg..., ó maior!?
 'Tá a "oubir"?
 Ó maganão! Num quero dessas sem-vergonhices na minha roulotte⁷⁴!
 'Tás a "oubir"?
 'Bá, bai-te encostar 'pa outro sítio!
 Manguela do carago...
 Ó moço!?
 Deixa a ga... ai...
 'Dasse...
 Deixa a chavala⁷⁵ em paz, moço!
 'Tás a "oubir"?
 "Oube" lá...

Em “Estilo cachorro”, como a própria expressão sugere, há o indício de que se trata de uma espécie de Don Juan dos tempos modernos, mas assumindo o velho tom machista e de desvalorização das mulheres: “Conhece várias gatas / tipos diferentes / As pretas, as brancas, as frias, as quentes / Loira tingida, preta sensual / Índia do Amazonas até flor oriental / Tem boa fama, no meio das vadias, daquelas modelo que descansa durante o dia, tá ligado?”. O autor-criador, por meio de um narrador que tudo sabe e vê, conta a história dessa terceira pessoa, por meio de um olhar exotópico e cinematográfico, já que pode antecipar os fatos e projetá-los. No refrão, observa-se o reforço do tom machista, pois a mulher é vista como objeto, já que se faz a relação dinheiro e mulher, com o narrador inserindo-se nessa história, porque diz “Mulher e dinheiro, dinheiro e mulher, sem os dois *eu* não vivo” e a imitação do latido de cachorro ratifica essa perspectiva. Assim, as relações de poder são demarcadas numa hierarquia

⁷⁴ A palavra pode significar (francês *roulotte*): viatura automóvel ou atrelado próprio para alojamento = Caravana; Atrelado equipado para a .confecção ou venda de alimentos e bebidas (ex.: *roulotte de bifanas*). Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/roulotte>>. Acesso em: 10 set. 2014.

⁷⁵ A palavra chavala é o feminino de chavalo que significa: Diz-se de ou indivíduo adolescente ou jovem. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/chavalo>>. Acesso em: 10 set. 2014.

entre homem e mulher e uma de “igualdade” entre mulher e dinheiro: “Verme ou sangue-bom tanto faz pra mulher / Não importa de onde vem nem pra que / Se o que ela quer mesmo é sensação de poder”. Desse modo, o foco do *rap* é o universo do eterno conquistador, mas numa perspectiva reelaborada para os tempos atuais. O *rap* também é híbrido, pois há a incorporação de outro gênero discursivo, o diálogo, inserido na narrativa, talvez para mostrar que é, supostamente, uma “vítima” do processo de sedução:

Elas fazem de tudo, pra chamar sua atenção
 Para, taca na cara, na pretensão
 Cola de calça apertada, boca de sino
 De blusa decotada perfumada e sorrindo
 Me pede um isqueiro e oferece um cigarro
 - Oi você tem fogo?
 - Oh, mais é claro!
 - Qual é o seu nome?
 - Meu nome é Viviane, mas pra você sou Vi, tá aqui meu telefone.
 - 5892... esse prefixo é lá da Sul prazer meu nome é Paulo aí, vulgo Ice Blue.
 De que lugar que você é?
 - Moro no Vaz de Lima conhece Maracá? Então, ali pra cima.
 - Isso até rima coincidência na pista vai montar na minha garupa, e hasta la vista.

Ao final, como já sublinhado, o popular malandro menciona que é o olhar de outrem, da mulher, que faz ele ser o que é: “Mulher finge bem, casar é negócio / Você vê quem é quem, só depois do divórcio / Vem, vem neném de amor eu não morro / Vocês consagraram o estilo cachorro”. Isso ratifica que um certo “eu machista” se constitui, via alteridade, reelaborando suas práticas em diferentes e novos contextos, como o apresentado na canção.

Em “Estilo vagabundo”, a narrativa assume um outro foco, já que se materializa na forma de diálogo entre dois personagens, um homem e uma mulher, que discutem o relacionamento que eles mantêm. Esse diálogo é permeado de raiva e busca de uma satisfação por parte da mulher, uma vez que esta acusa o suposto companheiro de traição e de sair com outras mulheres. Este assume um tom mais brando, querendo apaziguar a situação, por talvez se sentir culpado, por isso diz ao final, “sem briga”, em contraposição a “safado” dito pela mulher. Nota-se assim que, diferentemente de “Estilo cachorro”, aqui aparenta ser a mulher quem detém o controle da situação, por ser a parte prejudicada, na relação, pelas traições do companheiro. Essa mulher, de um lado, cobra explicações do companheiro, num tom altivo e raivoso, por outro lado, deseja ser valorizada e respeitada. Assim, verifica-se um misto de fragilidade e coragem, algo que

costuma ser inerente a qualquer ser humano. Quando essa mulher se refere a outras mulheres como “mamadas” e “rata velha”, por exemplo, haveria um certo machismo em seu dizer, mas suas falas, também carregadas de emoção, assumiriam, de algum modo, um tom protetivo. Assim, esse machismo que é relativo, pois é praticado por uma mulher num momento explosivo, embora não estejamos com isso defendendo tal prática, mostra que não são só homens que podem ter tal atitude, já que acreditamos que nenhuma mulher gostaria de ser chamada de “mamada” (palavra comumente atribuída a quem bebe muito) e/ou de “rata velha” (alusão depreciativa a alguém mais velho), palavras que conferem um teor pejorativo e que fazem perpetuar o machismo, tanto em vozes femininas quanto masculinas. Como os personagens simulam uma situação que pode acontecer na realidade concreta, talvez seja por isso que o tom vocal da mulher materialize-se, no discurso, por meio desse misto de ira e de delicadeza. Assim, o foco da canção é a discussão sobre o relacionamento que os dois mantêm, para além de a mulher chamar uma outra de uma forma ou outra. E, nesse sentido, o *rap*, gênero discursivo, coteja com outro gênero, o diálogo, tornando esse *rap* híbrido, pois dois gêneros são mobilizados, pelo autor-pessoa, para dar verossimilhança a uma circunstância que pode refletir e refratar um fato da realidade concreta, trazida para o fazer estético, pelo autor-criador.

Estes *raps* dos Racionais e dos Mind da Gap, na tabela 6, aproximam-se no sentido de que vão abordar temáticas relacionadas ao mundo do crime, com causas e consequências. Destaca-se o reforço de alguns estereótipos, como o de que com muito dinheiro pode-se conseguir coisas mais facilmente, como bens, com as mulheres, aparentemente, sendo vistas, de alguma forma, também como bens, e nisso se depreende uma violência simbólica para com estas.

Em “És como um Don”, fazer parte do mundo do crime é visto como positivo, já que isso pode ser considerado “uma dádiva”. Nos *raps* dos Racionais, observa-se que glamour, dinheiro e mulheres, por exemplo, movimentam a vida de quem vive no/do crime:

Mind da Gap	Racionais MC's
És como um Don	Crime vai e vem / Eu sou 157
Raps cantados/narrados na 1ª e na 3ª pessoa do singular:	
<p>Como tu não há ninguém Don Perrignon na carpete enquanto fazia o frete Negócios ilícitos daqui até ao Tibete [...]</p>	<p>Tá vendo aquele truta parado ali; Bolando ideia com os mano na esquina; É envolvido com crack, maconha e cocaína; Tirou cadeia, cumpriu a sua cota (Crime vai e vem)</p> <p>Hoje eu sou ladrão, artigo 157 (Eu sou 157)</p>
<p style="text-align: center;">Refrão:</p> <p>És como um Don Cresceste para ser um mafioso Aprendeste a viver e tornaste-te perigoso com pequenos roubos e assaltos à mão armada Instruíste, criaste uma organização alargada Fazes tráfico de mulheres e estupefacientes A álgebra dita os teus cálculos insuficientes Queres mais, sempre mais manténs o teu poder Tens rugas à porta, mas ninguém se vem</p>	<p style="text-align: center;">Refrão:</p> <p>O crime vai / O crime vem / A quebrada tá normal e eu tô também / O movimento dá dinheiro sem problema / O consumo tá em alta como manda o sistema / O crime vai / O crime vem / A quebrada tá normal e eu tô também / Onde há fogo, há fumaça / Onde chega a droga é inevitável, embaça (Crime vai e vem)</p> <p>Hoje eu sou ladrão, artigo 157 As cachorra me amam / Os playboy se derretem</p>

meter	Hoje eu sou ladrão, artigo 157 A polícia bola um plano / Sou herói dos pivete (Eu sou 157)
-------	---

Tabela 6: o mundo do crime

Em “És como um Don”, observa-se uma narrativa que tem fatos contados seguindo certa ordem cronológica dos acontecimentos: de pequenos roubos a assaltos a mão armada até se conseguir criar uma organização criminosa, como se percebe no refrão. Talvez seja por isso que o *rap* tenha um tom descritivo. Assim, o autor-criador, por meio de um narrador, mantém relativa distância, manifestando, discretamente, juízo de valor, ao mencionar, por exemplo, os “benefícios” que a “riqueza” traria à pessoa, inclusive a impunidade: “Vives impune à sombra da nossa lei e justiça / *Tens filhos a estudar nos melhores colégios da Suíça / Grandes carros, casas, roupa, tudo do bom e do melhor*”. Dessa forma, o autor-criador visa a destacar, entre outras questões, relações de poder que emergem, discursivamente, e que mostram o poder do mafioso adquirido pelo crime, paralelamente, o dinheiro que faria corromper a muitos (como comprar bôfias, os policiais; ter cartões de créditos e cheques) e ter uma vida abastada, como se nota pelos versos acima, e a fama de “durão” com os outros, sobretudo os inimigos: “[...] Compras bôfias na alfândega pá tudo correr bem / Visa, Mastercard, cheques [...] / Era mortal, misterioso como o Santo Graal / Inimigos seus estavam a um passo do funeral [...] / O crime é a fonte de todo o seu poder”. Nesse *rap*, os autores-pessoas assumem a perspectiva de contadores de uma história, via autor-criador, que é construída tendo como base uma situação que pode acontecer na realidade concreta, tornar-se mafioso, talvez seja por isso que utilizem a 2ª pessoa do singular ao se referir ao criminoso, para dar mais informalidade e, de certa forma, maior proximidade com a história contada.

No *rap* “Crime vai e vem”, nota-se também um tom descritivo, com uma terceira pessoa, o narrador que é conduzido pelo autor-criador, contando fatos da vida de outra, um criminoso, apontando as características deste: “Manipula o mundo e articula a verdade / Compra o silêncio, monta a milícia / Paga o sossego, compra a política”. É uma narrativa que tem a inserção de outras vozes, por meio de colagens: um diálogo inicial entre prováveis criminosos; o próprio criminoso falando da rotina (“Eu tô aqui com uma nove na mão / Cercado de droga e muita disposição, ladrão / Fui rotulado pela

sua sociedade”), com este afastando-se da sociedade que o rotulou, já que diz “sua sociedade”; outros criminosos conversando e, de repente, ouvem-se tiros, vidro quebrando e polícia procurando-os; e jornalistas, ao final da canção, relatando e perguntando aos policiais sobre a ação que estão realizando, entre outras. Todas essas vozes fazem com que o *rap* seja híbrido, já que existem outros gêneros em diálogo dentro do próprio *rap*, como o diário e o relato. Assim, o autor-criador visa a destacar as relações de poder que se relacionam ao poder que o crime tem versus o aparato policial contra a criminalidade. Elas são reveladas a partir de um olhar exotópico que, ao mesmo tempo em que se afasta, conhece a realidade que está sendo exposta, com a inclusão de opiniões do narrador em relação ao que vê e conta, demarcando-se cronotopicamente, num tempo e num espaço, o do hoje e o do agora, como se percebe pelos tempos verbais no presente e pela referência a quem reside na favela/no gueto, como “pobre/preto”, por exemplo: “O pobre, o preto, no gueto é sempre assim / O tempo não para / A guerra não tem fim / O crime e a favela é lado a lado / É que nem dois aliados / [...] É guerra fria e você tá bem no meio aí / Fogo cruzado, lado norte / Só vagabundo, bandidagem, e a morte / Boa sorte”.

Em “Eu sou 157”, a alternância nos vocais indica as vozes que dialogam nesse *rap*: de um lado, o “157” relata como é o seu cotidiano, inclusive prometendo à mãe que não faria mais assaltos, por outro lado, uma outra voz faz planos e convida o primeiro, o “aliado”, para um assalto (“Xi, Jão, falando sozinho? [...] Tá tudo no papel, dá pra arrumar uns troco / Ó só, te pus na fita, porque você é merecedor / Não vou te pôr em fita podre, aliado / A cena é essa, ó, fica ligado [...]). Observa-se mais uma vez o tom descritivo alternando-se com o narrativo, aliados a um diálogo, principalmente ao final, quando simulam estar contando sobre um assalto em andamento que não saiu conforme o planejado. O advérbio “hoje”, no refrão, indicia o conteúdo posto, “o de ser 157 e o que isso provocaria”, e o momento da narrativa, com os verbos no presente do indicativo. Além disso, “o 157” demarca o território no qual se insere, São Paulo (“Nego, São Paulo é selva / E eu conheço a fauna / Mas muita calma ladrão, muita calma / Eu vejo os ganso descer e as cachorra subir [...]). As metáforas espaciais, “São Paulo/selva”, bem como a localização temporal no “hoje”, sinalizam que o cronotopo se estabelece nessa relação temporal e espacial, corroborando para o caráter cinematográfico do *rap*, e assim a narrativa se constitui e se completa nessa polaridade que se fixa também na circularidade das relações de poder estabelecidas no paradoxo:

ser herói, em um contexto, o da “quebrada”, e ser “ladrão”, para outros, como para a polícia.

Os *raps* brasileiros e portugueses seguintes têm, na tabela 7, de alguma maneira, em comum, o fato de abordarem situações que podem acontecer no cotidiano das pessoas, como as relacionadas ao trabalho dos autores-pessoas com o *rap*. Isso se desdobra em: nostalgia, em “Senso comum”; apoio para enfrentar os problemas, em “A vida é desafio”; persistência, em “Ainda”; problemas, soluções, apatia e falta de perspectivas, em “Causa e efeito”:

Mind da Gap	Racionais MC's	Boss AC	MV Bill
Senso comum	A vida é desafio	Ainda	Causa e efeito
<i>Raps cantados na 1ª pessoa do singular:</i>			
[...] O meu destino guardou-me alguns momentos de glória Reservados em cd's gravados que mudaram a história [...]	[...] Lado a lado se ganhar pra te apoiar se perder Falo do amor entre homem, filho e mulher A única verdade universal que mantém a fé [...]	[...] Eis a história dum MC Subia ao palco e era mais um preto, agora subo e sou o AC	[...] Por mais que eu tenha espírito de mudança vejo contradições que me causam desesperança

Tabela 7: as significações que o cotidiano assume na voz dos autores

Na narrativa de “Senso comum”, o narrador personagem assume um tom reflexivo e dual, já que indicia ter um olhar exotópico sobre o próprio trabalho, numa relação dinâmica entre presente e passado e para com o outro, seja este o próprio ofício, o herói da narrativa, ou outros interlocutores: “Faço o que quero, não fazem de mim o que desejam / Mesmo que invejem, que minem, contaminem e sejam e estejam onde for [...]”. A narrativa é permeada de paradoxos: “Famoso desconhecido, há 26 anos perdido

/ Naquilo que acredito ainda fazer sentido”. O personagem não se marca, discursivamente, o espaço é presumido é o do contexto do *Hip Hop*, com o tempo sendo a grande mola propulsora da canção, já que falar de si soa como o mote para aquilo que quer realmente focar: o tempo que passa para todos e com ele pode vir também ou o reconhecimento ou o esquecimento, mesmo em meio a um discurso de autoconfiança, como se nota: “Afasto a dor, atraio o calor que vibra, pertenço ao tempo em vão gasto pela preguiça [...] / Tudo é diferente agora / Que o melhor se foi embora [...] / O relógio luta comigo como David e Golias / Tempo passa e vai passando, queimando as fantasias [...]”. O final soa como se estivesse jogando a toalha: “Tudo o que precisamos... É um pouco de senso comum”. As relações de poder permeiam o fazer ético e estético autoral, visto que são vislumbradas no nível microfísico, no cotidiano, em que se dão relações dialógicas também. Além disso, a resistência, que dialoga com as relações de poder, pode ser observada também nos seguintes versos, embora a personagem não assuma, de fato, uma postura combativa, pois apenas menciona que é resistente, mas não avança e não tem uma atitude a partir do que fala, mesmo tendo a coragem para realizar um projeto de dizer que já indicia resistência: “Tenho descoberto que o mundo não tá aberto um momento / Aguardo, nunca hei-de baixar a guarda e resisto / Já tinha dito, o mundo é meu, por isso não desisto”.

“A vida é desafio” é uma narrativa em que existem duas histórias, com dois e únicos personagens principais e por meio dos quais a autoria é construída: um que dá testemunho, cantando na 1ª pessoa do singular, com verbos no passado, mas que se dirige também ao interlocutor: “Eu sempre fui sonhador [...] / É isso aí *você* não pode parar / Esperar o tempo ruim vir te abraçar / Acreditar que sonhar sempre é preciso / É o que mantém os irmãos vivos”; e um segundo que é conselheiro, por isso canta ou na 1ª ou 3ª pessoa do singular: “A vida não é o problema, é batalha, é desafio / cada obstáculo é uma lição eu anuncio”. Apenas quem dá testemunho, o “Afro X”, é que se marca discursivamente: “através do rap corri atrás do preju / e pude realizar meu sonho / por isso que eu Afro X nunca deixo de sonhar”. Por meio desses dois protagonistas é que se dá a relação entre presente, o hoje (a liberdade e como há problemas entre as pessoas), passado, o “inferno” (a cadeia), e futuro, os sonhos (e as perspectivas de mais mudanças): “Conheci o paraíso e eu conheço o inferno / [...] mundo moderno, as pessoas não se falam / ao contrário, se calam, se pisam, se traem, se matam”. A presença discursiva desses dois personagens faz com que o *rap* seja híbrido, já que

nesse cruzamento de vozes, também há intersecção entre gêneros, como o testemunho e o relato, além do discurso de autoajuda. A localização espacial (“Brasil”) se dá via pertencimento e distanciamento: “500 anos de Brasil e o Brasil aqui nada mudou”. Devido a essa hibridez, o *rap* apresenta palavras e/ou expressões de alguns campos semânticos. Respectivamente, o religioso: paraíso, inferno, Jesus, Caim, Abel; o do futebol: esporte, medalha, esquema tático, jogador de futebol; o relacionado à doença: cura, enfermo, viciado, são, doença; e de guerra: paz, guerra, roleta russa, engatilhar, sentença. Assim, as relações dialógicas cruzam-se com as relações de poder (querer ter algo por meios escusos/ser mau exemplo versus ser honesto/conquistar algo com trabalho/ser bom exemplo), que ora se demarcam na voz do personagem testemunhador, ora na voz do personagem conselheiro, nas palavras de vários campos semânticos utilizados, bem como no tom de lição, de ensinamento, e, ao mesmo tempo, de discurso de autoajuda, que o *rap* assume ao final:

É o seguinte aí
 Geralmente quando os
 problema aparece
 a gente está desprevenido né
 não
 Errado
 é você que perdeu o controle da
 situação sangue bom
 perdeu a capacidade de
 controlar os desafio
 principalmente quando a gente
 foge das lição
 que a vida coloca na nossa
 frente assim (tá ligado)
 você se acha sempre incapaz de
 resolver
 se acovarda morô
 o pensamento é a força criadora
 o amanhã é ilusório
 porque ainda não existe

“Ainda”, como já observamos, apresenta uma narrativa que pode ser considerada autobiográfica, pois o autor-pessoa vai abordar a trajetória de seu trabalho, na canção, via autor-criador que coincide com o protagonista. Este se marca discursivamente: “Subia ao palco e era mais um preto, agora subo e sou o AC [...] / O mesmo AC de sempre, só mudou o IRS”. Não se localiza no espaço, apenas no tempo, usando, predominantemente, verbos no presente do indicativo: “O que digo é sagrado, vivo no século errado”. Além disso, usa frases de efeito, muitas das quais dialoga com ditos

populares para mostrar perseverança (“Quando as portas se fecham eu sigo em frente e venço”) e o que defende (o seu trabalho: “O amor pela camisola que visto desde oitenta e nove”), além de não precisar de holofotes para chamar a atenção para si (“E não preciso das luzes da ribalta”). De uma maneira geral, dialoga com vozes que representam exclusão social e discriminação racial, mostrando as diferenças entre o que era (“era mais um preto”) e o que é, com o possível apagamento dessa segregação, por ser um artista de sucesso (“agora subo e sou o AC”). Nisso se observa o poder em exercício, nesse misto de rejeição e de incorporação dessas vozes, mas sobressaindo-se as respostas que esse protagonista dá, apresentando-se, principalmente, como resistente e perseverante, tendo os mesmos valores de antes da fama, como ser honesto: “Não devo nada a ninguém, ninguém nunca me deu nada [...] / [...] Não me vendo nem faço música à medida [...]”. Destacamos também a repetição do mesmo verso encontrado em “Bem vindos os que vêm em paz ...” e que reforça a ideia de se tratar de um *rap* autobiográfico: “E cada som neste álbum é uma foto da minha vida”. Desse modo, o protagonista reflete e refrata com e a partir dessas vozes, rejeitando aquilo que considera nocivo, como opiniões negativas a seu respeito (“Se ligasse ao que dizem era ver-me num hospício”). Do nosso ponto de vista, o que quer, de fato, defender pode se resumir nisto: o de que a todas as pessoas é dado o direito de ter a autoria de suas histórias de vida. Tal qual teria acontecido com ele. Por isso a necessidade de revelar isso, apresentando sua história de vida nos *raps* que faz, servindo como lição de vida para os demais que, assim como ele, poderiam não seguir em frente. Nesse caso, uma visibilidade maior para um fato da realidade concreta é alcançada, por meio, sobretudo, da circulação em diferentes mídias.

A canção “Causa e Efeito” é uma narrativa em que se veem relatos, fatos e opiniões, com o narrador personagem apontando causas e efeitos, as consequências, que levam à desigualdade social, por exemplo, retratada no *rap*. Como assume o protagonismo da narrativa, utiliza a 1ª do plural, quando se inclui e os demais na situação retratada: “O que será que eles acham de nós / Que não sabemos falar? / Que não sabemos votar?”. Não se marca, discursivamente, mas se situa no tempo, narrando, sobretudo no presente do indicativo, e no espaço, demarcando o lugar, a favela/o gueto: “No desnível entre favela e classe média / que tratam o gueto como se fosse a África / numa distância que nem chega a ser geográfica”. Há uma mescla de palavras de alguns campos semânticos, como o ligado à violência, à justiça e à guerra, uma vez que essas

palavras e/ou expressões estão presentes num ou noutro campo semântico: morte, paz, bandido, pena não é branda, justiça, operação policial, inocente, bala perdida, punição, combatente, comando, só dever sem direito, entre outras. O narrador, ao mesmo tempo em que se distancia, permanece ligado ao local, à periferia, e ao habitante dessa periferia, bem como critica esse “irmão”, conforme mencionamos. Também indica a visão que um outro externo a esse ambiente tem do morador da periferia, com esse narrador se incluindo no *locus* periférico, visto que usa, recorrentemente, a primeira pessoa do plural: “Quem nasce na favela é visto como bandido [...] / Com sobrenome comum não *temos* valor”. Essa narrativa soa como um desabafo por parte desse narrador, mas este reclama mais do que propõe, embora o fato de reclamar, dizer o que vê e acontece, já o tire de um possível lugar comum, com essa narrativa assumindo um tom paradoxal e ao mesmo tempo dicotômico, uma vez que trabalha no polo da valoração entre bem e mal: “Não vejo plantação de coca no nosso terreno / Vai além... Vejo plantações de vida / de sonhos, de morte, ferida”. Assim, a negatividade é predominante e é esse o discurso que é dado a ver, nesse *rap*, e que demarca a circularidade das relações de poder, uma vez que estas se relacionam ao diálogo que o narrador mantém com seus interlocutores, principalmente, aquele que considera como responsável pelos problemas dos irmãos da periferia e de quem cobra uma atitude: “Pouca coisa mudou / O responsável pela nossa tragédia não assimilou / Que pra mudar é necessário mais que um discurso / no percurso falei com gente estúpida”. Desse modo, as relações de poder também são constitutivas do processo de autoria.

5.1.6 Aproximações e afastamentos em *raps* brasileiros e portugueses

Após a análise dos *raps* de Boss AC, dos Mind da Gap, dos Racionais MC's e de MV Bill, em relação às especificidades da construção de autoria e do *rap*, enquanto gênero do discurso, que apresenta tema, estilo e estrutura composicional, podemos constatar que:

- i) A temática de alguns *raps* brasileiros e portugueses assemelha-se, como focar no próprio trabalho com o *rap*, com muitas canções assumindo o caráter autobiográfico, na criação estética, respeitando-se as diferenças apontadas;
- ii) O pertencimento ao local é marcante em *raps* brasileiros e portugueses. Nestes, a abordagem é mais voltada a viver do trabalho com o *rap* e os frutos desse trabalho, com seus aspectos positivos e/ou negativos: “Cada vez escrevo menos, mas acho que o faço melhor [...] / A memória é curta, a realidade é crua / O pai constrói a casa, os filhos põem-no na rua” – “Ainda”/Boss AC; “Não tem jeito nenhum já me conheceres agora / Porque viste uma foto nossa no jornal há uma hora” – “Falsos amigos”/Mind da Gap.

No contexto brasileiro, destaca-se, além da relação com o *Hip Hip*, o foco na periferia, com aspectos relevantes em se relatar, comumente, o cotidiano desse lugar discursivo e cultural e de seus residentes, em que são postos em evidência tanto o que é positivo, como a união entre pares, como o que é negativo, como a violência física, armada e simbólica, tanto entre quem mora nesse lugar quanto de quem vem de fora, como a polícia nos casos de enfrentamento e combate ao tráfico de entorpecentes. Assim, o fazer ético na abordagem de fatos do dia a dia é trazido para o estético, do *rap*, com sua batida, tipicamente, dura que lhe é característica, além de ter outras, como a musicalidade das colagens, do ritmo e da rima. Desse modo, mescla-se o ético no/com o estético e ambos compõem o *rap* em sua totalidade;

- iii) O diálogo com o interlocutor soa mais direto em *raps* brasileiros do que nos portugueses. Nestes, esses interlocutores são referenciados, em geral, de forma genérica, em que se destacam: o uso recorrente da segunda pessoa do singular, quando os interlocutores são/estão mais próximos aos locutores; a terceira pessoa do singular e/ou plural é utilizada quando os interlocutores são/estão mais distantes dos locutores; a segunda pessoa do plural é mais usual nos *raps* dos MDG. Os fragmentos seguintes vislumbram um pouco do que acabamos de mencionar: “Nunca hei-de *vos* ligar *puto*, seja pelo que seja” (Falsos amigos – Mind da Gap); “E *quem* pensa que mudei, não me conhece” (“Ainda” – Boss AC). Outros pronomes, como os possessivos (os de primeira, segunda e terceira pessoas) marcam as aproximações e os afastamentos (“Caguei para as *vossas* teorias [...] Esqueçam o *meu* nome [...]” – “I don’t give a...”/Boss AC; “dispenso a *vossa* inveja” – “Falsos amigos”/Mind da Gap).

Assim, algumas dessemelhanças, no emprego desses pronomes, aparentam ser regionais, como quase não ser usada a segunda pessoa do plural nos *raps* de Boss AC, por estar ligado ao contexto linguístico de Lisboa, o que, de alguma forma, vai ao encontro dos estudos de Villalva (2003) sobre a segunda pessoa do plural, o “vós”, ser considerada antiga e não ser utilizada nessa localidade; ao passo que nos *raps* dos Mind da Gap ser comum isso acontecer, por estarem em outra região, no Porto. Esses aspectos relacionam-se também ao que Villava (2003) discorre sobre a forma de tratamento empregada se coadunar à relação assimétrica que temos para nos referirmos, ora a nossos pares, comumente de maneira informal, ora para demarcar formalidade (superioridade/inferioridade), quando se utiliza um registro formal, e, por meio dessas particularidades, observa-se a manifestação do poder nessa maneira assimétrica com que os interlocutores valem-se para designar seu parceiro numa interação, como acontece em muitos *raps* analisados. Contudo, não podemos colocar um ponto final nessa questão, pois essas diferenças dialetais carecem de um estudo mais aprofundado e isso não é foco desta tese.

Diferentemente, nos *raps* brasileiros, uma maior proximidade é sugerida com os interlocutores, criando uma pretensa atmosfera de cordialidade e de quebra de hierarquia, embora haja aqueles que estariam mais distantes de quem fala (“Quem tem sempre *um por perto* torcendo para que o bagulho não dê certo” (“Sou eu” – MV Bill), com esse outro, muitas vezes, sendo especificado, isto é, sendo nomeado, nas letras, como o “mano/truta/irmão” da periferia; a polícia; o povo brasileiro, entre outros: “lei da periferia, *irmão*, ouça a minha voz (“De volta a cena” – Racionais);

- iv) Em relação ao espaço urbano e à periferia: o *rap* circula em espaço urbano, em ambos os contextos, pelo que se apresenta na pesquisa realizada. A periferia, e formas correlatas como favela, é mais marcante e cantada/narrada, em *raps* brasileiros, como observado, já que é o local no qual os autores-pessoas refletem e refratam, via autores-criadores, o contexto do qual indiciam fazer parte, como contadores privilegiados de histórias, mostrando aspectos positivos e negativos dessa periferia: “[...] Tratando gente humilde de forma arrogante [...] / Que fala com sotaque de periferia [...] / No desnível entre a favela e a classe média [...]” – “Causa e efeito”/MV Bill. Depreende-se, assim, que não se fazer referência à periferia, nos *raps* portugueses analisados, pode soar como uma forma de aparente apagamento dessa região, embora exista em qualquer cidade. Por outro lado, o fato de ser recorrente, em *raps* brasileiros, como já destacamos, indicia pertencimento tanto ao local quanto aos que dela fazem parte, muitas vezes, em oposição para com aqueles que estão para além de seus limites;

- v) A inter-relação entre recursos linguísticos, estilísticos e discursivos:

Recursos linguísticos, tais como verbos no imperativo, pronomes possessivos, operador argumentativo “mas” e palavras de campos semânticos variados, foram mobilizados para compor as temáticas propostas nos *raps*. Assim, o

linguístico foi utilizado para que o discursivo e o estilístico fossem postos em evidência nessas canções. A saber:

- No caso do operador argumentativo “mas”, ele serviu para introduzir o ponto de vista defendido em determinado momento das canções, ou seja, o discurso que era dado a ver, como a “fé/esperança” e servir como um divisor de águas, entre passado e presente: “Não acredito em nada, *mas* desta vez tive fé” (“Eu amei, eu chorei” – Boss AC); “Eu fui orgia, ébrio, loko, *mas* hoje ando sóbrio” (“A vida é desafio” – Racionais MC’s);
- Verbos no imperativo, como a própria indicação sugere, serviram ao mesmo tempo para sinalizar uma ordem como também um conselho, o que reforça o caráter pedagógico de *raps*: “Então, *liberte-se* para a vida se *liberte* / *Pegue* o que tiver errado e *acerte* [...]” (“Liberte-se” – MV Bill);
- Os pronomes possessivos comumente associados à ideia de posse, como na primeira ocorrência, também foram utilizados para remeter à ofensa, como no segundo caso: “Desconfio de tudo, à *minha* volta é só mentira, hipocrisia, falsidade é o *vosso* joguinho” (“Ainda” – Boss AC);
- Destacam-se, em se tratando de *raps* brasileiros, palavras de campo semântico bélico/de guerra, o que evidencia, de alguma maneira, o estilo de compor dos *rappers* que, por sua vez, relaciona-se ao que está sendo posto em relevo em determinado momento das canções. Nos versos a seguir, por exemplo, nota-se o fato de se estar sempre em posição de luta, por isso a atribuição de “combatente”, com o outro, que está exercendo a liderança, o “comando”, sendo visto de forma pejorativa, como “canalha” e, dessa maneira, o “combatente”, como forma de resistência, não se deixa levar por quem não tem respeito pelos demais: “[...] *Combatente* não aceita / *Comando* de canalha que a nós não respeita” (“Causa e efeito” – MV Bill).

Em *raps* brasileiros e portugueses registra-se o uso de uma modalidade da língua portuguesa mais voltada para a oralidade, por isso o emprego, intencional ou não, de gírias, palavras/expressões que ou sofrem junção ou são contraídas ou são abreviadas, como em: “[...] eles podem bifar, mas ‘*tou m'a cagar*’ (“Levanta-te” – Boss AC) e “[...] Eu *tô* aqui com uma nove na mão” (“Crime vai e vem” – Racionais). Salienta-se que Boss AC usa “*tou*” e os Racionais utilizam “*tô*”, talvez uma possível diferença entre o português europeu e o brasileiro, na oralidade, mas sabemos que uma afirmativa categórica só a partir de mais estudos que não são foco desta tese.

Destaca-se um registro mais formal em *raps* portugueses em que a colocação pronominal da ênclise e da próclise sobressai-se. Nos *raps* brasileiros e, em algumas situações em *raps* portugueses, o uso do pronome em início de período é o que se evidencia: “[...] *me* chamam de preto abusado [...]” (“Cidadão Refém” – MV Bill); “Digam-*me* se são como eu guardando hip hop meus manos [...] / *Me* chamam amigo [...]” (“Todos os gordos” – MDG).

Embora haja esse aspecto mais formal em algumas canções, em sua maioria, *raps* subvertem a norma padrão da língua portuguesa e isso indicia uma maior proximidade com as variantes linguísticas informais faladas por determinados grupos, dentre os quais quem as pronuncia pode ou não pertencer. Expressar-se por meio de determinada variante não é algo que vai fechá-los e/ou isolá-los, mas indica ser uma forma de favorecer a comunicação e, paralelamente, se conseguir a adesão de pessoas que podem fazer parte de seu cotidiano, como aquelas de suas comunidades (mesmo havendo variação linguística entre pessoas de um mesmo local), o que pode facilitar o aspecto de se falar em nome delas, como se nota em muitos *raps* brasileiros. Os Racionais, em “Negro drama”, já destacavam o papel linguístico da variação utilizada por eles, e tudo o que isso representaria, como um dialeto que, como tal, tem suas particularidades fonéticas, gramaticais e lexicais locais que também podem se valer de aspectos sociais e culturais, como no trecho destacado, se conseguir que um outro, provavelmente externo ao contexto da

“quebrada”, se filie a características assumidas (“gingar, falar gírias/dialetos”) por quem profere a palavra: “[...] Inacreditável / mas seu filho me imita / No meio de vocês / Ele é o mais esperto / ginga e fala gíria / gíria / não / dialeto / Esse não é mais seu [...]”. No entanto, como já sinalizamos, não nos aprofundaremos em tais questões, pois dariam outra tese de doutorado, no âmbito da Sociolinguística, por exemplo.

Assim, essa demarcação linguística também é um modo político, do nosso ponto de vista, de vivenciar essa língua e como dela fazer para se comunicar, pois o *rap* é um projeto de dizer em que a resistência é marcante. Resistência que vai desde o uso de um registro coloquial oral, passando pela própria subversão à noção tradicional de canção, a lutas contra formas de dominação discursivizadas nas canções – mesmo não se conseguindo muitas vitórias em várias situações –, em que discursos considerados de subalterno, como o foco no cotidiano da periferia em *raps* brasileiros, não são silenciados. Outrossim, talvez seja pelo fato de propagarem discursos por meio da oralidade, tal qual faz um *griot*, é que não existam encartes com letras de *raps* na maioria dos álbuns do seguimento, mesmo que esses discursos se eternizem por estarem compilados num CD.

- vi) Além dos demais itens acima, outras particularidades da construção discursiva da autoria podem ser destacadas:
- a) Em muitos *raps* brasileiros e portugueses, há a presença discursiva dos nomes dos *rappers*. Disso depende-se para o fato de que falar o nome nos *raps* confere a quem diz ser portador de um discurso de autoridade e, como tal, é preciso prestar atenção no que vai ser dito e por quem. Isso também ratifica o fato de se falar em nome de/de ser porta-voz de um projeto de dizer contundente;
 - b) Muito frequentemente em *raps* brasileiros e pouco visto nas canções portuguesas, existe o caráter cinematográfico que a narrativa assume, já que quem conta/canta as situações é um observador privilegiado daquilo que tem diante de si, sobretudo quando o foco é o cotidiano

- da periferia que pode ter, como vislumbrados, acontecimentos variados e quase ao mesmo tempo;
- c) Várias narrativas circundam a narrativa principal, sobretudo em *raps* brasileiros, por isso a incorporação de outros gêneros do discurso, como o diário, o relato, o diálogo, entre outros, ao *rap*;
 - d) O caráter pedagógico perpassa muitos *raps* brasileiros e portugueses, tendo em vista o fato de querer se passar um ensinamento, às vezes, uma lição de moral, como se mostrar como exemplo a ser seguido, já que o *rap* é uma linguagem social do início ao fim que atende a uma demanda social: focar no cotidiano com suas palavras e contrapalavras;
 - e) Em muitos *raps* são refletidas e refratadas relações de poder que atingem a esfera do cotidiano, tanto na sua dimensão micro, como na relação que pode ser simétrica ou não entre iguais, entre “manos/minas”, quanto macro, como o racismo, visto ser a palavra uma constante arena de luta, na qual estão as pessoas que exercem e também, de alguma maneira, escamoteiam formas como o poder pode ser exercido. Sublinhamos que, muitas vezes, o que pode ser considerado macro, como o racismo, também pode aparecer numa dimensão capilar, como na relação entre pares, pelo caráter dinâmico das relações sociais em que se exerce quanto se é pulverizado pelas distintas manifestações de poder, como praticar a segregação racial.

Essas especificidades permitem-nos observar que o processo de construção de autoria em *raps* brasileiros e portugueses, excetuando-se as diferenças já apontadas, visa, outrossim, a dar visibilidade a discursos que têm no outro o seu ponto de início, mas também o de chegada. Explicando melhor: é por meio da inter-relação e da interpelação para com esse outro que o eu se constitui ao mesmo tempo em que é constituído por esse outro. Esse outro, como pôde ser constatado, nas análises, pode ser: i) um duplo do eu, quando este se projeta no outro, por meio de um excedente de visão, quando se tem uma memória de futuro, por exemplo (“Falo contigo e comigo e para todos, os que vivem o presente com medo do futuro” – “Estou vivo”/Boss AC); ii) um público mais imediato, que se materializa nos fãs, amigos e outros que seriam

considerados como parceiros/aliados, ora para alertá-los, ora para chamar-lhes a atenção, em que se espera uma resposta, de acordo com o que é proposto em cada canção (“Fé em Deus que Ele é Justo / ei, *irmão* / nunca se esqueça / na guarda / *guerreiro* / levanta a cabeça / *truta* / onde estiver seja lá como for / tenha fé / porque até no lixão / nasce flor [...]” – Vida Loka (parte 1)/Racionais MC’s); iii) um interlocutor para quem se envia recados, na forma de críticas, questionamentos, contestações, apelos, tais como o(a) parceiro(a) numa relação afetiva, os invejosos, o sistema hegemônico e seus representantes (políticos, polícia, elite, entre outros). Alguns desses tipos de interlocutores podem ser vislumbrados nos seguintes fragmentos: “Falsos amigos [...] / Interesseiros não me interessam / estão condenados ao desprezo / não passam de inimigos disfarçados / Falsos / invejosos / até aos ossos / hipócritas [...]” – “Falsos amigos”/Mind da Gap; “[...] Que a polícia continua sendo o braço governamental / na favela dissemina o mal [...] A serviço daqueles que controlam opiniões / que roubam milhões / donos de mansões [...] / Rouba muito / magnata / não vai para cadeia e usa terno e gravata [...]” – “Causa e efeito”/MV Bill; iv) o próprio fazer ético e estético ligado ao *rap* e ao *Hip Hop*, muitas vezes, o herói da narração, numa acepção bakhtiniana, já que este é visto, em grande parte, como forma de vida e de estar no mundo, como pôde ser notado em muitos *raps* brasileiros e portugueses; v) a periferia e o seu cotidiano, cantados e narrados em *raps* brasileiros, enquanto lugar discursivo e cultural, são destaques, sobretudo no que se referem à relação de pertencimento tanto para com o local quanto para com os que lá habitam, apresentando-se não só os aspectos ruins, como tiroteios e enfrentamentos com a polícia em se tratando da rotina da criminalidade, mas também a união e a parceria entre os pares.

Dessa forma, para que essa relação com o outro fosse apreendida, nos *raps*, foram mobilizados recursos linguísticos, estilísticos e discursivos, que tanto ressoaram quanto refletiram e refrataram vozes de resistência, de apaziguamento, de amorosidade, de denúncia a situações variadas, de contestação ao sistema hegemônico e de seus agentes, mas também de aceitação e de aderência ao *status quo*. Pelos aspectos apresentados, o processo de autoria é uma construção discursiva em que sentidos vários, como os apontados, permitiram-nos observar que o exercício do poder, como assevera Foucault (1995), reúne um “quê”, um “porquê” e um “como”.

Esse foco no outro põe em evidência que a relação existente entre produção e recepção é intrínseca e não é algo excludente, tendo a circulação como aliada nesse

processo, já que é por meio de distintas formas de disseminação que o trabalho dos *rappers* é posto em relevo.

Por fim, destacamos que, mais do que pontos em comum ou não, é interessante salientar a forma como os *rappers* e os DJs brasileiros e portugueses regem a orquestra das variadas vozes que permeiam os *raps*, dando cada um o seu acento apreciativo de valor, reelaborando, reacentuando e interagindo, de acordo com o seu contexto histórico e cultural, com as distintas manifestações de poder que também são dialógicas.

6 O poder do discurso em *raps*: considerações finais

Neste momento, em que damos o acabamento a esta pesquisa e a finalizamos, falaremos, de forma breve, de alguns movimentos que permearam nossa chegada até aqui.

Este percurso de cerca de quatro anos foi marcado por sentimentos, ações e reações. Podemos resumir esses anos a duas faces de uma moeda. De um lado: angústias, frustrações, incertezas, desencontros, decepções, medos diante do novo e do desconhecido... Mas houve o outro lado e este é bem melhor, pois nele estão: alegrias, sorrisos, diálogos, partilhas, encontros, idas e vindas, a travessia e a chegada.

Chegada que representa não o fim do caminho, mas o começo para uma nova e diferente etapa de vida.

Vida em que o novo e o mesmo se encontram naquilo que é permanente aliado ao que está por vir.

Enquanto esse novo amanhecer ainda se delineia, apresentaremos às conclusões as quais chegamos e as sintetizamos abaixo, tendo como base os objetivos propostos para esta pesquisa.

Assim, em relação ao nosso objetivo geral (analisar *raps*, vinculados ao grupo Racionais MC's e ao *rapper* MV Bill, a fim de examinar como o poder operava na instância de produção, especificamente na construção de autoria, comparando-os com produções portuguesas do grupo Mind da Gap e do *rapper* Boss AC), que se desdobrou nos objetivos específicos que, por sua vez, culminaram nos capítulos desta tese, pudemos observar, por meio da análise/pesquisa realizada, que a construção discursiva da autoria está relacionada à(ao):

- i) Estilo do *rap* que apresenta aspectos literomusicais e que possui como peculiaridades: a) apoiar-se numa base, de batida, geralmente, dura e crua, que tem particularidades de acordo com a proposta assumida por cada *rapper* (ter colagens que tornam mais verossímil a temática da canção, como vidros estilhaçando, sirenes, sons de carros e de tiros, entre outros, com estas sendo mais comuns em *raps* brasileiros); b) fazer parte de um contexto mais amplo, o do movimento *Hip Hop* com sua polifonia de vozes que vai do questionamento ao divertimento e que, por sua vez, vai ressoar no tipo de trabalho feito por cada MC; ter passado por reelaboração e por reacentuação, conforme sublinhado, nos contextos

históricos, culturais e sociais nos quais os *rappers*, focos deste trabalho, estão inseridos e com os quais interagem; c) ser uma música de protesto, assumindo, por meio das vozes apresentadas, sobretudo em terras brasileiras, uma postura de denúncia a projetos de subjetivação, tais como a adesão ao consumismo, embora em alguns *raps*, como em “Eu compro”, dos Racionais, o ter e o possuir representam não a ascensão a uma outra classe social, mas o fato de a independência econômica possibilitar liberdade de expressão política e artística, tal qual destacou Shusterman (1998), o que, paralelamente, pode permitir a adesão aos projetos de dizer vinculados a determinado *rapper*; d) ser mesclado e incorporar outros gêneros discursivos, tais como o diálogo, muito comum tanto nos brasileiros quanto nos portugueses, embora nos *raps* brasileiros outros gêneros sejam também frequentes, entre outros destacados, o relato, o testemunho, o diário; e) possuir um caráter cinematográfico, observado, principalmente, nas canções brasileiras; f) exercer um cunho de ensinamento, já que visa a pôr em relevo narrativas de vida em que se apre(e)nde algo a partir do que é exposto, como ser um (bom ou mau) exemplo a seguir; g) ter o outro, nas distintas formas assumidas por esse outro, como fonte e alvo de crítica (positiva ou negativa) e, na esteira, representar relações de companheirismo, inimizade, desprezo, afetividade, romance, inveja, consumo, entre outras.

- ii) Estilo que singulariza o trabalho em grupo ou individualmente. A saber: No caso do grupo Racionais MC’s, formado por três *rappers* e um DJ, e do *rapper* MV Bill, que comumente canta com sua irmã, Kmila CDD, embora representem dois locais do *rap* nacional, respectivamente, São Paulo e Rio de Janeiro, notam-se aspectos que se assemelham em relação a: a) focar no trabalho com o/no *rap* e tudo aquilo que isso significa e significou para eles, como ser uma escola, as vitórias e as glórias conseguidas, mas também aspectos negativos, como representado em “Negro drama”, dos Racionais, e “Sou eu”, de MV Bill; b) marcar o pertencimento tanto ligado ao contexto do *Hip Hop* quanto do local, da periferia e de seus habitantes, principalmente as “quebradas” de SP e as

comunidades do RJ, em especial, nessa localidade, a Comunidade Cidade de Deus, a CDD; c) questionar ao mesmo tempo em que aderem a heranças coloniais, como o patriarcalismo e o racismo, que são formas de se perceber o poder em exercício em diálogo e em embate com as vozes assumidas por eles nas canções; d) utilizar a variante da língua portuguesa informal e que se aproxima da oralidade, numa forma política de fazer uso dessa língua, já que pode representar resistência e servir como demarcação de território e, na esteira, mostrar de que lado se está: o das classes populares; e) intercalar gêneros discursivos variados ao *rap* e que corroboram para um maior entendimento daquilo que está sendo cantado/narrado, como simular o cotidiano de comunidade, por meio de conversas, relatos, testemunhos, entre outras situações; f) empoderar-se ao se construir, por meio do *rap*, uma identidade, via alteridade, que revela o que é ser negro na atual sociedade em que ainda são predominantes discursos racistas e excludentes, com o *rap*, na esteira da afirmação de Nascimento (2013), transformando, assim, pardos em negros.

Por seu lado, os portugueses, Mind da Gap e Boss AC, apresentam algumas aproximações tanto entre si quanto em relação ao trabalho dos brasileiros, conquanto existam os afastamentos: a) o foco no trabalho dos portugueses com o/no *rap* é para mostrar, principalmente, os bons profissionais que são e que atraem tanto coisas boas, como fama, quanto ruins, como a inveja, como em “Dar o máximo”, dos MDG, e “Levante-te”, de AC; b) o pertencimento vislumbrado é apenas em relação ao universo do *Hip Hop*, não havendo referência a questões rotineiras da periferia, como nos *raps* brasileiros; c) o patriarcalismo pode ser observado nos *raps*, por exemplo, em que a mulher é vista como objeto a ser possuído; no caso de *raps* de Boss AC, o racismo está sempre a ser discutido e combatido, como em “Ainda”, e não é contemplado nos *raps* dos MDG; d) a mescla entre a modalidade formal e informal da língua portuguesa, às vezes, num mesmo *rap*, é comum, como em “Bem vindos os que vêm em paz...”, de Boss AC; e) a quase não observância de outros gêneros discursivos sendo incorporados ao *rap* também é marcante,

destacando-se, geralmente, apenas o diálogo, como forma de simular, por exemplo, a parceria em uma relação afetiva, tal qual acontece em “Tu queres e eu quero também”, de AC; f) a construção de identidades, assim como assevera Hall (2004), é fragmentada e fraturada, pois no caso de AC há resquícios de uma outra identidade, a africana, que é incorporada e misturada à portuguesa; o mesmo não pôde ser verificado nos MDG, já que não há a relação com a cultura africana, como se percebe pelas temáticas de seus *raps*.

iii) Relação entre ética e estética:

A interconexão entre ética, ligada ao mundo da vida, e estética, relacionada ao contexto do fazer artístico, pode ser depreendida no diálogo existente entre o autor-pessoa, o ser encarnado, e o autor-criador, elemento estético da obra, em muitos *raps* analisados, no capítulo anterior.

Desse modo, para que vida e arte se encontrassem, de alguma forma, na arena dos *raps*, foram mobilizados recursos linguísticos, discursivos e estilísticos e por meio dos quais se pôde observar: i) as formas de dialogicidade dessas canções; ii) a incorporação da voz alheia por meio de(da): a) discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre; b) personagens em seus diálogos com outros personagens na narração; c) gêneros intercalados; d) partilha de ideias de “fundadores de discursividade”; e) palavra bivocal; iii) a construção de sentidos através de escolhas lexicais e estilísticas; iv) o uso de linguagem mais próxima da oralidade, não obstante também estivesse presente uma variante mais formal em alguns *raps* portugueses; v) o emprego de pronomes de primeira, segunda e terceira pessoas do discurso, principalmente os pessoais do caso reto, os possessivos e os do caso oblíquo, serviu para identificar e, conseqüentemente, demarcar posições em relação a(ao): a) quem era detentor da fala, em determinado momento; b) revezamento do turno de fala; c) com quem se estava falando; d) de quem se falava; vi) os aspectos composicionais que permitiam a construção de sentidos através do tema abordado; vii) as distintas formas de exercício de poder, em

diálogo e em confronto com as esferas micro e macrofísicas de manifestação de poder, visto que questões como racismo e violência de gênero puderem ser percebidas tanto na relação entre pares quanto entre segmentos sociais diferentes.

Dessa forma, todos esses aspectos destacados permitiram a produção de *raps* variados, tanto os de cunho biográfico (falar de alguém ou algo) quanto os autobiográficos (cujo foco era no trabalho realizado com o/no *rap*, além de se falar de si em relação a esse universo do *Hip Hop* e de como isso possibilitou uma mudança de vida).

Assim, o *rapper* se fez autor de diferentes maneiras, ao apresentar distintas posições enunciativas, assumindo, em muitas situações retratadas nos *raps*, entre outros, um tom: professoral, ao tornar o *rap* uma forma de ensinamento; de oprimido, mas também de opressor, ao expor relações antagônicas, como as observadas entre estratos sociais distintos, como as entre pares; de porta-voz, ao abordar o cotidiano e poder falar em nome de alguém; de crítico, ao refletir e refratar com e a partir de manifestações do exercício de poder, como as que são verificadas em heranças coloniais, como no patriarcalismo; denunciativo, ao indicar os responsáveis pelos problemas encontrados, por exemplo, na periferia. Para tal, o *rapper* apresentou, argumentou, divulgou e problematizou vivências, criticando-as e denunciando-as, muitas vezes, mas também aderindo, em alguns momentos, ao *status quo*. É nessa arena entre a arte e a vida é que se dá a constituição da autoria nos *raps* analisados.

Como pôde ser notado, essas são as especificidades que viabilizam a construção de autoria em *raps* brasileiros e portugueses, com as aproximações e as diferenças apontadas.

Do lado brasileiro, podemos dizer que é um tipo de autoria que visa a ser um retrato de uma determinada realidade concreta, a das classes populares, por isso o destaque a questões ligadas ao contexto dessas classes, ao cotidiano periférico, com foco na relação, que pode ser circular e/ou binária, entre opressor (que pode ser representado pelo traficante, pela polícia, pelo sistema hegemônico, pelo consumo, pela

divisão de classes, como também pelo próprio morador local, entre outros) e oprimido (representado pelo trabalhador assalariado, pelas mães que perdem seus filhos para a criminalidade, pela adolescente grávida, por aquele que não tem acesso a serviços públicos de qualidade, como saúde e educação, pelas mulheres que ainda sofrem com a violência física e moral, pelos que continuam sendo alvo de preconceito e segregação étnica, entre outros). Nos *raps*, então, são apresentadas, discutidas e questionadas as causas e as consequências da divisão entre quem exerce poder e quem é submetido a ele, embora essa relação não seja estanque, como bem destacou Foucault (1995), já que pode haver o revezamento entre uns e outros na rede de manifestação de poder. Assim, o poder do discurso dos *raps* brasileiros analisados está em ser potente como uma guerra, ser cortante como uma navalha, inesperado e assustador como um tiroteio.

Do lado português, percebe-se uma autoria mais individualista, mais pontual, conquanto não se considere isso como negativo, uma vez que se visa a focar no trabalho que se realiza com o/no *rap* e, paralelamente, no empoderamento tanto do que os *rappers* lusitanos fazem quanto da cultura *Hip Hop*, e tudo o que ela representou e representa para eles e por ainda estarem em atividade, mesmo em meio às dificuldades encontradas, pois se sabe que essa cultura ainda é desconsiderada por muitos, não sendo apreciada por alguns segmentos da sociedade que, em algumas situações, não respeita, independentemente de se gostar ou não, e não valoriza a cultura do outro. Dessa forma, os *raps* portugueses analisados, de um modo geral, apontam para dar visibilidade aos discursos que, como mencionado, empoderam o próprio fazer ético e estético do *rap*.

Esses dois tipos de autoria permitem-nos compreender que a autoria é constitutiva da identidade *rapper*, logo, ser comum a abordagem de questões relacionadas ao contexto do *Hip Hop*, como cultura presente no *locus* urbano, principalmente, na periferia, com o *rapper* cantando/contando, geralmente, aquilo que presencia no dia a dia, assumindo, dessa maneira, a responsabilidade de seu ato responsivo e responsável ao se pronunciar nos *raps*.

Diante do exposto, alguns questionamentos ainda poderiam ser suscitados, como o que se apresenta: Será que o *rap* quer realmente transgredir ou apenas quer ocupar um lugar fixo/estabilizado em meio aos muitos discursos que circulam contra as formas de poder dominante? Para responder a essa questão é provável que precisássemos fazer uma outra pesquisa, todavia, faremos algumas indagações apontando para o futuro e o que ele reserva: realizar um projeto de dizer já indicia um ato de resistência, mesmo

que, em muitas ocasiões, haja a aderência e a incorporação de práticas do poder dominante, como reproduzir heranças coloniais. Contudo, partilhamos desta ideia de Soares (2015, p. 29), quando afirma que “A arma social de luta mais poderosa é o domínio da linguagem. É através dela que as classes dominantes dominam [...]”, para acrescentar que precisamos alargar um pouco mais o que seria esse domínio da linguagem, já que ao usar a voz e o *rap*, o MC também, de alguma forma, está exercendo influência e domínio por meio da linguagem *rap*. E, na esteira, mostrando não somente para os seus, mas para outros tipos de público, que é na arena entre a arte e a vida é que discursos contra o poder hegemônico não são calados e nem silenciados em meio à heterogeneidade de vozes que circulam na sociedade com suas palavras e contrapalavras, daí o caráter politizado e de ensinamento que muitos *raps* ainda assumem, na atualidade.

Por fim, resta-nos dizer que valeu a pena cada vivência, com suas escutas, visões, aromas, gestos, gostos e apreciações diversas, pois, na arena de luta na qual nos encontramos, palavras foram acrescentadas, partilhadas, empoderadas e passadas de alheias a próprias.

Assim, mais do que ouvir vozes, foi preciso escutá-las, dialogando com elas, a fim de regê-las, refletindo-as e refratando-as, num movimento de interação que foi constante, e que na voz do eu/outra/nossa tornou-se evento único e que não tende à repetição. Foi a isso a que esta pesquisa se propôs.

7 Referências

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.

AMOSSY, Ruth (org.). In: _____. *Imagens de si no discurso*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005. p. 9-28.

ANDRADE, Elaine Nunes. Hip Hop: movimento negro juvenil. In: _____ (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 83- 91.

ANTUNES, Arnaldo. Sentidos em todos os sentidos. *Jornal Nexo*, junho de 1988. In: *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010a.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadini e outros. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010b.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010c.

_____. *O Freudismo: um esboço crítico*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Estética de Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____; VOLOCHÍNOV, Valentin N. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

_____; _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção; GONÇALVES E SILVA, Petronilha Beatriz; SILVÉRIO, Valter Roberto (orgs.). *De preto a afro-descendente: trajetos de pesquisa sobre o negro, cultura negra e relações étnico-raciais no Brasil*. São Carlos: EDUFSCar, 2010.

BÉHAGUE, Gerard. Rap, Reggae, Rock, or Samba: the local and the global in Brazilian Popular Music (1985-95). In: *Latin American Music Review*, v. 27, n. 1, Primavera/Verão 2006, p. 79-90.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 191-200.

BOSS AC. *Preto no branco*. Lisboa: Farol Editores, 2009. 1 CD.

BRAIT, Beth. *Literaturas e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 45-72.

BRANDIST, Craig. *Repensando o Círculo de Bakhtin: novas perspectivas na história intelectual*. Trad. Helenice Gouvea e Rosemary Schettini. São Paulo: Contexto, 2012.

CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

CANCLINI, Néstor García. Entrevista com Néstor G. Canclini. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 30, agosto 2006.

_____. No sabemos cómo llamar a los otros. In: ACHUGAR, Hugo; D'ALESSANDRO, Sonia. *Global/local: democracia, memoria, identidades*. Montevideo: Trilce, 2002.

_____. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

_____. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CARDOSO, Ana; PERISTA, Heloísa. A cidade esquecida: pobreza em bairros degradados em Lisboa. In: *Sociologia – Problemas e Práticas*, n. 15, 1994, p. 99-111. Disponível em: <<http://sociologiapp.iscte.pt/pdfs/25/250.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

CARNEIRO, Pedro. Sobre música, *bricolage* e novas tecnologias. *Sitientibus*, Feira de Santana, n. 41, p.161-172, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www2.uefs.br/sitientibus/pdf/41/9_sobre_musica_bricolage_e_novas_tecnologias.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2015.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.

_____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. v. 1.

_____; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Trad. Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. v. 2.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. Trad. Angela S. M. Corrêa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.

_____. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos (SP): Ed. UFScar, 2012.

CHEYNE, Andrew; BINDER, Amy. Cosmopolitan preferences: The constitutive role of place in American elite taste for hip-hop music 1991-2005. In: *Poetics* 38, 2010. p. 336-364.

CIDRA, Rui. “Ser real”: o *rap* na construção de identidades na Área Metropolitana de Lisboa. In: *Ethnologia: Antropologia dos Processos Identitários*. 2002, n.s. 12-14, p. 189-222.

CONTADOR, António Concorda; FERREIRA, Emanuel Lemos Ferreira. *Ritmo & Poesia: os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, Ângela Paiva, MACHADO, Anna Rachel, BEZERRA, Maria Auxiliadora. *Gêneros textuais & ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro, 2003. p. 107-121.

CUNHA, Isabel Ferin. Os media e o regionalismo. In: MATOS, Artur Teodoro de; LAGES, Mário Ferreira (org.). *Portugal: percursos de interculturalidade*. Lisboa: 2008. Volume 2. p. 369-412.

Disponível em:
<http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/2_PI_Cap9.pdf>. Acesso em: 10 out. 2012.

DAVIES, Eirlys E.; BENTAHILA, Abdelali. Code switching and the globalisation of popular music: the case of North African rai and rap. *Multilingua*, New York, v. 25, p. 367-392, 2006.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. São Paulo: Contexto, 2003.

_____. Ethos e estilo. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 33-54.

DUARTE, Geni. A arte na (da) periferia: sobre... vivências. In: ANDRADE, Elaine Nunes (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 13-22.

DUARTE, Isabel Margarida. Formas de tratamento entre léxico e discurso. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 18, n.28, jan./jun. 2011, p. 84-101. Disponível em: <<http://www.pglettras.uerj.br/matraga/matraga28/arqs/matraga28a03.pdf>>. Acesso em: 19 jul. 2014.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento bakhtiniano*. São Paulo: Ática, 2008.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 15-43.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural proferida no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. *Microfísica do Poder*. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

FOUCAULT, Michel. 1984 - A ética do cuidado de si como prática da liberdade. *Ditos e escritos V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 264-287.

_____. *Em defesa da sociedade: Aula de 14 de janeiro de 1976*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002a.

_____. *O que é um autor?* [1969]. Portugal: Veja/Passagens, 2002b.

_____. O sujeito e o poder (1984). In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Universitária, 1995, p. 231-249.

FRADIQUE, Teresa. *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

GARCIA, Walter. “Diário de um detento”: uma interpretação. In: NESTROVSKI, Artur (org.). *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 179-216.

GERALDI, João Wanderley. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. In: Grupo de Estudos do Gênero do Discurso – GEGe – UFSCar. *Palavras e contrapalavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. p. 19-39.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2. ed. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira. De preto a afro-descendente: da cor da pele a categoria científica. p. 15- 24. In: BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção; GONÇALVES E SILVA, Petronilha Beatriz; SILVÉRIO, Valter Roberto (orgs.). *De preto a afro-descendente: trajetos de pesquisa sobre o negro, cultura negra e relações étnico-raciais no Brasil*. São Carlos: EDUFSCar, 2010.

GOUVEIA, Carlos A. M. As Dimensões da Mudança no Uso das Formas de Tratamento em Português Europeu. In: OLIVEIRA, F.; I. M. Duarte (orgs.). *O Fascínio da Linguagem: Actas do Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008, p. 91-100. Disponível em: <<http://ww3.fl.ul.pt/pessoais/cgouveia/cp/9.pdf>>. Acesso em: 19 jul. 2014.

GRANGER, Gilles Gaston. *Filosofia do estilo*. Trad. Scarlett Zerbetto Marton. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: _____. *Da diápora: Identidades e mediações culturais*. Ed. UFMG, 2003.

_____. Quem precisa de identidade? In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. SILVA, Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004 [2000].

_____. Que “negro” é esse na cultura popular negra? In: *Lugar comum*, n. 13-14, p. 147-159. 2001. Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/112410120245Que%20negro%20%C3%A9%20na%20cultura%20popular%20negra%20-%20Stuart%20hall.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2012.

_____. Novas etnicidades. Trad. David Yann Chaigne. “New ethnicities”, em Kobena Mercer (org.), *ICA Documents 7: Black Film, British Cinema*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1989.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível em: <http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf>. Acesso em: 22 out. 2008.

_____. Entrevista de Stuart Hall a Heloisa Buarque de Hollanda. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-jb-stuart-hall/>> Acesso em: 11 out. 2013.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KRIMS, Adam. *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge University Press, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. 3. ed. Campinas: Pontes, 1997.

_____. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Cecília P. de Souza e Silva e Décio Rocha. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso* (org.). Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005, cap. p. 69-92.

_____. *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 11-39.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MEDVIÉDEV, Pável N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Trad. Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

MELO, José Radamés Benevides de. Notas de leitura ao segundo capítulo de Problemas da Poética de Dostoiéski. In: Grupo de Estudos do Gênero do Discurso – GEGe – UFSCar. *Palavras e Contrapalavras: circulando pensares do Círculo de Bakhtin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013. p. 133-148.

MIND DA GAP. *Matéria Prima* (1997-2007). Norte Sul e Som Livre, 2008. 2 CDs.

MONTEIRO, Isaura Maria de Carvalho. *Indícios de autoria em narrativas de estudantes de ensino médio*. 2009. 168 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

MOREIRA, Tatiana Aparecida. Sujeitos, Palavras e Relações. In: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe – UFSCar. *Palavras e Contrapalavras: constituindo o sujeito em alter-ação*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014a. p. 65-67.

_____. O *Hip Hop* e seus diálogos no espaço urbano. In: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe – UFSCar. *V CÍRCULO – Rodas de Conversa bakhtiniana: praça pública, multidão, revolução, utopia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014b. p. 795-799.

_____. Como a vivência se traduz em ‘O preto em movimento’. In: Lillian DePaula; Patrick Rezende; Mayelli Caldas de Castro; Tatiany Pertel. (Org.). *Tradução: sobre a quintahabilidade na língua, no outro, na arte*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014c, p. 447-462.

_____. Práxis e Canções-*rap*: um diálogo responsivo. In: *Revista Palimpsesto*, n. 11, Ano 9, 2010, *Dossiê* (4), p. 1-12. Disponível em: <http://www.pgletas.uerj.br/palimpsesto/num11/dossie/palimpsesto11_dossie04.pdf>.

_____. *A constituição da subjetividade em raps dos Racionais MC's*. 2009. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

_____. A construção do ethos em Negro Drama. In: *III Simpósio Internacinal sobre Análise do Discurso*, 2008, Belo Horizonte. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 1-12.

MURANO, Edgard. Crime, futebol & música: Em Negro Drama, o gênero rap ganha novos contornos épicos. In: *Revista Língua Portuguesa*. Dezembro de 2011. Disponível

em: <<http://revistalingua.com.br/textos/65/artigo249055-1.asp>>. Acesso em: 03 mai. 2013.

MUSSALIM, Fernanda. Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 70-81.

MV BILL. *Causa e Efeito*. Rio de Janeiro: Chapa Preta e Universal Music, 2010. 1 CD.

_____. *Falcão, o bagulho é doido*. Rio de Janeiro: Chapa Preta e Universal Music, 2006. 1 CD.

_____. *Declaração de guerra*. Rio de Janeiro: Natasha Records e BMG, 2002. 1 CD.

_____. *Traficando informação*. Rio de Janeiro: Natasha Records e BMG, 1999. 1 CD.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. Cultura e consciência: a “função” dos Racionais MC’s. In: *Revista Z Cultural*, ano VIII, n. 02. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cultura-e-consciencia-a-%E2%80%9Cfuncao%E2%80%9D-do-racionais-mcs-de-jorge-nascimento/>>. Acesso em: 10 set. 2013.

_____. Da ponte pra cá: os territórios minados dos Racionais MC’s. In: *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, a. 2, n. 2, 2006.

NATHANAILIDIS, Andressa Zoi. *A canção dos deslocados: rap e (i) migração em tempos globalizados*. 2014. 360 f. Tese de doutorado (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

PÄRLI, Ülle. Paper name as an object of semiotic research. In: *Sign Systems Studies*, vol. 39(2/4), 2011, p. 197-223.

PAULO, Sidney de; MOREIRA, Tatiana Aparecida. Acerca do método em Problemas da Poética em Dostoiévski. In: Grupo de Estudos do Gênero do Discurso – GEGe – UFSCar. *Palavras e Contrapalavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. p. 50-55.

PIETERSE, Edgar. Hip-hop cultures and political agency in Brazil and South Africa. In: *Social Dynamics*. Publisher: Routledge, v. 36, n. 2, June 2010, p. 428-447.

POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. Enunciação, autoria e estilo. In: *Revista da FAEEDBA*, Salvador, n. 15, p. 15-21, jan.jun. 2001b.

_____. Indícios de autoria. In: *Perspectiva*, Florianópolis, v. 20, n. 01, p. 105-124, jan. jun. 2002.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Griots, cantadores e rappers: do fundamento do verbo às performances da palavra. In: DUARTE, Zileide (org.). *Áfricas de África*. Recife: Programa de Pós-graduação em Letras/UFPE, 2005. p. 9-40.

RACIONAIS MC's. *Cores & Valores*. São Paulo: Cosa Nostra, Boogie Naípe, X-File Records, 2014. 1 CD.

_____. *1000 Trutas 1000 Tretas* (DVD). São Paulo: Cosa Nostra, 2006. 1 DVD.

_____. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. 2 CDs.

_____. *Ao vivo*. São Paulo: Cosa Nostra, Zimbabwe, 2001. 1 CD.

_____. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 CD.

_____. *Racionais MC's*. São Paulo: Zimbabwe, 1994. 1 CD.

_____. *RX Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993. 1 CD.

_____. *Escolha seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. EP.

_____. *Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990. 1 CD.

REVISTA Rolling Stones Brasil. Edição 86, novembro de 2013. Entrevista com Racionais MC's ("Os quatro pretos mais perigosos do Brasil"). Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-86/racionais-mcs-quatro-pretos-mais-perigosos-do-brasil?page=6#imagem0>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

ROVIRIEGO, Daniel; MESQUITA, Lauro. Conheça um pouco da história da música negra no Brasil. Disponível: <<http://www.ebc.com.br/cultura/2014/11/conheca-um-pouco-da-historia-da-musica-negra-no-brasil>>. Acesso em: 05. jan. 2015.

SAMUELS, David. The rap on rap. In: *The New Republic*, November 11, 1991. p. 24-29.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Boaventura de Sousa Santos fala sobre 'Rap Global'. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/07/23/boaventura-de-sousa-santos-fala-sobre-rap-global-310530.asp>>. Acesso em: 20 set. 2011.

SEVERO, Cristine Gorski. Sobre o sujeito na perspectiva (do Círculo) de Bakhtin. In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Volume VII, n. XXV, abr-jun 2008. Disponível em: <[file:///C:/Users/HP/Downloads/9-43-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/HP/Downloads/9-43-1-PB%20(1).pdf)>. Acesso em: 10 nov. 2013.

SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. 285 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de

Pós-Graduação do Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

_____. Arte e Educação: A Experiência do Movimento Hip Hop Paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, p. 23-38.

SIMÕES, José Alberto de Vasconcelos. Redes, Internet e hip-hop: redefinindo espaços e fluxos. In: *VI Congresso Português de Sociologia*. Jun. 2008. Disponível em: <<http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/308.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SOARES, Magda. Entrevista. In: *REVISTA PESQUISA FAPESP*, n. 233, jul. 2015, p. 24-29.

TATIT, Luiz. Cancionistas invisíveis. In: *Cult*, São Paulo, n. 105, ano 9, 2006, p. 54-58. Disponível em: <<http://www.luiztatit.com.br/>>. Acesso em: 19 out. 2008.

VILLALVA, Alina. Opinião – Linguagem / Dossier “Linguagem”. In: *Notícias da Amadora – Semanário Popular*. 17 jul. 2003. Disponível em: <<http://64.71.144.19/nad/artigo.php?aid=3064&coddoss=72>>. Acesso em: 28 ago. 2014.

VIDON, Geyza Rosa Oliveira Novais. *A narratividade do Hip Hop e suas interfaces com o contexto educacional*. 2014. 184 f. Tese de doutorado. (Programa de Pós-Graduação em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

VOLOCHÍNOV, Valentin N. *A construção da enunciação e outros ensaios*. Trad. João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

YOSHINAGA, Gilberto. *Nelson Triunfo – do sertão ao Hip-Hop*. São Paulo: Shuriken produções / LiteraRUA, 2014.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. In: *SciELO. Estud. av.* vol.18 n.50, São Paulo Jan./Apr. 2004.

Apêndice



Questionário inserido no projeto “Palavras e Contrapalavras: entre a periferia e o centro nos *raps* do Brasil e de Portugal” vinculado à tese “Discursividade, Poder e Autoria em *raps*”, da doutoranda Tatiana Aparecida Moreira (UFSCar/SP/Brasil), bolsista FAPESP, supervisionado, na Universidade de Coimbra (FLUC), pela profa. Dra. Isabel Cunha:

- 1) Qual é o grau de importância do *rap* na sua vida? O que ele representa para você?
- 2) Que fatos ou pessoas/artistas mais influenciaram o seu interesse pelo *rap*? Comente sobre seus primeiros contatos com o *rap*.
- 3) O seu trabalho se vincula ao movimento *Hip Hop*? Ou é apenas um trabalho com o *rap*? Explique a respeito.
- 4) Fale um pouco da história no *Hip Hop* em Portugal.
- 5) Principal foco de seus *raps*? Um *rapper* só pode cantar aquilo que vive? Comente a respeito.
- 6) Quais são as influências musicais, filosóficas e/ou ideológicas em sua vida?
- 7) Fale um pouco da Old e da New School do *rap* português, se podemos usar esses termos. Ou se é mais fácil falar em 1ª Geração, 2ª Geração, 3ª Geração etc.
- 8) Como o *rap* é divulgado nos Media em Portugal?
- 9) Perspectivas para o *rap* em Portugal.
- 10) Conheces o *Hip Hop* e os *rappers* brasileiros? Comente a respeito.

ANEXO



DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra não tem um Comité de Ética e que dadas essas circunstâncias a bolsreira Tatiana Moreira não precisa de autorização para realizar as entrevistas mas sim de uma carta do(a) orientador(a) apresentando o projecto e dando garantias aos entrevistados de confidencialidade dos dados.

Coimbra, 18 de outubro de 2013

Os melhores cumprimentos



Isabel Ferin Cunha
Professora Associada com Agregação
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra