

SORAYA MIRA REIS

O RAP na mídia : discurso de resistência?

TAUBATÉ
2007

SORAYA MIRA REIS

O RAP na mídia : discurso de resistência?

Dissertação apresentada para obtenção do Título de Mestre pelo Curso de Linguística Aplicada do Departamento de Pós Graduação da Universidade de Taubaté.

Área de Concentração: Língua Materna

Orientadora: Profa. Dra. Eliana Vianna Brito.

TAUBATÉ
2007

SORAYA MIRA REIS

O RAP na mídia : discurso de resistência?

Dissertação apresentada para obtenção do Título de Mestre pelo Curso de Linguística Aplicada do Departamento de Pós Graduação da Universidade de Taubaté.

Área de Concentração: Língua Materna

Orientadora: Profa. Dra. Eliana Vianna Brito.

DATA _____

RESULTADO _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.	Eliana Vianna Brito	Universidade de Taubaté
Prof. Dr.	Elzira Yoko Uyeno	Universidade de Taubaté
Prof. Dr.	Claudete Moreno Ghiraldelo	ITA

*Dedico esta dissertação ao meu
esposo, desta e de outras vidas,
Ricardo Maroni Neto.*

Agradeço ao meu esposo pelo apoio sem o qual a conclusão deste curso não seria possível.

A todos os colegas e mestres que contribuíram para a realização deste trabalho, em especial às professoras que fizeram parte da banca, Elzira Y. Uyeno e Claudete M. Ghiraldelo pela grande e imprescindível contribuição e à Profa. Eliana Vianna Brito, orientadora desta dissertação, pela sua paciência, compreensão e ternura.

Agradeço ainda a secretária do curso, Patrícia Nunes Dovigo, por sua atenção e dedicação.

Resumo

A presente pesquisa discute a real existência do discurso de resistência nas letras de RAP, a partir dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa, e tem como corpus de análise canções dos grupos O RAPPÁ e Racionais Mc's, comparando-as com outras compostas por alunos do ensino médio de escolas particulares, que não vivem em condições sociais desfavorecidas. O objetivo da pesquisa é propor novas perspectivas na análise de letras desse tipo de música, levando em consideração especificamente o RAP projetado na mídia, e a influência que ele exerce no seu público consumidor, de jovens e adolescentes, uma vez que ele corresponde à ordem do discurso da atualidade.

Palavras Chaves:

RAP, formação discursiva, discurso de resistência, contexto social

Abstract:

The present research discusses the real existence of resistance discourse on RAP's compositions. The methodology used is the Francese Discourse Analyse and have like a analyse's corpus the groups "O Rappa" and "Racionais Mc's" 's songs, that are compareds with other songs made by students of private high school, that don't live in bad conditions of life. The objective of this pesquise is to propose one new perspective on analysis of this kind songs's compositions, worry about, especially with the RAP present on media and the influence that it have on the public, teen agers, since that it corresponds to atual discourse order.

Key – words:

RAP, fomation discursive, resistance discourse, social context.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 Fundamentação Teórica	16
1.1 Análise do Discurso: notas históricas	16
1.2 A Análise do Discurso na interface de outras áreas	20
1.3 Formação Discursiva	22
1.4 Foucault e as relações de poder	26
Capítulo 2 Histórico do RAP e do Samba no Brasil	28
2.1 As origens do RAP	28
2.2 Hip Hop no Brasil	30
2.3 As origens do Samba	35
2.4 Samba e Carnaval	38
2.5 Da marginalidade à identidade nacional	39
Capítulo 3 Apresentação e Análise do Corpus	42
3.1 Condições do discurso	43
3.2 Análise das letras dos grupos de RAP	47
Considerações Finais	69
Referências	73

INTRODUÇÃO

Na sociedade atual, o desejo de construir uma imagem positiva, obtendo, assim, reconhecimento público, é inerente a todos. Ninguém quer ser ignorado; a busca da notoriedade impulsiona as pessoas a realizarem suas tarefas do dia a dia da melhor maneira, a fim de serem aceitas no seu meio social.

Para não ser ignorado, então, o homem algumas vezes insere -se em determinados contextos não por vontade própria, ou por idealismos latentes, mas tão e somente porque os outros de seu meio estão envolvidos; ou seja; ele não quer ficar de fora de uma determinada situação para não se sentir isolado. Por isso, muitas vezes apropria-se de determinados dizeres, não por necessidade ou porque pense daquela determinada maneira, mas porque esses dizeres compõem a ordem do discurso naquela sociedade e, portanto, ele imagina que será reconhecido ao usá-los. Por outro lado, ainda, outras vezes, usam - se tais dizeres, sem se ter sequer, a consciência de que eles foram apropriados de outrem. Trata-se do famoso “ser politicamente correto”, forma de pensamento que a sociedade impõem a todos, atuando e influenciando diretamente na ideologia de um meio social.

Diante desse contexto, este trabalho propõe-se a analisar o fenômeno da explosão do RAP na mídia e a conseqüente difusão desse estilo musical em contextos socialmente privilegiados, uma vez que estes não correspondem ao meio de origem deste tipo de música.

RAP, do inglês, significa (*Rhythm And Poetry*). Este estilo de música surgiu em meados de 1970 nas periferias de Nova Iorque, nos Estados Unidos. Praticado por jovens de origem latina e negra que buscavam um novo som, ele é composto basicamente por letras que atendem ao discurso do momento, esse tipo de música, de uma forma geral, com muito mais informação do que melodia, foi considerado, a princípio, como a representação de um discurso de resistência daqueles que lutavam contra a opressão social e, sobretudo, contra o

preconceito racial. Em suas letras, o que se pode constatar, até hoje, é a presença de uma narrativa que conta com personagens que demonstram, claramente, a formação discursiva de uma classe oprimida socialmente. Geralmente, retratam problemas de pessoas de baixa renda, em sua maioria moradores de favelas que vivenciam injustiças, sobretudo as relacionadas às questões étnico/raciais.

Por tratar assuntos que envolvem as camadas populares mais desfavorecidas e, muitas vezes, apresentar traços de oralidade que transgridem a gramática normativa, além de trazerem palavras consideradas chulas pelas elites culturais, o rap, no início, foi rejeitado e, somente a partir de 1990, começou a entrar nas rádios e nas indústrias fonográficas.

De lá para cá, muita coisa mudou. As rádios se renderam ao forte apelo das letras do RAP, e a atual ordem do discurso que se pauta nas questões de inclusão do negro e na defesa das classes mais oprimidas socialmente veio ao encontro desse tipo de música que, a princípio, poderia ser considerado um discurso de resistência, mas, hoje, atende a uma demanda de jovens e adolescentes que conferem considerável lucro às empresas fonográficas e artistas do meio.

Em outras palavras, ainda considerando que o RAP, a princípio, possuía somente características de música de resistência, nesta dissertação, pretende-se demonstrar que, uma vez inserido na ordem do discurso, esse tipo de música passou a ser reproduzido pelos adolescentes da classe média alta sem a real intenção do protesto, mas, sim, de seguir o “bonde da moda”.

Nosso interesse aqui, é demonstrar nessa relação do RAP e seu discurso não mais uma manifestação pura de resistência, mas a existência do cabotinismo que, segundo o crítico literário Rosenfeld (1969), é uma espécie de fingimento, na qual o artista diz o que o público deseja ou espera escutar. Não falamos aqui de charlatanismo, conforme aparece à palavra cabotinismo em alguns dicionários, falamos do cabotinismo presente em produções artísticas.

Podemos definir esse cabotismo como uma relação na qual o autor coloca o público em primeiro plano, no sentido de agradá-lo, para obter notoriedade e tornar-se célebre.

Para tanto, comparamos o processo que vem ocorrendo com o RAP no Brasil, após sua explosão na mídia, com o que ocorreu com o samba. As similaridades entre os dois gêneros musicais começam em suas respectivas origens, uma vez que ambos têm suas gêneses na cultura africana e foram trazidos para o país pelos negros; ambos foram marginalizados pelas elites e tinham dificuldades de penetração no meio fonográfico antes de se tornarem difundidos e populares.

As famosas rodas de samba, restritas a determinados grupos no início do século XX, assim como o RAP, no final do mesmo século, tinham seus componentes perseguidos pela polícia por serem considerados malandros e custou muito a conquistar um lugar de aceitação na sociedade até o ritmo em questão tornar-se popular a passar a ser considerado a voz identitária do povo brasileiro. De lá para cá, não podemos mais considerar o samba de discurso de resistência de um determinado grupo. Após a explosão de seu sucesso, esse ritmo, que era restrito aos negros, tornou-se a música de todos.

Pretendemos mostrar que o mesmo tipo de processo, de assimilação de um discurso de resistência, conforme ocorreu com o samba, vem ocorrendo com relação aos grupos de RAP que estão presentes na mídia.

Outro objetivo, não menos importante, é o de demonstrar que neste processo de assimilação, ao entrar na mídia, o RAP passou a influenciar o comportamento dos jovens, ao ponto de estudantes de classe média alta conseguirem reproduzir um discurso de uma classe à qual eles não pertencem.

Verificar e entender como se dá o processo de formação discursiva no contexto dos alunos e qual a ordem do discurso que eles estão reproduzindo também são objetivos desta pesquisa.

Elegemos como pergunta de pesquisa que irá nortear essa dissertação a seguinte indagação: Em que medida o RAP, aqui categorizado como o RAP midiático, ou seja, aquele presente na mídia, pode ser ainda considerado um discurso de resistência?

Como pergunta de apoio temos: Não seria o RAP midiático uma nova ordem de discurso?

Entendemos que a resistência no discurso do RAP, descrita em outros trabalhos acadêmicos, pode ser considerada sim o ponto de partida desse gênero musical. Sabemos também que existem grupos de RAP que ainda moram nas periferias e vivem os problemas que retratam em suas canções. Há, ainda, aqueles que usam o RAP para angariar fundos para trabalhos sociais, instituições e ONGs, que protegem os menos favorecidos. No entanto, pela difusão, aceitação e conseqüente sucesso desse estilo musical na indústria fonográfica e na mídia, hoje, há que se pensar se tudo isso ainda é resistência mesmo, cabotinismo, ou uma espécie de interesse até financeiro, uma vez que o que faz sucesso é o que traz dinheiro.

Segundo Foucault (2003), um dos aportes teóricos utilizados neste trabalho, o poder está presente em todos os segmentos da sociedade, de forma circular, ou seja, são micro-sistemas controladores, aos quais nos submetemos a todo o instante, ao fazermos um cadastro qualquer, por exemplo. Ainda que as resistências, igualmente o poder, também sejam constituídas nesses micro-sistemas, entendemos que os grupos de RAP presentes na mídia, tiveram que se submeter a esses micro-poderes para chegarem ao sucesso. Hoje, preocupam-se não com o contexto social ou com a resistência, ainda que a característica deste tipo de música seja o protesto e o engajamento social, mas se essas composições serão aceitas pelo público, se farão sucesso, afinal, o lucro que trazem à gravadora interfere diretamente em sua permanência no mercado. Portanto, a hipótese desta pesquisa é que o discurso de resistência do RAP, aqui categorizado como midiático, tornou-se uma nova ordem do discurso.

Como corpus de análise deste trabalho, elegemos algumas letras de músicas consagradas pela mídia, composições de autoria das bandas “O Rappa” e “Racionais Mc’s”, bandas de grande sucesso nesse gênero musical e que, atualmente, são das que mais vedem discos no país.

A banda *O Rappa* foi montada em 1993, para acompanhar o cantor regueiro Jamaicano Papa Winnie em suas apresentações no Brasil. Formada por Nelson Meirelles, na época, produtor do Cidade Negra, grupo de Reggae de grande sucesso no Brasil, e de vários programas de rádios alternativas do Rio de Janeiro; Marcelo Lobato, que havia participado da banda África Gumbe; Alexandre Menezes, que já havia tocado com grupos africanos em Paris e Marcelo Yuka, que tocava no grupo KMD-5. O nome “O Rappa” foi inspirado na designação popular dada aos policiais que interceptam camelôs. Ao termo original foi acrescentado um “p” a mais.

Após essa série de apresentações como banda de apoio do jamaicano, os quatro, Meireles, Lobato, Menezes e Yuka, resolveram continuar juntos e colocaram anúncio no jornal *O Globo* para encontrar um vocalista. Marcelo Falcão foi o escolhido. De lá para cá, já lançaram pelo menos seis álbuns dos quais alguns sucessos foram consagrados pela mídia.

As letras escolhidas do O Rappa para serem analisadas neste trabalho foram *Todo o camburão é um navio negreiro*, do primeiro álbum da banda – *O Rappa*; *Lei da Sobrevivência*, do álbum *Rappa Mundi*, de 1996; *A Minha alma (a paz que eu não quero)* - do álbum de 1999, *Lado A Lado B e Rodo Cotidiano*, do álbum *O silêncio que precede o esporro*, lançado em 2003.

O Racionais Mc’s é um dos mais importantes grupos de RAP do país. O grupo foi formado por Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira), Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), Edy Rock (Edvaldo Pereira Alves) e DJ KI Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões) em 1988 em São Paulo, época e local do início do RAP no Brasil.

Suas músicas, desde o começo da banda, abordam temas como violência e drogas de uma forma bem realista e contundente tanto que por isso, a princípio, foram extremamente criticados pelo mercado fonográfico que via nos *Racionais* uma ameaça aos pilares da sociedade. Realmente o grupo sempre esteve muito envolvido na luta contra o racismo e contra a violência policial e isso fica destacado em cada uma de suas canções. Os componentes dos Racionais são todos negros e originários de famílias pobres. *Brown* é o principal letrista do conjunto, responsável pela composição de todos os grandes sucessos, os quais já levaram o grupo a ganhar muitos prêmios e venderem milhares de cópias.

O tom agressivo em suas canções ainda continua, o que muitas vezes chega a provocar tumulto em seus shows. O interessante é notar que suas canções não são escutadas somente por pessoas de baixa renda ou envolvidas com o mundo do crime e das drogas, mas agora, devido à difusão da banda na mídia, também pela classe média que passou a admirar o trabalho desta banda que no início ficava restrita às periferias.

Destacamos as letras das músicas *Pânico na Zona Sul* e *Periferia é Periferia* para serem analisadas neste trabalho. Ambas pertencem a diferentes fases da banda em questão. A primeira letra de 1990 corresponde ao início do trabalho do grupo e é o primeiro disco solo da banda, portanto, em uma época quando os Racionais ainda não eram tão conhecidos e muito menos aceitos pela elite social. Apesar de manter o mesmo teor de contestação, a segunda letra *Periferia é Periferia* já corresponde a uma produção de 1998, que levou a banda ao sucesso e permitiu que ela passasse a circular pela mídia.

Também serão analisadas neste trabalho as letras de *Paz no mundo*; *Sem Título* e *Garota de Programa*, produções de RAP dos alunos.

Como ferramenta de análise, usaremos a Análise do Discurso de linha francesa, que ao relacionar a historicidade, o marxismo e o sujeito oferece condições e mecanismos para que

letras de RAP que fazem sucesso nos meios de comunicação sejam analisadas num todo, no seu contexto.

Para tanto, traremos como fundamentações teóricas conceitos discutidos por Pêcheux e Foucault, tais como discurso de resistência, formação discursiva, contradição e ordem do discurso.

Esta pesquisa justifica-se pela necessidade de mudança do contexto educacional.

Há uma tendência de que nas escolas, onde antigamente só eram trabalhados textos valorizados pela elite cultural, hoje, sejam mais valorizados textos do contexto social dos adolescentes, como é o caso do RAP. Trabalhar em sala de aula com este gênero musical, além de sair do comum – produção de textos em prosa – propicia trabalhar a poesia social a partir de algo que é de interesse dos alunos, como é o caso do mencionado tipo de música que tem, como público-alvo, adolescentes da faixa etária dos alunos, sujeitos desta pesquisa. A realização deste trabalho possibilita uma leitura mais crítica, diferente da leitura ingênua e parafrástica que os alunos fazem, reproduzindo mecanicamente essas músicas.

Estudar a formação discursiva que inspira o gênero musical pesquisado aqui possibilitará aos educadores entender um pouco mais a ordem do discurso à qual os alunos se filiam e isso facilitará sua aproximação com eles na condução de suas aulas. Vale ressaltar ainda que, o tema da presente pesquisa foi inspirado numa aula de redação que teve como proposta a composição de uma letra de RAP – sugestão dos próprios alunos - conforme está explicado na seção 3.1.2 deste trabalho.

CAPÍTULO 1

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo tem como objetivo indicar as bases teóricas que serão usadas como ferramentas na análise do corpus deste trabalho. A princípio será mostrada a evolução pela qual passou a Análise do Discurso até chegar à ótica da Escola Francesa, teorizada por Michel Pêcheux. Procuramos aqui não só sintetizar as contribuições dos vários teóricos que trabalharam neste campo da lingüística, assim como explicar suas linhas de pesquisa. Este capítulo também trata das relações de poder, segundo a visão foucaultiana, a qual também será utilizada na análise do corpus desta dissertação.

1.1 Análise do Discurso: notas históricas

A Análise do Discurso da chamada Escola Francesa surge no cenário da intelectualidade francesa, na década de 60, como reação a duas fortes tendências em destaque no campo da linguagem, o estruturalismo e a gramática gerativa transformacional.

A lingüística, inaugurada como ciência a partir de Saussure (1916), ocupou-se, nas primeiras décadas do século XX, de um estudo sistemático da língua que recusava tomar o texto como unidade de análise – o estruturalismo.

Saussure distinguiu “langue e parole”, dedicando-se às relações de significantes e significados, trazendo à lingüística uma idéia estrutural ou gramatical; ou seja, vê a língua como um sistema, um instrumento, o que, segundo Sargentini (1999, p.39), “impede que a lingüística ultrapasse os limites da frase”.

Ao longo do percurso dos estruturalistas, que marcou os anos 50 e 60, houve sempre uma constante: a exclusão do sujeito. Aos estruturalistas importava normalizar o sujeito, já que este seria capaz de comprometer a análise científica do objeto, que deveria corresponder a uma língua objetivada, padronizada.

Segundo Sargentini (1999), com relação ao estruturalismo, se por um lado, o rigor metodológico saussuriano permitiu oferecer respostas ao questionamento lingüístico, por outro, retardou os avanços dos estudos de análise do texto.

Esse era o panorama existente na França até 1967, época em que o estruturalismo viveu seu apogeu, ainda que já apresentasse certas fissuras internas, como por exemplo, na década de 50, quando Harris, com o seu método distribucional, destacou-se como o primeiro a livrar a análise do texto do viés conteudista, mas para isso considerou o discurso como seqüência de frases ou Halliday que, na mesma época, considerava o texto como unidade fundamental na análise da linguagem. Segundo este último, o texto constitui uma unidade semântica, portanto, não é constituído de sentenças, mas realizado por elas.

Coube ainda, nesse período, a Benveniste e Ducrot, o papel de precursores do sujeito na lingüística, embora esse sujeito ainda não fosse aprofundado. São nesses estudos que a subjetividade, com características peculiares, começa a ter destaque.

Ao lado disso, na década de 60, a *gramática gerativa transformacional*, entrou no âmbito do estudo de linguagem França graças a Noam Chomsky. O gerativismo chomskiano, no entanto, não chega a ser propriamente um rompimento com o estruturalismo. O que ele faz é levar às últimas conseqüências os postulados de Saussure levando a lingüística a uma formalização cada vez mais apurada.

Apoiando-se na noção de natureza humana, aliando os universais lingüísticos ao inatismo e operando um profundo corte com os contrastes culturais e sociais, Chomsky inscreve o gerativismo na tradição do estruturalismo, dando-lhe continuidade e novo alento, no final dos anos 60 (LOBATO, 1986).

O percurso de desenvolvimento da lingüística é marcado pela passagem da lingüística da frase à lingüística do texto, na qual se mostram três momentos distintos: o primeiro corresponde ao estudo dos enunciados, das relações entre frases, que se preocupa em como se

organizam os elementos lingüísticos nas frases, sem, no entanto, preocupar-se com o texto como uma unidade autônoma, mas sim como uma seqüência de enunciados.

É somente num segundo momento que o texto passa a ser visto como um todo, com unidade de sentido. Nesta fase reconhece-se que a diferença entre texto e frase é qualitativa. “A preocupação, nesse momento, amplia-se para o estudo do o quê está dito no texto e como o texto diz aquilo que diz” (SARGENTINI, 1999, p. 40).

Num terceiro momento, o contexto é, finalmente, incorporado na análise do texto. “Nesse momento, a preocupação não se relaciona a ‘o quê e como o texto diz’, mas também a ‘por que, para quem, e em que’ situação o texto diz o que diz” (SARGENTINI, 1999, p. 40). Em outros termos, na análise textual, passam a ser consideradas a produção do texto, a sua recepção e a sua interpretação de modo conjunto – o que permitirá o desenvolvimento dos estudos do discurso, a partir da enunciação, e começar-se-á a levar em consideração as questões da subjetividade. Como consequência desse desenvolvimento há uma crescente tendência para a análise global do texto.

Essas novas interrogações que surgiram de súbito no âmbito das ciências humanas subvertem o paradigma então reinante, trazendo o sujeito para o centro do novo cenário.

Com a tarefa de analisar de forma mais global a complexidade da unidade ‘texto’, os estudos lingüísticos adotam a postura de conceituar o texto como uma manifestação do discurso, considerando que o discurso comporta vários níveis de análise. As diversas correntes de Análise do Discurso acentuam a importância de incorporar à análise as relações externas e problematizam, considerando as diversidades de enfoque, o conceito de sujeito, História e heterogeneidade discursiva (SARGENTINI, 1999, p.41)

Esta análise mais global, que leva em consideração as questões da subjetividade na análise de um discurso, faz com que J. Dubois e Michel Pêcheux iniciem, na década de 60, a corrente de estudos da Análise do Discurso, que passou a ser conhecida como Análise do Discurso da perspectiva francesa. Como lingüista, Dubois elabora dicionários e participa da edição da revista *Langages* que começa a divulgar a AD. Segundo Sargentini, (1999), para

Dubois, a Análise do Discurso era uma seqüência natural de incorporação do sujeito e do contexto aos estudos lingüísticos.

O marco inaugural da Análise do Discurso, porém, vem com a publicação de Michel Pêcheux, intitulada Análise Automática do Discurso (AAD), no ano de 1969, que vai à busca do sujeito, até então descartado nos estudos lingüísticos. Vai encontrá-lo em parte na psicanálise, apresentando-o como um sujeito descentrado, inconsciente, com seu dizer materialmente constituído em parte pela história e outra parte pela linguagem e interpelado pela ideologia, não mais o sujeito idealista, cartesiano e universal que tem o controle da razão, característico dos outros modelos. Desta feita, um sujeito constituído ideologicamente, uma vez que a ideologia opera em nível inconsciente. Um sujeito, sobretudo heterogêneo, constituído por muitas vozes, caracterizado pela dispersão de outros sujeitos.

Segundo Orlandi, que inicia a Análise do Discurso no Brasil no final da década de 70,

o sujeito de linguagem é descentrado, pois é afetado pelo real da língua e também pelo real da história, não tendo o controle sobre o modo como elas o afetam. Isso redundaria em dizer que o sujeito discursivo funciona pelo inconsciente e pela ideologia (ORLANDI, 2003, p.20).

A Análise do Discurso (AD) nasce, assim, na perspectiva de uma intervenção, de um contraponto ao excessivo estruturalismo lingüístico então vigente, abrindo um campo de questões no interior da própria lingüística, operando uma profunda transformação, sobretudo com relação aos conceitos de língua, historicidade e sujeito, deixados à margem pelas correntes em voga na época.

Quadro 4 - Síntese cronológica do desenvolvimento dos estudos lingüísticos

Período	Fatos
Início século XX	Saussure inaugura a lingüística como ciência
Anos 50	Estruturalismo: Harris – método distribuicional Halliday – texto como unidade fundamental
Anos 60	Chomsky – gramática gerativa transformacional Benveniste e Ducrot – introdução do sujeito no lingüística Dubois e Pêcheux – Início da Análise do Discurso na perspectiva Francesa.
1969	Pêcheux – Publicação da “Análise Automática do Discurso”
Anos 70	Início da AAD no Brasil

1.2 A Análise do Discurso na interface de outras áreas

Do ponto de vista epistemológico, a Análise do Discurso apresenta-se como uma disciplina heteróclita, que desempenha uma função de absoluta singularidade no campo das ciências humanas. É, desse modo, herdeira de várias áreas de conhecimento, tais como a Psicanálise, a Lingüística e a linha filosófica Marxista. Orlandi adverte, no entanto, que a relação da AD a essas áreas não se dá de maneira “servil”. Segundo a autora, a análise do discurso trabalha a noção de discurso que não se reduz ao objeto da lingüística, nem se deixa absorver pela teoria marxista, ou pela teoria da psicanálise. Para a referida autora, a AD

interroga a Lingüística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialidade relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele (ORLANDI, 2003, p.20)

Em outras palavras, trabalhando na confluência desses campos de conhecimento, a AD constitui um novo objeto que vai afetar todos eles em seu conjunto. No caso, esse novo objeto é o discurso.

Fica claro, então, que a Análise do Discurso não surge como uma disciplina autônoma, nem tampouco como disciplina auxiliar. O que ela faz é recortar o seu objeto teórico (o discurso), distinguindo-se da lingüística imanente, que se centra na língua, nela e por ela

mesma, e também das demais ciências humanas, que usam a língua como instrumento para a explicação de textos.

Ao romper com o corte saussuriano de língua/fala, a AD faz intervir o conceito de discurso, o que determina uma profunda mudança na relação de oposição estabelecida pela lingüística. O novo par língua /discurso não assinala mais uma relação de oposição entre os conceitos envolvidos, uma vez que, nesta nova perspectiva, segundo Orlandi,

o discurso não corresponde à noção de fala, pois não se trata de opô-lo à língua como sendo esta um sistema, onde tudo se mantém, com sua natureza social e suas constantes, sendo o discurso, como a fala, apenas uma sua ocorrência casual, individual, realização do sistema, fato histórico, a-sistemático, com suas variáveis etc. (ORLANDI, 2003, p.22)

A partir daí, a língua que, na AD deixa, e ter autonomia plena, ou seja, que não é mais vista como um sistema fechado em si mesmo, sem falhas ou equívocos, vai funcionar como base, como lugar material no qual vão se realizar os processos discursivos. A língua redefine-se, pois, como pressuposto, como modo de acesso, para analisar a materialidade do discurso que, por sua vez, não é visto sem condicionamentos lingüísticos ou determinações históricas. A fronteira entre língua e discurso é posta em causa sistematicamente em cada prática discursiva, pois as sistematicidades de cada prática discursiva não são homogêneas, não sendo, portanto, possível uma separação entre elas.

Orlandi, a esse respeito, imputa à AD a condição de disciplina de entremeio, uma vez que sua constituição se dá às margens das chamadas ciências humanas, entre as quais ela opera um profundo deslocamento de terreno. “A AD produz um outro lugar de conhecimento com sua especificidade. Não é mera aplicação da lingüística sobre as ciências sociais e vice-versa” (ORLANDI, 1986 p.24).

Nesse sentido, é importante ressaltar que os conceitos que a AD traz de outras áreas do saber, como a psicanálise, o marxismo, a lingüística e o materialismo histórico, ao se

integrarem ao corpo teórico do discurso, deixam de ser aquelas noções com os sentidos estritos originais e se ajustam à especificidade e à ordem própria da rede discursiva.

O quadro teórico-epistemológico da AD, como se vê, é complexo e mantém uma relação tensa entre as noções que o integram. A cada atividade de análise se põe em questão a natureza de certos conceitos e se redefinem seus limites. Isso não impede que a Análise de Discurso se singularize enquanto forma de conhecimento sobre a linguagem e se distinga das demais áreas por seu aparato teórico, seu método de análise e sua práxis. Sendo assim, ela vai construir seu objeto teórico e estabelecer seus procedimentos analíticos na interface com as demais áreas vizinhas.

1.3 Formação Discursiva

A formação discursiva é o conjunto de elementos, que, por meio da linguagem, representam a ideologia de um certo momento. Ou seja, o dizer de uma determinada época, aquele que representa a visão de mundo daquele determinado momento. É a formação discursiva, a qual vamos indicar aqui por FD, que regula o que o sujeito pode e deve dizer e, também, o que não pode e não deve ser dito.

A FD reflete a ideologia de um dado momento, articulando a língua e o discurso, neste caso os enunciados que os sujeitos produzem atuando em situações sociais. Assim, por um lado se tem a manifestação concreta de enunciados pelos sujeitos, por outro lado se tem a identificação desses enunciados a outros pré-construídos, já postos. Essa forma de os sujeitos produzirem enunciados, filiando-se a formas discursivas que existentes, faz parte do jogo discursivo que os sujeitos assumem, ao empregarem a língua na vida social.

Segundo Pêcheux & Fuch (1975), uma formação discursiva existe historicamente no interior de determinadas relações de classes e pode fornecer elementos que irão compor novas formações discursivas, implicando em novas formações ideológicas.

Pode – se dizer, então, que a ideologia pré-existe ao sujeito, uma vez que este assume lugares sociais pré-determinados na sociedade. Portanto, o discurso que este sujeito tem na verdade é a reprodução de um próprio desse lugar que ele ocupa, é um discurso ideológico que “guia” suas atitudes.

Também Orlandi afirma que o sentido não existe por si mesmo, mas é determinado pelas posições ideológicas presentes no processo sócio – histórico em que as palavras são produzidas; ou seja, elas mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam, “em relação às formação ideológicas nas quais essas posições se inscrevem.” (2003, p.43).

Para a autora, a formação discursiva é fundamental na Análise do Discurso, uma vez que irá permitir a compreensão do processo de produção dos sentidos e a relação desta com a ideologia. Além disso, segundo ela, permite ao analista estabelecer as regularidades no funcionamento do discurso.

Orlandi aponta dois pontos cruciais a serem compreendidos no conceito de formação discursiva: o primeiro é que o discurso se constitui em seus sentidos, numa determinada formação discursiva e não em outra, o que faria com que o sentido também fosse outro. As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas, daí a autora afirmar que os sentidos são sempre determinados ideologicamente.

Tudo o que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos. E isto não está na essência das palavras, mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele (ORLANDI, 2003, p.43).

As formações discursivas, ainda segundo a autora, podem ser vistas com regionalizações do interdiscurso, que disponibiliza dizeres, determinando a partir do já – dito, aquilo que constitui uma determinada formação discursiva. Entretanto, a autora adverte que não se deve pensar as formações discursivas como blocos homogêneos que funcionam automaticamente. Segundo Orlandi, elas são constituídas pela contradição, “... são

heterogêneas nelas mesmas e suas fronteiras são fluidas, configurando-se e reconfigurando-se continuamente em suas relações” (ORLANDI, 2003, p.44).

Outro ponto importante na formação discursiva é a noção de metáfora que, segundo Orlandi, pode aqui ser definida como a tomada de uma palavra por outra. Para a autora, não há sentido sem metáfora, uma vez que as palavras não têm um sentido próprio, preso a sua literariedade. Ela cita Pêcheux (1975) para quem os sentidos existem exclusivamente nas relações de metáfora das quais uma formação discursiva torna-se o lugar provisório.

O segundo ponto crucial que deve ser compreendido no conceito de formação discursiva, para Orlandi, é que a referência à formação discursiva é o caminho para se compreender os diferentes sentidos presentes no discurso. Ou seja, palavras iguais podem ter significados diferentes dependendo das formações discursivas onde se inscrevem. A evidência do sentido é um efeito ideológico.

... o sujeito se constitui por uma interpelação – que se dá ideologicamente pela sua inscrição em uma formação discursiva – que, em uma sociedade como a nossa, o produz sob a forma de sujeito de direito (jurídico). Esta forma- sujeito corresponde, historicamente, ao sujeito do capitalismo, ao mesmo tempo determinado por condições externas e autônomo (responsável pelo que diz), um sujeito com seus direitos e deveres. (ORLANDI, 2003, p. 44).

De acordo com Foucault (1972, p.51), a formação discursiva pode ser entendida como um conjunto formado por um certo número de enunciados, conceitos, escolhas temáticas, que descreve sistemas de dispersões e busca verificar como o discurso se organiza em uma ordem, quais suas correlações, posições, funcionamentos, e transformações.

Para a análise da formação discursiva, Foucault introduz quatro categorias descritivas: os objetos, os sujeitos, a formação das modalidades discursivas e as estratégias. Na formação dos objetos, o filósofo indaga quais as instâncias institucionais que os delimitam. “Quais os sistemas que separam, reagrupam, classificam, aproximam, derivam o objeto, estabelecendo grades de especificação?” (FOUCAULT, 1972, p.56). Para o autor, as condições que permitem

que apareça um objeto de discurso e dele se fale é o resultado de um conjunto de relações, que se apresentam como primárias ou secundárias. As primárias seriam relações estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamento, sistemas de normas, técnicas, topos de classificação e modos de caracterização. (1972, p.59-60). As relações secundárias por sua vez, são aquelas reflexivas, formadas no interior do próprio discurso. (1972, p.60).

Segundo Foucault as relações discursivas não são nem internas, nem externas ao discurso, mas estão no seu limite. São elas que determinam o feixe de relações que o discurso promove para poder falar dos objetos, tratá-los, nomeá-los, analisá-los e explicá-los. Esse feixe de relações é, na prática, o próprio discurso. (1972, p.61).

Pêcheux (1983) define discurso como “efeito de sentido” entre interlocutores, esse efeito de sentido, por sua vez, circula entre diferentes posições – sujeito, segundo diferentes condições de produção. Ou seja, o sentido de uma palavra não existe em si mesmo, mas é constituído a partir das condições de produção de um determinado enunciado e pode mudar de acordo com a formação ideológica de quem o elabora, por esse motivo os discursos estão cheios de contradições. A contradição é um outro conceito a ser verificado neste trabalho.

Segundo Foucault as contradições, dispersões e irregularidades são constitutivas da Formação Discursiva, portanto, longe de serem aparências ou acidentes do discurso, constituem a própria lei de sua existência. “A contradição funciona, então, ao longo do discurso, como o princípio de sua historicidade” (1969, p.173).

Foucault (1969) distingue dois tipos de contradições diferentes. O primeiro consiste em modos diferentes e incompatíveis de empregar um mesmo conceito. Ele chama este tipo de contradição extrínseca, pois apresenta duas formações discursivas distintas. E o segundo, a contradição intrínseca, é aquela que se constitui no interior de uma formação discursiva.

1.4 Foucault e as relações de poder

Em Foucault, a questão do poder é discutida em livros como *Vigiar e punir* e no conjunto de dezessete textos de *Microfísica do poder: Verdade e poder; Os intelectuais e o poder; Poder-corpo; Genealogia e poder*, entre outros. Para ele, o poder em seu exercício nunca é o poder total, absoluto:“(…) a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa” (FOUCAULT, 2003, p.241).

Na verdade, Foucault escolhe o tema do poder para, explicitando as múltiplas formas de sua manifestação, demonstrar os limites e as possibilidades de liberdade.

Liberdade e poder, em certo sentido, podem ser concepções antagônicas e, em outro, complementares: “o poder que suprime a liberdade” – mas nunca a resistência – (poder opressor); “a liberdade como prática de enfrentamento do poder” (poder da liberdade); “o poder em sua materialização” (liberdade do poder); “o empoderamento dos oprimidos” (o contra-poder).

Para Foucault, o poder em seu exercício nunca é o poder total, absoluto: “(…) a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa”. (FOUCAULT, 2003 p. 241).

Na orelha do livro *Microfísica do Poder*, Roberto Machado, tradutor da obra, afirma que o objetivo central do autor em suas pesquisas é “produzir conhecimentos capazes de se insurgirem contra a *dominação burguesa*”, entretanto, percebemos depois que o livro vai muito além disso.

Na verdade, a contribuição epistemológica de Foucault e sua intencionalidade vão muito além disso (opor-se à dominação burguesa). Não se trata insurgir contra o poder burguês. Não é isso que ele propõe. Essa afirmação, aliás, vai contra a essência da concepção foucaultiana. Não foi pensando em combater a burguesia que Foucault escreveu sua obra. Pensar num combate à burguesia é o mesmo que pensar no combate ao Estado burguês. O que o filósofo francês faz em sua obra é propor a resistência a toda forma de poder e este se dá tanto no Estado burguês quanto no Estado não burguês, como os de experiência socialista.

O Estado é a forma mais conhecida de poder; entretanto segundo o autor, ele sozinho não daria conta de controlar toda a sociedade. Foucault defende a idéia de uma rede complexa de poderes capilares, minúsculos, que não estão necessariamente ligados ao âmbito do Estado; mas são essenciais para que o exercício do poder ocorra.

Não tenho de forma alguma intenção de diminuir a importância e a eficácia do poder de Estado. Creio simplesmente que de tanto se insistir em seu papel, e em seu papel exclusivo, corre-se o risco de não se dar conta de todos os mecanismos e efeitos de poder que não passam diretamente pelos aparelhos de Estado, que muitas vezes o sustentam, o reproduzem, elevam sua eficácia ao máximo. (FOUCAULT, 2003, p.161).

Portanto, segundo Foucault, o poder manifesta-se de forma circular, circula em todos os níveis da sociedade, mesmo sem ser percebido, e é reproduzido em todas as instâncias sociais, ou seja, nas micro-estruturas. Sendo assim, não pode ser considerado algo palpável, algo sólido, ou de propriedade privada. Entendemos então que o poder, propriamente dito, não existe; existem, sim, práticas ou relações de poder. E se essas relações se dão nessa micro-estrutura, então as resistências também estão aí.

Diante deste contexto, consideramos importante traçar um histórico do que ocorreu com o samba e o RAP no Brasil para darmos embasamento à nossa análise.

CAPÍTULO 2

HISTÓRICO DO RAP E DO SAMBA NO BRASIL

Levando em consideração os contextos de produção de cada época, este capítulo tem como objetivo mostrar, por meio dos históricos tanto do RAP como do samba no Brasil, as similaridades desses ritmos no tocante à suas origens, uma vez que ambos possuem influência negra e no início eram discriminados e renegados à marginalidade. Procuramos aqui, por meio desta comparação mostrarmos que, assim como o samba, que viveu anos à margem da sociedade e depois se tornou um identitário nacional, o RAP, que agora é difundido na mídia, pode vir a tornar-se uma nova ordem do discurso na música brasileira.

2.1 As origens do RAP

A cultura Hip Hop surgiu nos subúrbios negros e latinos de Nova York, na década de 60. Naquela época a rua era o único espaço de lazer para os jovens que geralmente faziam parte de gangues e se confrontavam entre si para brigar pelo domínio territorial. Neste contexto nasceram diferentes manifestações artísticas de rua: música, dança, poesia e pinturas. Como forma de extravasar seus problemas, as gangues passaram a freqüentar festas e competir com passos de dança, por exemplo, não mais com violência. Organizar essas “batalhas” não violentas entre gangues, era a proposta de Afrika Bambaataa, considerado hoje o padrinho da cultura hip hop, que abrange o grafite – a pintura dos muros, o break – o tipo de dança e o RAP.

O RAP, abreviação do inglês para *Rhythm And Poetry*, é um gênero musical nascido entre negros e caracterizado pelo ritmo acelerado e por uma melodia bastante singular. As longas letras são quase recitadas e tratam em geral de questões cotidianas da comunidade negra, servindo-se muitas vezes das gírias correntes nos guetos das grandes cidades.

De acordo com o Movimento Hip Hop, em texto publicado no site institucional da ONG Woosz, o Rap surgiu na Jamaica mais ou menos na década de 60 quando surgiram os "Sound Systems", que eram colocados nas ruas dos guetos jamaicanos para animar bailes. Esses bailes serviam de fundo para o discurso dos "toasters"¹, autênticos mestres de cerimônia que comentavam, nas suas intervenções, assuntos como a violência das favelas de Kingston e a situação política da Ilha, além de temas como sexo e drogas.

No início da década de 70 muitos jovens jamaicanos foram obrigados a emigrar para os EUA, devido a uma crise econômica e social que se abateu sobre a ilha, levando o estilo musical para as periferias de Nova Iorque. E um em especial, o DJ jamaicano Kool Herc, introduziu em Nova Iorque a tradição dos "Sound Systems" e do canto falado.

O primeiro disco de Rap que se tem notícia, conforme consta no mesmo site, foi registrado em vinil e dirigido ao grande mercado (as gravações anteriores eram piratas) por volta de 1978, contendo a canção "King Tim III" da banda Fatback, que ocupou as primeiras posições nas rádios americanas e da Europa.

O RAP é composto, salvo raras exceções, por letras que atendem a Ordem do Discurso de seu tempo e seu ritmo é composto por fortes batidas (originalmente de tambores africanos), aceleradas e rápidas. De uma forma geral, muito mais informação do que melodia (KEYES, 2004, p.9).

Juntamente com o RAP, surgiu um novo estilo de dança, o *break* de movimentos rápidos e malabarismos corporais. O cenário onde o RAP teve início, nos becos de Nova Iorque, onde os jovens se reuniam para mixarem músicas, criando sobre alguns arranjos específicos, é marcado por decoração com grafites². O MC (Mestre de Cerimônia) é o encarregado pela integração, pela mixagem e a letra em forma de poesia e protesto.

¹ O termo toasters no Hip Hop designa os mestres de cerimônia das apresentações de música RAP São aqueles que proferem discursos políticos em meio às músicas.

² Grafites: pinturas nos muros que apresentam, geralmente, letras esquisitas e bonecos de calças largas. Expressão artística do movimento hip-hop. (Ibidem, p.13)

Na maioria das vezes, o RAP é cantado por uma dupla composta por DJs (disc-jóquei), que cuida dos efeitos nas mixagens e os MCs pelas letras cantadas. Quando o RAP tem uma melodia, é chamado de hip – hop, um efeito sonoro característico do RAP *scratch* (som provocado pelo atrito da agulha dos toca-discos no disco de vinil). O RAP suportou algumas mudanças musicais criando outros estilos de música, como por exemplo, *Acid Jazz*, o *Raggamufin* (mistura com o reggae) e o dance rap. (LIGHT, 1999, p.35).

Quadro 1 – Síntese cronológica da evolução do RAP

Datas	Eventos
60's	Surgimento dos “sound systems” nos guetos jamaicanos
70's	“sound systems” chegam aos EUA
1978	RAP entra no mercado. Canção “King Tim III” é top hit nas paradas dos EUA e Europa.

2.2 HIP-HOP no Brasil

A cultura Hip Hop, da qual o rap faz parte junto com o grafite e a dança break, surgiu no Brasil, mais notadamente no centro da cidade de São Paulo, no começo dos anos 80 (poucos anos depois de seu surgimento, nos Estados Unidos). De acordo com o escritor e jornalista Sílvio Essinger, em seu artigo *Rimas dos negros americanos ganham tradução*, publicado no cliquemusic do site da uol, esta cultura chegou pelas mãos das equipes que faziam os bailes soul e dos discos e revistas que começaram a ser vendidos em lojas nas galerias da Rua 24 de Maio, no centro. Segundo ele, os primeiros a aparecer foram os dançarinos de break que, expulsos pelos comerciantes e policiais da região, transferiram-se para a estação de metrô São Bento. Logo houve uma cisão entre esses breakers e os rappers (também conhecidos como *tagarelas*), que começavam a fazer seus versos e tiveram que se bandear para a Praça Roosevelt. Pouco tempo depois, de acordo com o crítico, eles se tornaram a facção mais forte e atuante do hip hop paulistano, levando até alguns breakers a tornarem-se rappers.

O RAP, propriamente dito, teve início em 1986, na cidade de São Paulo. Os primeiros shows foram apresentados no Teatro Mambembe pelo DJ Theo Werneck, nesta mesma década, mas não tiveram grande repercussão, porque a sociedade, de uma forma geral, considerava o estilo violento e muito típico da periferia. Em 1988 foi lançado o primeiro registro fonográfico de Rap Nacional, a coletânea "Hip-Hop Cultura de Rua" pela gravadora Eldorado. Desta coletânea participaram Thaide & DJ Hum, MC/DJ Jack, Código 13 e outros grupos iniciantes. Debutava assim, no Brasil, o estilo musical baseado em falas ritmadas despejadas por cima de bases dançantes tiradas de discos de funk, com eventuais *scratches* (os *arranhões*, efeito que os DJs obtêm ao fazer o disco ir para frente e para trás no prato).

Em 1989, em comemoração ao aniversário da cidade de São Paulo, em 25 de janeiro, a prefeitura promoveu um show no Parque Ibirapuera, que contou com a participação de vários grupos de rap. A partir daí, inúmeros shows em ruas e praças públicas foram realizados e o novo tipo de música começou a se difundir na cidade, sobretudo nos bairros periféricos. Em agosto do mesmo ano foi criado o MH2O – Movimento Hip-Hop Organizado, por iniciativa e sugestão de Milton Salles, produtor do grupo Racionais MC's até 1995. O MH2O organizou e dividiu o movimento no Brasil.

Segundo Essinger, em 1988, outra coletânea de rap foi lançada em São Paulo: *Consciência Black* (primeiro disco do selo Zimbabwe). Nela, estava um grupo que faria muito sucesso nos anos seguintes: os Racionais MCs. Em suas duas músicas, *Pânico na Zona Sul* e *Tempos Difíceis*, Ice Blue, Mano Brown, Edy Rock e o DJ KIJay deram uma visão nada amenizada de como era dura a vida do jovem negro e pobre que mora na periferia paulistana, perdido entre o crime e a injustiça social.

Por tratar assuntos que envolvem “personagens” das camadas populares mais baixas e muitas vezes apresentar traços de oralidade que transgridem a gramática normativa, além de

trazerem palavras consideradas chulas pelas elites culturais, o rap, no início foi rejeitado. Somente a partir de 1990 começou a entrar nas rádios e nas indústrias fonográficas.

No começo dos anos 90, Thaíde e DJ Hum e os Racionais eram reconhecidos com os mais sérios e importantes nomes do rap paulistano, sempre envolvidos com campanhas de conscientização da juventude e movimentos de divulgação, unificação e promoção do hip hop no Brasil.

Em 1993, quando lançou seu terceiro LP, *Raio X Brasil*, os Racionais eram uma unanimidade na periferia, atraindo até 10 mil pessoas por show, e foram convidados para abrir a apresentação paulistana do Public Enemy, um dos mais importantes grupos do rap americano. As músicas desse disco independente – em especial *Fim de Semana no Parque* e *Homem na Estrada* – conseguiram furar o bloqueio das rádios, levando o nome da banda a um público que talvez nem suspeitasse haver músicas de tal contundência. Logo, foi editado pela Continental um CD reunindo as músicas dos três discos dos Racionais.

Essinger comenta que naquela mesma época, surgiu no Rio de Janeiro uma inesperada força do rap: o adolescente branco de classe média alta Gabriel Contino, vulgo Gabriel o Pensador, que estourou no final de 1992 nas rádios com a música *Tô Feliz, Matei o Presidente*, direcionada para Fernando Collor, que havia acabado de renunciar em meio a um processo de Impeachment por corrupção. Contratado por uma grande gravadora, ele voltou às FMs com músicas como *Lôraburra* e *Retrato de um Playboy*, que, apesar do tratamento mais pop da produção, traziam em suas letras violentas críticas aos costumes da abastada e deslumbrada juventude carioca. Pouco tempo depois, Gabriel (que, segundo o crítico, sempre procurou estar ligado ao movimento hip hop), participou da primeira coletânea de rap carioca, *Tiro Inicial*, da qual fez parte outro nome do qual se iria ouvir falar: o rapper MV Bill, da Cidade de Deus.

Paralelamente, conforme explica o crítico musical, o rap expandia-se para outras partes do Brasil, inspirando uma série de artistas, como o Câmbio Negro e o GOG (de Brasília), o Faces do Subúrbio e o Sistema X (de Recife, onde também surgiu o rapper-embolador Chico Science), Da Guedz e Piá (Porto Alegre) e Black Soul (Belo Horizonte).

O grande momento do rap brasileiro, porém, foi em 1998, quando os Racionais MCs lançaram o disco *Sobrevivendo no Inferno*, a obra-prima do rap nacional, que ultrapassou a barreira da periferia paulistana com a música *Diário de um Detento*. Relato de um prisioneiro do Carandiru sobre a rotina e suas elucubrações no dia 1o de outubro de 1992 – ou seja, um dia antes do massacre. O videoclipe, gravado no próprio Carandiru, ilustrava, como num documentário, a letra de Mano Brown e acabou sendo escolhido pela audiência da MTV o melhor vídeo do ano. O disco, que ainda trazia músicas como *Jorge da Capadócia* (de Jorge Ben Jor), *Capítulo 4, Versículo 3* e *Periferia é Periferia (Em Qualquer Lugar)*, vendeu mais de um milhão de cópias, recorde para um lançamento independente. O fato comprovou a popularidade da banda, sobretudo no público das periferias das grandes cidades brasileiras, ainda que a sua mensagem tenha tido alguma penetração entre a juventude branca de classe média.

O sucesso dos Racionais garantiu uma boa exposição para o rap brasileiro, levando as gravadoras a contratar mais e mais artistas do gênero no fim dos anos 90 (época em que o rap também esteve mais forte do que nunca nos Estados Unidos). MV Bill, apadrinhado dos Racionais, relançou seu disco de estréia *CCD Mandando Fechado* com o título *Traficando Informação* pela gravadora Natasha, de Paula Lavigne, mulher de Caetano Veloso – e, no Free Jazz Festival de 1999, apresentou-se com o grupo de rap americano The Roots. Marcelo D2 lançou seu primeiro disco solo, *Eu Tiro É Onda* (98), que trouxe uma inspirada fusão de rap com samba. Mais tarde, o rap experimentou no Brasil suas primeiras fusões com o rock, em bandas como a carioca Planet Hemp (de Marcelo D2) e em grupos de rap que viraram

banda, como o paulistano Pavilhão 9 (referência ao local no presídio do Carandiru onde mais de 100 presos foram executados de uma vez só pela polícia) e Câmbio Negro.

Nas letras de Rap o que podemos constatar é a presença de uma narrativa com informações significativas, conotativas e poéticas, caracterizadas por personagens, tempo e espaço de ação, que demonstram claramente a formação discursiva de uma classe oprimida socialmente. Geralmente essas letras retratam problemas de pessoas de baixa renda, que vivem em grandes metrópoles e sofrem inúmeros tipos de injustiças, destacando os favelados e especialmente, retratam as questões étnico/raciais, descrevendo o preconceito e a discriminação. “É esse o papel que os rappers e hip-hoppers assumem para si: eis o destino do *Rap*, trazer a realidade da favela à tona, tornar essa verdade pública às demais classes sociais...” (SILVA, p.54)

De acordo com o pesquisador Marco Aurélio Paz Tella, o tratamento dado aos temas relacionados à etnia racial no RAP brasileiro teve influência direta da tendência dos vídeos-clipes do final dos anos 80 e início dos anos 90 dos E.U.A., que apresentavam imagens de ícones da cultura negra, tais como Martin Luther King ou James Brown, estabelecendo assim o rap norte-americano como a música dos jovens negros. Segundo Tella (2005, p.251), ainda que os jovens negros brasileiros não entendessem o conteúdo das letras, eram seduzidos pelas imagens. “Neste sentido, os vídeos-clipes foram de fundamental importância para as primeiras construções de identidade negra dos jovens negros da periferia, motivando-os a conhecer tais símbolos”.

Deste modo o RAP pode ser considerado como meio de comunicação, informação e difusão de um fato especial ou de uma realidade específica, um meio de “expressão” do sujeito. “O discurso do rap paulistano ficou mais politizado, com a apropriação e valorização de elementos da cultura negra caracterizando toda a cultura hip-hop dos anos 90, e influenciando a produção musical de vários grupos”. (TELLA, 2005, p.251).

Quadro 2– Síntese cronológica da evolução do RAP no Brasil

Datas	Eventos
1986	Primeiro show de R.A.P em São Paulo.
1988	Lançamento do primeiro disco de RAP pela gravadora Eldorado
Janeiro / 1989	Show no Parque Ibirapuera no aniversário da cidade
Agosto / 1989	Criação do MH2O – Movimento do Hip Hop organizado
1993	Lançamento do disco “Raio X Brasil”, do grupo Racionais MCs
1998	Lançamento do disco “Sobrevivendo no Inferno” dos Racionais, considerado o melhor disco do ano.
1999	Lançamento do “Eu tiro é Onda”, primeiro disco solo de Marcelo D2.

2.3 As origens do Samba

Parecido com o RAP, pelo fato de ter sido trazido ao Brasil sob um forte estigma de representar um discurso de resistência da cultura negra, o samba é uma dança animada com o ritmo forte e característico. Originou-se na África, em ritmos e melodias, como o lundu e o batuque e foi levado para a Bahia pelos escravos enviados para trabalhar nas plantações de açúcar.

Como gênero musical urbano, o samba nasceu e desenvolveu-se no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Em sua origem uma forma de dança, acompanhada de pequenas frases melódicas e refrões de criação anônima; divulgado pelos negros que migraram da Bahia na segunda metade do século XIX e instalaram-se nos bairros cariocas da Saúde e da Gamboa.

Nos primeiros tempos da escravidão, a dança profana dos negros escravos era o símile perfeito do primitivo batuque africano, descrito pelos viajantes e etnógrafos. De uma antiga descrição de Debret, vemos que no Rio de Janeiro os negros dançavam em círculo, fazendo pantomimas e batendo o ritmo no que encontravam: palmas das mãos, dois pequenos pedaços de ferro, fragmentos de louça, etc.. "Batuque" ou "Samba" tornaram-se dois termos generalizados para designarem a dança profana dos negros no Brasil (ALVES, 1976, p. 17).

O samba incorporou outros gêneros cultivados na cidade, como polca, maxixe, lundu, xote etc., e originou o samba carioca urbano e carnavalesco. A partir daí, esta dança, que no início possuía uma clara natureza ritualista, acabou perdendo sua característica inicial para tornar-se o ritmo nacional brasileiro.

Antonio Cândido, em seu artigo “A revolução de 1930 e a cultura”, conta que ainda nos anos 30 e 40, o samba sofria preconceitos sendo praticado somente nos morros e subúrbios do Rio de Janeiro”, (...) praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão – nosso cotidiano de consumo cultural”, (1989, p.198).

Segundo Antonio Cândido, na década de 20 o nome de destaque era do compositor Sinhô, que era negro, autor de músicas eternizadas como “Jura” e representava uma atuação restrita. Somente a partir da década de 30, com a entrada de brancos como Noel Rosa, Ismael Silva e Lamartine Babo entre outros, é que o samba alavancou destaque e ganhou escala nacional.

Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpretação com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário. (Cândido, 1989, p. 198).

Em 1917, o samba “Pelo Telefone” tornou-se o marco inicial da história fonográfica do gênero musical em questão. Foi a primeira composição classificada como samba a alcançar o sucesso, e marcou o início do reinado carnavalesco.

Desde o lançamento, quando apareceram vários pretendentes à sua autoria, e mesmo depois, quando já havia sido reconhecida sua importância histórica, a "Pelo Telefone" sempre foi objeto de controvérsia, tornando-se uma das composições de samba mais polêmicas em todos os tempos.

A história oral menciona vários autores para o samba Pelo Telefone, entretanto, quando Donga fez seu registro na Biblioteca Nacional omitiu todos outros declarando ser seu

único compositor. As primeiras partituras, ainda na ortografia da época, que grafava Telephone, exibiam apenas o nome de Donga.

O sucesso cercou *Pelo Telefone* e logo inúmeros “pseudos-autores” apareceram, todos reivindicando a autoria da canção e ignorando a iniciativa de Donga em registrar oficialmente sua autoria na Biblioteca Nacional.

A música composta, tocada e cantada pelos pioneiros do samba era muito parecida com o maxixe e tinha características que privilegiavam a dança de salão. Na segunda metade da década de 20, entretanto, uma nova geração de compositores, instrumentistas e cantores, que ficou conhecida como “turma do Estácio”, faria uma revolução musical que reinventaria o samba levando - o ao Carnaval, já a maior festa popular do Rio de Janeiro.

Ocorre que, o samba amaxixado, como era feito antes, não favorecia o desfile, então fizeram o samba sincopado, mais adequado para que os foliões pudessem andar enquanto brincavam o carnaval.

Essa lentidão, que permitia um desfilar sem vibração, quase monótono, causava irritação aos carnavalescos da nova geração, que se mostravam desejosos de dançar com um ritmo mais alegre e de acordo com a folia do carnaval. Esse foi o motivo que levou sambistas - como Ismael Silva e seus companheiros - compositores que viviam no Estácio e periferia, a criar um novo ritmo que permitisse cantar, dançar e desfilar, ao mesmo tempo (SOARES, 1985, p. 90).

Quadro 3 - Síntese cronológica da evolução do Samba

Datas	Eventos
1917	“Pelo Telefone” primeiro samba gravado no Brasil
Anos 20	Compositor negro Sinhô, autor da música “Jura”, é destaque do samba.
Anos 30	Compositores brancos como Noel Rosa e Lamartine Babo ingressam no samba.

2.4 Samba e Carnaval

Fundado pela turma do Estácio, em agosto de 1928, o bloco Deixa Falar, revolucionou os desfiles embora, em sua época, não poderia ser considerado uma escola de samba na concepção que hoje temos desse tipo de agremiação.

Até então, o que se via nas ruas durante o carnaval era o desfile das Grandes Sociedades; dos ranchos carnavalescos - também conhecidos como blocos de cordas, pois possuíam um cordão de isolamento e proteção - e dos blocos propriamente ditos, freqüentados pela população mais pobre.

As grandes sociedades, nascidas na segunda metade do século XIX, desfilavam com enredos de crítica social e política apresentados ao som de óperas, com luxuosas fantasias e carros alegóricos e eram organizadas pelas camadas sociais mais ricas. Os ranchos, surgidos em fins do século XIX, desfilavam também com um enredo, fantasias e carros alegóricos ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia urbana. Os blocos, de forma menos estruturada, abrigavam grupos cujas bases se situavam nas áreas de moradia das camadas mais pobres da população: os morros e subúrbios cariocas. O surgimento das escolas de samba veio desorganizar essas distinções. (CAVALCANTI. s/d, p.p. 22-23).

Segundo Tinhorão Ramos (1966), os músicos, envolvidos com o samba na época, eram tidos como desocupados, vadios, e, portanto, visados na maior parte das ações policiais. Por isso os mentores do bloco Deixa Falar, decidiram criar uma agremiação carnavalesca, desta forma poderiam desfilarem sem sofrerem perseguições.

Assim, não é de estranhar que tenha partido de um grupo desses representantes típicos das camadas mais baixas da época - Ismael Silva, Rubens e Alcebíades Barcellos, Sílvio Fernandes, o Brancura, e Edgar Marcelino dos Santos - a idéia de criar uma agremiação carnavalesca capaz de gozar da mesma proteção policial conferida aos ranchos e às chamadas grandes Sociedades, no desfile pela Avenida, na terça-feira gorda. (TINHORÃO, 1966. p. 76/77).

A Deixa Falar, entrou na avenida em 1929 como um bloco de corda, protegida pela polícia, e no ano seguinte cindo outras escolas apareceram para o desfile: a Estação Primeira de Mangueira; a Vai Como Pode, que mais tarde passou a se chamar Portela; a Todo Ano Sai melhor, que também era do Estácio, a Cada Ano Sai Melhor e a Vizinha Faladeira.

A partir daí, o carnaval foi ganhando força e as origens do samba, de movimentos de resistência da cultura negra foram sendo incorporados à cultura brasileira e consagrando, cada vez mais, o ritmo mais popular do país, tornando-se um ícone da música popular brasileira em todo o mundo. Afinal, citando Dorival Caymmi, em *Samba da Minha Terra*, “quem não gosta de samba, bom sujeito não é. É ruim da cabeça, ou doente do pé”.

2.5 Da marginalidade à identidade nacional

De acordo com Hermano Vianna em sua obra *O Mistério do Samba*, o ritmo em questão não nasceu "autêntico", mas foi "autenticado" ao longo dos anos 20 e 30. Dentro desse aspecto, o autor tenta classificar o samba como expressão social de raiz, demonstrando o processo pelo qual o samba passou de música "marginal" a música "brasileira".

Para o autor, trata-se de um fenômeno que ocorre com as tradições que, a partir de práticas sociais do presente, ancoram-se com tal força no passado, que muitas vezes passam a ser vistas como um processo herdado "naturalmente", sem a mediação de interesses e ideologias que buscam a legitimação histórica.

Viana ainda comenta em sua obra que os autores que tentam descrever a história do samba colocam num primeiro momento o samba reprimido e enclausurado nos morros cariocas e nas ‘camadas populares’ e já, num segundo momento, conquistando o carnaval e as rádios, então representando a cultura nacional. Segundo ele, “Aí está o grande mistério da história do samba: nenhum autor tenta explicar como se deu essa passagem (o que a maioria faz é apenas constatá-la), de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial”, (1999, p.28 – 29).

Sua tese é confirmada por autores como Peter Fry, que ele cita.

Originalmente, quando o samba era produzido e consumido pelo povo do morro, era severamente reprimido pela polícia e forçado a se esconder no candomblé, então considerado ligeiramente mais aceitável. Com o tempo,

entretanto, a importância crescente do carnaval provocou a transformação da repressão em apoio manifesto (FRY³, apud VIANNA, 1999, p.30).

Outro autor citado por Viana em seu trabalho é Ruben Oliven, para quem o samba só passou a ser aceito após ter sido destaque no Carnaval e ganhado a simpatia da população em geral.

o samba, outro legítimo símbolo da cultura brasileira era, no começo produzido e consumido nos ‘morros’ do Rio de Janeiro e reprimido com violência pela polícia. Foi com a crescente importância do carnaval que o samba passou a ser consumido pelo resto da população brasileira e se transformou na música brasileira por excelência (OLIVEN⁴, apud VIANNA, 1999, p.30).

Jota Efegê, também citado por Hermano Viana destaca o fato do samba ter sido perseguido pela elite, no início, considerado como música de malandros e vagabundos relegado à escória da sociedade da época.

Naqueles idos de 1920 até quase 30, o samba ainda era espúrio. Era tido e havido como próprio de malandros, como cantoria de vagabundos. E a polícia, na sua finalidade precípua de zelar pela observância da boa ordem, perseguia-o, não lhe dava trégua (EFEGÊ⁵, apud VIANNA, 1999, p.30).

Segundo o pesquisador Pedro Abib (2004), os elementos da desordem e da malandragem, constituem historicamente o ethos de ritmos como o samba, em função da perseguição levada a cabo pelas autoridades constituídas, em que foram vítimas essas manifestações durante um longo período no nosso país. Para ele, o samba, entre outras manifestações oriundas da cultura popular, pertencem a um universo de exclusão, da marginalidade e de discriminação.

Portanto, confrontando as origens dos dois estilos musicais, vimos que da mesma forma que o samba antigamente, o RAP até pouco tempo atrás estava restrito às periferias e não era aceito na mídia. Hoje, vemos que tal ritmo vem sendo difundido amplamente. Não

³ FRY, Peter. **Feijoada e ‘soul food’**. In Para inglês ver. Rio de Janeiro : Zahar, 1982.

⁴ OLIVEN, Ruben G. **A antropológia ao alcance de todos**. In Andrade, Oswald. Obras completas, Vol. VI. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1978.

⁵ EFEGÊ, Jota. **Figura e coisas da música popular brasileira**. Rio de Janeiro : Funarte, 1980.

acreditamos aqui que ele possa se transformar num ícone nacional, assim como aconteceu com o samba, uma vez que possui fortes influências norte – americanas.

O que pretendemos mostrar é que, assim como o aclamado ritmo nacional, que no início era uma manifestação de resistência da cultura negra, o RAP, que antes era tido somente como um movimento de resistência, hoje, com sua presença na mídia, influencia o público consumidor e corresponde a uma nova ordem do discurso.

CAPÍTULO 3

APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DO CORPUS

Este capítulo tem como objetivo apresentar e analisar o corpus desta pesquisa que são letras de músicas de bandas de RAP de sucesso na mídia. Neste caso destacamos o Rappa e o Racionais Mc's e algumas produções do mesmo gênero feitas por alunos do 2º ano do ensino médio, de escola da rede privada.

As letras aqui apresentadas foram escolhidas com o objetivo de tornar evidentes as diferenças no estilo das músicas, seja no enfoque social, na linguagem ou na temática escolhida, levando-se em consideração os contextos de produção de cada uma, o que poderá comprovar a hipótese apresentada nesta dissertação de que o chamado discurso de resistência nas músicas de RAP, uma vez introduzidas na mídia, foi assimilado e agora pode ser considerado uma nova ordem de discurso.

Ao todo são sete canções, sendo que duas de composição do grupo O RAPPA, duas do grupo Racionais Mc's e três produções de alunos, que constituem o material mais significativo deste trabalho, uma vez que ele se propõe a entender o processo de sujeição dos jovens a uma determinada formação discursiva a qual eles não pertencem.

Um dos critérios de seleção das músicas foi o fato de as canções serem sucesso na mídia, com exceção das composições feitas pelos alunos.

No caso da banda O RAPPA, as duas letras pertencem a discos e fases distintas da banda: a primeira, representa uma fase de início, quando o grupo ainda não tinha obtido o sucesso, a segunda, marca a entrada do grupo no topo das paradas nas rádios de todo o país. Há ainda uma diferença marcante do estilo musical da banda em questão, quanto ao ritmo. No caso desta banda, levamos mais em consideração o conteúdo da letra, que caracteriza o estilo de poesia social predominante nos raps, do que o ritmo propriamente dito para a sua seleção.

Nas letras dos Racionais Mc's ocorre o mesmo caso, a primeira letra a ser analisada reporta a uma fase quando a banda em questão ainda não fazia sucesso. No caso da segunda letra, no entanto, a banda já era uma das que mais vendiam discos no país, ainda que a temática do grupo não tenha mudado.

Outro critério utilizado na escolha das canções é o tratamento dado à linguagem em cada um dos casos e, por fim, a questão do eixo temático apresentado por cada banda em cada fase distinta.

Em um primeiro momento, apresentaremos o contexto de produção de cada uma das letras selecionadas. Em seguida passaremos à análise de cada uma, levando em consideração a formação discursiva presente em cada uma, assim como a ordem do discurso presente na época em que a respectiva letra foi feita.

3.1 Condições do Discurso

3.1.1 – Das bandas de sucesso na mídia⁶

A letra 1 – *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro* faz parte do primeiro disco, que levou o nome da banda – *O Rappa*. Esse nome, inclusive teve como fonte de inspiração a designação popular dada aos policiais que interceptam os camelôs nas ruas. Tal álbum não obteve sucesso e faz parte de uma fase na qual a banda ainda estava buscando sua melhor formação e, portanto, sofria mudanças. Foi o único disco com a presença de Nelson Meireles, que abandonou a banda por motivos pessoais. Ele era o produtor da banda Cidade Negra e notoriamente conhecido como o maior produtor de reggae no Brasil. No entanto, a proposta do RAPPA nesta época era mais voltada ao RAP, com músicas nas quais o teor social fosse o mais marcante.

⁶ - As letras das músicas analisadas são apresentadas nas seções 3.2.1 e 3.2.2 deste capítulo.

Segundo o site oficial da Banda em questão, no início de seus trabalhos os componentes do RAPPa faziam composições sentados nas calçadas observando nas ruas as pessoas que viviam em condições desfavoráveis. A música analisada faz parte desta fase da banda.

A segunda canção apresentada - *Pescador de Ilusões* - faz parte do álbum *Rappa Mundi*, de 1996, segundo disco do grupo, que de acordo com a crítica especializada, na época, tinha todos os ingredientes necessários para colocá-lo no topo das listas dos mais tocados e vendidos de todo o país.

O disco, realizado sob a batuta de Liminha, um dos principais produtores da música pop brasileira, descaracterizou o estilo do RAP apresentado no início da banda. Desta vez eles começaram a misturar vários estilos, não era reggae, rap, dub, rock ou samba, mas sim e antes de tudo, uma mistura de todos esses ritmos. Por esse inusitado coquetel de tendências e influências rítmicas, o grupo chamou atenção da crítica e, a partir daí passou a conhecer o sucesso com o público.

A música número três – *Pânico na zona sul* - pertence a um dos primeiros discos do Racionais Mc's, considerado um dos principais grupos de rap e hip hop brasileiros. *Holocausto Urbano*, nome do álbum do qual foi destacada a canção, foi produzido e lançado em 1990 e é o primeiro disco solo da banda, antes dele a música do Racionais Mc's só havia aparecido numa coletânea – *Consciência Black* - lançada em 1988. Foi somente a partir do lançamento do álbum em questão que o grupo começou a apresentar shows na grande São Paulo e tornou-se conhecido por seu discurso contra a opressão às populações marginalizadas nas metrópoles brasileiras.

Já a quarta música apresentada – *Periferia é periferia* pertence ao disco *Sobrevivendo no Inferno*, de 1998, que levou o grupo ao sucesso, permitindo que alcançasse a marca das 500 mil cópias vendidas. O grupo até hoje adota uma postura dúbia em relação à mídia e à

indústria fonográfica, que diz ser parte do sistema que combate. Mesmo sendo uma das bandas mais tocadas nas rádios de todo o país e com milhares de cd's vendidos, o Racionais, como é chamado por seus fãs, apresentam-se como sendo um grupo não aceito pelo contexto social da elite. Seu discurso, nas letras de suas músicas, ainda privilegia a contestação e a resistência ao sistema da elite social apesar de, devido à vendagem de seus sucessos e a presença marcante do grupo na mídia, agora pertencerem a ele.

3.1.2 – Das produções textuais dos alunos

As músicas 5, 6 e 7 de nossa análise, *Paz no mundo*, *Sem Título* e *Garota de Programa*⁷, foram feitas por alunos da 2ª série do Ensino Médio de uma escola privada, em aulas de redação, que aconteceram no 1º Semestre de 2006. Sob o franchising do material Anglo, as aulas ocorrem no período matutino e as salas possuem no máximo 40 alunos. A escola fica localizada no centro da cidade de Caraguatatuba, Litoral Norte do Estado de São Paulo, e, no geral, seus alunos são oriundos de famílias de boa renda financeira, cujos pais são, na maioria dos casos, profissionais liberais, como médicos, engenheiros, advogados, além de empresários, que representam a maioria.

As aulas da disciplina em foco se constituíam em produção de textos diversos por meio dos quais seriam avaliados, além da criatividade, os aspectos lingüísticos, assim como os recursos argumentativos. Para sair do lugar comum das aulas de redação – texto em prosa - foi solicitado aos alunos, a princípio, que criassem poemas com o eixo temático social. Entretanto, os mesmos resistiram à idéia de escreverem textos em forma poética. O pedido para que fizessem letras de RAP surgiu como solução à resistência que os alunos faziam para não escreverem poesia.

⁷ - As letras compostas pelos alunos são apresentadas na seção 3.3 deste capítulo.

A nova proposta, apesar de também se tratar de forma poética, pareceu mais apazível aos olhos dos estudantes, uma vez que o gênero do texto em questão pertencia ao universo deles, já que o gênero musical em questão faz bastante sucesso na mídia atualmente. Ficou claro que todos conheciam o estilo da música rap na sala de aula e que, contanto com poucas exceções, gostavam desse tipo de música. Dado o enunciado: “Elaborar uma letra de RAP, de contexto social”, os alunos foram divididos em grupos de quatro no máximo, e começaram a realização do trabalho que foi concluído em uma aula – de 50 minutos. Durante o tempo de elaboração das músicas, o que se notou foi uma total interação dos membros de cada grupo. Todos os alunos queriam dar palpites e se esforçaram para lembrar e reproduzir para seus respectivos grupos trechos de Raps conhecidos na mídia, para que os mesmos pudessem ser copiados, ou, ao menos servissem de modelos para a nova letra que eles estavam produzindo. Vale notar que tal participação não é comum num trabalho de redação. Sempre há alguns alunos que não produzem e deixam a responsabilidade de tirar nota por conta dos outros membros do grupo. Desta feita, no entanto, o interessante foi que estes alunos, os que normalmente não são tão participativos, foram justamente os que conduziram o andamento dos trabalhos de seus grupos, demonstrando o despertar de seus interesses a partir da solicitação da escrita de um gênero que eles já conheciam, no caso o Rap.

Na segunda aula da matéria, por solicitação dos próprios alunos, as produções foram apresentadas na frente de toda a turma. Consideramos também importante esse último dado, uma vez que, normalmente, quando se pede para que apresentem algo na frente da sala, eles demonstram não se sentir à vontade. Desta vez ocorreu exatamente o contrário, por estarem trabalhando um rap, além da proposta de irem à frente e mostrar suas composições aos colegas ter partido deles, as apresentações contaram com ritmo, acompanhamento e percussão improvisados com materiais disponíveis – estojos, réguas e sons feitos com a própria boca. A

interação dos grupos e da sala, num todo, proporcionadas a partir da proposta de se trabalhar um estilo de música de que eles gostam justificou a proposta.

3.2 Análise das letras dos grupos de RAP

3.2.1 Letras do Rappa

Ao iniciarmos nossa análise, na letra 1, notamos que no título da música em questão há a presença de uma intertextualidade marcante que muito demonstra a intencionalidade da composição analisada. Apesar de não possuir as aspas que indiquem se tratar de uma citação literária, as palavras *Navio* e *Negreiro* são grafadas em letras maiúsculas, ou seja, são nomes próprios que retomam o nome do célebre poema do poeta romântico Castro Alves, notável defensor da abolição em sua época – século XIX.

Música 1 - Todo camburão tem um pouco de navio negreiro - O Rappa

Letra: Marcelo Yuka

Tudo começou quando a gente conversava naquela esquina ali; de frente àquela praça veio os zomens e nos pararam Documento por favor Então a gente apresentou mas eles não paravam qualé Negão? Qualé negão? O quê que tá pegando? Qualé negão? Qualé negão? É mole de ver que em qualquer dura o tempo passa mais lento pro negão quem segurava com força a chibata agora usa farda engatilha a macaca e escolhe sempre o primeiro negro prá passar na revista	prá passar na revista todo camburão tem um pouco de navio negreiro todo camburão tem um pouco de navio negreiro É mole de ver que para o negro mesmo a aids possui hierarquia na África a doença corre solta e a imprensa mundial dispensa poucas linhas comparado , comparado ao que faz com qualquer figurinha do cinema comparado, comparado ao que faz com qualquer figurinha do cinema ou das colunas sociais todo o camburão tem um pouco de navio negreiro todo o camburão tem um pouco de navio negreiro.
---	--

Além do título, podemos dizer que há uma forte ligação temática nas respectivas obras, a canção atual e o poema romântico, uma vez que ambas tratam de questões sociais

voltadas ao preconceito e à opressão sofrida pelo negro no país; ou seja, apesar das diferentes épocas, a ordem do discurso de ambos os autores parece ser a mesma.

É interessante notar que a produção poética *O Navio Negreiro* foi escrita em 1868, antes da abolição da escravidão, quando ainda não havia sido promulgada sequer a Lei do Ventre Livre, em 28 de setembro, de 1871. Depois disso, houve ainda a promulgação da Lei dos Sexagenários, em 1885, e só então a abolição foi promulgada, por meio da Lei Áurea, em 1888, ou seja, 20 anos depois de Castro Alves ter feito o poema.

A letra da música atual destaca uma situação que, mesmo 118 anos após a abolição, continua presente em nossa sociedade: a opressão vivida pelo negro. Ao longo de toda a música, o compositor relaciona seu discurso ao poema abolicionista, por meio da relação entre chibata, utensílio da época da escravidão e a farda, hoje, usada pelos policiais. “*Quem segurava com força a chibata; agora usa farda*”.

Segundo Orlandi (2003), todos os mecanismos de funcionamento do discurso repousam nas formações imaginárias, que permitem ao sujeito físico realizar projeções que fazem com que ele passe das situações empíricas para as posições dos sujeitos no discurso.

Em toda a língua há regras de projeção que permitem ao sujeito passar da situação (empírica) para a posição (discursiva). O que significa no discurso são essas posições. E elas significam em relação ao contexto sócio – histórico e à memória (o saber discursivo, o já –dito). (ORLANDI, 2003, p.40).

O erro de concordância verbal no verso “*veio os zomens*”, assim como a grafia da palavra homens, na qual o autor da música usou *Z* no lugar do *h*, revelam a imitação de uma oralidade que se remete a uma classe social menos favorecida.

Podemos dizer, então, que o compositor assume a posição de um negro de classe social desfavorecida, ainda que tenhamos conhecimento de que ele, Marcelo Yuka, pertence à classe média alta, possui formação universitária e nem sequer é negro.

O mesmo caso de marcas de oralidade ocorre em outros versos como em “*qual é negão? Qual é negão?; o que que tá pegando?*”. Casos como este se repetem ao longo da letra em questão, assim como se repete também a intertextualidade do título em outros momentos, mas, desta feita, como refrão da música, enfatizando a relação do contexto anterior – do século XIX – com os dias atuais.

O poder exercido pela polícia vem sendo criticado em várias músicas de RAP e também de rocks de protesto, como nos anos 80 a canção “*Polícia*” da banda Titãs, que tinha o refrão “*Polícia para quem precisa?*” / “*Polícia para que precisa de polícia?*”. Isso pode ser atribuído ao fato de que todos os instrumentos de poder não estão necessariamente ligados ao Estado, mas a polícia sim. Foucault em sua obra *Vigiar e Punir* (1977) volta ao século XVIII para mostrar o início da polícia. Segundo ele, a polícia seria a materialização do poder disciplinar mais evidente.

Verificamos aí a formação imaginária na relação do que está sendo dito com o contexto de quem diz, uma vez que o Rappa, como já divulgado em toda a mídia, está longe de ser um grupo de jovens carentes e tampouco tem problemas com a polícia . O que ocorre aqui é a apropriação de um discurso presente num determinado momento.

No caso do discurso contra o preconceito racial, temos, de um lado, o discurso da resistência nas letras de RAP escritas no início desse movimento pelos negros das periferias; por outro lado, temos esse mesmo discurso, aplicado à prática do ativismo político, criando a ordem contrária à exclusão social. Em verdade, “a legitimidade histórica desta memória é a condição de possibilidade para a fundação e sustentação do discurso de afirmação do negro no Brasil” (SOUZA, 2003, p.60).

Em outras palavras, o sujeito se constitui filiando-se a certas formações discursivas e ao mesmo tempo, rejeitando outras e essa filiação acontece em termos de valores, de idéias e de linguagem. No caso do RAP, hoje presente na mídia, entretanto, não temos como precisar

até que ponto o discurso reflete a subjetividade de quem o está usando ou trata-se somente da apropriação de uma ordem discursiva já existente.

Um exemplo interessante desse aspecto é o grupo de RAP do norte-americano Eminem, nome artístico de Marshall Bruce Mathers III, que é um rapper de grande sucesso. Também conhecido como Slim Eminem Shady, que já conquistou nove prêmios MTV, no penúltimo Europe Music Awards, realizado em Roma, na Itália em 2005. Seu grupo, D12, foi premiado com o Best Hip Hop. A banda em questão é constituída por jovens de classe média alta e seu líder, compositor da maior parte das canções nas quais também se percebe um discurso de resistência negra, é branco.

No caso da composição constitutiva do corpus desta pesquisa, recorreremos ao contexto de produção para explicar que a mesma foi feita numa fase na qual a banda em questão mostrava-se preocupada em aludir os problemas sociais da época, tratava-se de um dos seus primeiros discos. Daí podemos entender a aproximação dela à obra de um autor como Castro Alves, considerado político, cuja poesia social trazia um marcante tom panfletário e grandiloquente, assim como devem ser os discursos políticos no palanque de uma eleição ou coisa parecida, também assim como deveriam ser as composições do rap, ou pelo menos eram no início do movimento.

Confirmamos com isso a inserção do grupo O Rappa no movimento hip hop, a partir do estilo de suas composições no início da carreira, ou seja, uma música de discurso panfletário, com fortes tendências políticas, em que se representam classes menos favorecidas num grave discurso de resistência, neste caso específico, contra o preconceito racial.

Podemos afirmar, então, que, pelo menos a princípio, havia sim uma forte preocupação social permeando a produção da banda, que parecia estar focada nesse caminho.

Na análise da segunda música do Rappa, *Pescador de Ilusões*, o que vemos, entretanto, é outra coisa bem diferente. A formação discursiva, neste caso, é completamente

distinta da primeira que acabamos de analisar. A letra em questão fala da fruição da vida, numa visão muito mais subjetiva e lírica, na qual o autor, que no caso é o mesmo da primeira canção de nosso trabalho, detém-se a apresentar um eu lírico muito mais interessado em falar sobre sentimentos pessoais, do que sobre questões ligadas a problemas sociais.

Apontamos como um dos motivos dessa diferença, o fato da banda já ter obtido sucesso e, portanto, estar inserida num outro contexto que os desobriga a se identificarem com os problemas que apontaram na primeira letra.

Música 2 - Pescador de Ilusões – O RAPPÁ

Letra: Marcelo Yuka

Se meus joelhos não doessem mais	Se eu ousar catar
Diante de um bom motivo	Na superfície de qualquer manhã
Que me traga fé, que me traga fé	As palavras de um livro sem final
	Sem final, sem final, sem final, final
Se por alguns segundos eu observar	Valeu a pena, ê ê
E só observar	Valeu a pena, ê ê
A isca e o anzol, a isca e o anzol	Sou pescador de ilusões
A isca e o anzol, a isca e o anzol	Sou pescador de ilusões (bis)
Ainda assim estarei pronto pra comemorar	
Se eu me tornar menos faminto	Se eu ousar catar
E curioso, e curioso	Na superfície de qualquer manhã
O mar escuro, é, trará o medo lado a lado	As palavras de um livro sem final
Com os corais mais coloridos	Sem final, sem final, sem final, final
Valeu a pena, ê ê	Valeu a pena, ê ê
Valeu a pena, ê ê	Valeu a pena, ê ê
Sou pescador de ilusões	Sou pescador de ilusões
Sou pescador de ilusões (bis)	Sou pescador de ilusões (bis)

Neste caso, a letra não poderia mais ser ligada ao estilo condoreiro de Castro Alves, estando muito mais próxima dos autores da segunda geração romântica, conhecidos como a geração ultra-romântica, na qual eles dificilmente falam de algo que ultrapasse “os limites de seu próprio umbigo”. Em outras palavras, tratava-se de uma poesia muito mais intimista, individualista e sentimental.

É interessante notar que essa diferença de estilos na literatura brasileira se realiza por um hiato de tempo, que separa as diferentes gerações dos diferentes autores. No caso dessas letras de nossa análise, no entanto, as composições são feitas pela mesma pessoa, ainda que

pareça se tratar de autores completamente diferentes, com intenções e visões também completamente distintas.

Na letra em questão, vemos a presença de uma linguagem bem diferente da letra analisada anteriormente. Por exemplo, não há mais tantas transgressões gramaticais como no caso da canção *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro*, na qual o autor queria parecer pertencer a um meio cuja cultura fosse algo deficiente. Ao contrário, na letra de *Pescador de Ilusões*, ele faz referência à leitura, como nos versos *Se eu ousar catar / Na superfície de qualquer manhã / As palavras de um livro sem final*. A metáfora “*catar palavras*” ao qual o autor da letra se refere nada mais é do que a leitura. Ainda que ele esteja buscando essas palavras “*na superfície da manhã*”, está relacionando o que vê a algo que já leu, seja num livro, seja na vida, uma “leitura” da vida. De qualquer forma, a expressão “livro” remete a um elemento da cultura de elite.

O individualismo presente nesta letra, que a afasta do estilo de poesia social e, conseqüentemente, de um discurso de resistência contra qualquer situação social, é demonstrado no constante uso dos pronomes pessoais em primeira pessoa como no exemplo dos versos, *Se meus joelhos não doessem mais / que me traga fé; (...) eu observar / Se eu me tornar (..) / Assim estarei pronto (...) / Sou pescador de ilusões*, entre outros casos.

O próprio título da música *Pescador de Ilusões*, traz uma forte presença da linguagem figurada, neste caso uma metáfora, que remete à letra uma carga de emoção, muito marcante, digna das poesias ultra-românticas.

Mais uma vez, somos obrigados a recorrer às condições de produção do discurso, das letras escolhidas. Veremos que também aqui neste caso, como ocorreu com os autores do romantismo, há a presença de um hiato de tempo. A segunda letra, que agora analisamos, pertence a um disco produzido num momento em que a banda tenta entrar definitivamente no mercado fonográfico e nele se estabelecer como um grupo de sucesso.

O álbum *Rappa Mundi*, lançado dois anos após o primeiro, *O Rappa*, também mencionado neste trabalho, marca um momento de mudanças no grupo, especialmente no que se refere à produção do mesmo. Desta feita, o novo produtor, especialista em “fabricar sucessos” remete ao estilo da banda uma nova roupagem, por meio da qual certamente o sucesso e a aceitação da mesma por parte das elites culturais seria bem mais fácil. Vale notar aqui uma preocupação que se faz presente em qualquer meio de produção fonográfica, que é a preocupação com o aspecto financeiro. Afinal, não seria interessante para as gravadoras em geral produzirem discos que não serão bem aceitos e, portanto, não lhes trarão lucros. Daí a preocupação em agradar a um público-alvo que represente a maioria das pessoas num determinado contexto social.

O fato de o grupo ter “mudado” o estilo desvinculando-se da poesia panfletária, para filiar-se a um outro contexto, afasta-o dos objetivos propostos pela cultura do hip hop, de onde vem o Rap, visto, aqui, como uma forma musical de resistência às elites, o que ainda continua existindo na sua essência, especialmente em meios que ficam à margem da indústria fonográfica.

Em entrevista, no programa Café Filosófico, que foi ao ar pela Rede Cultura, no dia 20 de maio de 2007, os rappers Gaspar e Gog, afirmaram serem daqueles que ainda preferem ter suas músicas restritas à periferia, demonstraram indignação com as bandas que, segundo eles, “dizem” ser de rap, mas que, na verdade, se venderam ao sistema. Segundo o rapper, conhecido como Gaspar, para o rapper que vive a essência da cultura hip hop a vendagem de suas produções musicais não importa, o que conta é a divulgação da mensagem. “Não penso em sair da quebrada, eu sou o que eu sou porque saí da marginalidade. Transito pelos dois lados da sociedade. Da sociedade e da marginalidade. O que a gente canta é o que a gente vê; o que a gente vive. Eu não vivo do entretenimento, eu vivo da mensagem e eu não quero saber se o meu CD vai vender ou não, e se não vender eu o pirateiro eu mesmo. Eu quero que os

manos tenham acesso, o conheçam. Minha música tem um conteúdo para mudar a história. Não estou aqui para virar macaco de auditório, para ficar simpático na televisão. O hip hop é uma cultura, é uma linguagem universal. Isso é mais importante do que a vaidade no meio fonográfico”. Afirmou Gaspar Mc.

3.2.2 Músicas do Racionais Mc's

Música 3 - Pânico Na Zona Sul - Racionais Mc's

Letra: Mano Brown

<p>"Aqui é Racionais MC's, Ice Blue, Mano Brown, KLJay e eu Edy Rock." - E ai Mano Brown, certo ? - Certo não está né mano, e os inocentes quem os trará de volta ? - É...a nossa vida continua, e ai quem se importa ? - A sociedade sempre fecha as portas mesmo... - E ai Ice Blue... - PÂNICO...</p> <p>Então quando o dia escurece Só quem é de lá sabe o que acontece Ao que me parece prevalece a ignorância E nós estamos sós Ninguém quer ouvir a nossa voz Cheia de razões calibres em punho Dificilmente um testemunho vai aparecer E pode crer a verdade se omite Pois quem garante o meu dia seguinte</p> <p>Justiceiros são chamados por eles mesmos Matam humilham e dão tiros a esmo E a polícia não demonstra sequer vontade De resolver ou apurar a verdade Pois simplesmente é conveniente E por que ajudariam se eles os julgam delinquentes E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum Continua-se o pânico na Zona Sul.</p> <p>Pânico na Zona Sul Pânico...</p> <p>Eu não sei se eles Estão ou não autorizados De decidir que é certo ou errado Inocente ou culpado retrato falado Não existe mais justiça ou estou enganado?</p>	<p>Que pra mudar Temos que parar de se acomodar E acatar o que nos prejudica O medo Sentimento em comum num lugar Que parece sempre estar esquecido Desconfiança insegurança mano Pois já se tem a consciência do perigo E ai? Mal te conhecem consideram inimigo E se você der o azar de apenas ser parecido Eu te garanto que não vai ser divertido Se julgam homens da lei Mas à respeito eu não sei Muito cuidado eu terei Scraath KLJay Eu não serei mais um porque estou esperto Do que acontece Ice Blue Pânico na Zona Sul</p> <p>Pânico na Zona Sul Pânico...</p> <p>Ei Brown Você acha que o problema acabou? Pelo contrário ele apenas começou Não perceberam que agora se tornaram iguais Se inverteram e também são marginais Mas... Terão que ser perseguidos e esclarecidos Tudo e todos até o último indivíduo Porém se nos quisermos que as coisas mudem Ei Brown qual será a nossa atitude? A mudança estará em nossa consciência Praticando nossos atos com coêrencia E a consequência será o fim do próprio medo Pois quem gosta de nós somos nós mesmos Te cuide porque ninguém cuidará de você</p>
--	--

Se eu fosse citar o nome de todos que se foram O meu tempo não daria pra falar MAIS... Eu vou lembrar que ficou por isso mesmo E então que segurança se tem em tal situação Quanto terão que sofrer pra se tomar providência Ou vão dar mais algum tempo e assistir a sequência E com certeza ignorar a procedência O sensacionalismo pra eles é o máximo Acabar com delinquentes eles acham ótimo Desde que nenhum parente ou então é lógico Seus próprios filhos sejam os próximos E é por isso que Nós estamos aqui E ai mano Ice Blue...	Não entre nessa a toa Não de motivo pra morrer Honestidade nunca será demais Sua moral não se ganha, se faz Não somos donos da verdade Porém não mentimos Sentimos a necessidade de uma melhoria A nossa filosofia é sempre transmitir A realidade em si Racionais MC's
Pânico na Zona Sul Pânico...	Pânico na Zona Sul Pânico...
Racionais vão contar A realidade das ruas Que não media outras vidas A minha e a sua Viemos falar	Certo, certo...Então irmão Volte a atenção pra você mesmo E pense como você tem vivido até hoje certo? Quem gosta de você é você mesmo Nós somos Racionais MC's DJ KLJay, Ice Blue, Edy Rocky e eu...Brown. PAZ... Pânico...

Na música três, *Pânico na zona sul*, temos um claro exemplo do gênero em questão, o rap, não só pelo ritmo, uma vez que a música é quase falada, reproduzindo um diálogo entre os rappers, mas também pela ênfase às questões sociais e à resistência que a mesma apresenta. O tamanho da letra, que normalmente é grande e evita as repetições dos refrões, como ocorre nas músicas mais comerciais, também é uma característica do rap, sobretudo porque, ao contrário das músicas destinadas a serem decoradas pelo público, esse tipo de canção possui um objetivo muito mais profundo e sério que é o de transmitir uma mensagem na qual seja explicada uma situação, geralmente desfavorável. Daí, em razão dessa explicação detalhada das situações sociais é que suas letras tendem a serem maiores.

Outra característica marcante do rap que aparece logo no início da letra em questão são as formas de tratamento usados pelos rappers que dialogam ao longo da letra. O vocábulo “*mano*”, abreviação de irmão em castelhano – hermano - , é usado como gíria de cumprimento nos círculos da cultura hip hop. “- *E aí Mano Brown, certo?*”. O segundo verso aqui transcrito mostra o início de um diálogo entre dois manos do rap.

Num contexto geral, a terceira letra de nosso corpus apresenta uma situação na qual os rappers, que no caso dialogam ao longo da canção, comentam sobre as injustiças que acontecem nos combates entre a polícia e os moradores das favelas, nos quais muita gente é morta injustamente.

Na primeira estrofe desta letra, os rappers questionam o fato da elite da sociedade não se importar com os inocentes que foram mortos injustamente. Tal crítica fica explícita nos versos da terceira estrofe “*Justiceiros são chamados por eles mesmos / Matam humilham e dão tiros a esmo.*” Na seqüência, nos versos “*E a polícia não demonstra sequer vontade / De resolver ou apurar a verdade / Pois simplesmente é conveniente*”, os rappers indagam a falta de interesse da polícia em investigar mais a fundo para que tais injustiças não ocorram e creditam isso ao fato dos moradores da favela serem, de forma generalizada, considerados delinqüentes pela polícia. No 6º verso da 3ª estrofe “*E por que ajudariam se eles os julgam delinqüentes*”, o pronome “eles” refere-se aos policiais e autoridades em geral, enquanto o pronome oblíquo “os” refere-se aos representantes da classe menos favorecida, que no caso são os moradores das favelas. “*E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum / Continua-se o pânico na Zona Sul.*” São os versos seguintes que apontam para um desfecho que já é esperado de injustiças e pouco caso com os moradores dos morros na zona sul.

Na quarta estrofe, os rappers questionam o poder da Justiça, aqui representado pela polícia, como se observa nos três primeiros versos “*Eu não sei se eles / Estão ou não autorizados / De decidir que é certo ou errado.*” A seguir, passam a duvidar da própria existência da Justiça em “*Não existe mais justiça ou estou enganado?*” e ainda insinuam que tal Justiça seja comprometida com os interesses da própria polícia “*Acabar com delinqüentes eles acham ótimo / Desde que nenhum parente ou então é lógico / Seus próprios filhos sejam os próximos*”.

A quinta estrofe faz aparecer a voz do outro lado, daquele que é considerado o lado do bandido pela elite social. Os rappers relatam sentimentos como o medo e a insegurança de um lado que a elite não conhece, o lado mais fraco, e pede para que não se acomodem e lutem para que esta situação de injustiças seja modificada. É o que falam nos seguintes versos: *“Temos que parar de se acomodar / E acatar o que nos prejudica / O medo / Sentimento em comum num lugar / Que parece sempre estar esquecido / Desconfiança insegurança mano”*.

A forma coloquial usada ao longo de toda a letra propicia que, em vários momentos, como no verso *“Temos que parar de se acomodar”*, aqui transcrito, a gramática normativa seja transgredida. O uso do pronome “se” está errado, uma vez que a trata-se da 1ª pessoa do plural, portanto, o pronome correto deveria ser o “nos”.

De acordo com a psicanalista Maria Rita Khel, em entrevista no programa Café Filosófico já mencionado neste trabalho, “a força do Rap é muito essa coisa de mano. Eles não querem ser estrelas do show business”. Para ela, os rappers estão mais preocupados em serem compreendidos pelos membros de suas próprias comunidades, daí não se preocuparem com a linguagem mais culta, preferindo, muitas vezes, uma linguagem até mesmo fora dos padrões da gramática normativa.

Música 4 – Periferia é periferia – Racionais MC's

Letra: Mano Brown

Esse lugar é um pesadelo periférico
Fica no pico numérico de população
De dia a pivetada a caminho da escola
A noite vão dormir enquanto os manos "decola"
Na farinha... hã! Na pedra... hã!
Usando droga de monte, que merda, hã!
Eu sinto pena da família desses cara
Eu sinto pena, ele quer mais, ele não pára
Um exemplo muito ruim pros moleque
Pra começar é rapidinho e não tem breque
Herdeiro de mais alguma Dona Maria
Cuidado senhora, tome as rédias da sua cria
Porque chefe da casa trabalha e nunca está
Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar
O trabalho ocupa todo o seu tempo

Quer encontrar o vagabundo desta vez não vai ter...
Aquele puto que roubou ele outro dia
Amanheceu cheio de tiro, ele pedia
Dezenove anos jogados fora!
É foda, essa noite chove muito porque Deus chora
Muita pobreza, estoura a violência...
Nossa raça está morrendo mais cedo...
Não me diga que está tudo bem...
Muita pobreza, estoura a violência...
Nossa raça está morrendo mais
Não me diga que está tudo bem...
Muita pobreza, estoura a violência...
Nossa raça está morrendo mais cedo...
Não me diga que está tudo bem...
Muita pobreza, estoura a violência...

Hora extra é necessário pro alimento
 Uns reais a mais no salário
 Esmola de patrão cuzão milionário
 Ser escravo do dinheiro é isso, fulano
 Trezentos e sessenta e cinco dias por ano sem plano
 Se a escravidão acabar pra você
 Vai viver de quem? Vai viver de quê?
 O sistema manipula sem ninguém saber
 A lavagem cerebral te fez esquecer que andar com as
 próprias pernas não é difícil
 Mais fácil se entregar, se omitir
 Nas ruas áridas da selva
 Eu já vi lágrimas demais, o bastante pra um filme de
 guerra
 Aqui a visão já não é tão bela...
 Não existe outro lugar...
 Periferia...Gente pobre...
 Aqui a visão já não é tão bela...
 Não existe outro lugar...
 Periferia é periferia...
 Aqui a visão já não é tão bela...
 Não existe outro lugar...
 Periferia...Gente pobre...
 Aqui a visão já não é tão bela...
 Não existe outro lugar...
 Periferia é periferia...
 Um mano me disse que quando chegou aqui
 Tudo era mato e só se lembra de tiro aí
 Outro maluco disse que ainda é embaçado
 Quem não morreu, tá preso sossegado
 Quem se casou quer criar o seu pivete ou não
 Cachimbar e ficar doido igual moleque,
 então
 A covardia dobra a esquina e mora ali
 Lei do cão, lei da selva... hã... hora de subir
 (Mano, que treta, mano! Mó treta, você viu? Roubaram
 o
 dinheiro daquele tio!)
 Que se esforça sol a sol, sem descansar
 Nossa Senhora o ilumine, nada vai faltar
 É uma pena, um mês inteiro de trabalho
 Jogado tudo dentro de um cachimbo, caralho!
 O ódio toma conta de um trabalhador
 Escravo urbano, um simples nordestino
 Comprou uma arma pra se auto-defender
 na loucura
 "boi"
 Não vai ter "boi" (Qual que foi?)
 Não vai ter... "boi" (Qual que foi?)
 A revolta deixa o homem de paz imprevisível
 E sangue no olho, impiedoso e muito mais
 Com sede de vingança e prevenido
 Com ferro na cinta, acorda na... madrugada de quinta.
 Um pilantra andando no quintal.
 Tentando, roubando as roupas do varal.
 Olha só como é o destino, inevitável fim de vagabundo,
 é lamentável

Nossa raça está morrendo mais cedo...
 Veveve... verdade seja dita...
 Vi só de alguns anos pra cá, pode acreditar
 Já foi bastante pra me preocupar com meus filhos
 Periferia é tudo igual
 Todo mundo sente medo de sair de madrugada e tal
 Ultimamente andam os doidos pela rua
 Louco na fissura, te estranham na loucura
 então
 A covardia dobra a esquina e mora ali
 Lei do cão, lei da selva... hã... hora de subir
 (Mano, que treta, mano! Mó treta, você viu?
 Roubaram o
 dinheiro daquele tio!)
 Que se esforça sol a sol, sem descansar
 Nossa Senhora o ilumine, nada vai faltar
 É uma pena, um mês inteiro de trabalho
 Jogado tudo dentro de um cachimbo, caralho!
 O ódio toma conta de um trabalhador
 Escravo urbano, um simples nordestino
 Comprou uma arma pra se auto-defender
 Quer encontrar o vagabundo desta vez não vai ter...
 "boi"
 Não vai ter "boi" (Qual que foi?)
 Não vai ter... "boi" (Qual que foi?)
 A revolta deixa o homem de paz imprevisível
 E sangue no olho, impiedoso e muito mais
 Com sede de vingança e prevenido
 Com ferro na cinta, acorda na... madrugada de quinta.
 Um pilantra andando no quintal.
 Tentando, roubando as roupas do varal.
 Olha só como é o destino, inevitável
 O fim de vagabundo, é lamentável
 Aquele puto que roubou ele outro dia
 Amanheceu cheio de tiro, ele pedia
 Dezenove anos jogados fora!
 É foda, essa noite chove muito porque Deus chora
 Muita pobreza, estoura a violência...
 Nossa raça está morrendo mais cedo...
 Não me diga que está tudo bem...
 Muita pobreza, estoura a violência...
 Nossa raça está morrendo mais
 Não me diga que está tudo bem...
 Muita pobreza, estoura a violência...
 Nossa raça está morrendo mais cedo...
 Não me diga que está tudo bem...
 Muita pobreza, estoura a violência...
 Nossa raça está morrendo mais cedo...
 Veveve... verdade seja dita...
 Vi só de alguns anos pra cá, pode acreditar
 Já foi bastante pra me preocupar com meus filhos
 Periferia é tudo igual
 Todo mundo sente medo de sair de madrugada e tal
 Ultimamente andam os doidos pela rua
 Louco na fissura, te estranham

Notamos, ao longo de toda a letra, a forte presença de uma linguagem de padrões não aceitos pela elite cultural, sobretudo no tocante às palavras consideradas chulas, como é o caso dos palavrões que se repetem em quase todas as estrofes. A forma de se dirigir aos seus interlocutores nos faz acreditar tratar-se de uma música, cuja autoria remete a alguém que vive a situação retratada. Não só com relação à linguagem, mas na descrição dos fatos, parece que o autor em questão vivencia os problemas anunciados na letra.

Ocorre, no entanto, que, de acordo com as condições de produção desta música, ela pertence a um álbum de uma fase em que a banda já possuía status de uma das maiores bandas de rap do país com milhares de cds vendidos, o que nos faz supor que a mesma não mais precisasse morar na periferia que retrata, muito menos passar por tantas situações impróprias que critica ao longo da letra. Suas letras, entretanto, continuaram sendo compostas sob a mesma temática porque, caso contrário, não fariam sucesso. Caímos, então, na questão que norteia toda nossa pesquisa. Sabemos que hoje em dia a ordem do discurso gira em torno da inclusão social, evidente nos discursos políticos de nosso governo federal, por exemplo. Portanto, é óbvio que a banda em questão, apesar de não mais viver a situação retratada em suas letras - caso contrário não poderia ter contatos com grandes gravadoras, muito menos produzido um álbum de tanto sucesso - não poderia deixar de lado o discurso de resistência do início de sua carreira, não mais pela resistência propriamente dita, mas pelo impacto que causa junto ao seu público.

Vivemos num tempo em que as dificuldades sociais vêm sendo mostradas para que, a partir de uma conscientização coletiva, as diferenças sejam minimizadas e a situação seja controlada, situação esta que chegou ao seu ápice com a violência que hoje estampa todas as primeiras páginas de jornais brasileiros, quase que diariamente.

Podemos, então, considerar pertinentes e politicamente corretos discursos que induzam à igualdade e à justiça social. Daí, mostrar as desigualdades, injustiças e todas as

mazelas sociais também pode ser uma forma de provocar esta conscientização para que tal situação acabe. Não falamos aqui, então, somente de resistência. Este não é mais um discurso de uma parcela da sociedade que luta pela igualdade, uma vez que, hoje, há um interesse comum na sociedade em prol dessa igualdade; ou seja, é politicamente correto lutar por este ideal social.

Como explicarmos a presença de um discurso como esse, tão contundente e panfletário, que chega até a agredir a elite com suas palavras mais pesadas, se os autores desse discurso fazem parte desta mesma elite que critica? Supomos que temos aqui a prova cabal de que se trata de submissão a uma nova ordem de discurso.

Alguns rappers que ainda se mantêm à margem da indústria fonográfica e produzem suas músicas para circularem nos meios que frequentam; ou seja, o das periferias, explicam que o verdadeiro rap é este, o marginal. Eles chegam mesmo a desprezar o rap que é reproduzido na mídia, pois, para eles, soa falso. “Vivemos à margem de um processo fonográfico que só visa o lucro. Quem tem preço não tem valor, quem tem valor não tem preço. Essa sociedade que se diz organizada é muito hipócrita. O rap veio para mostrar um novo modelo de sociedade”, declarou o rapper Gog Mc, no programa Café Filosófico, da TV Cultura, já mencionado nesta dissertação.

3.3 Análise das produções de textos dos alunos

De forma semelhante à utilizada no item anterior, podemos analisar as letras de RAP compostas por jovens bem favorecidos socialmente, ou seja, que não constituem a classe à qual são atribuídas as produções de RAP. Logo de início, já percebemos a influência que os meios de comunicação social impõem à sociedade, sobretudo aos adolescentes que “ingerem” a cultura que lhes é apresentada, como se esta os pertencesse, e a reproduz de forma mecânica e inconsciente.

De acordo com Orlandi (2003), não é no dizer em si que o sentido se posiciona, nem tampouco pelas intenções de quem diz, é preciso, antes, referi-lo às suas condições de produção e, a partir daí, estabelecer as relações que ele mantém com sua memória e depois remetê-lo a uma formação discursiva. O que vemos aqui claramente é que as letras a serem analisadas apresentam um contexto totalmente distinto do contexto onde foram produzidas. A formação discursiva e, sobretudo, a memória dos autores das letras a serem analisadas não correspondem aos problemas que retratam em sua letras, isso explica o fato de que em alguns momentos eles comentem determinadas situações num foco narrativo de observador e não participante.

Na quinta letra apresentada, por exemplo, *Paz no Mundo*, os alunos falam das injustiças sociais, do preconceito racial e da violência, mas se mantêm de fora do contexto.

Música 5 – Paz no Mundo

Composição: Alexandre Foscesi, Matheus da Silva, Felipe Ikari

Nós não somos pretos
Alguns tem cabelos negros
Não moramos na favela
Mas entendemos este conflito
Temos amigos que enfrentam preconceito
Da polícia apanhando
E no travesseiro chorando
Quando ando na rua só vejo injustiça
Crianças trabalhando
Precisando de comida
E quando abro a porta
Só vejo gente morta
O mundo da rua é feito um quartel
São brancos e negros, numa guerra cruel
Paz no mundo é o que queremos
Paz no mundo é o que queremos

Os versos “*Não somos pretos*” / “*Não moramos na favela*” analisados mais profundamente revelam a necessidade de mostrar que eles pertencem a outro mundo, o que poderia ser interpretado, à luz da psicanálise, como um certo elitismo peculiar no meio em

que os autores em questão vivem. Ainda assim, “do lado de fora do problema” a letra não deixa de criticar a sociedade atual com relação às classes oprimidas, característica constante das músicas de protesto.

Segundo Silva, a própria música é uma forma de poder, uma vez que se baseia no protesto, “isso é notado nas reivindicações dos direitos, na luta pelos ideais, nas denúncias aos corruptos, no questionamento e na contestação das leis abusivas”.(2006, p.24)

O questionamento que aqui se faz é com relação à força, ou ao poder de persuasão que esse tipo de música tem, se não é feito por um grupo que pertença realmente ao meio que originou este tipo de discurso. Por outro lado, coloca-se também em xeque a questão da resistência, uma vez que seus autores não vivem numa situação em que precisam “resistir” a coisa alguma. O mesmo ocorre com as bandas de grande sucesso, as quais sabemos que, para conseguirem se estabelecer, tiveram que se submeter às regras sociais que, por sua vez, estão ligadas ao sistema dominante, ao qual “teoricamente” tenta-se resistir.

Segundo Silva (2006, p. 16) "(...) a mensagem, entretanto, não teria força se estivesse fundada num discurso ‘externo’, ou seja, de quem não vive a realidade cruel da periferia dos centros urbanos”. Ou seja, o RAP, ao ser feito por pessoas que não vivem o problema que é denunciado em suas letras, perde sua credibilidade o que descaracteriza o movimento em questão.

Podemos perceber nesse caso uma clara contradição entre o que se fala e o que se vivencia. De acordo Uyeno (2002), os níveis da contradição dividem-se em nível das aparências, ou seja, aquele que se resolve na unidade profunda do discurso, e o dos fundamentos, que dão lugar ao próprio discurso. Diante disso, o discurso pode ser considerado a relação entre as estas contradições: “a que se torna visível é a que obedece à outra que oculta. Analisar o discurso é fazer com que apareçam e desapareçam as contradições” (UYENO, 2002, p.125).

Em nossa análise percebemos em vários momentos há a necessidade dos autores de se mostrarem somente como espectadores do problema que apresentam. Ainda que estejam aderindo a um discurso de resistência que é alheio ao mundo em que vivem, há a intenção dos autores em se manifestar solidários aos que vivem o conflito descrito e, mais que isso, eles querem mostrar que não são alienados e têm conhecimento da situação.

A conjunção adversativa “mas”, no verso “*Mas entendemos este conflito*”, colocado logo após do bloco dos versos “*Não somos pretos*” / “*Não moramos na favela*”, nos mostra a preocupação dos alunos em mostrar que, apesar de não viverem o problema, têm conhecimento do mesmo e não estão insensíveis a ele. No verso “*Temos amigos que enfrentam preconceito*”, os autores em questão tentam demonstrar que estão próximos da situação, ainda que a mesma não ocorra diretamente com eles. Entretanto, no verso seguinte, “*Da polícia apanhando*”, revela-nos outra contradição, uma vez que, pelo contexto de vida dos alunos e da classe social a qual pertencem, podemos supor que dificilmente eles tenham amigos que apanhem da polícia.

É interessante notar que os verbos em 1ª pessoa, que aparecem nos versos “*Quando ando na rua só vejo injustiça*” e “*E quando abro a porta*” revelam o verdadeiro posicionamento dos autores com relação ao problema que retratam. No primeiro caso, ele vê a injustiça quando anda na rua, ou seja, fora de casa, longe de seu meio social. Mais uma vez, esse posicionamento se repete em “*quando abro a porta*”. Fica fácil entender que se eles não olharem para fora de seus mundos – suas casas – não verão a situação que retrataram na música. No verso “*O mundo da rua é feito um quartel*” a delimitação do mundo com expressão “*da rua*” restringe a situação a um meio ao qual eles não pertencem e os coloca definitivamente “fora do perigo” que anunciam.

Ao final de sua letra, o grupo em questão coloca o seu desejo em relação à situação apresentada: “*Paz no mundo é o que queremos*”, o que não deixa de ser um sinal de

consciência por parte desses alunos que pedem por uma paz que na verdade eles possuem. O pedido que fazem direciona-se em favor dos que vivem num mundo que nossos autores tem consciência que é conturbado, mas que na realidade eles nem conhecem. Nesse caso, o papel de se mostrarem “politicamente corretos” foi cumprido.

Música 6 – (Sem título)

Composição: Kellen Cristina de Oliveira, Jéssica de Moura Botelho e Ingrid Ali

Abdalla

Não sabemos fazer R.A.P Mas estamos aprendendo Hoje é sobre os negros Que estão sempre sofrendo São julgados animais Drogados ou marginais, Mas na verdade eles são Pessoas que querem paz Por que todo o negro Tem que ser bandido? Quando outros brancos viram corruptos E não são punidos? Chegamos ao fim Não temos mais o que dizer Esperamos que vocês Um dia possam entender.

No caso da sexta letra apresentada, *Sem título*, a defesa do negro oprimido é uma constante, como se fosse uma “obrigação” para as alunas defendê-lo, somente pelo fato de a proposta de redação ser uma letra de RAP. Isso nos leva a deduzir que, no entendimento dessas alunas, esse tipo de música tem, necessariamente, que trazer como tema o negro e sua situação de opressão. Trata-se aqui, como vimos na análise da música anterior, do “ser politicamente correto” e dizer o que num determinado contexto deve ser dito. Segundo Orlandi, “a formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada, ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada, determina o que pode e deve ser dito”. (2003, p.43).

O primeiro verso da letra analisada, “*não sabemos fazer RAP*”, deixa claro o posicionamento da alunas de fora da cultura hip hop, com isso as autoras mostram que não pertencem ao mundo do qual elas vão falar na música em questão.

O uso da conjunção adversativa “mas”, no início do 7º verso, “*Mas na verdade eles são*” revela a presença de duas vozes no poema. Uma seria do senso comum, colocado anteriormente nos versos “*São julgados animais*” e “*Drogados ou marginais*”, que revelam a visão que as alunas têm da sociedade com relação aos negros; a segunda voz seria a das autoras em questão que dizem acreditar que “*Na verdade eles são pessoas que querem paz*”.

No questionamento, “*Por que todo o negro/ Tem que ser bandido?*” as autoras colocam em xeque uma idéia que a elas parece um senso comum e o rebatem enfatizando a existência da desonestidade no meio dos brancos “*Quando os brancos viram corruptos*”/ “*E não são punidos?*”. Nesta oposição comparativa entre os negros e os brancos que as autoras promovem, não há nenhuma sugestão de solução para o problema, o que podemos entender como uma outra marca que denuncia o não engajamento das autoras na situação que retratam. O interessante neste caso, que vai ao encontro do que está sendo analisado neste texto, é o fato de não haver nenhuma aluna negra neste grupo, deixando evidente, então, a reprodução de uma determinada ordem discursiva por parte delas.

Nos versos “*Chegamos ao fim/ Não temos mais o que dizer*”, as alunas revelam a falta de “familiaridade” com o discurso que estão tentando reproduzir nesta letra. Demonstram que o “eu-lírico” no poema das alunas necessariamente não representa o engajamento das autoras ao mundo dos oprimidos. Se observarmos com cuidado, veremos que os momentos em que são empregados pronomes em primeira pessoa são justamente nos versos em que as alunas dizem que não sabem fazer RAP e que não têm mais o que dizer. O tempo todo, quando denunciam o preconceito racial, as autoras usam a terceira pessoa, mostrando assim, que não são afetadas pelo problema que retratam na letra em questão.

A terceira letra composta pelos alunos, *Garota de programa*, traz um eixo temático que difere das duas composições apresentadas anteriormente. Enquanto nas duas primeiras o tema central é a opressão social e o preconceito sofrido pelos negros e os menos favorecidos, esta terceira letra tenta reproduzir o discurso de uma outra classe: a das prostitutas.

Música 7 - Garota de Programa

Composição: Livia G. Piacenti, Bruna A.M. Andrade e Caroline Cápua.

Garota de programa
Garota de programa (refrão 2x)
Trabalho o dia inteiro
Para sustentar meus filhos
E ganhar o meu dinheiro
Não é por opção
É só necessidade
São os governantes
Que roubam da sociedade
São muitas facções
Só tem corrupção
Aumentam as prisões
E nada de educação
(Refrão 2x)
Andando pelas ruas
Só vejo sofrimento
Não sei o que fazer
Para diminuir meu tormento
É muito ladrão
Não é nada pessoal
Mas essa roubalheira
Vem dos tempos do Cabral
(Refrão 2x)
O começo já está feito
É o maior defeito
Sei que essa história
Não é nada casual
Mas se a gente quiser
Dá para mudar o final
(Refrão 1x)

Nesta terceira composição dos alunos, as autoras descrevem a situação de uma garota de programa que não vê outro meio para sustentar seus filhos “*Trabalho o dia inteiro*”/ “*Para sustentar meus filhos*” / “*Não é por opção*” / “*É só necessidade*”. Nesta música as alunas fazem uma comparação da vida das mulheres de rua, com os políticos, colocando estes como os verdadeiros criminosos, desconsiderando o fato da prostituição ser crime. Na verdade, elas

chegam até mesmo a inocentar as prostitutas, diante de tanta corrupção e sofrimento na sociedade.

Temos aí uma outra formação discursiva, presente nos dias de hoje e fomentada na mídia com a divulgação de matérias que retratam a vida de garotas e ex-garotas de programa que viraram as musas desse tipo de discurso. Um exemplo é a ex-garota de programa Raquel Pacheco, a conhecida Bruna Surfistinha, que aparece em diversos programas de entrevista para comentar a respeito de seu livro, “O Doce Veneno do Escorpião”, que tem superado as expectativas de venda no mercado e já está sendo adaptado para ser filmado.

Outro exemplo que podemos citar é o da personagem Bebel, da telenovela Paraíso Tropical, exibida pela Rede Globo, que foi ao ar este ano. A personagem em questão era uma prostituta inescrupulosa que, por seu estilo escandaloso e um carisma incontestável, caiu nas graças do público, criou bordões, e acabou ocupando o lugar de “mocinha” no referido folhetim eletrônico.

Na letra em questão, as autoras também falam da carência da Educação no país, “*Aumentam as prisões*”/ “*E nada de educação*”. Esta preocupação denuncia o verdadeiro meio no qual as autoras vivem; afinal, no meio da prostituição nos parece que seria, no mínimo, inusitado esse tipo de preocupação.

Mais uma vez as autoras aparecem “de fora” do problema que denunciam, embora o texto esteja escrito em primeira pessoa. Os versos “*Andando pelas ruas/ Só vejo sofrimento*” revelam a existência do sofrimento longe do meio das autoras em questão, uma vez que elas só têm consciência dele e de suas causas, quando estão fora de suas casas – nas ruas. Mais adiante, no verso “*Não é nada pessoal*”, vemos que a impessoalidade da composição feita é fortemente marcada.

No final, assim como nas outras produções dos alunos analisadas neste capítulo, as autoras de *Garota de Programa* afirmam que a situação deve ser mudada, mas não sugerem como isso deve ser feito – “*Mas se a gente quiser/ Dá prá mudar o final*”.

Outra marca que vemos aqui, e que também encontramos nas letras anteriores *Paz no Mundo* e *Sem Título*, é que as construções sintáticas dos alunos respeitam às normas da linguagem formal. Em nenhum momento eles apresentam marcas de oralidades, tentando reproduzir a fala das pessoas provenientes do meio de origem desse tipo de música. Apontamos como motivos para este fato, em primeiro lugar, não conhecerem tal linguagem, em segundo, o fato de saberem que teriam seus textos corrigidos e submetidos a uma nota, uma vez que foram produzidos numa aula de redação.

Diante deste contexto, entendemos que existe uma contradição interna em todas as produções aqui descritas, uma vez que seus autores não fazem parte do contexto “original” do RAP. Eles se situam de fora do problema, mas ficam sempre do lado dos oprimidos como se estivessem impelidos a fazer as letras dentro de uma referida ordem de discurso. Esta contradição constitui um estranhamento que denuncia que o discurso não pertence a tais autores. No texto, “A vida dos homens infames”, de Foucault (1992, p.96), lê-se que, fragmentos de discursos levam consigo fragmentos de uma realidade da qual fazem parte. No caso das composições dos alunos, objeto de nossa pesquisa, não há como existir marcas de uma realidade da qual eles não fazem parte. Não se trata de ser uma composição oca, mas mostra que eles não estão inseridos numa determinada formação discursiva que tentaram reproduzir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O título desta seção bem poderia ser considerações preliminares, afinal este trabalho não traz uma conclusão propriamente dita, mas propõe uma nova discussão, um olhar diferente que coloca em xeque a resistência dos grupos de RAP presentes na mídia.

O objetivo maior deste trabalho era o de mostrar o processo de assimilação de um discurso de resistência, no caso o discurso do RAP presente na mídia, que passou a influenciar a ordem do discurso dos dias atuais, especialmente em meio aos adolescentes, influenciados pelo “bonde da moda”. A justificativa dessa pesquisa se dá em função da necessidade de mudança no contexto educacional, no qual antes só eram trabalhados textos valorizados pela elite cultural, e hoje vemos a necessidade de que sejam valorizados textos do contexto social dos alunos adolescentes, como é o caso do RAP. Daí a escolha desse tipo de música.

A resistência do discurso do RAP descrita em outros trabalhos acadêmicos pode ser considerada, sim, o ponto de partida desse gênero musical. Sabemos também que existem grupos de RAP que ainda moram nas periferias e vivem os problemas que retratam em suas canções; há ainda aqueles que usam o RAP para angariar fundos para trabalhos sociais e instituições e ONGs, que protegem os menos favorecidos. No entanto, pela difusão, aceitação e conseqüente sucesso desse estilo musical na indústria fonográfica e na mídia, hoje, há que se pensar se tudo isso ainda é resistência mesmo, ou uma espécie de interesse até financeiro, uma vez que o que faz sucesso é o que traz dinheiro.

O mesmo podemos afirmar com relação ao samba, conforme foi mencionado no início deste trabalho. Assim como o RAP, teve seu início como uma música de resistência de uma cultura, a cultura negra. As composições do samba ficavam restritas a determinados grupos no início do século XX, que tinham seus componentes perseguidos pela polícia por serem considerados malandros e custou muito para que esse ritmo conquistasse um lugar de aceitação na sociedade até tornar-se popular a passar a ser considerado um símbolo do povo

brasileiro. De lá para cá, não podemos mais chamar o samba de discurso de resistência de um determinado grupo. Após a explosão de seu sucesso, que era restrito aos negros, o samba tornou-se a música de todos.

O samba que vemos hoje já nem possui as mesmas características das rodas de samba do início. Hoje ele recebe até novas categorizações provenientes das diferenças no seu ritmo, arranjos e da mixagem com outros ritmos. Temos hoje pagode, samba-rock, samba-enredo, cada um com suas características e contextos diferentes. De qualquer forma em nenhuma dessas categorias vemos a resistência de outrora, mas sim o interesse puramente comercial da venda dos discos e da conseqüente obtenção do sucesso. Podemos dizer, neste caso, que nos sambas de hoje não temos sequer vestígios da rebeldia e resistência ao poder presente no contexto das produções dos sambistas do início do século passado. Hoje é música de todos e não de um determinado grupo como foi no início.

Segundo Foucault (2003) o poder está presente em todos os segmentos da sociedade, de forma circular, ou seja, são micro-sistemas controladores, aos quais nos submetemos a todo o instante, quando fazemos um cadastro qualquer por exemplo. Ainda que as resistências, igualmente ao poder, também sejam constituídas nesses micro-sistemas, entendemos que os grupos de RAP presentes na mídia, assim como ocorreu com o samba, mais do que praticar a resistência, tiveram que se submeter a esses micro-poderes para chegarem ao sucesso e hoje ditam moda e influenciam comportamento, sobretudo, preocupando-se com relação às músicas que lançarão no próximo CD, não com o contexto social ou com a resistência, ainda que a característica deste tipo de música seja o protesto e o engajamento social, mas se estas serão aceitas pelo público, se farão sucesso, afinal o lucro que trazem à gravadora interfere diretamente em sua permanência no mercado.

Diante do exposto, conclui-se que muitas vezes o RAP presente na mídia, sobretudo das bandas de mais renome, ao contrário dos grupos que ficaram restritos às periferias e ao

início do movimento rapper, visam obter lucros e manter - se em evidência nos meios de comunicação.

Vale ressaltar que não se trata aqui de um olhar julgador, que critica a relação das bandas de sucesso, ou as recrimina por terem chegado onde chegaram, como é o caso de O Rappa e Racionais Mc's , aqui citados, que, conforme já foi divulgado pela imprensa, no início de seus trabalhos faziam composições tinham como único objetivo a análise crítica da elite social e até hoje, mesmo encabeçando inúmeros projetos de ações sociais, estando então em contato com os líderes de comunidades carentes, sabemos que não poderiam circular e viver tranqüilamente como qualquer morador de favelas, dos quais falam em suas músicas, até mesmo por que seus fãs não os deixariam em paz.

Portanto, intencionalmente ou não, não nos cabe aqui esse julgamento, o que ocorre é uma relação de cabotinismo, conforme explicado na introdução desta dissertação, na qual, ainda que a banda não viva a situação descrita em suas músicas, ela a canta, porque é isso que seu público quer ouvir. Da mesma forma isso ocorre com os alunos do Ensino Médio, no caso do corpus de nossa análise, os da classe média alta, que reproduzem um discurso que não pertence ao meio ao qual estão inseridos.

Vimos na análise deste trabalho que as letras produzidas pelos alunos apresentam contradições em vários momentos, o que denota trata-se apenas de “reprodução” de um discurso que não pertence a eles. No caso do discurso das letras de RAP produzidas pelos alunos de classe média alta não há “fragmentos da realidade” na qual vivem os rappers, definidos aqui como aqueles que não vemos na mídia e que se restringem a viver em suas comunidades e divulgar a cultura hip hop sem visar o lucro, esses que podemos chamar de rappers verdadeiros, que ainda fazem resistência e são diferentes também dos rappers da mídia, que por sua vez, assim como os alunos em questão, também não representam mais um grupo de resistência propriamente dita.

A importância maior na contestação deste fato consiste na necessidade de nós, enquanto educadores, entendermos e conhecermos as formações discursivas às quais nossos alunos estão inscritos. No caso desta dissertação, especialmente os alunos de Ensino Médio.

O contexto educacional atual nos leva a enxergar a necessidade de entendermos os interesses de nossos alunos para conseguirmos conduzi-los ao engajamento social e à politização. Isto se torna até uma necessidade, uma vez que somos nós que estamos preparando esses jovens para que eles possam definir mais tarde o futuro do país. Portanto é importante que, sobretudo nas aulas de língua portuguesa consigamos fazer com que eles passem a realizar uma leitura mais crítica dos textos que circulam no meio em que vivem. Acreditamos que com a percepção da intencionalidade das letras de RAP em questão, nossos alunos deixem para trás a leitura ingênua e a reprodução mecânica dessas músicas e passem a ter um olhar mais crítico, não só com relação ao RAP, neste caso, mas a tudo que lhes é imposto pela mídia.

Referências

- ABIB, Pedro R. J. *Cultura Popular, Educação e Lazer: uma abordagem sobre a capoeira e o samba*, tese de doutorado em Ciências Sociais aplicadas à Educação. UNICAMP – 2004.
- ALVES, Henrique. *Sua Ex.a o samba*. São Paulo: Símbolo, 1976.
- ANDRADE, Mário. “Do Cabotinismo”, *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Livraria Martins, s/d.
- CÂNDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CAVALCANTI, Maria Laura. *Viveiros de Castro*. Ed. Funarte, UFRJ, p.p. 22/23).
- FIORIN, J. L. *Linguagem e Ideologia*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2005
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972 - 1969
- _____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.
- _____. *A Microfísica do Poder*. 18 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.
- _____. *O que é um autor? Veja*, Portugal: Passagens, 1992.
- KEYES, Cheryl L. *Rap Music and Street Consciousness*. Univ. of Illinois Press com ISBN, 2004.
- LIGHT, Alan. *The Vibe History of Hip Hop*: Three Rivers Press, 1999.
- LOBATO, Lúcia Maria Pinheiro. *Sintaxe Gerativa do Português: da teoria padrão à teoria da regência e ligação*. Belo Horizonte: Virgília, 1986.
- MORAES, Eneida. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro, Record, 1987
- ORLANDI, Eni P. “Análise do Discurso: algumas observações”. In *Revista Delta*, Vol.2, no 1, 1986 (105-126).
- _____. *Análise do Discurso. Princípios e Procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2003.

PÊCHEUX, Michel e Fuch, C. “A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975)”. In. GADET, Françoise e HAK, Tony (orgs). *Por uma Análise Automática do discurso, uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1993 (61 – 171).

ROSENFELD, Anatol. “Mário e o cabotinismo”. In, *Texto/ Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

SARGENTINI, Vanice M.O. “A construção da Análise do Discurso: Percurso histórico”. In *Revista Brasileira de Letras*, Vol.I. No. I, 1999 (39-44).

SILVA, Eduardo Estéfano da. *Rap e outras canções da MPB: a voz rouca de tanto gritar que se faz ouvir*. 2006. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Letras – Português / Inglês) – Universidade de Taubaté.

SOARES, Maria Theresa Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985, p. 90.

SOUZA, Pedro de. “A boa nova da memória anunciada: O discurso fundador da afirmação do negro no Brasil”. In. Orlandi, Eni P. (Org). *Discurso Fundador – A formação do país e a construção da identidade nacional*. 3 ed. Campinas, SP: Pontes, 2003 (59 – 68).

TELLA, Marco Aurélio Paz. “O RAP e o (re) conhecimento”. In *Revista APG/PUC – SP – nº 31*, 249-265, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular Brasileira: um tema em debate*. Saga, RJ, 1966.

UYENO, Elzira Yoko. *A dogmatização da teoria: a contradição como negação da falta no discurso do professor de línguas*. Tese de Doutorado Universidade de Campinas, 2002.

VIANA, Hermano. *O Mistério do Samba* 3ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999

Sites pesquisados:

Movimento Hip Hop <<http://www.wooz.org.com/musicarap.htm>> Acessado em [10/maio/2007](#)

Crítica musical – artigos <<http://www.cliquemusic.oul.com.br>> Acessado em 12/maio/2007.

O RAPPÀ. Letras de Músicas. Disponível em <<http://www.o-rappa.letras.terra.com.br/>> Acesso em 30/dez./2006.