

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**Marcos Peterson Ferreira da Silva**

**Do léxico ao discurso: um estudo das representações do rap de Emicida**

**MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

São Paulo

2020



**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

**Marcos Peterson Ferreira da Silva**

**Do léxico ao discurso: um estudo das representações do rap de Emicida**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Língua Portuguesa, sob a orientação da Profa. Dra. Regina Célia Pagliuchi da Silveira.

São Paulo

2020

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação de Mestrado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura \_\_\_\_\_

Data \_\_\_\_\_

*e-mail* \_\_\_\_\_

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -  
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

Silva, Marcos Peterson Ferreira da  
Do léxico ao discurso: um estudo das  
representações do rap de Emicida / Marcos  
PetersonFerreira da Silva. -- São Paulo: [s.n.],  
2020.

125p ; cm.

Orientador: Regina Célia Pagliuchi da Silveira.  
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade  
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-  
Graduados em Língua Portuguesa.

1. Discurso. 2. Léxico. 3. Sociedade. 4. Cognição.  
I. Silveira, Regina Célia Pagliuchi da. II.  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,  
Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua  
Portuguesa. III. Título.

CDD

**Marcos Peterson Ferreira da Silva**

## **Do léxico ao discurso: um estudo das representações do rap de Emicida**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Língua Portuguesa, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Célia Pagliuchi da Silveira.

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

A meus pais, Marcos e Ivani, por acreditarem em mim. Aos meus irmãos, sobrinhos  
e amigos.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) código de financiamento 001. Número do Processo 8888.150390/2010-00.

## AGRADECIMENTOS

Finalizar o Mestrado significa a conclusão de mais uma etapa da minha vida e a realização de um sonho. A trajetória para chegar até aqui foi árdua, mas com dedicação e, principalmente, coragem, consegui atingir meu objetivo.

Durante essa caminhada, sempre estive ao lado de pessoas que me acompanharam e me ajudaram. Logo, a vitória não é só minha, é de todos aqueles que estiveram comigo e, acima de tudo, acreditaram no meu potencial.

Agradeço a Deus por me abençoar a cada dia, por me dar saúde, por trilhar meu caminho e entregar meu destino nas mãos de pessoas tão especiais.

À minha família, por todo o apoio, por saber que posso contar com eles e por sempre acreditarem em mim.

Aos meus amigos Osman, Alyne, Renan, Tâmara, Natalia, Fabiano, Alana, Thaise, por sempre estarem ao meu lado. E à minha amiga Carla, especialmente, por acompanhar de perto meus anseios e me incentivar a continuar.

Um agradecimento especial também a Fernanda Freitas por todo carinho, amizade e parceria durante o curso. Sua poesia clareia e irá clarear sempre meus dias.

A Ilane e a Glaucia, pessoas especiais que me ensinaram muito do que sei hoje. O aprendizado, a paciência, a oportunidade, as trocas diárias, os conselhos, tudo isso sempre será lembrado. Obrigado, de coração.

Ao Colégio São Miguel Arcanjo e a todos que contribuíram para que eu pudesse concluir a pós-graduação.

À orientadora Profa. Dra. Regina Célia Pagliuchi da Silveira, que acreditou que eu seria capaz de desenvolver esta dissertação.

Às profas Dra. Marilena Zazon e Dra. Paula Pinho por terem contribuído com o meu trabalho. Seus apontamentos, sugestões e críticas foram fundamentais para a dar prosseguimento à pesquisa.

Às professoras doutoras Sueli Cristina Marquesi e Dieli Vesaro, que muito me ensinaram nesta caminhada.

E, por fim, ao Programa de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo pelo apoio acadêmico.

SILVA, Marcos Peterson Ferreira. **Do léxico ao discurso: um estudo das representações do rap de Emicida**. 125f. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2020.

## **RESUMO**

Esta dissertação está fundamentada na Análise Crítica do Discurso, de vertente sociocognitiva, e na Linguística Sistêmico-Funcional, tendo por tema as representações discursivas dos problemas sociais construídas no rap do compositor e cantor Emicida. O objetivo geral deste trabalho é contribuir para os estudos linguísticos de músicas de rap e os objetivos específicos são: 1. Levantar as palavras lexicais relativas ao nome, ou seja, substantivos e adjetivos dos textos musicais, para compreender quem participa do evento situacional e como o participante ou o processo é caracterizado pelo enunciador. 2. Caracterizar as palavras lexicais do verbo, ou seja, verbo e advérbio, para compreender e evidenciar onde e como ocorrem os processos durante a narrativa musical. 3. Atribuir significados às lexias complexas para entender termos específicos do universo do rap, de gírias pertencentes ao grupo social em questão. 4. Analisar o contexto a partir da tríade Sociedade, Cognição e Discurso com o objetivo de esclarecer as entrelinhas do texto. 5. Distinguir as representações sociais do sujeito e do grupo na letra da música como forma de evidenciar a identidade, a ideologia, os estereótipos e a variedade linguística utilizada. A pesquisa se justifica pelo fato de o rap delatar as adversidades, dando visibilidade aos problemas inerentes ao cotidiano das pessoas que fazem parte de uma classe social desprovida dos meios de subsistir dignamente, denunciando abusos, discriminações e reivindicando maior participação política, econômica, social do povo pobre e negro, em particular. As análises realizadas seguiram um procedimento teórico-analítico, cujas categorias analíticas são Sociedade, Cognição, Discurso e Linguagem. Para tanto, as análises tiveram, como embasamento, a noção de contexto proposta por van Dijk (2012) e o sistema de transitividade proposto por Halliday (2004). Diante disso, a pesquisa adotou os seguintes procedimentos metodológicos: 1. Revisão teórica sobre a Análise Crítica do Discurso, Lexicologia, Linguística Sistêmico-Funcional, Teoria das Representação. 2. Contextualização sobre os elementos do hip hop, com foco no rap; apresentação do rapper Emicida e sua obra. 3. Seleção de material de análise: selecionaram-se três músicas de grande circulação, que se apresentaram a título de exemplificação para tratar dos problemas sociais estudados: racismo, violência e exclusão social. Os resultados obtidos indicam que o enunciador consegue expor tais problemas, por meio do discurso, com o intuito de mudar a trajetória do negro na história brasileira.

**Palavras-chave:** Discurso. Léxico. Sociedade. Cognição.

SILVA, Marcos Peterson Ferreira. From lexicon to discourse: a study of the rap representations of Emicida. 125f. Thesis (Master's degree). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2020.

## **ABSTRACT**

This dissertation is based on Critical Discourse Analysis, of a socio-cognitive aspect, and on Systemic-Functional Linguistics, with the theme of the discursive representations of social problems constructed in the rap of the composer and singer Emicida. The general objective of this work is to contribute to the linguistic studies of rap music and the specific objectives are: 1. To raise the lexical words related to the name, that is, nouns and adjectives of musical texts, to understand who participates in the situational event and how the participant or the process is characterized by the speaker. 2. Characterize the lexical words of the verb, that is, verb and adverb, to understand and highlight where and how the processes occur during the musical narrative. 3. Assign meanings to complex lexias to understand specific terms from the rap universe, from slang terms belonging to the concerned social group in question. 4. Analyze the context from the triad Society, Cognition and Discourse with the aim of clarifying what is implied in the. 5. Distinguish the social representations of the subject and group in the song lyrics as a way to highlight the identity, ideology, stereotypes and the linguistic variety used. The research is justified by the fact that rap denounces adversities, giving visibility to the problems inherent in the daily lives of people who are part of a social class lacking the means to subsist with dignity, denouncing abuse, discrimination and claiming greater political, economic and social participation. poor and black people in particular. The carried out analyzes followed a theoretical-analytical procedure, whose analytical categories are Society, Cognition, Discourse and Language. Therefore, the analyzes were also based on the notion of context proposed by van Dijk (2012) and the transitivity system proposed by Halliday (2004). Therefore, the research adopted the following methodological procedures: 1. Theoretical review on Critical Discourse Analysis, Lexicology, Systemic-Functional Linguistics, Representation Theory. 2. Contextualization about the elements of hip hop, with a focus on rap music; presentation of the rapper Emicida and his work. 3. Selection of analysis material: three widely spread songs were selected, which were presented as an example to address the social problems studied: racism, violence and social exclusion. The results obtained indicate that the enunciator is able to expose such problems, through discourse, in order to change the trajectory of black people in Brazilian history.

**Keywords:** Discourse. Lexicon. Society. Cognition.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Classificação das lexias, segundo Pottier (1978).....	21
Quadro 2: Quadro ideológico.....	23
Quadro 3: Distribuição das músicas selecionados .....	74
Quadro 4: Lexias completas e textuais das músicas "Soldado sem bandeira" e "Boa Esperança" .....	83
Quadro 5: Lexias complexas e textuais das músicas "Cidadão" e "Boa Esperança" .....	95
Quadro 6: Lexias complexas e textuais das músicas "Soldado sem Bandeira" e "Cidadão".....	106

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Estratificação.....	28
Figura 2: Triplo cenário em que emergem as representações .....	35
Figura 3: Fatores de exclusão social.....	101

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
<b>1 APORTE TEÓRICO.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1 A Análise Crítica do Discurso.....</b>	<b>17</b>
1.1.1 A vertente sociocognitiva .....	18
1.1.1.2 Léxico e ideologia na produção discursiva .....	20
<b>1.2 A Linguística Sistêmico-Funcional.....</b>	<b>25</b>
1.2.1. A Linguística Sistêmico-Funcional e sua relação com a Análise Crítica do Discurso .....	27
1.2.1.1 O sistema de transitividade .....	29
<b>1.3 A Teoria das Representações Sociais.....</b>	<b>30</b>
1.3.1 As dimensões teóricas das representações sociais .....	32
1.3.2 Estereótipos e representações sociais .....	35
1.3.3 A construção das identidades .....	37
1.3.3.1 A variação linguística.....	39
<b>2 DELINEANDO OS PRINCIPAIS CONCEITOS: HIP HOP, RAP E CRÍTICA SOCIAL .....</b>	<b>42</b>
<b>2.1 O movimento hip hop.....</b>	<b>42</b>
2.1.1 Os elementos do hip hop .....	44
2.1.1.1 O DJ .....	45
2.1.1.2 O rapper (ou MC) e o rap.....	46
2.1.1.2.1 Os tipos de rap .....	47
2.1.1.3 O break.....	49
2.1.1.4 O grafite .....	50
2.1.1.5 O conhecimento .....	51
2.1.1.6 O beatbox.....	52
2.1.1.7 A linguagem de rua.....	53
2.1.1.8 A moda de rua .....	53
<b>2.2 O hip hop e o processo de globalização.....</b>	<b>54</b>
<b>2.3 O hip hop no Brasil .....</b>	<b>55</b>
2.3.1 O hip hop paulista.....	58
2.3.2 O rap brasileiro.....	58
2.3.3 Racionais MCs.....	60
<b>2.4 E.M.I.C.I.D.A. – Enquanto Minha Imaginação Compõe Insanidades, Domino a Arte.....</b>	<b>61</b>
2.4.1 O rap e a juventude.....	66

2.5 A crítica social na música .....	67
<b>3 UM TEMPO PRESENTE SOBRE UM TEMPO PASSADO .....</b>	<b>72</b>
3.1 “A felicidade do branco é plena, a do negro é quase” – o racismo de cada dia.....	76
3.2 “Mãos na cabeça!” – a violência nas favelas.....	90
3.3 “Nunca deu nada pra nóiz” – o processo de exclusão social .....	100
3.4 Resultados Obtidos .....	111
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>116</b>
<b>ANEXO A – LETRAS DAS CANÇÕES ANALISADAS .....</b>	<b>120</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação está situada na linha de pesquisa “Texto e discurso nas modalidades oral e escrita”, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP – e, fundamentada na Análise Crítica do Discurso, de vertente sociocognitiva, na Linguística Sistêmico-Funcional e na Lexicologia, tem por tema as representações discursivas dos problemas sociais construídas no rap paulista do compositor e cantor Emicida.

A fundamentação teórica apoia-se na noção de contexto proposta por van Dijk (2012), na Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday (1985), nos pressupostos de Lexicologia, especialmente no modelo lexicológico de Pottier (1974), e na Teoria das Representações Sociais de Moscovici (1978). No que tange à história do rap no Brasil, consideraram-se os estudos de autores como Teperman (2015), Pimentel (1998) e Tatit (1996).

A pesquisa teve, como ponto de partida, o contexto brasileiro atual, marcado por desigualdades sociais que vão muito além das diferenças econômicas e perpassam processos excludentes culturais, ideológicos e políticos.

Para encontrar soluções para os problemas sociais, seja por meio de políticas públicas de reinserção social, seja por meio de uma reforma educacional estabelecida por meio da cultura, é preciso que exista um movimento transformador, capaz de mudar o ambiente em que o jovem negro periférico se encontra.

Por isso, o rap foi selecionado como cerne desse trabalho, pois tem a intenção de dar voz à periferia e o intuito de encontrar uma maneira de ajudar a reinserção de pessoas à margem da sociedade. Além disso, esse gênero musical busca não só promover a cultura, mas também estimular um pensamento mais crítico, denunciando as mazelas da sociedade, a fim de evidenciar o problema para, então, tentar solucioná-lo.

Sendo assim, a pesquisa se justifica pelo fato de o rap delatar as adversidades, dando visibilidade aos problemas inerentes ao cotidiano das pessoas de uma classe social desprovida dos meios de subsistir dignamente.

Além disso, o gênero em questão denuncia abusos e discriminações, reivindicando maior participação política, econômica, social do povo pobre e negro, em particular. A estratégia do rap é garantir a inclusão social e levar a mensagem a toda a coletividade, de forma a desenvolver a solidariedade, o respeito e a mutualidade, almejando sua libertação.

Para explicar essas adversidades e evidenciar as críticas por meio do discurso e das teorias ligadas à Língua Portuguesa, foram elaboradas as seguintes questões:

- 1) De que forma o rap cria uma denúncia para problemas sociais de periferias de grandes cidades?
- 2) Que escolhas léxico-gramaticais em termos da metafunção ideacional foram feitas para realizar a crítica?
- 3) Em que medida a lexia selecionada pelo compositor representa o grupo social do qual ele é membro?

Desse modo, o objetivo geral deste trabalho é contribuir para os estudos linguísticos de músicas de rap, tendo, como objetivos específicos:

- 1) Levantar as palavras lexicais relativas ao nome, ou seja, substantivos e adjetivos dos textos musicais, para compreender quem participa do evento situacional e como o participante ou o processo é caracterizado pelo enunciador.
- 2) Caracterizar as palavras lexicais do verbo, ou seja, verbo e advérbio, para compreender e evidenciar onde e como ocorrem os processos durante a narrativa musical.
- 3) Atribuir significados às lexias complexas para entender termos específicos do universo do rap, ou seja, as gírias pertencentes ao grupo social em questão.
- 4) Analisar o contexto a partir da tríade Sociedade, Cognição e Discurso, com o objetivo de esclarecer as entrelinhas do texto.
- 5) Distinguir as representações sociais do sujeito e do grupo na letra da música como forma de evidenciar a identidade, a ideologia, os estereótipos e a variedade linguística utilizada.

A fim de se alcançarem tais objetivos, optou-se pela realização de uma pesquisa qualitativa com procedimento metodológico teórico-analítico, conforme o seguinte percurso:

- 1) Seleção do *corpus*: buscaram-se três letras musicais de rap, do cantor e compositor Emicida, que expressam denúncia social frente às mazelas da sociedade. As músicas são: “Soldado sem Bandeira” (2009), “Cidadão” (2009) e “Boa Esperança” (2015).
- 2) Análise do material: identificaram-se os léxicos que representam a crítica social, tendo, por critério, valores ideológicos culturais.
- 3) Levantamento bibliográfico: desenvolveram-se estudos acerca do rap ao longo da história, dos princípios teóricos da Linguística Sistêmico-Funcional, da Análise Crítica do Discurso e das Representações Sociais.
- 4) Discussões.

Esta dissertação está composta por 3 capítulos:

I-Capítulo – Apresentam-se os principais conceitos que fundamentam o trabalho, com a finalidade de situar as áreas de pesquisa e descrever os conceitos ligados à Gramática Sistêmico-Funcional, à Análise Crítica do Discurso, à Lexicologia e à Teoria da Representações Sociais.

II-Capítulo – Faz-se um breve histórico sobre o *hip hop* e o rap, com vistas a esclarecer alguns conceitos relacionados a esse universo. Além disso, delinea-se o perfil de Emicida, autor das canções analisadas, e traça-se um percurso da música protesto, desde o samba, passando pela bossa nova, até chegar ao rap.

III-Capítulo – Analisam-se as músicas “Soldado sem Bandeira”, “Cidadão” e “Boa Esperança”, de Emicida, com o objetivo de identificar as representações discursivas construídas na canção. Para isso, as teorias mencionadas no capítulo I serão aplicadas aos discursos dessas letras, a fim de responder aos questionamentos levantados.

## **1 APORTE TEÓRICO**

### **1.1 A Análise Crítica do Discurso**

Os estudos sobre discurso mantêm, há muito tempo, relações interdisciplinares com outras ciências. A Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD) apresenta transdisciplinariedade com as ciências sociais. Já a Análise Crítica do Discurso (doravante ACD) enveredou para as ciências cognitivas. Entretanto, ela não abandonou a perspectiva histórica e social. Assim, além de fazer uso das ciências cognitivas, a ACD tem a responsabilidade de denunciar. Isso ocorre com base em procedimentos analíticos acerca das formas de dominar a mente por meio de discursos públicos. Diante disso, o analista do discurso é considerado um ativista político, uma vez que ele critica e denuncia.

Com relação às suas perspectivas, a ACD se desenvolveu em três vertentes, a saber:

- I) Vertente Social – analisa o texto-produto e se preocupa com a inter-relação Sociedade e Discurso. Nessa inter-relação, há uma mudança social que produz uma mudança no discurso, e vice-versa. Logo, toda mudança no discurso produz uma mudança social.
- II) Vertente Sociocognitiva – analisa o texto-produto e se preocupa com a inter-relação entre Sociedade, Discurso e Cognição. Nessa inter-relação, uma categoria se define pela outra, uma vez que toda mudança social produz uma mudança nas cognições sociais, e ambas guiam as cognições individuais; e vice-versa.
- III) Vertente Semiótica Social – analisa o texto-produto multimodal, ou seja, a combinação de outras modalidades comunicativas com a verbal, de forma a completá-la. O objetivo é analisar a composição das figuras e das cores na complementação semântica das unidades verbais, considerando a transitividade dos atores sociais nas metafunções adquiridas no uso efetivo da multimodalidade. Em outras palavras, focaliza-se a composição dos elementos presentes no texto, levando em conta o êxito dessa composição. Assim, analisa-se da direita para a esquerda, de baixo para cima,

na moldura e na centralização, na dispersão sem moldura. Em todos os eixos, são consideradas as categorias da Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday (1985): o dado e o novo, sendo que o dado é o sabido, e o novo é o informado no texto pelo interlocutor.

Esta pesquisa baseia-se na segunda vertente, uma vez que essa visão incorpora aspectos sociais e culturais à compreensão que se tem do processamento cognitivo. Além disso, ela parte da premissa de que existem muitos processos cognitivos que acontecem na sociedade, e não exclusivamente nos indivíduos. Nesse caso, o interesse se concentra no modo como os sujeitos descrevem o mundo social.

Marcuschi (2005) defende que, com o enfoque sociocognitivista, passa-se a analisar atividades de construção, e não mais de processamento, conceito carregado de uma noção mecanicista da mente. Assim, compreender que as propriedades cognitivas são construídas na prática social “possibilita perceber com mais clareza como emergem nas práticas públicas as propriedades da cognição e, assim, a possibilidade de captar o dinamismo dos processos que dão origem a estruturas conceituais complexas” (MARCUSCHI, 2005). Isso significa que a forma de as pessoas perceberem, compreenderem, categorizarem e construírem “objetos do discurso” resulta de atividades contínuas e situadas, que se dão na interação social. Portanto, trata-se de perceber como as pessoas agem sobre o mundo, no mundo e com o mundo.

### 1.1.1 A vertente sociocognitiva

A ACD de vertente sociocognitiva estabelece uma inter-relação entre três categorias analíticas: Discurso, Sociedade e Cognição.

Com base em van Dijk (1980), o **Discurso** é definido como um acontecimento comunicativo que inclui a interação verbal, os textos escritos, os gestos, as imagens e qualquer outra significação semiótica ou multimodal. O autor ainda observa que, para interpretar o discurso, é preciso compreendê-lo em seu contexto, ou seja, não só em termos de estrutura textual (sintáticas, lexicais, argumentativas etc.), mas principalmente na relação entre a estrutura textual e os aspectos específicos de uma situação ou acontecimento, isto é, a

estrutura social. Surge, então, a necessidade de uma interface cognitiva entre uma situação comunicativa e um discurso ou texto.

O conceito de **Cognição**, por sua vez, é definido como as “representações e processos mentais dos usuários de uma língua quando produzem e compreendem discursos, participam da interação verbal, assim como o conhecimento, ideologias e outras crenças de grupos sociais” (VAN DIJK, 2009, p. 64). Assim, essa categoria reúne as formas de conhecimento construídas tanto individual quanto socialmente, a partir de experiências pessoais e biográficas. Como o ser humano não pode representar o que vê e o que vive em sua totalidade, a observação do mundo é realizada sob determinado ponto de vista, a partir do qual se opera um processo de análise e síntese para que se obtenham as suas representações. Um ponto de vista, para ser projetado, é guiado por objetivos, interesses e propósitos a fim de focalizar as “coisas” do mundo. Logo, a depender de como se focaliza, a representação varia.

Percebe-se, então, que essas representações ocorrem de acordo com a posição que cada pessoa ocupa em uma sociedade. Se um indivíduo se posiciona, ele desempenha um papel na sociedade. Portanto, os papéis são definidos de acordo com as representações mentais individuais e sociais. Tais papéis apresentam traços cognitivos que determinam os interesses, os objetos e os propósitos dos indivíduos dentro de um grupo social.

Ainda com relação às representações sociais, quando há formas de avaliação construídas por um grupo social a respeito de algo, constata-se que elas têm bases culturais, passam de geração para geração e, às vezes, adaptam-se a algumas circunstâncias e ideologias, ligadas àqueles que são obrigados a participar de um grupo social por uma elite dominante. Por isso, entende-se que as representações são individuais e orientadas pelo social, pela posição e pelo papel que cada pessoa tem dentro de seu grupo e em relação a outros. Portanto, o individual é orientado pelo social, e este também sofre intervenções daquele.

A partir dessas representações sociais, haverá regras, que a ACD denomina “contexto discursivo”. Ele definirá o discurso enquanto prática sociointeracional. Uma vez definidos o Discurso e a Cognição, resta ainda definir o último elemento que compõem a tríade: a **Sociedade**. Ela se define como um grupo de sujeitos que se reúne para ter a mesma forma de representação, a

dependem do evento. Nesse sentido, os sujeitos podem se reunir para defender um mesmo ponto de vista, os mesmos interesses e objetivos comuns. Diante disso, a ACD propõe o estudo e o funcionamento dos discursos públicos institucionalizados por meio das categorias discurso, sociedade e cognição. Desse modo, é possível analisar a veiculação de ideologias de grupos materializadas no discurso, a fim de dominar a mente de vários membros. O analista crítico, nesse momento, tem um objetivo apenas: revelar a dominação, ou seja, denunciar. Por isso, ele é considerado um ativista político.

Aliás, para denunciar, o analista precisa considerar três propriedades do discurso ligadas ao poder social. Primeiramente, verifica-se o “poder”, em que há a dominação do texto e da fala. Depois, constata-se o “controle”, ou seja, a verificação de quem tem poder para controlar tal discurso. Por último, analisa-se como ocorre o “acesso” ao texto e ao contexto. Por conta disso, a elite dominante, que dispõe de poder, tenta controlar o acesso ao texto, bem como a fala de quem é dominado.

Ao refletir sobre o objetivo da ACD, também é possível pensar sobre outras formas de controle do discurso. Isso pode acontecer com a variação da língua, com a gramática, com a forma de cortesia e com o estilo léxico. Em anúncios publicitários, por exemplo, verifica-se um discurso que propaga estereótipos por meio da variação da língua ou do léxico utilizados. Já em uma missa, o discurso religioso constrói-se com léxicos que levam as pessoas a crer que suas vidas poderão ser transformadas. Consequentemente, elas terão o poder de serem felizes, se seguirem estritamente a ideologia compartilhada.

A propósito, é sobre léxico e ideologia o assunto do próximo tópico, uma vez que a escolha lexical diz muito sobre as crenças, atitudes e ideologias de enunciador e do interlocutor.

#### 1.1.1.2 Léxico e ideologia na produção discursiva

De acordo com van Dijk (1997), o discurso não se limita ao texto verbal. Além disso, ele abarca o significado, a interpretação e a compreensão. Dessa forma, há estreita relação entre léxico, contexto e ideologia.

Segundo Daruj Gil (2009), a seleção lexical enunciada em uma produção de texto reflete a visão de mundo ou a ideologia defendida de quem a enuncia.

Por essa razão, pode-se realizar um estudo do significado do léxico do ponto de vista discursivo.

Para Turazza (2005), o **léxico** é um conjunto de conhecimentos armazenados na memória de longo prazo dos indivíduos. Trata-se, portanto, do elemento linguístico mais dinâmico, que permite ao usuário de uma dada língua formalizar os conhecimentos construídos cognitivamente, no e pelo discurso.

Para os estudos do léxico, a **lexia**, termo e conceito cunhados por Pottier (1974), tem sido adotada como unidade lexical memorizada, pertencente a uma categoria ou a classes superiores. Ela é bastante útil por se tratar de um termo exclusivamente técnico. Isso faz com que se corra menos risco de apresentar conotações discursivas que podem gerar ambiguidade com relação à palavra e/ou ao vocábulo. Desse modo, no plano da língua, o termo **lexema** se refere à unidade abstrata do **léxico**. As manifestações discursivas dos **lexemas** devem ser referidas tecnicamente como **lexias**. Estas últimas, por sua vez, repartem-se em duas categorias: as **lexias simples** e as **lexias complexas**. Há também as **lexias compostas**.

Outro dado relevante em relação à configuração o léxico é que, no português, podem-se distinguir duas classes de **lexemas**: 1) as formas livres; e 2) as formas dependentes. As formas livres são geralmente substantivos, adjetivos e verbos. Já as dependentes são, de fato, vocábulos-morfema. As preposições, os pronomes pessoais, os artigos, as conjunções etc. nada mais são que palavras que articulam o discurso, desprovidas de significação externa. Sendo assim, este estudo optará apenas por trabalhar com as formas livres, pois elas produzem significado diante do contexto situacional.

Com relação aos estudos das lexias, Pottier (1974) estruturou-as segundo a seguinte classificação: lexias simples, lexias compostas e lexias complexas (compreendendo neste grupo as lexias textuais), como já mencionado. Para efeito de esclarecimento, tal classificação está sintetizada no quadro a a seguir:

Quadro 1: Classificação das lexias, segundo Pottier (1978)

<b>LEXIAS SIMPLES</b>	Constituem-se de um só radical, de um único lexema.	Exemplos: casa, sal.
-----------------------	---	----------------------

<b>LEXIAS COMPOSTAS</b>	Compõem-se de mais de um radical, separados ou não por hífen. Trata-se de unidades lexicais semanticamente indecomponíveis, que não permitem a troca de seus componentes, tampouco acréscimo de outros vocábulos em seu interior.	Exemplos: aguardente, porta-bandeira.
<b>LEXIAS COMPLEXAS</b>	Construções fixas, compostas por dois ou mais lexemas. Tais construções podem já estar lexicalizadas ou em vias de lexicalização. As siglas são casos particulares de lexias complexas.	Exemplos: guerra fria, complexo industrial, tomar medidas, imposto de renda.
<b>LEXIAS TEXTUAIS</b>	Lexias complexas que alcançam o nível de um enunciado ou de um texto.	Exemplos: os hinos nacionais, as preces, as tiradas, as charadas, os provérbios, as expressões idiomáticas etc.

Fonte: POTTIER, 1978.

Com relação à unidade lexical utilizada no discurso, a seleção é feita de modo particular pelo enunciador, de acordo com as necessidades da situação.

Neste trabalho, por exemplo, é possível apreender que o rapper Emicida<sup>1</sup> utiliza itens lexicais pertencentes a um grupo social específico, fazendo com que o interlocutor se identifique com seu discurso.

Voltando à ACD, ela parte do princípio de que as ideologias são determinadas socialmente, produzidas e reproduzidas por meio de discurso, no qual os participantes utilizam palavras que expressam seu entendimento sob a realidade. É por isso que a ACD se preocupa em analisar o discurso como prática de um sujeito que desenvolve processos discursivos a partir de sua ideologia.

Segundo van Dijk (2003), a seleção lexical é fortemente orientada para a estrutura social. Além disso, ela é relevante para o estudo dos aspectos sociais da linguagem, uma vez que se associa diretamente à crença, às atitudes e às ideologias dos participantes que interagem por meio dela. Isso significa que há um direcionamento para a realidade e para a compreensão dos mundos dos enunciadorees e podem ser reveladas estruturas sociais de dominação, enraizadas no dia a dia por meio de discursos.

Aliás, as situações reais mostram como a identidade do grupo se consolida a partir do momento em que ele organiza um texto de forma polarizada, a fim de se fortalecer ou de se sentir poderoso e superior. Essa polarização, de acordo com van Dijk (2010), é uma estratégia em forma de discurso, que ressalta os aspectos positivos e os negativos do outro. Ela está posta em um quadro ideológico elaborado por van Dijk, tal como se verifica a seguir:

Quadro 2: Quadro ideológico

- Enfatizar aspectos positivos sobre Nós
- Enfatizar aspectos negativos sobre Eles
- (Des)enfatizar aspectos negativos sobre Nós
- (Des)enfatizar aspectos positivos sobre Eles

Fonte: van DIJK, 2003.

---

<sup>1</sup> Leandro Roque de Oliveira, mais conhecido como Emicida, é rapper, cantor e compositor brasileiro.

Ao ver o quadro, nota-se que o objetivo é dar ênfase às coisas boas em NÓS e ruins nos OUTROS. Assim, pode-se dizer que o discurso ideológico é geralmente organizado por uma estratégia global de autoapresentação positiva (Nós) e outroapresentação negativa (Eles).

É possível identificar a ideologia, por exemplo, com o reforço dos atributos negativos ou positivos, feito por meio do uso de estruturas discursivas. Isso reforça características negativas nos outros, informando atos ruins que tenham feito (léxico) ou colocando-os como agentes da oração na voz ativa (sintaxe). É dessa forma que se percebe, nos textos e falas (discursos) publicados na mídia, como o abuso de poder é praticado, reproduzido e legitimado, sobretudo quando se refere às minorias sociais. Nesse caso, faz-se uma autoapresentação positiva dos membros pertencentes a um grupo e uma outroapresentação negativa dos que estão fora desse grupo.

Outra forma de construir uma apresentação positiva do grupo é a negação de atos preconceituosos e discriminatórios. Dessa forma, a negação está altamente ligada à autoapresentação positiva do grupo, visto que os grupos dominantes não querem ser representados como preconceituosos, pois tal postura não é aceita socialmente.

Ainda com relação ao discurso ideológico polarizado, van Dijk (2015b, p. 57) argumenta que

[...] está persuasivamente projetado para ajudar a formar ou confirmar modelos ideológicos similares entre os destinatários do discurso e da comunicação. É dessa maneira que as ideologias são lentamente aprendidas e reproduzidas por muitos tipos de discurso público do endogrupo (de notícias na mídia ou compêndios escolares a conversas do dia a dia). E uma vez que tais modelos ideológicos de eventos específicos estejam criados pelos destinatários, a comunicação repetida pode conduzir à formação de atitudes ideológicas socialmente compartilhadas e finalmente a ideologias subjacentes e gerais.

Ao pensar ainda sobre a seleção lexical, especialmente as escolhidas pelo compositor das músicas a serem trabalhadas, há que se refletir sobre as lexias. Certamente as lexias compostas, complexas e textuais são as unidades lexicais que merecem mais cuidado no instante de identificação e delimitação num discurso. Constituídas por um conjunto articulado de lexemas, elas não podem ser truncadas, pois correm o risco de não mais expressarem o sentido legítimo manifestado no enunciado em questão.

Ao identificar lexias relevantes nas canções de rap com o objetivo de selecionar as que caracterizam as críticas sociais, pode ser possível encontrar um tipo de lexia que expresse, por exemplo, a voz da mulher atingida pela violência doméstica, a falta de acesso à educação e à saúde por parte do sujeito que mora na periferia, além de outras vozes. Diante disso, deve-se considerar, em primeiro lugar, o sentido que a lexia – ou o conjunto de lexias – evoca no enunciado. De acordo com Biderman (1978, p. 124), “para segmentar o todo nas suas partes constituintes – as unidades léxicas – temos que considerar a articulação e os significados globais do enunciado e até mesmo do discurso”.

No entanto, para verificar os sentidos das unidades lexicais, pode-se também categorizá-las léxico-gramaticalmente, a fim de examinar quais as intenções do enunciador ao utilizar, por exemplo, mais verbos relacionados à ação ou à atribuição de características a alguém. Além disso, ressalta-se a análise de substantivos e adjetivos com o objetivo de identificar, por parte do grupo social que representa, suas satisfações, insatisfações, seguranças, inseguranças, entre outras emoções.

Frente a isso, o próximo tópico trata especificamente da Linguística Sistêmico-Funcional, relacionada diretamente com a Análise Crítica do Discurso. A primeira teoria atua no sentido de viabilizar a análise das representações de ações e eventos, permitindo compreender seu valor estratégico, especialmente no que tange à sua associação com as variáveis de poder. Já a segunda investiga os discursos que emergem em tempos de crise, a partir do que foi caracterizado léxico-gramaticalmente, justificando e legitimando determinadas práticas e visões de mundo. Percebe-se, portanto, que os estudos críticos-discursivos estão em sintonia com o desenvolvimento da abordagem sistêmico-funcional.

## **1.2 A Linguística Sistêmico-Funcional**

Enquanto a gramática tradicional descreve a língua como um conjunto de regras que permitem ou coíbem certas construções ao nível da sentença, a Linguística Sistêmico-Funcional (doravante LSF), desenvolvida a partir dos trabalhos de Michael Alexander Kirkwood Halliday e seus colaboradores, tem a função de explicar o papel central da gramática na comunicação, bem como a sua adaptação para tal propósito. Para isso, Halliday (1994) adota uma visão de

linguagem composta por três estratos: **(i) fonológico**, **(ii) lexicogramatical** (composto por grupos/sintagmas, palavras e morfemas) e **(iii) discursivo**. Logo, a linguagem é sistêmica, uma vez que oferece sistemas de escolhas linguísticas, cada qual significante para realizar o sentido.

Contudo, como a linguagem envolve o acesso a muitos sistemas diferentes ao mesmo tempo, pode-se afirmar que ela é polissistêmica (CHRISTIE, 1999). As escolhas, então, são sempre determinadas, levando-se em conta sobre o que se fala, de que modo, para quem e com qual intenção. Desse modo, a linguagem é também funcional, visto que diferentes possibilidades gramaticais de realização que geram o texto são relacionadas às funções a serem desempenhadas pelo discurso em dado contexto (CHRISTIE, 1999).

Diante dessas construções, o papel da LSF é estudar as funções da língua como um todo, bem como as diversas modalidades de interação social, considerando as situações reais de uso. Logo, há que se levar em conta a análise do texto e do contexto. Com relação às funções da linguagem, Halliday (1994) afirma que esta última, além de ser um modo de ação, é também um modo de reflexão, de impor ordem a um fluxo interminável de eventos variados ou acontecimentos. Nessa perspectiva, é possível entender a linguagem como produtora de significado multidimensional e simultâneo.

Há um nível em que a linguagem exprime conteúdos conceituais que habitam o interior das pessoas e também representa as atividades que se passam no mundo externo. Assim, na qualidade de **representação**, a oração desempenha a **Metafunção Ideacional** para gerar a realidade das experiências humanas. Para isso, ela fará uso do sistema de **Transitividade**, que expressa o sentido representacional principalmente dos **Processos** (verbais), dos **Participantes** (nominais) e das **Circunstâncias** (adverbiais). Essas categorias semânticas explicam como os fenômenos do mundo são representados, no que concerne às estruturas linguísticas, por meio dos discursos.

O outro nível ocorre quando a linguagem tem a função de estabelecer e manter relações entre os participantes do discurso, influenciar ou desencadear comportamentos, expressar o ponto de vista sobre as coisas do mundo e obter posicionamento do outro a depender do que é dito. Nesse sistema, há uma transação entre os interlocutores, na qual, do ponto de visto lexicogramatical, o

sujeito é a garantia de troca. Esta é a chamada **Metafunção Interpessoal**, cujo foco é o sistema de **Modo**, que envolve a escolha entre o declarativo, o interrogativo, o imperativo e as relações entre sujeitos e finito na oração.

Por fim, há o nível em que a linguagem apresenta mecanismos que possibilitam organizar o discurso como um encadeamento de relações entre as diversas partes e entre os discursos relevantes. Esta é a estrutura **Temática**. Por meio de **Tema** (ponto de partida da mensagem, elemento selecionado pelo falante para ancorar seu enunciado) e **Rema** (elemento novo na mensagem) e pela coesão, há uma noção de oração como mensagem. Essa função é chamada de **Metafunção Textual**.

A LSF analisa, então, esses sistemas de modo a dar conta dos fenômenos que ocorrem em quatro níveis:

- i) Abaixo da oração, nos grupos verbais, nominais, adverbiais, conjuncionais e preposicionais;
- ii) Acima da oração, por meio das relações de interdependência entre orações;
- iii) Ao redor da oração, ou seja, por meio dos elementos de coesão gramatical e coesão lexical;
- iv) Para além da oração, pelos modos metafóricos de expressão.

Potanto, com essa breve descrição, tem-se um panorama da forma pela qual a LSF entende a linguagem e dos parâmetros pelos quais ela busca estudá-la. Ao compreender a LSF e suas funções, principalmente a Metafunção Ideacional, abordada neste estudo, a próxima seção traz informações adicionais sobre a relação da LSF com a ACD.

### 1.2.1. A Linguística Sistêmico-Funcional e sua relação com a Análise Crítica do Discurso

A LSF funciona com base na descrição do seu desempenho. Halliday e Hasan (1989) explicam que a linguagem é vista como um sistema sociosemiótico que permite ao indivíduo experienciar situações e interagir socialmente. Sendo assim, ela é uma ferramenta importante para a análise de textos e gêneros discursivos, produzidos em diferentes mídias e contextos sociais. Ao refletir sobre as funções da linguagem, compreende-se que o texto é

o resultado de interações que passam a fazer sentido de alguma maneira para quem o apreende.

O texto é materialização linguística da linguagem e pode ser falado e escrito, individual ou coletivamente. Dessa forma, o indivíduo aparece por meio do seu discurso fazendo escolhas lexicogramaticais. Nesse caso, o contexto é obviamente levado em conta. Diante disso, há uma interligação entre contexto e linguagem, sendo que esta última é analisada por estratificação de níveis, conforme se vê a seguir:

Figura 1: Estratificação



Fonte: HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004, *in* MEURER, 2004.

A Figura 1 especifica o princípio da estratificação, ou seja, as diferentes “camadas” da linguagem e suas respectivas realizações, partindo de escolhas sistêmicas mais abstratas e abrangentes (contexto de cultura) para as mais concretas e imediatas (escolhas fonológicas). Ao produzir um texto, o sujeito aciona todos esses níveis ou estratos de modo simultâneo. Vale ressaltar que as escolhas lexicogramaticais feitas pelo sujeito dependem do contexto. Logo, essa noção de estratificação é fundamental na LSF, visto que relaciona a produção de sentidos às estruturas linguísticas e ao contexto social.

Com base nas escolhas lexicais de cada sujeito é possível, por meio da metafunção ideacional de Halliday, verificar a representação das experiências de mundo dos participantes envolvidos na realização de suas interações discursivas. Essa representação ocorre por intermédio do sistema de

transitividade, ou seja, a representação linguística dos processos, dos participantes e das circunstâncias, mediante as análises lexicogramaticais. A partir dessa análise, ao levar em conta a ACD, o pesquisador considera outros níveis de estratificação e percebe as entrelinhas do texto falado e escrito em um dado contexto, bem como as formas de poder e controle dos discursos produzidos.

#### 1.2.1.1 O sistema de transitividade

Compreende-se o sistema de transitividade como a categoria lexicogramatical relacionada à metafunção ideacional que codifica os conteúdos das experiências humanas, sejam as do mundo real, sejam as do interior da consciência. Assim, o sistema de transitividade é a base oracional da organização semântica da experiência e denota um conjunto de orações com transitividade muito diversificadas.

Por meio dessa categoria, é possível identificar as atividades humanas expressas no discurso e na realidade retratada na e pela linguagem, pois é por meio dela que se fala de experiências, de pessoas, de objetos, de sentimentos e de relações existentes no mundo exterior e interior. A identificação desses papéis ocorre mediante três componentes básicos da análise de transitividade:

- a) um processo, ou seja, um tipo de verbo (grupo verbal);
- b) os participantes envolvidos no processo (grupo nominal);
- c) as circunstâncias ligadas ao processo (grupo adverbial).

Os processos são itens lexicais que representam ação, acontecimento, estado, processo, um dizer, um existir, um sentir. Já os participantes são os elementos associados aos processos para indicar aquele que age, sente, existe, pensa, encontra-se em um determinado estado. Por fim, as circunstâncias são os elementos responsáveis por indicar modo, tempo, lugar, assunto.

Ainda com relação ao processo verbais, no sistema de transitividade, há seis tipos. No entanto, este trabalho focará apenas quatro, a saber:

- **Processos materiais:** designam ações físicas, eventos ou acontecimentos e são os mais numerosos e diversificados entre os tipos de processos. Contribuem para o desenrolar da narrativa, mostrando as mudanças no fluxo de acontecimentos. Exemplos: fazer, pintar, dançar.

- **Processos mentais:** dizem respeito às experiências do mundo da consciência de cada indivíduo, da emoção (gostar, apreciar, temer), cognição (considerar, supor, saber, compreender), percepção (perceber, notar) ou do desejo (querer, desejar, planejar).
- **Processos relacionais:** estabelecem relações entre duas entidades, comumente usados para representar seres no mundo em termos de suas características e identidades. Exemplos: ser, estar, tornar-se, permanecer.
- **Processos verbais:** mantêm relação com as verbalizações, tais como dizer, explicar, argumentar.

O sistema de transitividade interfere na maneira como os eventos e atores sociais são representados em textos e pode revelar posicionamentos ideológicos em relação a eles e suas atividades. Assim, ele é usado como uma ferramenta na análise textual com o intuito de revelar as escolhas linguísticas de um determinado texto. De acordo com Fairclough (2001), uma motivação social para analisar a transitividade é tentar formular quais fatores sociais, culturais, ideológicos, políticos ou teóricos determinam o modo como um processo é significado em um tipo particular de discurso.

Na análise da transitividade, busca-se, a partir da identificação do verbo da oração, compreender o processo em curso (material, relacional, mental, verbal ou existencial) para, então, identificar os papéis assumidos ou atribuídos aos participantes nesses processos, bem como a circunstância em que ocorrem.

Frente ao exposto, a música rap é focalizada nesta dissertação justamente para analisar os participantes, os processos e as circunstâncias na letra, com o intuito de responder à pergunta “Quem faz o que e em que circunstâncias?” Com o estudo, busca-se compreender os tipos de conhecimento e ideologias produzidos no texto e, conseqüentemente, a representação que o texto e o discurso oferecem acerca da realidade.

### 1.3 A Teoria das Representações Sociais

No começo dos anos 1990, Moscovici defendeu a abordagem societária da Psicologia Social, com o Paradigma das Representações Sociais, no auge da moda da Psicologia Social Discursiva. Essas representações sociais podem ser

definidas como “imagens construídas sobre o real” (MINAYO, 1994). Elas se desenvolvem na relação entre os interlocutores de um grupo social, em um espaço coletivo comum a todos; por isso, são diferentes da ação individual. Nesse espaço coletivo, que é público, o grupo social pode elaborar e sustentar saberes sobre si próprio – consensuais –, o que é chamado de representações sociais.

Seu caráter é dinâmico e relacional à trajetória do grupo que a elaborou. Portanto, são fruto de um processo sempre atuante, desencadeado por ações coletivas dos sujeitos. Contudo, implicam um reflexo nas relações estabelecidas dentro e fora do grupo, no encontro com outros sujeitos ou outros grupos sociais. Como resultado, a ação dos sujeitos é caracterizada pelas representações sociais elaboradas pelo próprio grupo.

Esses grupos, aliás, têm regras, ideias e constroem informações próprias ao longo da história. Nesse processo, a identidade do grupo se constrói, dando-lhe especificidade. Entretanto, quando os elementos da identidade coletiva são questionados ou subestimados, um novo processo tem início: o surgimento das representações sociais. Em suma, para Moscovici (1978), as representações são uma resposta do grupo às intervenções externas que põem em perigo sua identidade coletiva, ou seja, o modo como o grupo se vê e quer ser visto pelos outros.

É sabido que Moscovici partiu do conceito de representação coletiva elaborado por Émile Durkheim para desenvolver sua própria teoria. Dessa maneira, ele apreendeu daquele conceito a noção fundamental de que as representações são construídas socialmente pelos grupos e se caracterizam como imagens da realidade.

Com relação às representações coletivas, Durkheim (1970, p. 39) afirma que elas:

[...] são exteriores com relação às individuais, é porque não derivam dos indivíduos considerados isoladamente, mas de sua cooperação, o que é bastante diferente. Naturalmente na elaboração do resultado comum, cada qual traz a sua quota-parte; mas os sentimentos privados apenas se tornam sociais pela sua combinação, sob a ação de forças *sui generis*, que a associação desenvolve; em consequência dessas combinações e das alterações mútuas que delas decorrem, eles se transformam em outra coisa.

Percebe-se, aqui, uma característica marcante da representação coletiva: a exterioridade às consciências individuais. Ela é sempre coletiva, e não o resultado de um pensamento isolado. Com base nisso, Moscovici teve inspiração para elaborar sua teoria das Representações Sociais, cujo objetivo é analisar as informações e ideias construídas pelos grupos urbanos. A diferença é que Moscovici vai direto ao ponto e analisa pequenos grupos sociais, e não toda uma sociedade, como faz Durkheim em suas análises.

De acordo com Sá (1995, p. 23), a diferença entre a representação social de Moscovici e a representação coletiva de Durkheim baseia-se na seguinte questão:

[...] as representações coletivas eram vistas, na sociologia durkeimiana, como dados, como entidades explicativas absolutas, irreduzíveis por qualquer análise posterior, e não como fenômenos que devessem ser por eles próprios explicados. À psicologia social, pelo contrário, segundo Moscovici, caberia penetrar nas representações para descobrir a sua estrutura e os seus mecanismos internos.

Sendo assim, a teoria de Moscovici tem o intuito de explicar o complexo representação-ação, ou seja, uma teoria consensual desenvolvida por um grupo social, cuja ação social forma um todo, visto que todos os elementos se associam a uma teoria para compreender a realidade dada. Simultaneamente, isso será uma espécie de “indicador” para as ações sociais desse grupo.

Como consequência desse complexo, os sujeitos agirão em consonância com os elementos das representações sociais construídas por eles mesmos. Por isso, esta dissertação confere importância às representações sociais, uma vez que se pretende conhecer um grupo social para, a fim de entender o porquê do seu modo de agir com seus diferentes interlocutores. No caso, trata-se de um grupo excluído de diversos meios sociais privilegiados no Brasil que, para sentir-se vivo e manifestar as injustiças sociais pelas quais passa, produz o rap associando música e poesia.

### 1.3.1 As dimensões teóricas das representações sociais

Na construção de representações sociais, cada sujeito organiza imagens, histórias e linguagens coletadas em diversas situações do dia a dia. Ao experienciar um fato da realidade, é possível que ele reproduza esse

conhecimento, porém, as representações não são meras reproduções. Elas resultam de uma interpretação do indivíduo, que a reconstrói. Dessa forma, ele ressignifica algo específico, que pode ser do aspecto cognitivo, emocional ou afetivo. Diante disso, a realidade é conhecida, remodelada e representada, fazendo parte das relações cognitivas do grupo.

É possível pensar nas representações sociais como uma fotografia alojada no cérebro. Por meio dela, obtém-se uma imagem da realidade, com os elementos, pessoas, fatos, todos identificados e classificados, cujo registro está na memória de todo o grupo. A partir dessa imagem, ele tem um conhecimento elaborado de forma coletiva, um sentido para interpretar a realidade, a fim de, logo em seguida, agir sobre ela de forma coerente com o que vê, conhece e interpreta.

“Todos os dados devem tornar-se familiares para o grupo. A partir do momento em que há análise da realidade, isso faz com que o mundo cotidiano fique mais excitante”, (MOSCOVICI apud SÁ, 1995). Esse excitante, em seu entender, significa conhecer um mundo novo, que está sempre em transformação e precisa ser constantemente observado, interpretado e reproduzido para que seja nítido o lugar do grupo nele.

A atitude com o novo tem por função defini-lo como “bom” ou “ruim”, normal ou desviante, isto é, as classificações sempre terão conotação positiva ou negativa, além de uma posição numa ordem hierárquica. Assim, os fatos novos serão comparados com os anteriormente conhecidos e classificados como melhores ou piores, revelando o caráter relacional do processo de construção das representações sociais.

Embora para alguns sujeitos seja fácil identificar o novo, para Moscovici (1978) é necessário utilizar dois meios para que o grupo tenha familiaridade com o que desconhece. Trata-se dos processos de objetivação e ancoragem.

O primeiro processo consiste em reter, de maneira seletiva, parte da informação que circula na sociedade a fim de produzir um corpo particular de conhecimentos em relação ao objeto. Porém, além de hierarquizações, estabelecem-se algumas relações com aquilo que já é conhecido. Desse modo, faz-se uma observação e, simultaneamente, confere-se-lhe algum significado.

Ainda com relação a esse processo, o grupo social adquire novos dados para o seu conjunto de ideias e informações sobre a realidade. Todos eles são

assimilados em uma teoria consensual para auxiliar na explicação das relações dos indivíduos dentro e fora do grupo.

Já o segundo processo dará uma ligação à representação social já existente com relação àquilo que é estranho ao grupo.

De acordo com Moscovici (2005, p. 61):

Ancoragem – esse é um processo que transforma algo estranho e perturbador, que nos intriga, em nosso sistema particular de categorias e o compara com um paradigma de uma categoria que nós pensamos ser apropriada. [...] Ancorar é, pois, classificar e dar nome a alguma coisa.

Assim, a ancoragem liga o estranho às informações já conhecidas, fazendo uma correlação, buscando semelhanças e efetuando uma classificação hierarquizada. Contudo, deve-se levar em consideração que esse processo não é neutro. Desse modo, essa ligação não se dá aleatoriamente, mas com dados conhecidos e repletos de símbolos e histórias que posicionarão o novo elemento num lugar “positivo” ou “negativo”, de acordo com o conjunto de fatos que o grupo oferece.

Nesse sentido, ancorar também significa classificar e rotular, pois implica, na maioria das vezes, um juízo de valor, já que se classificam pessoas, ideias e objetos, situando-os dentro de uma categoria e procurando um lugar para encaixar o não familiar. Oliveira e Werba (2001) citam, como exemplo de ancoragem, o problema da Aids. Quando surgiu, diante da dificuldade de entendê-la e classificá-la, ela foi ancorada pelo senso comum como uma “peste gay”, que só acometia homossexuais. Essa foi a forma encontrada para encaixar, de alguma forma, o não familiar, considerando a ameaça trazida pela doença. Após verificar as teorias sobre as representações sociais, é possível concluir que elas emergem de um triplo cenário, cujos elementos estão interligados. De acordo com Cardoso (2000), o primeiro cenário é do imaginário individual, no qual surgem as representações individuais; o segundo é o do imaginário coletivo, no qual aparecem as representações sociais desenvolvidas em grupo (estereótipos, lugares-comuns, preconceitos); e o terceiro, que trata da realidade social como atuação, surge da relação entre os dois primeiros, na qual tomam forma as representações cujo objetivo são as ações sociais.

Figura 2: Triplo cenário em que emergem as representações



Fonte: CARDOSO, 2000.

O segundo cenário integra os mitos, os preconceitos, as religiões, as ideologias etc. Todavia, é interessante ressaltar o aspecto relacionado ao estereótipo, ligado aos traços de personalidade ou atributos físicos que os sujeitos de um certo grupo assumem serem verdadeiros para toda uma classe de pessoas. Pensando nisso, concebe-se, neste estudo, a existência de um estereótipo dos sujeitos periféricos no Brasil. Por isso, é necessário tratar desse aspecto com mais atenção.

### 1.3.2 Estereótipos e representações sociais

O estereótipo pode ser definido como uma imagem do mundo que ajusta hábitos, capacidades e gostos. Logo, trata-se de uma visão do mundo em que se está adaptado, e não a visão completa de um todo.

Pode-se pensar ainda que estereótipos são imagens mentais simplificadas de pessoas ou acontecimentos, compartilhadas por vários indivíduos. Essa simplicidade gera uma economia cognitiva, que faz com que os sujeitos não reflitam de forma aprofundada sobre as pessoas, os grupos e tudo a sua volta, transformando diferenças menos claras entre os grupos em diferenças mais nítidas e criando novas diferenças onde não existe nenhuma.

Essa criação de estereótipos contribui para a preservação de ideologias de certos grupos, bem como explica e justifica várias ações sociais. Além disso, ela preserva ou cria diferenciações positivamente valorizadas de um grupo social em relação a outros. Dessa forma, os estereótipos são o resultado de fatores

ideológicos e têm estreita ligação com o processamento de informação, com fatores motivacionais e com fatores relacionados à dinâmica social e relações entre grupos. Há expectativas criadas na mente de cada indivíduo, que determinam seu julgamento e sua avaliação a respeito de grupos humanos e de seus membros.

Ao refletir sobre a representação social, percebe-se sua estreita relação com o estereótipo em virtude de ser socialmente compartilhada por um grupo de indivíduos e produzida coletivamente. Isso resulta da atividade simbólica e cognitiva de determinado grupo.

Os estereótipos constituem a memória do sujeito em relação a determinado objeto estereotipado e são representações partilhadas que refletem problemas, projetos e estratégias de grupos sociais. No entanto, nem todas as representações podem se originar de estereótipos. A representação social permite acrescentar o estereótipo como forma de representação social, por ser um tipo específico de atitude fundada em crenças relativas a determinados grupos. (BATISTA,1996). Logo, entender esse fenômeno como representação significa compreender a representação social como um objeto que deve ser considerado em dois âmbitos: na complexidade de uma estrutura e no alcance de sua influência, ou seja, como um conteúdo a ser conhecido e como um processo dinâmico em constante movimento.

Por serem rígidos, os estereótipos são compreendidos como uma falsa percepção da realidade. Além disso, eles têm alto grau de estabilidade e alto nível de convencionalidade. Isso os torna de difícil alteração, mesmo quando os indivíduos dispõem de informações capazes de invalidar a estereotipia de determinado objeto representado.

Verifica-se, portanto, que os estereótipos não sofrer alteração por um longo tempo. Tudo isso irá depender de uma visão errônea, de uma percepção incompleta e de pensamentos que ignoram as diferenças. É interessante notar que, em cada época, há grupos que produzem seus estereótipos. Em outras palavras, os grupos podem conservar estereótipos antigos e também criar novos.

Como exemplo, destacam-se os estereótipos tradicionais com relação aos negros. Para muitos, eles são tidos como os escravos que nasceram para servir

os brancos. Porém, um novo tipo de preto vem se formando na sociedade brasileira. Apesar de muitos entraves, ele se torna cidadão e, diante disso, o branco não sabe o que fazer, não sabe como enxergar esse negro que ascende socialmente. Além disso, a cor é vista como um instrumento de luta econômica, o que faz com que os brancos dominem os grupos de negros.

Consta-se, pois, que os estereótipos configuram uma sombra: não permitem mudança, insistem na repetição de que tudo deve permanecer no seu devido lugar. Isso desloca o sujeito para o coletivo, marginalizando-o e promovendo omissões de certas verdades. Sendo assim, o estereótipo provoca uma amputação; ele remove algo nas pessoas, criando uma verdade dificilmente questionada, frequentemente aceita como pura.

### 1.3.3 A construção das identidades

Os estudos sobre representações sociais encaminham os sujeitos para a compreensão de que é a partir dos sistemas conceituais das culturas, dos sistemas linguísticos e dos demais sistemas representacionais para construir sentido no mundo social que as identidades se materializam. As transformações no mundo contemporâneo provocam mudanças significativas no modo de vida da humanidade, alterando o modo de produção, as relações sociais e as formas de ver o mundo. Assim, elas repercutem na construção da identidade dos sujeitos sociais à medida que adquirem comportamentos diferenciados das gerações passadas, marcando a construção da identidade pela diferença.

Diante disso, estudos sobre identidade realizados por Woodward (2013) apontam para diferentes processos que envolvem a construção de identidade. Eles se manifestam como: a necessidade de conceituá-la e dividi-la em diferentes dimensões; a compreensão das reivindicações essencialistas em relação a pertencimento a certo grupo identitário; o reconhecimento de que a identidade é relacional e estabelece diferença em relação a outras identidades. Dessa forma, percebe-se que os processos sociais, simbólicos e psíquicos são necessários para a construção e a manutenção das identidades, ou seja, não existe a unificação delas.

Cabe salientar que a identidade, aqui, é vista em relação à diferença como elemento presente em toda relação social e em todas as culturas. Por isso, o

desenvolvimento da identidade é algo dinâmico e instável, caracterizado essencialmente pela forma como cada indivíduo se enxerga e como enxerga o outro. Isso implica o “eu” e o “outro”, baseado em um modelo com o qual nos identificamos, a partir das diversas características individuais e diferenças culturais, que podem ser representadas por intermédio da linguagem e dos sistemas simbólicos.

Obviamente, as concepções de identidades têm mudado. Hoje a concepção é a de que não existe uma identidade fixa, e sim variável, de acordo com a cultura e com o contexto social do indivíduo. Nesse sentido, tal posicionamento pode ser ratificado de acordo com Hall (2011, p. 13), quando afirma que

[...] a identidade torna-se uma celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam, [...] é definida historicamente e não biologicamente.

Frente ao exposto, o indivíduo é levado a assumir identidades diferentes de acordo com o contexto histórico, político, econômico, social e cultural. Para a construção da identidade, é necessária a sua interação com o meio em que vive. Assim, esse indivíduo influencia e é influenciado por fatores intrapessoais e interpessoais, tornando-se indispensável à manutenção do diálogo. Isso possibilita a apropriação da cultura, dos valores e das crenças, que pode ser marcada por incertezas advindas da subjetividade dos sujeitos sociais.

Com base nisso, o outro só estabelece uma compreensão de alguém na medida em que faz ideia de quem é aquela pessoa. Assim, a identidade é formada de acordo com o ambiente e reconstruída em um clima de incertezas. Em suma, criar identidade compreende definir quem a pessoa é, quais são seus valores, suas crenças e seus objetivos a serem alcançados. Ressalta-se, no entanto, que, caso essa percepção de quem é o outro seja distorcida, um indivíduo criará um estereótipo a partir da falsa realidade, o que emoverá algo do sujeito.

Há ainda outro aspecto a ser analisado: a relação da identidade com o discurso do indivíduo. A partir do momento de interação, cada sujeito profere um discurso que provém de alguém cujas marcas identitárias o localizam na vida

social e o posicionam no discurso de um modo singular. O mesmo ocorre com os interlocutores. Dessa forma, ao analisar as músicas de rap, será possível compreender que os atores sociais, na canção, carregam suas marcas sócio-históricas e identitárias: homens, mulheres, pobres, sem oportunidade de acesso à educação, sem oportunidade de emprego, submetidos a diferentes formas de violência.

Esse discurso, proferido por meio de palavras, é um instrumento do pensamento e também um instrumento ideológico presente tanto na sociedade, como na construção da identidade.

Da infância até a vida adulta, cada indivíduo traz marcas da própria história. Todavia, essas marcas não permanecem intactas. Elas se transformam e alteram o modo de pensar, de agir, bem como os valores vinculados ao grupo social ao qual cada um pertence.

Portanto, a construção da identidade vincula-se à construção das relações sociais e culturais estabelecidas pelo sujeito no seu cotidiano, influenciando e sendo influenciado. Percebe-se, então, que ela é uma questão de querer ser, uma opção buscada espontaneamente.

#### 1.3.3.1 A variação linguística

Conforme citado anteriormente, o discurso de cada sujeito lhe confere uma identidade. Além disso, cada discurso é diferente porque ninguém fala da mesma forma. As diferenças linguísticas podem ser percebidas nos níveis fonético, fonológico, morfológico sintático ou semântico. Por exemplo, a palavra “mulher” pode ser pronunciada “muié”; as frases “Ele assistiu ao filme” e “faz dois anos que não brinco de boneca” poderiam ser ditas “Ele assistiu o filme” e “fazem cinco anos que não brinco de boneca”.

Isso ocorre porque as sociedades humanas têm experiências históricas, sociais, culturais e políticas diferentes. Logo, elas se refletem no comportamento linguístico de seus membros. A variação linguística, portanto, é inerente a toda e qualquer língua viva no mundo. Em outras palavras, as línguas variam no tempo, nos espaços geográfico e social e também de acordo com a situação na qual o falante se encontra.

A densidade de comunicação pode explicar as variedades linguísticas existentes em diferentes grupos sociais, já que cada um formará a sua própria rede de comunicação. Dessa forma, sociedades rurais e urbanas são importantes fatores sociais, bem como sexo, idade, escolaridade, classe socioeconômica, entre outros. Sabe-se, por exemplo, que sujeitos que vivem nas áreas urbanas falam variedades diferentes dos falantes do meio rural.

Os grupos etários também diferem linguisticamente: os jovens, por exemplo, tendem a ser menos conservadores que os mais velhos, e isso se reflete na maneira de falar. A escolaridade também é um fato relevante na variedade linguística. Os que têm acesso à escola pertencem, de modo geral, ao grupo socioeconômico mais privilegiado. Assim, as pessoas pertencentes aos estratos sociais mais altos tendem a usar mais as formas padrão do português do que aquelas de grupos menos privilegiados e menos escolarizados.

Ademais, a língua pode variar de acordo com a situação em que o falante se encontra. Em uma situação formal, exige-se uma variedade de língua mais cuidada. Qualquer desrespeito às regras pode provocar não só o constrangimento ao falante, mas também a não aceitação pelo grupo.

Contudo, do ponto de vista linguístico, todas as formas associadas a grupos sociais e a diferentes situações são igualmente perfeitas, ou seja, não há uma melhor que a outra, mais correta ou mais bonita. Entretanto, algumas têm mais prestígio social e podem ser mais adequadas a certas situações sociais. A aceitação ou não de certas formas linguísticas por parte da comunidade falante relaciona-se ao significado social que lhe é imposto pelo grupo que as usa.

Com base nisso, as músicas de rap analisadas apresentam, como características linguísticas: o uso de muitas gírias (“fazer a correria”, “fazer a rima”, “firmeza”, “gambé”, “lóqui”); a falta do plural do substantivo para seguir o seu determinante (“os vacilão”, “várias bactéria”); e a falta de concordância verbal (“meus pensamento é mais podre”, “vários dorme em frente à TV ligada”). Evidentemente, o cantor e compositor Emicida foi escolarizado e sabe escrever e proferir um discurso de acordo com a norma-padrão. Contudo, ao escrever dessa forma e pronunciar cada verso, ele reitera seu lugar na sociedade e seu posicionamento social. O artista faz parte de um grupo social que quer afirmar suas características identitárias por meio da língua. Logo, com tal discurso,

pretende-se mostrar que essa forma também pode ser prestigiada e que é possível compreendê-la e respeitá-la.

## 2 DELINEANDO OS PRINCIPAIS CONCEITOS: *HIP HOP*, RAP E CRÍTICA SOCIAL

A cultura hip hop surgiu como uma forma artisticamente peculiar do jovem negro. Era e é a forma que ele tem de falar, de ser ouvido, de se comunicar por meio da dança, da música e das artes visuais. É um movimento de transformação e de educação social. Uma cultura urbana nascida às margens de uma sociedade excludente, mas que persiste em suas lutas sociais e desperta a consciência cidadã de seus adeptos e simpatizantes, de forma a revolucionar pensamentos e atitudes.

Um dos elementos principais do *hip hop* que tem a função de conscientizar as comunidades periféricas é o rap. Ele designa a voz de um grupo que se reconhece enquanto marginal e menosprezado pelo sistema.

Logo, diante da notabilidade que o rap adquire no mundo, e especialmente no Brasil, percebe-se que há, no conteúdo das letras, uma sensibilidade justiceira ao denunciar situações de injustiça. Cada palavra proferida atinge, provoca; são vozes da consciência que se revestem de revolta, que contagiam, que se transformam em um coletivo, que se insurgem, criticam e denunciam a situação do jovem negro e periférico.

Para entender melhor como *hip hop*, rap e crítica social estão interligados, há, neste capítulo, a história do movimento *hip hop* e os elementos que compõem essa cultura. Além disso, apresentam-se o surgimento do rap no Brasil; a minibiografia do rapper Emicida, objeto de estudo deste trabalho; e uma breve exposição da crítica social em diversos gêneros musicais brasileiros.

### 2.1 O movimento *hip hop*

O termo *hip* significa “algo que está acontecendo no momento”, ou seja, algo atual; já *hop* tem como referência o movimento da dança. Com base nisso, o DJ Afrika Bambaataa<sup>2</sup> associou os dois termos, querendo dizer: não pare de

---

<sup>2</sup> Afrika Bambaataa é o nome artístico de Lance Taylor, cantor, compositor, produtor musical e DJ estadunidense. Fundou a Universal Zulu Nation, primeiro coletivo *hip hop* a mesclar elementos artísticos e conhecimentos políticos num trabalho comunitário.

mexer os quadris, não pare de dançar, pois essa é a última moda. Dessa forma, a expressão *hip hop* passou a fazer sentido naquele momento.

Era fim dos anos sessenta do século XX, as comunidades afro-americanas e latinas da cidade de Nova Iorque enfrentavam problemas como a pobreza, o tráfico de drogas, o racismo, a violência, a carência de infraestrutura e educação. Por isso, os jovens encontravam nas ruas o único espaço de divertimento. Porém, essas interações nem sempre se davam em completa harmonia. Muitos formavam gangues, confrontando-se de maneira violenta. Isso tudo pelo domínio do território. Logo, era necessário respeitar o espaço alheio, os limites territoriais.

Os habitantes dos bairros eram originários do Caribe, principalmente da Jamaica. Na capital do país caribenho, eram muito comuns as festas de rua e os equipamentos sonoros ou carros de som potentes, chamados de *Sound System* (parecidos com os trios elétricos do carnaval do Brasil). Tais aparelhos foram levados ao Bronx pelo DJ Kool Herc<sup>3</sup>, um jamaicano que migrou para os Estados Unidos. Assim, enquanto ocorriam várias festas em discotecas, nas ruas do Bronx era diferente, uma vez que o *disk-jockey* (DJ) Kool Herc já inovava no som, a fim de trazer autenticidade *black* ao que seria apresentado.

Simultaneamente, outros elementos do *hip hop* estavam em ascensão, como o *break*, o rap e o grafite. Era o movimento em que os jovens estavam se manifestando artisticamente para atrair o público, para mostrar a música, a dança e os desenhos na parede. Mesmo sendo pobres, de pele escura, sem educação e com empregos mal remunerados, todos viam nesse movimento uma salvação.

Foi então que alguns DJs observaram tais expressões de rua e organizaram festas, dando destaque a essas manifestações. Com isso, a violência entre as gangues foi diminuindo, pois as pessoas encontraram, nessa forma de manifestação cultural, o meio para expressar o descontentamento com a situação socioeconômica. Era chegada a hora de realizar uma denúncia social.

---

<sup>3</sup> Clive Campbell, conhecido na cena artística como Kool Herc, é um DJ jamaicano, notavelmente o primeiro a samplear melodias criando a batida inicial do rap. Nos EUA, foi o primeiro DJ a utilizar dois toca-discos em uma mesa de mixagem, repetindo sempre o mesmo trecho, o que foi chamado de *breakbeat* (batida quebrada) de um vinil.

No entanto, uma instituição precisava ser criada para difundir o movimento cultural do gueto. Assim, foi criada, no já citado bairro do Bronx, a Zulu Nation, cujo objetivo era acabar com os problemas dos jovens dos bairros pobres da cidade, especialmente a violência. A ideia dos organizadores era formar “batalhas” entre as gangues, mas nada violentas. Pelo contrário, o propósito era pacificador: tratava-se de uma batalha na forma de competição artística. As pessoas se desafiavam na dança, na música, nas pinturas em muros, sempre buscando a melhor performance. O vencedor levava, como prêmio, algo para sua sobrevivência; o perdedor treinava mais e voltava dias depois do desafio.

Tudo isso fez com que houvesse uma gradativa troca das lutas armadas por festas competitivas. Elas foram ganhando força, até que os jovens organizaram as competições e modalidades por expressões artísticas. Surgiam aí os elementos do *hip hop*.

No início, o criador oficial do movimento, Bambaataa, estabeleceu os quatro elementos primordiais dessa cultura: o DJ (*disc-jockey*), o MC (responsável por cantar o rap), o grafite (a expressão plástica) e o break (a dança).

Posteriormente, ele passou a defender a existência de um quinto elemento: **o conhecimento**. A ideia era mostrar ao público que esse movimento tem potencialidade como instrumento de transformação, e não deve ser visto apenas como um produto de mercado.

### 2.1.1 Os elementos do *hip hop*

O DJ Afrika Bambaataa estabeleceu os quatro elementos essenciais para o movimento *hip hop*, no fim dos anos setenta. Eram eles:

- **o *disc-jockey* (DJ)**: o instrumentista que, com seu toca-discos, soltava as batidas para o cantor rimar;
- **o mestre de cerimônia (MC)/rapper**: o cantor de rimas e animador da festa. Junto com o DJ, ele compõe o RAP, que é a abreviação de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia).
- **o *break***: a dança quebrada e robótica;

- **o grafite:** a expressão visual cujo foco é a pintura de muros das grandes cidades.

Nos anos oitenta, a Zulu Nation, com o aval de Bambaataa, adicionou um quinto elemento: o conhecimento. A partir disso, o gênero torna-se um forte estruturador de movimentos da identidade negra: a música, a dança e o estilo de se vestir são, por si sós, produtores de significado.

Contudo, recentemente, o MC KRS-One criou o termo “refinitions”, unindo os termos “redefinições e definições”. Entende-se que a ideia foi desmembrar alguns aspectos embutidos nos cinco elementos, redefinindo-os como uma nova ferramenta de ensino da cultura *hip hop*. Logo, o *beatbox*, a moda e a linguagem de rua foram acrescentados aos outros pilares com o objetivo de tornar o movimento mais forte e esclarecedor.

Na sequência, apresentam-se as principais características de cada elemento do *hip hop*:

#### 2.1.1.1 O DJ

O operador de discos é conhecido como *disc-jockey*, popularmente chamado de DJ. Ele faz as bases e colagens rítmicas, articulando outros elementos do movimento, especialmente o rap. Primeiramente, ele cria o *break-beat* (quebrar a batida), uma batida em cima de composições já existentes. Esse som faz com que os *b.boys* possam dançar, e os MCs, cantar.

Existe também o *scratch*, desenvolvido pelo DJ Grandmaster Flash. Essa técnica consiste em produzir o som movimentando o disco no sentido anti-horário e utilizando agulha do aparelho para arranhar o vinil. Além disso, há composições criadas pelos DJ no toca-discos, com discos e canções diferentes, o chamado *beat-juggling*. Para finalizar, uma última técnica é o *sampler*, um equipamento que consegue armazenar sons de arquivos em memória digital e reproduzi-los em um momento posterior, um a um ou em conjunto. Pode-se montar uma reprodução solo ou equivalente a uma banda completa. Essa técnica de samplear é vista por muitos grupos do rap e de estudiosos da área como uma das responsáveis pela transformação e popularização do *hip hop*.

Assim, com todas essas técnicas aliadas à tecnologia, os DJ interagem artisticamente com a execução de uma música gravada, cortando, mixando e

também riscando a canção em todos os seus formatos. Por isso é possível afirmar que o rap nasceu da tecnologia comercial da mídia com os discos, toca-discos, amplificadores e aparelhos de mixagem. Esse caráter tecnológico permite que os artistas criem músicas que não poderiam produzir de outra forma, uma vez que não conseguem arcar com os custos de instrumentos necessários. Ademais, muitos não teriam formação musical para tocar. Conclui-se, então, que a tecnologia fez dos DJ verdadeiros artistas, e não simples técnicos.

#### 2.1.1.2 O rapper (ou MC) e o rap

O rapper ou MC (mestre de cerimônia) é quem canta o rap. Ele recita um poema que contém rimas e, na maioria das vezes, é cantado em uma velocidade superior ao padrão da música mundial. Ele tem por função ser o porta-voz do rap, o que relata a denúncia social. Dessa forma, com sua articulação, com seu jeito e sua atitude, o rapper não apenas descreve o que passa ou o que outra pessoa do seu grupo social vive, mas também profere mensagens de alerta, orientando e divertindo os jovens.

Muitas vezes, o MC forma a dupla perfeita com o DJ. Logo, basta um som do toca-discos e algumas palavras apropriadas do rapper para que ocorra uma alteração ou expansão da consciência do ouvinte, fazendo, desse modo, com que o rap esteja presente.

O MC surgiu no final dos anos sessenta, em bairros pobres dos Estados Unidos, nas festas de *hip hop* que ocorriam na rua. Era muito comum, nessa época, grandes bailes populares com a presença de um MC. Ele subia junto com o DJ ao palco e animava a todos, ao mesmo tempo que encoraja os jovens com palavras rimadas ao som de várias batidas.

Quem introduziu, em Nova Iorque, a tradição dos sistemas de som e do canto falado foi o DJ jamaicano Kool Herc. Logo esse estilo se espalhou e popularizou-se entre as classes mais pobres.

Porém, nos Estados Unidos, essa manifestação cultural, que começou em país caribenho, passa por transformações. A base do *reggae*, estilo popular na Jamaica, foi substituída por uma batida do funk. Além disso, foram utilizados dois discos idênticos, sendo aproveitada somente a parte instrumental da canção. Como resultado, nasceu o MC/*rapper*, bem como o seu estilo musical: o rap.

As primeiras gravações de rap são do início da década de setenta. Há apenas a declamação de um texto com um som ao fundo de batidas. O assunto da poesia era a questão racial, um dos temas mais comuns desse gênero musical. A primeira gravação de um disco de rap ocorreu por volta de 1979, com a música *Rapper's Delight*, pelo grupo Suggahill Gang. O sucesso foi estrondoso, fazendo com que ocorresse a contratação de Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa.

Contudo, o rap transpôs barreiras e chegou ao público somente nos anos oitenta. Nesse momento, percebe-se que o estilo musical herda uma tradição da cultura de luta e resistência, imprimindo as hostilidades que negros, pobres e latinos sofreram longe de sua terra natal. .

#### 2.1.1.2.1 Os tipos de rap

O rap da década de setenta transformou-se muito, se comparado ao de hoje. Pensando nisso, é necessário diferenciá-lo, a fim de entender o rap atual, principalmente o brasileiro.

- **Freestyle:** o rapper improvisa com base nos versos dos seus adversários. É uma disputa, uma batalha em que um jogador tenta ser melhor que o outro. Em São Paulo, ainda existe a Batalha do Santa Cruz, um dos berços mais importantes do rap de improviso na cidade.
- **Gangsta rap:** surgido nos Estados Unidos, na década de oitenta. Sua principal característica é a agressividade. Além disso, tratava de temas como desigualdade e racismo. Os grupos desse estilo que ganharam destaque são Public Enemy, 2pac e N.W.A.
- **Underground:** procura informar as raízes das questões sociais, não explorando comercialmente a pobreza. Para isso, não faz uso do discurso agressivo. É conhecido como alternativo justamente por não ter interferência de produtoras ou grandes mídias; logo, é gravado de forma independente, na maioria das vezes.
- **Rap core:** teve início nos anos oitenta. A sonoridade é criada com batidas de *hip hop* associadas a instrumentos como guitarra, baixo e bateria. Percebe-se, então, a junção do rap com estilos musicais como rock metal

e punk. Quanto ao tema, ele se relaciona à política. No Brasil, um grupo que representa esse estilo é o Pavilhão 9.

- **Pop rap ou rap for fun:** é a junção do rap com a música pop. Nesse estilo, o som é mais melódico e sem profundidade nas letras. A abordagem temática se relaciona aos divertimentos, ao entretenimento. Não há uma postura de engajamento político, social, econômico ou religioso. Como exemplo, há o Black Eyed Peas, que teve grande êxito mundial entre 2000 e 2010.
- **Rap gospel:** o estilo que fala de Deus na maioria de suas canções, utilizando batidas clássicas do *hip hop*. Foi chamado também na década de noventa de *hip hop* cristão. Como exemplo desse estilo, citam-se: Ao Cubo, Apocalipse 16, Mano Reco.
- **Miami bass:** gênero de rap com um ritmo mais acelerado, batidas pesadas e versos curtos. Originário de Miami, traz letras do cotidiano de bairros pobres de forma picante e muitas vezes engraçada.
- **Horror core:** é um estilo que leva rimas ficcionais com o objetivo de deixar o ouvinte em terror. No Brasil, ainda é pouco conhecido.
- **Rap romântico:** não assume uma postura política; as rimas estão mais focadas nas relações amorosas e afetivas dos sujeitos. Com isso, acaba por centrar as atenções nas questões sentimentais, deixando de lado os conflitos políticos.
- **Rap indígena:** ainda pouco conhecido no Brasil, faz parte de um movimento que levou um gênero tão urbano até as aldeias e tribos espalhados pelo país, sem abandonar seus traços culturais, o respeito pelos ancestrais e pela língua nativa, que muitas vezes é misturada com o português. Exemplo: Brô MCs.

Há ainda 80 outras formas de articular o ritmo à poesia. Para isso, basta uma letra que atraia o público e um *sampler* (pedaço) extraído pelo DJ de uma música pré-gravada para ser inserida em uma nova música.

Verifica-se, com esses estilos, que há muitos raps que giram em torno de assuntos como forma de entreter e outros que focam nas desigualdades sociais e no combate ao racismo. Atualmente, o rap tornou-se um dos estilos musicais mais populares em todo o mundo, sendo difundido principalmente no Japão,

França, EUA e Brasil. É interessante notar que o rap crioulo de Portugal tem se desenvolvido – de forma silenciosa – em quantidade e qualidade, muito por causa do crescimento de uma segunda geração de imigrantes de Cabo Verde. Nos últimos anos, a massificação das redes sociais e dos videoclipes trouxe um crescimento mais rápido a esse gênero do *hip hop*.

### 2.1.1.3 O *break*

O *break* surgiu na década de sessenta, nos bairros pobres de Nova Iorque, como uma dança individual, em que dançarinos executavam suas performances sozinhos ou em dupla em uma roda, formada por outro dançarino. Posteriormente, surgiram coreografias que contavam com vários dançarinos ao mesmo tempo.

Esse elemento do *hip hop*, de origem afro-americana e latina, agrega vários estilos distintos:

- ***B.boynng***: dança original criada pelos *The Nigga Twins* e outros precursores do *break*. É dividida em: *Top Rock* – o dançarino executa movimentos em pé, seguindo a batida da música; e *Going Down* – a descida de preparação para o *Foot Work* (trabalho de pés), uma dança feita no chão, que pode contar com *Power Moves*, os movimentos acrobáticos. Para finalizar, os dançarinos concluem sua performance com um “congelamento”, também conhecido como *Freeze*.
- *Boogie*: modalidade em que os movimentos são “quebrados”, ou seja, o *breaker*, o *b-boy* ou a *b-girl* – como são conhecidos aqueles que dançam – parece um robô, improvisando e executando movimentos na batida da música.
- *Shock*: estilo mais rápido, com movimentações distintas. Foi uma febre nos anos oitenta.

Em muitas festas, era possível verificar esses estilos. Nas *Block Parties*, por exemplo, alguns participantes aguardavam o DJ Kool Herc começar a desenvolver os *breaks* e iniciavam as suas performances artísticas. Essas festas aconteciam, principalmente no Bronx, e a dança predominante era, inicialmente, o *top rocking* e, depois, o *foot work*.

Ainda com relação a esse contexto, Afrika Bambaataa convencia as gangues da época a usarem o *break* para disputar território, ou seja, o grupo que se destacasse mais comandaria o espaço. Com isso, a dança foi conquistando seu lugar e hoje se encontra presente em filmes, novelas, seriados etc. Como exemplos, há os filmes *Street Dance*, *Flashdance* e *Beat Street*.

#### 2.1.1.4 O grafite

Considerado uma manifestação visual, o grafite é o desenvolvimento de desenhos, apelidos ou mensagens sobre qualquer assunto. Para a criação, usa-se o *spray* rolinho ou pincel em muros e paredes de grandes metrópoles.

Nos anos sessenta, a partir do movimento da Contra Cultura, quando os muros de Paris foram suporte para inscrições de caráter poético-político, a prática do grafite se difundiu para outras regiões do mundo. Nesse momento, foram se desenvolvendo traços, rabiscos e estilos diferentes. Aliás, havia também as *tags* (assinaturas) repetidas em todo lugar, como uma forma de o grafiteiro demarcar o território.

Segundo Pimentel (1998, p. 9),

O grafite surgiu inicialmente como *tag* (assinatura). Em meados da década de 60, os jovens dos guetos, também de Nova York, começaram a “pichar” as paredes com seus nomes.

Diante disso, a rua passou a ser o cenário perfeito para se manifestar culturalmente. Isso rendeu diversos frutos, uma vez que muitas escolas de arte começaram a se interessar por essa nova linguagem.

Com relação aos nomes de sucesso, há vários deles. O mais célebre é Jean-Michel Basquiat<sup>4</sup> que, no final dos anos setenta, despertou a atenção da imprensa nova-iorquina, pois deixava mensagens poéticas nas paredes de prédios abandonados em Manhattan. Posteriormente, foi reconhecido como um dos artistas mais significativos do final do século XX.

---

<sup>4</sup> Jean-Michel Basquiat nasceu no Brooklin, EUA, em 1960. Foi um pintor neoexpressionista e grafiteiro norte-americano, o primeiro afro-americano a fazer sucesso nas artes plásticas de Nova Iorque.

No Brasil, há grafiteiros reconhecidos internacionalmente, como os gêmeos Gustavo e Otavio Pandolfo<sup>5</sup>. Os dois começaram a grafitar em 1987 no bairro que cresceram, o Cambuci, em São Paulo. Gradualmente, tornaram-se uma das influências mais importantes na cena paulistana, ajudando a definir um estilo brasileiro de grafite.

Há trabalhos da dupla em diversas cidades dos Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, Grécia, Cuba, entre outros. Os temas retratados são a família e a crítica social e política.

#### 2.1.1.5 O conhecimento

Como já se mencionou, Afrika Bambaataa havia criado a Zulu Nation, a primeira organização comunitária do *hip hop*. Ele pretendia combater a violência entre gangues, promovendo a competição por meio dos chamados “quatro elementos”: DJ, MC, break e grafite. Porém, passou a defender a existência de um quinto para o *hip hop*: o conhecimento. A ideia era um contraponto à redução do rap a um produto de mercado, reforçando sua potencialidade como instrumento de transformação.

De acordo com Bambaataa, em palestra no Brasil, em 2013, o quinto elemento é o que mantém os elementos artísticos reunidos em prol da causa de um coletivo, um fator determinante na luta contra a opressão e o racismo. Nesse sentido, é necessário considerar um aspecto fundamental dessa manifestação: o movimento negro. Até 1980, o rap não tratava desse tema, e as perversas formas de desigualdade social e racial não eram o tema das letras, apesar de a música, a dança, e o estilo de se vestir produzirem significados para a formação da identidade negra.

Depois de 1980, muitos grupos começaram a desenvolver letras adicionando o quinto elemento. Um dos primeiros a adotar essa concepção foi “The Message”, do veterano Grandmaster Flash. Ele descreve, na canção, as condições precárias da vida em um bairro pobre na periferia de uma cidade norte-americana.

---

<sup>5</sup> Gustavo e Otávio Pandolfo, os gêmeos, nasceram em 1974, em São Paulo. São formados em Desenho de Comunicação pela Escola Técnica Estadual Carlos de Campos.

No entanto, o grande sucesso foi o lançamento em 1987 de *It Takes a Nation of Million to Hold Us Back*, do Public Enemy (É preciso uma nação de milhões para nos segurar). Com esse título, a declaração política evidenciava-se. Em seguida, o mesmo grupo veio com *Fight the Power*, música que ficou marcada para sempre na história do rap. Na letra, eles criticam Elvis Presley e o ator John Wayne, que eram os grandes ídolos norte-americanos. Ambos eram vistos como ídolos para a população branca, mas não para os negros, ou seja, não havia representatividade.

Portanto, percebe-se que o quinto elemento é uma forma de agregar as artes do *hip hop* a um conteúdo mais profundo. Atualmente, ele está presente em muitos dos outros elementos do *hip hop*, sobretudo no rap. Dessa forma, o conhecimento é a chave, mostrando para a população que a verdadeira revolução se faz pela educação por meio da arte.

#### 2.1.1.6 O *beatbox*

De acordo com as redefinições de KRS-One, o *beatbox* é um dos elementos atuais do *hip hop*. O seu objetivo é criar sons rítmicos com várias partes do corpo, particularmente a garganta, a boca e as mãos. Os praticantes são conhecidos como “caixas de ritmo humanas” ou “orquestras humanas”. Dessa maneira, o *beatbox* é, basicamente, usar o corpo como um instrumento. Algumas versões antigas dessa expressão incluem o *Handbone* ou *Hambone*, que consiste em bater, bater e dar tapinhas nos braços, pernas, peito e bochechas, produzindo vários sons relacionados à natureza. Todavia, o moderno *beatbox* se origina do ato de imitar as primeiras baterias eletrônicas – as *drum machines*.

A técnica começou justamente na rua, durante as batalhas de MCs, em que não havia nenhum equipamento para reproduzir uma batida. Assim, a única forma foi improvisar ao decorrer do tempo, surgindo o *beatbox*. Nos Estados Unidos, ainda existe a dúvida sobre quem inventou a técnica, uma vez que essa cultura se espalhou pelo mundo, tornando-se natural a prática desse instrumento nas batalhas. Já no Brasil, há o exemplo de sucesso Fernandinho Beat Box, que expandiu seu talento por meio da mistura feita em qualquer situação.

### 2.1.1.7 A linguagem de rua

Essa linguagem é a comunicação verbal das ruas, não apenas o discurso falado, mas os códigos que podem não ser totalmente expressos por palavras. Pode ser uma tentativa de o *hip hop* se libertar do confinamento da norma-padrão e de pontos de vista padronizados sobre a realidade.

Segundo Kearse (2011), nas primeiras aparições do *hip hop* norte-americano na cena musical, muito pouco da gíria estava presente nas letras da músicas, assim como termos referentes à cultura das ruas. Com o fortalecimento desse tipo de música e com o passar do tempo, surgiu a necessidade de uma comunicação com uma identidade própria, singular, voltada para o entendimento das comunidades periféricas. Houve, então, uma reinvenção da língua materna, tanto da língua inglesa quanto da língua portuguesa, em seus respectivos territórios.

Yúdice (2013) afirma que a juventude procura estabelecer novas formas de autoconhecimento e representatividade, desvinculadas da chamada identidade nacional e do cidadão local. Dessa forma, a gíria possibilita essa ação ressignificante, uma vez que apenas o grupo social compreende a comunicação. Isso faz com que seu espaço seja demarcado.

Vale salientar que essa gíria não é um linguajar rude ou pobre; ao contrário, é um mecanismo de coesão do grupo, por meio do qual ele se reconhece e pensa seu mundo. A insistência nesse modo de fala implica um confronto contra a imposição externa dos vocabulários da língua culta. Vê-se, portanto, que as letras têm uma característica que as mantém em confronto simbólico: o uso despreocupado da língua portuguesa, valorizando a tradição oral sobre a ditadura escrita imposta pelo Ocidente.

### 2.1.1.8 A moda de rua

O último elemento, ainda de acordo com as redefinições do MC KRS-One, é a moda de rua. O jeito de vestir, andar, pentear-se, o uso de acessórios, tudo isso faz parte das características identitárias de um determinado grupo social.

De acordo com Feghali e Dwyer (2001), independentemente da época ou lugar, a roupa sempre foi um diferenciador social, um retrato de uma comunidade

ou classe. Ela tem o poder de revelar o perfil de alguém. Dependendo do que se usa, pode-se estar vestido para influenciar, impressionar ou seduzir. Portanto, a maneira de se vestir expressa a personalidade e o *status* social.

Nos anos de 1980, segundo Blackman (2011), o tênis, os agasalhos e os moletons saíram das quadras para as ruas. Era a moda *sportswear* sendo introduzida na sociedade, quando os fãs de *hip hop* começaram a usar bonés e camisas de futebol, beisebol e basquetebol, com emblemas de times de jogadores e logotipos, criando um estilo explorado até hoje com sucesso por algumas marcas.

O *hip hop*, nesse momento, atraiu patrocinadores dispostos a investir nessa roupagem diferente dos estilos das marcas comerciais. Com a oferta de diversas roupas, os vidrados em *hip hop* também tinham outra intenção: a de opor-se ao que é imposto, tanto pela mídia quanto pela sociedade. Com o passar do tempo e com o contato com a indústria da moda, os rappers passaram não apenas a promover esse estilo de vestuário nos videoclipes, retirando-os da rua, mas também criando uma indústria têxtil jovem, dinâmica e lucrativa, um canal de comunicação mundial e de transformação, pois as épocas mudam e os estilos visuais também. (PORTINARI; COUTINHO, 2006).

## **2.2 O *hip hop* e o processo de globalização**

Com a globalização, ampliaram-se as facilidades de comunicação e, conseqüentemente, a transmissão dos valores culturais. Desse modo, observa-se que as diferentes culturas e os diferentes costumes podem interagir sem a necessidade de uma integração territorial. Observa-se, contudo, que esse processo não se dissemina de forma igualitária, já que alguns centros economicamente dominantes transmitem seus elementos culturais em maior número.

É possível perceber ainda que, no âmbito global, as culturas, as línguas, os dialetos, as religiões, as tradições, tudo é recriado. Todos os elementos das sociedades transformam-se, revelando originalidade, dinamismo, capacidade de intercâmbio. Esse intercâmbio que gera culturas locais e globais é uma consequência do processo de globalização. Além disso, o abalo das identidades

também se configura como consequência, visto que elas se tornam desvinculadas de tempos, lugares, histórias e tradições, apenas.

A construção da identidade é formada a partir de experiências do sujeito. Logo, com múltiplas informações e participando de vários grupos sociais, os indivíduos acabam criando diferentes papéis identitários que geram uma tensão. Nesse instante, identidades podem se sobrepor a outras, entrar em conflito, o que resulta em uma contradição tanto na autorrepresentação quanto na ação social.

Com base nisso, o *hip hop* serviria como instrumento para a construção da identidade, principalmente dos mais jovens. Já que a globalização cria a desterritorialização das culturas, a juventude, mesmo separada, pode criar novas identificações. A partir disso, origina-se um discurso territorialmente localizado, mas com um alcance global. Os jovens marginalizados de todo o mundo poderão desenvolver uma narrativa que irá possibilitar a construção de uma identidade comum que os une, baseada em sua realidade, e não em uma idealização.

Em síntese, o movimento *hip hop* pode ser considerado exemplo desse processo de globalização das culturas. Assim, é lícito dizer que os jovens da periferia, do gueto, do morro, da favela, da comunidade, do mundo têm interesse em informações veiculadas nas músicas do gênero rap, nas cores do grafite e nos movimentos corporais do *break*.

### **2.3 O *hip hop* no Brasil**

No Brasil, em meados dos anos oitenta, os bailes *blacks* ocorriam principalmente na região metropolitana de São Paulo. Nesses locais, não havia apenas a música negra norte-americana, mas também existia um grupo que fazia questão de refletir o processo de construção da identidade negra. Com a popularização do movimento, os agrupamentos da juventude foram ganhando mais espaço e mais adeptos.

Segundo Felix (2005), grande parte desse sucesso relaciona-se aos novos aparelhos de som, que tornaram possível a realização de bailes em locais fechados e com a presença do DJ no tocador de discos. As equipes famosas da

época eram *Chic Show*<sup>6</sup> e *Zimbabwe*<sup>7</sup>, que disputavam no centro de São Paulo, pois eram as únicas voltadas para a população negra.

Entretanto, o surgimento desses bailes aconteceu durante o auge do regime militar, o que dificultava a divulgação para outros jovens. Mesmo assim, vários movimentos sociais se formaram em outros espaços, fazendo com que a juventude negra descobrisse o orgulho de ser negro. Aliás, nesses espaços havia outros ramos de trabalho, empregando, desse modo, uma parte da camada jovem.

Quanto à música, no começo era *soul*, *r&b* e *funk music*, tudo importado dos Estados Unidos. Depois, com o aumento da procura e do retorno financeiro para as casas de show, houve a contratação de artistas negros brasileiros de sucesso, como Jorgen Ben e Tim Maia. Eles visitavam os Estados Unidos com frequência e traziam na mala novos discos de vinil e fitas cassetes de artistas da terra do Tio Sam.

Paralelamente, começavam a chegar no Brasil os videoclipes de Michael Jackson, como *Thriller*, *Billie Jean* e *Beat It*, e filmes como *Flashdance*. Isso fez com que o *break* se tornasse moda e passasse a atingir um público maior. Aliás, dos grupos de *break* nasceram alguns MCs. É o caso de Thaíde, que dançava no grupo Back Spin, quando conheceu o DJ Hum. Os dois formariam a dupla Thaíde e DJ Hum, um dos primeiros grupos de rap brasileiro.

Simultaneamente ao desenvolvimento do *break*, o rap surgia como canto improvisado para acompanhar os movimentos corporais dos *brakers*. Esses rappers cantavam na rua, improvisando ao som de latas, palavras e *beatbox*. Na verdade, como muitos não dançavam, queriam impressionar e ocupar o espaço da cena *hip hop* de outra forma.

Uma vez que cada grupo estava selecionando um dos elementos do rap a seu gosto, o espaço do *hip hop* em São Paulo foi se modificando. Quem era adepto do rap deixou a estação do metrô São Bento e foi para o Clube do Rap. Já alguns MCs ficaram na Praça Roosevelt, região do centro de São Paulo.

---

<sup>6</sup> Chic Show, além de ser considerada a maior de todas as equipes de bailes *black* de São Paulo, é a única de São Paulo que tem sede própria. Segundo Luizão, o fundador, ela é fruto da ousadia da equipe.

<sup>7</sup> Criada em 1975 pelos jovens negros Williams, Serafim e Paulo e outro de apelido "*Black*", a Zimbabwe sempre foi uma equipe móvel que promovia bailes ao som da *black music*, o som mais apreciado pelos negros da cidade de São Paulo naquela época.

No início, por se tratar de um canto falado, feito de improviso nas rodas de *break*, o rap era chamado, no Brasil, de “tagarela”. Não havia preocupação com o conteúdo contestatório, era uma letra inocente. No entanto, em determinado momento, a música foi progressivamente despertando o interesse dos jovens negros como forma de se expressarem. Os primeiros versos das poesias logo foram surgindo como um ritmo.

Contudo, tal poema, ao ser criado, precisa de técnica. Segundo Luiz Tatit (1996), o compositor que privilegia a segmentação dos ataques consonantais está reforçando os aspectos rítmicos e investindo em um discurso cheio de ação. Tatit chama isso de dicção temática. Ademais, ele trabalha outro tipo de dicção chamado figurativização, que é o esforço de naturalidade do canto, o gesto que procura manter o vínculo entre o canto e a fala.

Isso explica porque no rap é tão valorizada a ideia de “verdade” no discurso, ou seja, no que é cantado. Para Walter Garcia (2003),

a forma do rap pode ser considerada o protótipo da figurativização [...] pois o foco de atenção do ouvinte recairá sobre a voz ‘que canta porque diz e que diz porque canta’, ficando em segundo plano o apelo à dança ou a emoção sugerida por uma melodia sentimental.

Todavia, vale ressaltar que cabem ao MC os 50% de responsabilidade do rap. Os outros 50% ficam a cargo do DJ, que não só toca ao vivo como produz a base musical a ser rimada pelo MC.

Depois de explanados alguns pontos acerca da composição da dicção, é importante ressaltar que os primeiros discos de rap brasileiro começaram a ser gravados no final da década de oitenta. Embora haja diversas coletâneas, é com os discos “Sobrevivendo no inferno” (1997) e “Nada como um dia após o outro” (2002) dos Racionais MCs que o rap atinge o seu melhor momento.

Nos últimos anos, ele passou por algumas transformações. Há uma nova geração liderada por jovens rappers como Emicida, Rashid, Karol Conka, Projota, entre outros, que trazem novos ritmos, batidas e letras com conteúdo diferenciado.

### 2.3.1 O *hip hop* paulista

No final dos anos oitenta, havia coletivos de reivindicação e organização do movimento *hip hop*. Eram conhecidos como posses, atuavam em torno de atividades artístico-sociais e tinham um objetivo: fortalecer a militância do movimento *hip hop* na periferia. Em São Paulo, as atuações de coletivos aconteciam e acontecem em escolas públicas, em universidades, sempre apresentando os cinco elementos fundamentais do *hip hop* já citados e organizando debates sobre cotas, discriminação racial e de gênero.

Novas posses são criadas para promover festas, shows, campanhas de arrecadação de alimentos e agasalhos, prevenção da Aids, combate à violência e às drogas. Logo, as posses são as responsáveis pelo desenvolvimento da consciência crítica e contestatória dos membros participantes do movimento *hip hop*.

No início da década de noventa, o movimento *hip hop* integrou outro projeto de caráter institucional visitando escolas públicas e promovendo debates sobre problemas sociais dos jovens da periferia. Por isso, as posses adquiriram tanta experiência, que até hoje são colhidos resultados para a população negra e pobre, uma vez que o legado de participação crítica abriu portas para que a nova geração tivesse voz no *hip hop*. Refletindo sobre o passado e sobre o que foi construído, novos *rappers* podem desenvolver argumentos para elaborar um discurso contestador pensando na história do Brasil contemporâneo.

### 2.3.2 O rap brasileiro

Dentre os cinco pilares do *hip hop*, evidencia-se o rap como o elemento que conquistou mais espaço no país. Isso ocorreu devido à denúncia social presente na vida de jovens, impressa em forma de música. Apesar de críticos reclamarem da pobreza lírica e melódica do rap, é necessário um olhar mais apurado em torno desse gênero.

Segundo Teperman (2015),

O caso do rap é singularmente oposto ao da música dita “clássica”. É uma tradição musical que surge reivindicando sua definição como “algo a mais que música”. Nos mesmos anos em que o rap se afirmou como gênero musical, trabalhos acadêmicos na área da musicologia e da

etnomusicologia trouxeram novas e importantes contribuições. A chamada nova musicologia tendeu a deslocar a ênfase da pesquisa aos usos sociais da música, no passado e no presente, questionando a ideia de que haja uma música “pura”, que pode ser plenamente entendida para além de sua existência social. A música, qualquer música, sempre “está no mundo”, nunca é completamente autônoma.

Logo, o importante no rap é pensar no quinto elemento, no conhecimento difundido. Em outras palavras, emergem questões tais quais: Qual é a denúncia social nessa canção? Sobre o que ela o público faz refletir? Desse modo, esse gênero vai além do que é chamado de música. Como relata Teperman (2015), a singularidade do rap é reivindicar que ele está ali, está no mundo.

Diante desse contexto, os rappers criaram o conceito de RPB – Répi Popular Brasileiro, em alusão à MPB – Música Popular Brasileira. A ideia era *samplear* somente artistas nacionais, sem reinventar a roda; dar um tom brasileiro ao rap para que cada grupo explorasse sonoridades de suas regiões, evitando um padrão.

Portanto, apesar da mescla de sons, a mensagem ainda é a mesma: o combate à violência e à discriminação sofrida por negros, mestiços e pobres das periferias do Brasil. Em suma, o rap é um meio de comunicação entre periferia e o restante da sociedade. A fim de entender o rap nacional, bem como a sua contestação de cada momento, cabe traçar uma cronologia do rap nacional. Grosso modo, ela se divide da seguinte maneira:

1ª geração: marcada por letras sem cunho social, o chamado rap inocente.

2ª geração: focada na descrição da miséria e da violência na periferia.

3ª geração: ocorrida após o lançamento do álbum de sucesso do álbum “Sobrevivendo no Inferno, dos Racionais MCs. Essa geração emerge na cena cultural brasileira e têm m uma visão diferente da geração anterior.

4ª geração: composta pela nova geração de rappers: Emicida, Projota, Rashid, entre outros. Ela trata dos problemas sociais dos bairros pobres, mas também mescla, em suas letras, assuntos relacionados à amizade, ao amor e à diversão. A fim de inovarem, alguns introduziram instrumentos musicais no lugar da base, do *sampler* desenvolvido pelo DJ.

### 2.3.3 Racionais MCs

Em 1988, o produtor cultural e ativista político Milton Sales, conhecendo todo o cenário do metrô São Bento, resolve formar o Racionais MCs. Mano Brown, Edi Rock, KL Jay e Ice Blue, então, tornam-se o principal grupo de rap da história do Brasil. Apesar de Sales ser o ideólogo e produtor, Mano Brown e Edi Rock eram os autores das letras. No entanto, o primeiro tornou-se líder no que diz respeito à imagem do grupo.

Quanto à trajetória, há empreitadas de sucesso, como a vendagem de 1.500.000 cópias do quinto disco de estúdio, o “Sobrevivendo no Inferno”, de 1997, lançado pela gravadora Cosa Nostra. Com esse álbum, eles ganharam projeção nacional, atingindo todos os estratos sociais, de “manos” a *playboys*.

O CD trazia uma nova maneira de tematizar o cotidiano do indivíduo periférico, e isso teria, como consequência, impactos em outros segmentos artísticos, como a literatura, o teatro, o cinema e a televisão. Dessa forma, o grupo tornou-se uma espécie de vetor para as mais diversas produções artísticas da periferia.

De acordo com o sociólogo Tiaraju D’Andrea (2003), a obra ajudou a fundar uma nova subjetividade, criando condições para o sujeito periférico. A partir desse som, ele começou a ter orgulho desse lugar e agir politicamente a partir dele. O termo “periferia” passaria a designar não apenas “pobreza e violência”, mas “cultura e potência”.

A atuação do grupo foi decisiva para fazer do rap algo maior que uma simples representação da periferia. A sua missão com as músicas era desenvolver um espaço discursivo no qual os cidadãos periféricos pudessem se apropriar da imagem, construindo para si uma voz que mudaria a forma de enxergar e vivenciar a pobreza no Brasil.

Contudo, nos primeiros anos, o grupo teve uma posição revolucionária. São várias as músicas que descrevem o *playboy*, a figura do jovem branco rico, como inimigo. As provocações agressivas e ameaçadoras eram, até então, raras na música brasileira. Aliás, em um dos shows, Brown disse que estava ali contra sua vontade, pois não queria cantar para a “playboyzada”. Afirmou que a música era exclusivamente para o povo da periferia.

Outra marca do grupo era a aversão à mídia, o que lhe garantiu notoriedade como grupo de resistência (RIGHI, 2011, pp. 83-84). No entanto, com a e vendagem de 1 milhão de cópias de “Sobrevivendo no inferno”, o grupo viveu a enorme contradição de ser uma cultura de rua e um produto de mercado. Esses erros e acertos, porém, serviram de lição para a chamada nova escola do rap, que nasceria no fim dos anos 2000 com um outro olhar sobre a gestão do rap como negócio.

Com relação ao discurso, os Racionais sabem que ficaram estigmatizados pelo discurso do “nosso” versus “deles”, um som de resistência à hegemonia econômica e política do homem branco burguês. Posteriormente, Mano Brown conta que precisava sair da bolha e afirma que o grupo tinha uma mentalidade fechada.

Hoje, eles ainda retratam o gueto como temática central das músicas, todavia, não traçam o retrato do lugar para ninguém, muito menos para os ricos. Assim, se antes havia letras com forte apelo social e combativo, como música protesto, hoje o grupo traz letras de teor mais narrativo. Contudo, a marca de contestação social impressa no grupo é indissociável.

Quanto ao mercado, Brown criou uma produtora para administrar seus projetos. Assim, pela primeira vez, uma página criada pelos seus funcionários passou a promover os eventos. Entretanto, não foi apenas Brown que mudou sua posição. Outros membros também promoveram uma reviravolta: Edi Rock, por exemplo, chegou até a participar de um programa da Rede Globo.

Com base no exposto, percebe-se que os Racionais se realinharam à a chamada nova escola do rap nacional. Eles se afastaram do posicionamento de classe que marcou sua primeira fase e adotaram outro pensamento, mais transformador. Assim, se desde 1990 a tendência do rap nacional era um espírito revolucionário, nos últimos anos, há um pensamento plural, que abrange diferentes artistas e concepções.

#### **2.4 E.M.I.C.I.D.A. – Enquanto Minha Imaginação Compõe Insanidades, Domino a Arte**

No fim dos anos 2000, surge na cena do rap um rapaz que improvisa como ninguém nas batalhas de rima. Ele retrata a realidade particular de onde mora,

de acordo com o contexto socioespacial em que vive e com a visão de mundo que tem. Seu som é uma construção musical que tem conexão direta com o social expressado por uma comunidade de “manos”. Este é Leandro Roque de Oliveira, um dos maiores rappers da atualidade no cenário brasileiro.

Ele nasceu na capital paulista, no ano de 1985. Criado no Jardim Fontális, na zona norte, é cantor, compositor, produtor musical e desenhista. Formou-se em desenho pela Escola Arte de São Paulo e tuou como desenhista e roteirista em quadrinhos. Paralelamente, escrevia poesias e letras de rap, até que começou a frequentar as batalhas de *freestyle* (improvisação), especialmente uma delas.

Durante essa época, da Batalha do Santa Cruz, que ocorre desde 2006 na saída da estação do metrô Santa Cruz, saíram muitos talentos da nova escola do rap nacional. Muitos, além de participantes, eram organizadores. Nomes como Projota, Rashid e Rico Dalasam passaram pela batalha, que se tornou uma espécie de escola para os novos MCs. Porém, um deles teve enorme notoriedade, pois lidava melhor com a questão do mercado, sabia gerir sua arte e gerar renda, tornando um meio de sobrevivência. Esse é Emicida.

No Santa Cruz, venceu diversas batalhas, e tudo isso foi filmado, inserido no site de vídeos YouTube, o que o deixou conhecido. Assim, ele ganhou respeito nas ruas e, depois de um tempo, resolveu lançar sua primeira *mixtape*, uma espécie de CD demo<sup>8</sup> com uma variedade de músicas gravadas ao longo dos anos. O nome da mixtape era “Pra quem já mordeu um cachorro por comida até que eu cheguei longe”. Ela foi gravada em casa, em CDs virgens; a capa e o encarte foram produzidos de maneira artesanal, e cada disco foi comercializado pelo valor de cinco reais. A venda era feita pelo próprio cantor, por seu irmão e por sua equipe, em shows, festas de *hip hop*, e também pela internet. Tudo isso teve como resultado a vendagem de 10.000 cópias.

Com o objetivo de dar visibilidade a sua arte, Emicida passou a divulgá-la pela internet, fazendo com que seu rap ganhasse outro status. Foi um tempo diferente daquele vivido pelo gênero musical nos anos 1990, no que concerne à forma como a mídia encarava esse gênero musical.

---

<sup>8</sup> CD demo ou demo *tape* é uma gravação musical amadora, feita em estúdio ou não, sem vínculo com gravadoras.

Apesar de começar de maneira independente, a nova escola tinha a tecnologia como aliada. Foi então que Emicida conseguiu maior visibilidade para o seu talento, com as rimas improvisadas nas ruas. Talvez se não fosse o YouTube, seu nome ficaria conhecido apenas nas rodas do Santa Cruz. No entanto, novas ferramentas para gravação propiciaram o barateio do custo para registrar uma mídia móvel física, encurtando a demora em lançar um álbum oficial por meio de uma gravadora, o que demora muito e, principalmente, torna o processo muito mais caro.

Além dessa facilidade, há hoje, na internet, *softwares* de produção de música eletrônica que podem ser instalados gratuitamente e que reproduzem sons e batidas, permitindo que o DJ e o cantor façam a música em casa sem precisar, obrigatoriamente, de um estúdio.

Voltando ao protagonista deste trabalho, neste momento, apresentam-se alguns aspectos de sua vida pessoal. Como já foi dito, Leandro Roque de Oliveira nasceu na periferia de São Paulo. É filho de Dona Jacira e Miguel e irmão de Evandro Fióti, parceiro musical e produtor. Emicida já trabalhou como pedreiro, pintor e vendedor de cachorro-quente. Formado em Design, foi também repórter, assistente de produção musical, entre outras profissões.

Perdeu seu pai ainda pequeno e, por essa razão, sua mãe, dona Jacira, foi quem o criou. Ela trabalhava como empregada doméstica para juntar o sustento da família e dar uma vida digna aos filhos.

Emicida cresceu ouvindo músicas, pois seu pai era DJ. Os primeiros ensaios com a rima aconteceram na criação de hinos e pontos de Umbanda, pensando que as músicas na igreja e no terreiro eram frutos de improviso. Logo, ao voltar para casa, tentava desenvolver suas letras. Leandro também tinha o costume de criar paródias na rádio por pura diversão.

Uma de suas paixões eram os quadrinhos. A partir desse gênero, começou a se interessar pela palavra escrita. Machado de Assis, Castro Alves e Mario Quintana passaram a ser seus ídolos literários. Sendo assim, passou a conhecer, apreciar e consumir poesia como ninguém. Somado a isso, havia o interesse pelo rap. Ouvia Racionais MCs, Rappin'Hood, Planet Hemp, entre outros.

Com o tempo, passou a ser o holofote nas batalhas do Santa Cruz, como já mencionado. Nessa época, também ganhou o apelido de "Emicida", que surge

como a união das palavras MC e Homicida, visto que era nas batalhas que ele “assassinava” o adversário. Futuramente, criou o acrônimo para E.M.I.C.I.D.A., “Enquanto Minha Imaginação Compor Insanidades, Domino a Arte”.

E foi exatamente isso o que ele fez: dominou a arte do rap. Sua criatividade e capacidade de resolver demandas de produção, bem como a maneira como produz seu trabalho fizeram com que ele e seu irmão esboçassem o que hoje se chama Laboratório Fantasma – uma empresa que produz não só o próprio cantor, mas outros artistas. Trata-se de uma espécie de cooperativa artística.

Em 2008, Emicida apostou todas as suas fichas no single Triunfo. O clipe alcançou 8 milhões de visualizações no YouTube, porém, o trabalho mais importante foi na rua, o “boca a boca” para a venda de cópias, gravadas em casa.

Na época, em 2009, a revista Época chegou a noticiar que o trabalho alcançou 3 mil cópias, vendidas no “boca a boca”. Assim, com essa visibilidade, Emicida foi indicado ao Vídeo Music Brasil, prêmio da extinta MTV Brasil. As categorias eram: Melhor Artista de Rap, Aposto MTV e Vídeo Clipe do Ano. Apesar de não ter vencido nenhuma categoria, o artista estava nos holofotes da mídia.

Posteriormente, ele percebeu que era o momento de lançar mais um trabalho. Assim, em 2010, “Emicídio” é anunciado, com direito a divulgação no também extinto Programa do Jô, apresentado por Jô Soares, na Rede Globo. Era um dos programas mais conceituados de entrevistas, um trampolim para verdadeiros artistas. Depois disso, Emicida também apareceu no Altas Horas, no Caldeirão do Huck, na TV Xuxa e, inclusive, passou a ser repórter do extinto Mano e Minas, programa da TV Cultura voltado para o *hip hop*.

Em 2011, torna-se o primeiro *rapper* brasileiro a se apresentar no Festival de Coachella, na Califórnia, Estados Unidos. É a partir desse ponto que ele começa a trazer novos elementos musicais em suas composições. Além dos *beats*, as canções passam a ter novas formas, facetas e outras preocupações do artista. É essa preocupação em dizer o que sente e retratar o dia a dia que marca a nova geração de *rappers*.

Influenciado pelos novos acontecimentos, lança, em 2013, “O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui”, o primeiro álbum de estúdio. Instrumentos

do samba, sons do candomblé, guitarras e bateria fazem parte desse novo universo. É o rap ganhando nova forma.

Todavia, Emicida ainda não estava satisfeito. Ele queria mais. Foi aí que, em 2015, lançou “Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa”, álbum assumidamente afro-brasileiro. O trabalho liga-se à literatura africana, lusófona e se aproxima da outra metade da história da escravidão, que ficou dos navios negreiros para trás, na África. Há ainda referência ao candomblé, à umbanda e aos Orixás.

Em 2017, lança-se “Língua Franca”, o trabalho de Emicida e Rael com os portugueses Capicua e Valete. A ideia do álbum é explorar as conexões entre Brasil e Portugal. Há o *flow* (fluidez) de cada um e, embora o emprego das palavras nas batidas seja diferente, não é estranho. Com 10 músicas, o quarteto mostrou o encurtamento de distâncias entre os dois países.

Desde então, Emicida não parou. Em 2018, resolveu lançar um CD e um DVD ao vivo em comemoração aos 10 anos do lançamento de Triunfo. No show, muitos artistas foram convidados para formar duetos com o cantor e compositor. Nomes como Vanessa da Mata, Pitty, Rael, Rashid, Rico Dalasam e Drik Barbosa se juntaram ao cantor para comemorar as muitas conquistas do rap.

Para finalizar, o rapper paulistano, em 2019, resolveu lançar um novo álbum, diferente do que vinha fazendo até agora. É por isso que Emicida é respeitado. Ele sabe se reinventar a cada momento, a cada nota, a cada governo. “AmarElo” chegou às plataformas como um pedido de atenção, de calma e otimismo. O disco traz muitos temas, dentre eles, a parte positiva e negativa das coisas, o encontro com os amigos, a paisagem relaxante, o sexo, a liberdade. Essa é a essência do álbum, o amor pelo que se faz ou por alguém.

Diante de tudo isso, Emicida é, hoje, é uma das maiores referências do país para o negro, para o sujeito periférico que almeja o sucesso. O rapper usa o corpo do texto como corpo da sua história e da história de seu país. Ele fareja as ruínas – presentes mais do que nunca – e produz o que está disponível ou que foi dispensado. São histórias dos colonizadores, dos traficantes de escravos, dos assassinos de ciclistas, dos grandes latifundiários, de pessoas sem esperança, desempregadas, sem acesso à educação, sem família. Em suma, são histórias brasileiras impressas em versos, mostrando que a injustiça social

ainda assola o país e que, por isso, é importante refletir, considerar, protestar e gritar.

#### 2.4.1 O rap e a juventude

A pobreza, a baixa escolaridade, o desemprego, a violência praticada nas periferias das grandes cidades, tudo isso está no rap de Emicida. A ideia inicial é sempre fazer o rap produzir uma leitura crítica da sociedade; posteriormente, ele pode se tornar uma atividade remunerada diferente das funções normalmente exercidas por pessoas de origem simples e pouca escolaridade.

Como Emicida retrata seu universo, há relatos em suas músicas das andanças pelos bairros das periferias brasileiras. É possível imaginar, ao ouvir a batida, dezenas de jovens pelas ruas e calçadas, conversando em grupos ou isolados, passando o dia sem ter o que fazer, ou ainda correndo de policiais apenas por serem negros. Há também aqueles sem acesso a equipamentos sociais, como centros culturais ou praças públicas, sem espaço e tempo que os estimulem e ampliem as suas potencialidades. Nota-se que, muitas vezes, não existe alternativa, a não ser levar uma vida empobrecida não apenas de recursos materiais, mas principalmente de recursos simbólicos que os capacitem a enfrentar as transformações pelas quais a sociedade passa.

Assim, para esses jovens, que geralmente não têm acesso a uma formação musical, o rap torna-se um dos poucos estilos que lhes permite se divertir, refletir e contestar. Nas letras de Emicida, por exemplo, há uma temática social com conteúdo poético que tende a refletir sobre o lugar social onde cada um se situa e sobre a forma como elabora suas vivências, uma postura de denúncia das condições vividas: a violência, as drogas, o crime e a falta de perspectivas. No entanto, o artista também embala o público com sons relacionados à amizade, ao amor, ao desejo de um mundo perfeito, à esperança de dias melhores.

Outro fator que se destaca é o papel de porta-voz da periferia. Nesse sentido, Emicida vê como uma missão problematizar a realidade em que vive. A intenção, obviamente, é conscientizar a todos. Desse modo, o rap é um meio para valorizar a estética negra, na afirmação positiva do espaço da periferia. É

uma experiência imediata em termos culturais, que possibilita a construção de uma identidade positiva quando se fala em pobre e negro.

## 2.5 A crítica social na música

O estilo de vida americano foi explorado pelo cinema e pela música do país. Quando chegavam ao Brasil, o *fox-blues*, *be-bops* e *boogie-woogies* eram ouvidos pela alta classe média do Rio de Janeiro, por aqueles que desejavam a modernidade do país.

Embora muito consumidas, essas canções começaram a dividir espaço com o tradicional samba, utilizado nas campanhas de Getúlio Vargas por meio do rádio nos anos 1930. De acordo com Tatit (1996), o samba pós-1945 caminhava para um lado melodramático, representando o público que não estava preparado para a modernidade: o pobre. Dessa maneira, deixava de ser atrativo para a elite brasileira, o que compreende os que estavam interessados na modernidade e a juventude. Isso teria uma reviravolta na década de 1950, com a chegada da Bossa Nova.

Na ocasião, ela expressava um novo comportamento do músico e do intérprete brasileiro, tornando-se um gênero musical que romperia com elementos estéticos e culturais do samba tradicional, trazendo uma nova roupagem da música brasileira. Como destaques, é possível citar Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Elis Regina e João Gilberto. Eles conseguiram complexificar o samba, integrando novos recursos que conquistaram o consumidor elitizado da época e deixando o sertanejo e o samba tradicionais abandonados à própria sorte.

O que essa elite não sabia era que o estilo de samba mencionado por Tatit (1996), que escapa das influências estéticas do jazz, pois apela para uma denúncia dos resultados negativos do crescimento urbano-industrial na década de 1950, seria ouvido por muitos. Um exemplo desse gênero é o famoso samba paulista de Adoniran Barbosa, *Saudosa Maloca* (1951), no qual o artista questiona a demolição das malocas e a expulsão dos pobres para a periferia. Com um tom de humor, Adoniran acaba por afirmar o seu inconformismo e a tristeza frente à injustiça social.

Já nos anos sessenta, havia uma insatisfação por parte da população jovem carioca que se formava em cursos superiores pelas universidades, pois o governo da época não conseguia absorver esses novos profissionais. Por esse motivo, tais estudantes participaram de forma mais crítica da realidade, desvencilhando-se da temática do barquinho, da felicidade, do céu azul e do mar trazida pela Bossa Nova e adotando um tipo de canção nacionalista, com mensagens de cunho sociopolítico.

Em 1964, houve um golpe que derrubou o presidente João Goulart. Os militares tomaram o poder político e nele permaneceram por 20 anos. A justificativa para isso foi a necessidade de restabelecer a hierarquia e a disciplina e livrar o país da ameaça comunista. Vale ressaltar que, apesar dessa justificativa ser utilizada na campanha eleitoral do atual presidente do país em 2018, o povo brasileiro, até o presente momento, ainda vive em uma democracia. Embora, neste momento, haja períodos sombrios, eles não se comparam aos da década de 1960. Naquela época, a repressão recaía sobre diferentes grupos e instituições.

Diante do aumento da força de oposição, o regime intensificou a repressão e, com isso, veio a censura. Jornais, revistas e televisão têm suas programações controladas. Como resultado, a primeira manifestação de protesto ao regime veio com espetáculos de teatro, música e poesia como forma de denunciar a pobreza e a injustiça social no Brasil.

Em meados de 1964, surgia a canção protesto, que se constituiria uma das principais formas de resistência ao regime militar. Cantores e compositores se apresentavam em festivais que agitavam a televisão brasileira na época. Os que obtiveram grande repercussão – e perseguição – foram: Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso, entre outros.

Com a popularidade desses festivais de música, o então General Costa e Silva decretou o Ato Institucional 5, em 1968, que permitiria à censura submeter a cultura nacional a uma espécie de lavagem cerebral. Embora atingisse outras manifestações culturais, a censura no meio musical seria ainda mais dura, já que a música se tornara a mais vibrante entre as manifestações. A partir disso, as canções que retratavam a repressão militar do período e denunciavam o clima de terror e tensão do regime da época foram se desarticulando, tamanha repressão. Dessa forma, a música protesto não sobreviveu.

Na década de setenta, verificou-se uma visão mais sutil, porém não menos crítica. O Clube da Esquina, de Milton Nascimento e Lô Borges, fazia isso de modo exemplar. Esses artistas retratavam a busca pela liberdade individual e coletiva, por meio de imagens poéticas sutis e músicas sofisticadas, fora das fórmulas conhecidas até então.

O cerceamento apresentado nas décadas de sessenta e setenta continuou a impulsionar a música brasileira, encaminhando-a para a mesma direção contestadora, instigando, desse modo, o ressurgimento do rock, sobretudo o de protesto. Bandas como Legião Urbana e Capital Inicial surgem como importantes referências do rock popular brasileiro. Além disso, vale destacar as bandas que também apresentaram seus protestos, como Barão Vermelho, Titãs e Ultraje a Rigor.

O rock dos anos oitenta traduziu o protesto, a rebeldia e os anseios de uma nova geração que tornou indissociáveis música e comportamento. O produto cultural criado expressava a indignação da juventude urbana brasileira, com uma linguagem rebelde, integrada às novas ideias, às novas formas e, principalmente, à postura contrária ao regime ditatorial que perdurava no Brasil.

Conforme o afrouxamento se propagava no regime militar, o protesto das canções era ampliado com mais vigor. Mesmo após a degradação desse regime, o país ainda sofria com a censura e com o cerceamento da liberdade de expressão, que ainda naquele momento não poupava as produções culturais.

Observa-se, portanto, que, tanto na década de sessenta e setenta, com as canções-protesto, quanto na década de oitenta, com o rock-protesto, a música marcou presença dentro da história cultural do país, registrou fatos de relevância social, apontou tendências e transformações e contribuiu para que os indivíduos brasileiros pudessem conhecer melhor a sociedade, seus anseios e história. Todavia, no fim da década de oitenta e no início da década de noventa, emerge, no cenário artístico-musical, um gênero que expressa a voz ativa do sujeito coletivo e emana, aos quatro cantos, o cotidiano do negro periférico: o rap. Por meio da produção intelectual dos artistas desse gênero, há a responsabilidade da produção dos significados contra-hegemônicos acerca da vida nacional.

Percebe-se, de fato, que a música trazia a fala dos pobres em suas letras, bem como a dos artistas censurados, dos roqueiros em busca do novo e da liberdade. Porém, ainda havia necessidade de uma música que representasse a

minoria, os excluídos pelas elites, os que foram afastados e abarrotados em morros ao redor das cidades ou que excluídos de direitos básicos de acordo com a Constituição de 1988. Nascia, assim, o rap brasileiro, uma estratégica política-cultural da juventude negra, no discurso hegemônico sobre a nação, nacionalidade e cultura brasileira.

Nos anos oitenta, muitos jovens já iam da periferia para o centro e vice-versa, por conta de trabalho e estudo, definindo sua dinâmica econômica e cultural. Eles faziam parte tanto da mudança nas ruas, na região central onde trabalhavam e consumiam, quanto nos cantos mais distantes, onde vivenciaram a construção desordenada dos bairros, a falta de habitação, o transporte público que nunca chegava, a violência policial, a violência doméstica, a ausência de saneamento, a ausência dos pais, a educação falha, o racismo, a homofobia, entre outras formas discriminatórias, que, naquela época, eram mais latentes.

Em 1984, o *break dance* chegou ao centro de São Paulo. Aos poucos, os *samplers* foram assimilados por uma geração que se desenvolvia ouvindo um som com influência do soul, do samba, do funk e do rock. É justamente nesse contexto que nascem as primeiras coletâneas de rap. Era o *hip hop* e o rap dando seus primeiros passos em terras brasileiras e imprimindo características de suas origens socioculturais em cada verso e cada rima.

Com o tempo, o rap foi tomando outra forma na cena brasileira. Uma faceta sisuda e mal-encarada revelava a denúncia da violência e da negligência do poder público em relação aos problemas vividos na periferia. Era o “rap de mano”, com traços típicos, que ganhava o centro e a periferia de São Paulo e de outras capitais.

Eram indivíduos ativos produzindo uma música e falando de cidadania e ações de luta, conquistas, perdas e, ao mesmo tempo, desenvolvendo uma consciência crítica. O rap deu início a um questionamento, a uma reflexão incorporada nas condições vivenciais do sujeito, potencializando iminentes transformações pessoais e também coletivas.

Em “Mandume”, por exemplo, ao ler os versos “Eles querem que alguém / Que vem de onde nóiz vem / Seja mais humilde, baixa a cabeça / Nunca revide, fija que esqueceu a coisa toda / Eu quero é que ele se-! / (Nunca deu nada pra nós, caralho, caralho, caralho)”, constata-se que o autor está falando de uma classe dominante, de formas de opressão que querem tirar dos mais pobres, dos

negros da periferia. Os versos demonstram claramente a raiva do cantor ao proferir “eu quero é que eles se-“. O xingamento implícito mostra a resistência exposta na letra, a posição assumida: a de jamais abaixar a cabeça diante daqueles que querem dominar.

Percebe-se, então, que tanto Emicida como outros rappers relatam as desigualdades sociais presentes no país. Isso é crucial para entender as composições musicais e as formações de ação contidas nelas para eventuais mudanças não apenas econômicas, mas de consciência crítica. Verifica-se que há uma necessidade de tomar um posicionamento diante de uma sociedade desigual e preconceituosa e de exercer a consciência de um lugar de fala que remete a uma consciência ética de luta por direitos e contra atos racistas que matam diariamente e são um processo histórico, cultural e econômico de desigualdade nacional.

Quando tais posicionamentos são assumidos, há uma relação de exaltação a uma cultura que manifesta uma quebra no ordenamento social imposto ao longo do tempo. De acordo com Silva Neto (2007), esse ordenamento tem relação com a formação social desde o Brasil Colônia e até hoje perpassa imposições e dominações que resultam em exclusões e no massacre da classe mais pobre, ou seja, dos indivíduos periféricos.

Logo, constata-se que a função primordial do rap é a de realizar uma crítica social, evidenciando a situação de moradores de rua, pobres, desempregados, jovens negros de periferia distanciados do acesso às condições básicas dignas de viver, como educação, saúde, moradia e alimentação. Tal crítica é visível em letras de vários *rappers* do cenário brasileiro. Eles se manifestam, a todo momento, contrários a determinados modos de agir de uma classe dominante e se utilizam de críticas baseadas em discursos que remetem à luta, às denúncias, às resistências e à dominação social conservadora.

No próximo capítulo, no qual se analisam as músicas, verifica-se se o compositor em questão, no caso, Emicida, salienta esse aspecto contestador em seu discurso. Para isso, o elemento “conhecimento” do *hip hop* será considerado, além do público-alvo, da identidade de quem produz o discurso e do grupo social representado na canção. Evidentemente, todas as teorias mencionadas no capítulo 1 também serão aplicadas aos discursos das letras de rap, a fim de responder aos questionamentos levantados na introdução desta dissertação.

### 3 UM TEMPO PRESENTE SOBRE UM TEMPO PASSADO

A presente análise tem como foco o rap, termo que, de acordo com Teperman (2015), significa “ritmo e poesia”. Muito mais poesia do que ritmo, ele é carregado de letras com conteúdo político e que, ao mesmo tempo, valorizam a cultura negra, tudo isso como uma maneira de difundir as ideias do poder negro para outras pessoas, sempre como uma forma de resistência.

O rap se expandiu a cada década, chegando ao ponto de, em 2020, ser um dos estilos mais populares do Brasil. Por um lado, isso se deve à força da internet e das redes sociais, uma vez que a militância ocorre por meio de compartilhamentos de músicas, letras, ritmos etc. Por outro lado, os novos rappers dos anos 2000, além de se preocuparem em denunciar os problemas sociais advindos da periferia, também fazem questão de mostrar que esse gênero pode expor o amor, a amizade e outros temas que compõem a música popular brasileira.

Nesse contexto, um desses rappers despontou com seu trabalho poético. E, mais do que isso, foi alguém que superou adversidades de todo tipo, das ruas de terra e barracos de madeira à fome, que o fez morder um cachorro quando pequeno – daí o nome do seu primeiro álbum “Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe...”, de 2009. A questão racial na obra do artista manifesta-se de forma clara, demonstrando que o racismo é um dos problemas sociais que dão origem a outros, também focalizados nas letras do compositor.

Porém, para compreender as relações temáticas, os contextos, os papéis sociais e os processos, há que se refletir, primeiramente, sobre a correlação entre senzalas e favelas. Após a abolição, a saída encontrada pelos ex-escravos foi a moradia em favelas, um lugar relacionado à pobreza e que abrigava trabalhadores, em grande quantidade, considerados perigosos, justamente pelo fato de morarem nesses locais (VALLADARES, 1998). A ideia da burguesia dominante na época era minar a identidade positiva da sociedade com relação a esses moradores e suas residências.

Os cortiços originaram-se de grandes casarões durante o Império, que permaneceram descuidados por algum tempo e foram ocupados por dezenas de

famílias que não tinham outro lugar para morar. Logo, tornaram-se invisíveis para a paisagem urbana, mesmo ainda sendo localizados em bairros centrais das cidades.

Por abrigar grande número de pessoas em um espaço reduzido e com infraestrutura precária, pode-se associar o cortiço a senzalas, visto que ambos apresentam características comuns, tais como um pequeno espaço para moradia ocupado por muitas famílias, falta de qualidade de vida, ambientes com falta de ventilação, falta de privacidade, iluminação inadequada para a vista e, o mais marcante, a utilização de um único cômodo como moradia. Sendo assim, percebe-se que, apesar de os escravos terem sido libertos, suas condições de vida e de moradia pouco mudaram, o que se conclui que a abolição vivida pelos escravos no Brasil foi inacabada.

Baseado nisso, é possível relacionar pessoas negras com os cortiços daquela época, já que elas foram excluídas do contexto histórico do Brasil por terem ocupado, durante muito tempo, a situação de escravos e serem excluídas de tudo perante à população branca.

No século XX, em cidades como o Rio de Janeiro, por exemplo, havia decretos da prefeitura proibindo a construção ou reestruturação de imóveis sem o aval da prefeitura – tais como os cortiços existentes – e as diversas formas de trabalho não oficiais que ocorriam no centro da cidade. Porém, as pessoas priorizavam a moradia em cortiços localizados no centro, já que poderiam economizar em relação aos gastos com transporte, pois estariam perto das vagas de emprego.

Nessa época, devido à propagação de diversas doenças e com a intenção de abrir novas ruas e construir uma circulação interna para a diminuição dos custos de transporte de mercadorias do comércio, o poder público expulsou os moradores dos cortiços cariocas, fazendo com que aqueles que ainda tivessem dinheiro fossem morar em terras longes do centro. Já os que não tinham dinheiro para a compra de terra e para a construção da própria casa ocuparam espaços sobre os quais a prefeitura ainda não tinha controle, nem havia proibido a ocupação, dando origem às favelas.

Assim, na virada do século, houve um deslocamento da habitação popular no Rio, formando uma segregação socioespacial, que também afetou outras cidades. Em São Paulo, por exemplo, não foi diferente. Segundo Taschner

(2000), o Diário de São Paulo (01/10/1950) relata uma pesquisa feita pela Divisão de Estatística e Documentação da Prefeitura de São Paulo informando que na favela do Oratório, na Mooca, zona leste, moravam 245 pessoas; já na favela da Rua Guaicurus, na Lapa, havia 230 cortiços, onde viviam 926 pessoas. Quanto aos moradores, eram negros e pobres, com desempregados ou subempregados, que sofriam com a falta de educação, de saúde, com moradias sem condições de habitabilidade, imersos em meio a diversos tipos de violência, em uma época de serviços sociais praticamente inexistentes.

Na década de 1980, tempos depois da configuração da favela, surge um movimento que abarcou as mazelas vividas por essa população e começou a ter voz, expondo todas as adversidades, que só tendem a aumentar, principalmente em decorrência do governo autoritário que lidera o país desde 2019 e que dá preferência apenas à elite branca privilegiada, negando ao negro periférico toda e qualquer forma digna de viver.

Frente a isso, com o fim da escravidão no século XIX, constata-se que o negro não ficou livre. Ao contrário, até hoje vive preso em uma região afastada do centro, do progresso, de uma vida saudável com qualidade, tendo que enfrentar diversos problemas sociais. Aliás, são esses problemas que os rappers denunciam e evidenciam em suas músicas, principalmente Emicida.

As análises das letras musicais propostas estão firmadas na Análise Crítica do Discurso, de vertente sociocognitiva, e na Linguística Sistêmica-Funcional, com foco na metafunção ideacional, isto é, na linguagem como representação do mundo das experiências. A partir desses pressupostos, busca-se o entendimento das letras musicais escolhidas como *corpus*.

Quadro 3: Distribuição das músicas selecionadas

<b>Música</b>	<b>Álbum</b>
Soldado sem Bandeira	<i>Mixtape</i> Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe... (2009)
Cidadão	<i>Mixtape</i> Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe... (2009)

Boa Esperança	Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa... (2015)
---------------	---

Fonte: Elaboração própria.

Em **Soldado sem Bandeira**, lançada em 2009, o cantor constrói um rap do descarrego, que retrata a maioria minorizada. Há um embate entre facções do tráfico e entre o tráfico e o Estado, no qual as maiores vítimas são os jovens negros. Só de nascer, eles já estão alistados a essa guerra que não lhes pertence, mas afeta todos os que moram na periferia, mesmo que não estejam envolvidos com nenhum dos dois lados. Além disso, a música retrata o acesso à cidadania negado a esses jovens, traçando um paralelo entre o negro na época da escravidão e sua situação hoje, que não é diferente.

A música **Cidadão**, também de 2009, retrata a vida do jovem negro e pobre da periferia das grandes cidades, abandonado à própria sorte e que passa por um processo de ódio secular: ele nasce para morrer, sem que sua morte produza dor para alguém. Sendo assim, não é gente humana, e seu sofrimento nunca afetará ninguém. Para tanto, deve ser excluído rapidamente da sociedade. Desse modo, as letras de Emicida denunciam essa exclusão em forma de violência; é um trabalho sujo cometido pela elite, pela classe média e, principalmente, pela polícia, que não pensa duas vezes no momento de prender ou matar esse (sub)cidadão.

Por fim, em **Boa Esperança**, de 2015, há um paralelo explícito entre o passado escravocrata brasileiro e a sociedade atual. Nota-se um claro posicionamento do autor defendendo a não existência de uma convivência harmoniosa e cordial entre brancos e negros no país, geralmente marcada pela constante violência. Desse modo, a herança de tantos anos de escravidão irá cobrar sua conta de forma explosiva, sem conciliações. É o retrato do subproletariado evocando a escravidão de maneira crítica para revelar a apropriação de novos espaços de fala.

A partir dessa síntese temática, consideram-se agora os três problemas sociais selecionados como foco para o estudo: **racismo, violência e exclusão social**. As músicas “Soldado sem Bandeira” e “Boa Esperança” foram selecionadas para tratar do racismo. Já “Cidadão” e “Boa Esperança” têm, como

tema em comum, a violência. Não menos importante, há uma análise sobre a exclusão social a partir das letras de “Soldado sem Bandeira” e “Cidadão”.

As análises realizadas seguiram um procedimento teórico-analítico, cujas categorias são Sociedade, Cognição e Discurso, Léxico e Representações Sociais. Para tanto, as análises têm por base a noção de contexto proposta por van Dijk (2012). Nesse sentido, a pesquisa adotou as seguintes categorias:

1. A discussão em torno da tríade Sociedade-Cognição e Discurso com o objetivo de esclarecer as entrelinhas do texto.
2. A distinção de representações sociais do sujeito e do grupo na letra da música, evidenciando a identidade, a ideologia, os estereótipos e a variedade linguística utilizada.
3. A atribuição de significados às lexias complexas como forma de entender termos específicos do universo do rap, as gírias pertencentes ao grupo social em questão.
4. O levantamento dos grupos nominais, circunstanciais e verbais para compreender quem participa do evento situacional, onde e como.

A fim de esclarecer o percurso do trabalho, em cada subseção, há, primeiramente, uma introdução sobre o processo histórico, e, em seguida, o processo de análise.

### **3.1 “A felicidade do branco é plena, a do negro é quase” – o racismo de cada dia**

De acordo com Van Dijk (1993b), ao estudar o racismo, deve-se levar em conta que o discurso representa a ligação entre nível micro e macro, ou seja, o racismo como um sistema de dominação de um grupo sobre outro e o racismo como práticas discriminatórias cotidianas. Além disso, há a ligação entre as ações e cognições sociais, e o racismo é identificado como ações e ideologias de grupos ou instituições e como ações e atitudes de membros de um grupo social.

Para realizar uma conexão entre as estruturas macro e micro e as práticas sociais concretas com as estruturas sociais de poder, Van Dijk considera, em seu enquadramento teórico e metodológico, aspectos sociocognitivos que

podem ser observados via discurso, definidos por modelos mentais pessoais e representações mentais socialmente compartilhadas.

Essas representações sociais compõem-se por: regras gerais da linguagem, discurso e comunicação; conhecimentos gerais, como episódios estereotípicos; esquemas de opiniões e atitudes sobre determinado assunto. Aliás, os sistemas ideológicos também fazem parte das representações sociais, uma vez que formam e organizam opiniões e atitudes como valores, normas e interesses básicos de um grupo. Dessa forma, o discurso e a cognição são capazes de relacionar os âmbitos macro e micro da reprodução do racismo.

Frente a isso, faz-se necessário observar que a análise cognitiva não significa que o racismo é fruto de uma visão individual, mas o contrário: as representações sociais, por serem propriedades da mente social e compartilhadas em grupos, são cognitivas e sociais. Logo, é importante salientar que Van Dijk (1993a, 1993b) se opõe a uma orientação individualista, dando foco, especialmente, ao contexto social.

O discurso é formado ou monitorado por modelos mentais e contextuais, além de cognições sociais subjacentes. Esses modelos mentais são individuais, porém apresentam uma base social.

Segundo Van Dijk (1993b), um modelo mental é uma “representação única, *ad hoc* e pessoal de um evento ou situação”. Além do mais, ele é composto por uma leitura subjetiva das estruturas relevantes de determinado evento – como seus participantes, lugar, ações, entre outros – e também por uma avaliação pessoal de tal evento. Ambos os aspectos contêm partes de modelos anteriores e de normas, valores e crenças sociais mais gerais, ou seja, as cognições sociais. A cognição social, de acordo com Van Dijk (1993), é o conjunto de processos e estruturais mentais e compõe todos os processos de construção de sentido, seja em pequenas situações e interações, seja em relações e estruturas sociais mais amplas. Ademais, um participante discursivo guia seu texto ou fala de acordo com o modelo contextual, formado por aspectos como objetivos do discurso, atos comunicativos, propriedades da audiência, entre outros. Sendo assim, o modelo contextual monitora quais informações ou opiniões são relevantes e apropriadas para a produção de discurso em questão.

Levando isso em conta, analisa-se abaixo trechos das letras “Soldado sem Bandeira” e “Boa Esperança”.

Soldado sem Bandeira	Boa Esperança
<p><i>Nego fujão de alma vazia com banzo, tudo confuso De capuz cabisbaixo no último banco do buzo Reprimindo ódio, procurando razão pra vivê, Problema pra nóiz num é morrê, foda é num ter um porquê</i></p>	<p><i>Por mais que você corra, irmão Pra sua guerra vão nem se lixar Esse é o xis da questão Já viu eles chorar pela cor do orixá? E os camburão o que são? Negreiros a retraficar Favela ainda é senzala, Jão! Bomba relógio prestes a estourar</i></p>
<p><i>Isso é nação? e cê na ação é encenação hienas são alienação, Me vê em ação sobrevivendo como estrategista Vendo o caixão de vários Jão descer em vão e assim se vão, Descanse então se esse é o prêmio da guerra racista</i></p>	<p><i>Médico salva? Não! Por quê? Cor de ladrão Desacato, invenção, maldosa intenção Cabulosa inversão, jornal distorção Meu sangue na mão dos radical cristão Transcendental questão, não choca opinião</i></p>
<p><i>Os preto é os único que morre sem causa irmão Raramente é por etnia ou por religião (ó)</i></p>	<p><i>Os livro que roubou nosso passado igual alzheimer, e vai ver Que eu faço igual burkina faso Nóiz quer ser dono do circo Cansamos da vida de palhaço</i></p>

Primeiramente, é preciso considerar que os níveis relacionais aos contextos são externos ao sistema linguístico. O percurso de análise, então, toma o contexto como ponto de partida a fim de se chegar ao léxico e, posteriormente, ao discurso, como forma de expressar a experiência do que o enunciador profere.

Ao iniciar a letra, observa-se que o autor ativa seu modelo mental para contar uma história. No entanto, esse modelo mental também é um modelo de contexto, uma vez que são pessoais e únicos e vão sendo continuamente atualizados à medida que o enunciador escreve.

Em “Soldado sem Bandeira”, o negro periférico não sabe o que fazer diante de tantas adversidades em sua vida. Ao observar seus amigos e os sujeitos da periferia em que vive descenderem o morro em um caixão, o enunciador percebe que o preto é o único que morre sem causa. Dessa forma, o que ocorre no presente tem resquícios do passado.

O mesmo ocorre em “Boa Esperança”. Nesse caso, a favela é comparada explicitamente à senzala, sendo o sujeito negro periférico um escravo, um indivíduo sem identidade pronto para ser levado pela polícia. Se ele estiver baleado, o médico não irá salvá-lo, pois todo seu sofrimento serve de espetacularização pela mídia.

### **O contexto cognitivo**

Com base nesses dados, evidencia-se o contexto cognitivo, definido pela cultura racista e segregada. A ideologia racista que vigora atualmente no Brasil foi elaborada muito antes dos europeus desembarcarem aqui. A invenção da supremacia branca na Europa do século XV teve como objetivo justificar as expansões econômicas e territoriais daquele continente por meio da dizimação e da escravização dos outros e estava baseada em diferenças biológicas ou étnicas.

Essas crenças ganharam status de teoria em determinado momento e passaram a ser fortemente propagadas e defendidas em diferentes lugares, inclusive nas colônias. No entanto, no novo racismo, existe um sentido um pouco diferente da ideologia da supremacia branca original, uma vez que as minorias não são mais biologicamente inferiores. Agora elas são vistas como culturalmente diferentes, e essas diferenças representam, em muitos aspectos, deficiências em relação ao padrão hegemônico. Essa postura, todavia, poderia ser considerada positiva, caso o sujeito diferente não significasse ter características físicas ou culturais inferiorizadas e ressaltadas como estratégia de manutenção das estruturas sociais desiguais.

Há outro aspecto do racismo contemporâneo: a negação. No Brasil de 2020, ainda existe a falsa sensação de que o problema não existe. Aliás, essa naturalização está diretamente relacionada à criação do mito da democracia racial, que conseguiu construir a crença de que o Brasil representava um caso bem-sucedido de democracia racial. Com o tempo, observou-se que esse “êxito”, articulado pela elite simbólica brasileira e que chegou à Unesco em 1951, constituiu-se uma lenda que representava um caso neutro de manifestação de preconceito racial com o intuito de apresentar o modelo do Brasil ao mundo como

referência à pacificação de problemas vivenciados por outras nações (FERNANDES, 2015),

Em um país onde o negro morre a cada segundo sem uma causa específica, onde ninguém luta por sua causa, onde sua cor determina o lugar onde pode ou não pode se instalar, enfim, em um país onde o negro periférico está associado a milhares de estereótipos como atraso, devassidão, escravidão, selvageria, entre outros, proferir um discurso em que no Brasil não há racismo é uma falácia. Como se explicitou no início desta seção, devido ao processo histórico, há a crença, principalmente no Brasil, de que o negro está diretamente ligado à favela. Diante disso, ele precisa ocupar apenas esse espaço. Logo, o processo de escravidão ainda ocorre. É na favela que ele está acorrentado, sem comida, sem saneamento básico, sem direitos. E é assim que a hegemonia branca quer ele que continue.

Portanto, o racismo passou a ser empregado como instrumento ideológico que vem dando legitimação à dominação dos grupos hegemônicos, especialmente neste país, onde as minorias foram dizimadas e colocadas à margem, desde à época dos quilombos. Em função de ter sua história marcada pelos males do período escravocrata, essas etnias ainda vivenciam as práticas segregacionistas que lhe renegam acesso a direitos sociais e simbólicos.

Associado aos fenômenos históricos e às ideologias, o negro ainda enfrenta as questões sociais. Assim, a luta desse grupo étnico, que se perpetua desde a chegada dos primeiros escravos ao país, integra-se à complexa forma como este país vem lidando com a questão racial.

## **O contexto social**

Ao pensar no contexto social, o jovem negro e periférico é representado pela necessidade de se desviar dos empecilhos da vida. Sua identidade é apagada, não sendo reconhecidas, por exemplo, as comunidades remanescentes de quilombolas a partir de sua constituição enquanto grupo étnico. Além disso, há obstáculos quanto à titulação de território, o que gera constantes conflitos no processo de ressignificação de sua própria existência no sentido cultural, econômico, social, político etc.

Ao apagar essas identidades, os que não são negros se veem como naturalmente superiores e não levam em consideração o grande número de negros nas favelas, nos subempregos e nas condições de miserabilidade, tampouco o baixíssimo número de negros nas posições de prestígio social. Assim, esse não branco não questiona uma desigualdade tão evidente. Há apenas um pacto invisível e silencioso, é socialmente estruturante e cristalizado em todos os setores da sociedade. Diante disso, o negro enfrenta o racismo silencioso, que desencoraja a indignação e estimula a passividade diante das situações, por isso ele anda “cabisbaixo no último banco do buzo”, “sobrevivendo como estrategista”, convivendo com “desacato, invenção, maldosa intenção”, como retratam as duas letras de Emicida.

Ainda pensando nesse contexto, o negro periférico percebe que o tratamento não é igual para todos, e as situações de racismo, discriminação e preconceito são vivenciadas e assimiladas de diferentes formas. No Brasil, as situações de discriminação e preconceito atuam fundamentalmente na construção de uma identidade social estigmatizada. Os jovens negros periféricos representam um grupo social: os papéis sociais que lhes cabem na canção, de acordo com o enunciador, são o de um sujeito sem esperança, favelado. No entanto, esses atributos ganham uma conotação negativa por conta de uma construção de uma identidade social estigmatizada. Apesar de o enunciador pensar no termo “favelado” como um símbolo de resistência, o grupo branco hegemônico da sociedade vê essa lexia como uma forma de colocar ou relembrar as posições nas relações de poder.

A estigmatização requer um aprendizado, que passa necessariamente por um processo de ensinar aos “subalternos” o significado da marca de cor. O ritual do silêncio, do fingir que não ouviu, o tom pejorativo com o qual os brancos reproduzem certos termos estereotipados reforça a marginalização dos jovens negros, e isso é o contrário do que o enunciador faz. Algumas lexias são inseridas propositalmente para elucidar a desigualdade social e demonstrar resistência.

A partir do momento em que se conhece o contexto cognitivo por trás das canções, ou seja, toda a ideologia que tem pés fincados no período escravocrata, e o contexto social, pensando nas relações étnico-raciais, é possível refletir

sobre outros níveis de estratificação da linguagem, internos ao sistema linguístico.

### O contexto de linguagem

Ao observar o contexto de linguagem, encontra-se uma língua que pode ser caracterizada como representante do português popular ou não padrão, estruturada por meio das estratégias constitutivas da produção de textos falados.

Esses textos representam a identidade de um grupo, já que o enunciador garante que sua fala seja reconhecida como a de um sujeito pertencente ao grupo social ao qual se dirige: os pretos periféricos. Sendo assim, o primeiro item a se considerar com relação à linguagem é a variação linguística.

Primeiramente, nota-se a redução dos verbos “viver” e “morrer” nos versos a seguir:

*Reprimindo ódio, procurando razão pra **vivê**, /  
[..]  
Problema pra nóiz num é **morrê**, foda é num ter um porquê  
(Soldado sem Bandeira)*

Já em outros versos, constata-se a ausência de concordância explícita entre constituintes do sintagma nominal e verbal:

***Os preto** é os único que morre sem causa irmão (Soldado sem Bandeira)  
**Os livro** que roubou nosso passado igual alzheimer, e vai ver (Boa Esperança)*

Por fim, há também a ausência de concordância explícita entre o verbo e o sujeito, como se pode verificar abaixo:

***Os preto** é os único que morre sem causa irmão (Soldado sem Bandeira)  
**Nóiz quer** ser dono do circo (Boa Esperança)*

Por não utilizar a norma-padrão da língua portuguesa, tal linguagem é vista como uma forma estética desqualificada e inculta, carregada de estigma e de preconceito linguístico. No entanto, as variedades populares são utilizadas no rap porque têm um valor positivo dentro do meio, pois fazem parte da identidade

linguística desse grupo específico. Não há uma preocupação com o estigma ou o preconceito linguístico, visto que esse grupo se utiliza de usos não formais e não padrão da língua, pois há motivações sociais para tais usos.

Quanto às gírias, os marcadores discursivos e as escolhas lexicais, eles servem como um recurso de união do grupo, uma vez que só seus membros podem entender aquela variedade específica. Como exemplos de gírias, verifica-se “buzo” e “Jão”.

A *lexia*, de acordo com Pottier (1974) é uma unidade lexical memorizada, que corre menos risco de apresentar conotações discursivas capazes gerar ambiguidade.

### O significado das *lexias* complexas no contexto de situação

As *lexias* complexas, ou seja, aquelas que podem estar lexicalizadas ou em vias de lexicalização, têm seus significados atribuídos com base no contexto de situação, conforme se demonstra seguir:

Quadro 4: *Lexias* completas e textuais das músicas "Soldado sem bandeira" e "Boa Esperança"

<b>Lexias complexas e textuais</b>	<b>Atribuição de significado</b>
<i>Nego fujão de alma vazia</i>	Aquele que está perdido em um mundo que não faz sentido.
<i>Vendo o caixão de vários Jão</i>	Vários jovens mortos em vão devido a guerra entre facções do tráfico e entre o tráfico e o Estado.
<i>Xis da questão</i>	Ponto central.
<i>Cor do orixá</i>	Divindade negra.
<i>Vida de palhaço</i>	Ser ridicularizado.

Fonte: Elaboração própria.

A partir do momento em que tais *lexias* são consideradas e refletidas de acordo com a ideologia do grupo e proferidas no discurso da música, entende-se que são cabíveis suas inserções, pois fazem parte da experiência de mundo do enunciador. Logo, ele as conhece e se comunica com seu grupo dessa forma, que não deve ser considerada menor ou sem prestígio, visto que reafirma a identidade de cada pessoa no grupo social no qual se inscreve, num contexto

sociocultural específico: jovens negros da periferia paulista. Identifica-se essa reafirmação da identidade e da constituição do grupo social por meio da seleção de lexis.

É possível perceber, portanto, que o enunciador utiliza lexis negativas, como *fujão*, *alma vazia*, *cabisbaixo*, *negreiros*, *desacato*, *invenção*, *cabulosa*, *inversão*, com relação ao seu grupo, justamente para provocar a crítica social, evidenciando sua pertença a um grupo dominado. Sendo assim, o reforço dos atributos negativos procura ressaltar as estratégias discursivas a fim de denunciar ao mundo como é a vida na periferia, como é o sofrimento dos participantes dessa guerra, ou seja, os negros. Ao refletir ainda sobre o estudo do léxico, objetiva-se aqui aprofundar a relação entre a ACD e a LSF para explicar como a linguagem materializa os discursos.

A LSF, abordagem que fundamenta a gramática sistêmico-funcional, estuda a linguagem em suas diversas funções e tem embasamento semântico, partindo dos contextos de cultura e de situação, por considerar que todo texto é influenciado pelo contexto em que é produzido.

Quando o contexto é materializado em orações, focaliza-se a língua como sistema. Nessa dimensão, a LSF reconhece três metafunções da linguagem: a ideacional, a interpessoal e textual. Neste estudo, como já informado, considera-se a metafunção ideacional, na qual a oração é vista como representação. De acordo com Thompson (2004), a partir da perspectiva experiencial (ideacional), “a linguagem compreende um conjunto de recursos para se referir às entidades no mundo e às maneiras pelas quais essas entidades atuam ou se relacionam entre si”.

Ao analisar as escolhas lexicais, leva-se em conta o Sistema de Transitividade. Segundo Halliday (2004), esse sistema é o que descreve toda a oração e onde se manifesta os significados experienciais. A oração é constituída de processos (materiais, mentais, relacionais, verbais), participantes e eventuais circunstâncias, sendo classificada de acordo com o tipo de processo.

Para ficar mais claro, deve-se pensar sobre as experiências obtidas por meio de ações e eventos no mundo, que diferem daquelas na consciência das pessoas. As experiências relacionam-se com o que se faz no mundo, sendo que a experiência exterior corresponde a ações e eventos, enquanto a exterior, no

mundo da consciência, constitui-se de lembranças, reações, reflexões e estados de espírito.

Assim, todas essas experiências são representadas linguisticamente por meio de aspectos léxico-gramaticais, e o sistema de transitividade é o estrato em que se manifestam os significados experienciais. Frente a esse contexto, para demonstrar as relações com base em evidências linguísticas, busca-se ilustrar, a seguir, como a análise subsidiada por categorias, proposta pela teoria sistêmico-funcional, permite descortinar os múltiplos significados muitas vezes naturalizados como senso comum pela linguagem.

#### ***Fragmento 1 – Soldado sem Bandeira***

<b><i>Nego fujão de alma vazia</i></b>	<b><i>reprimindo</i></b>	<b><i>ódio</i></b>	<b><i>procurando</i></b>	<b><i>razão pra vive</i></b>
Experimentador	Processo mental	Fenômeno	Processo mental	Fenômeno

#### ***Fragmento 2 – Soldado sem Bandeira***

<b><i>(enunciador)</i></b>	<b><i>vendo</i></b>	<b><i>o caixão de vários Jão descer em vão</i></b>	<b><i>e assim</i></b>	<b><i>se vão</i></b>
Experimentador	Processo mental	Fenômeno	Circunstância	Fenômeno

Ao observar os versos acima, da letra “Soldado sem Bandeira”, desmembrados de acordo com o processo de Transitividade da LSF, nota-se que o enunciador optou pelo processo mental “vendo” para representar a percepção que ele tem sobre a realidade. Como ele já foi morador da periferia, percebe que esse negro na “senzala” reprime o ódio para continuar vivo, uma vez que a taxa de homicídio entre negros é três vezes maior que em brancos (IBGE, 2019). Além disso, a violência policial também atinge mais os negros. Logo, em meio a diversas desigualdades e preconceitos, a única opção é seguir em frente e procurar uma razão para viver.

Ao mesmo tempo, é uma tarefa árdua procurar essa razão quando se veem vários amigos e parentes, negros e periféricos, descendo o morro dentro

de um caixão. Ao evidenciar tal verso, tem-se a percepção do enunciador diante da barbárie das favelas: a bala direcionada a um sujeito, a bala perdida e a violência com o uso de objeto cortante. Seja qual for a forma cruel do homicida, a realidade é que o alvo certo é sempre o preto e pobre.

**Fragmento 3 – Soldado sem Bandeira**

<b>Esse</b>	<b>É</b>	<b>o prêmio da guerra racista</b>
Portador	Processo relacional	Atributo

**Fragmento 4 – Soldado sem Bandeira**

<b>Os pretos</b>	<b>É</b>	<b>os únicos que morre sem causa</b>
Portador	Processo relacional	Atributo

Ao observar esses dois fragmentos, ainda da letra “Soldado sem Bandeira”, tem-se o que Halliday (2004) chama de processos relacionais. A justificativa para o uso desses processos está na ideia de o enunciador caracterizar o participante, que no caso é denominado “portador”.

Quando o enunciador diz que “esse é o prêmio da guerra racista”, ele usou o pronome demonstrativo para fazer referência aos indivíduos da favela que morrem, muitas vezes em vão, por conta de uma bala perdida. Sendo assim, o enunciador sugere que o leitor/ouvinte reflita sobre isso. Se todos os corpos descendo o morro mostram que a vida do negro periférico não vale nada, então realmente esse é um prêmio da guerra racista.

Para legitimar o que foi escrito no fragmento 4, em que o enunciador diz que “os pretos é os únicos que morre sem causa”, há um atributo para caracterizar esse indivíduo: “morrer sem causa”. Sendo assim, fica óbvio que há resquícios de um passado cruel que faz com que até hoje os pretos sejam vítimas da elite branca.

Ao desmembrar os versos, nota-se também uma associação entre o processo de transitividade da LSF e as lexias selecionadas. O enunciador possivelmente escolheu cada lexia a fim de demonstrar o papel social desse sujeito negro da periferia, bem como os estereótipos que ele carrega.

Ajustando o foco para alguns versos da letra “Boa Esperança” e considerando ainda o processo de Transitividade da LSF, propõe-se traçar um paralelo de objetivos afins do enunciador para explicitar a denúncia frente ao racismo.

**Fragmento 5 – Boa Esperança**

<b>Favela</b>	<b>Ainda</b>	<b>É</b>	<b>senzala</b>
Portador	Circunstância	Processo relacional	Atributo

Nesse fragmento, há um processo relacional justamente para fazer a correlação entre favela e senzala. O enunciador traz um paralelo explícito entre o passado escravocrata brasileiro, expresso pela “senzala”, e a sociedade atual, caracterizada pelos “camburões” e “favela”. Ademais, tudo isso é reforçado pelo uso do advérbio de tempo “ainda”. Dessa forma, o enunciador não escolheu esse léxico por acaso, mas sim com o objetivo de expor que aqueles que moram na favela ainda continuam sem seus direitos básicos, como educação, emprego, moradia de qualidade etc.

**Fragmento 6 – Boa Esperança**

<b>Médico</b>	<b>salva?</b>	<b>Não!</b>
Ator	Processo material	Circunstância

Nesse fragmento, o participante, chamado de ator, não pratica a ação de salvar o negro periférico. Isso está evidente ao observar a circunstância expressa pelo advérbio de negação. Existe a clara intenção do enunciador de expor o médico, na maioria das vezes pertencente à elite branca brasileira, como racista, uma vez que não salva o próximo apenas por ser negro. A “cor de ladrão”, como é referida pelo cantor, traz novamente o estereótipo do preto como aquele que rouba, que pratica o mal, o vagabundo, aquele que não merece ser salvo. Obviamente, esse pensamento distorcido da realidade tem resquícios da sociedade brasileira escravocrata do século XIX, e ainda impera no Brasil do século XXI, em pleno 2020, sendo um discurso legitimado inclusive pelo presidente do país.

**Fragmento 7 – Boa Esperança**

<b><i>Os livros</i></b>	<b><i>que roubou</i></b>	<b><i>nosso passado</i></b>
Ator	Processo material	Meta

Ainda sobre o trecho de “Boa Esperança”, o enunciador ressalta o processo material, a ação de roubar. Nesse caso, o participante é o livro, que roubou o passado do negro. Isso quer dizer que por muitos anos a história do negro foi omitida nos livros. Houve o apagamento da memória de seus ancestrais por conta de uma sociedade racista, desigual. Para que houvesse a inclusão no currículo oficial das redes de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-brasileira”, o ex-presidente da república, Luis Inácio Lula da Silva, sancionou a Lei nº 10.639. Dessa forma, desde 2003, todos os estudantes do Brasil passaram a aprender mais sobre a luta dos negros no Brasil, bem como sobre a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo nas áreas social, econômica e política.

Nesse caso, o enunciador também fez questão de revelar essa faceta da história do Brasil para que o leitor/ouvinte perceba as desvantagens do negro periférico, que não foi capaz nem de conhecer a história de seu povo.

De acordo com Van Dijk (1993a), o sistema de dominação étnico é altamente complexo. Por isso, os discursos e atos de discriminação são observados como manifestação no nível micro do sistema, em vez de focalizarem o indivíduo. A natureza intergrupar do racismo significa que ele é praticado por membros de um grupo contra o outro grupo, e não se compõe apenas por atitudes individuais. Pelo contrário, ele se sustenta por um sistema de poder de um grupo sobre o outro nas mais variadas esferas da sociedade, como social, cultural, político e /ou econômica. Desse modo, atitudes discriminatórias praticadas por brancos não estão sendo ligadas as suas personalidades individuais, mas a normas culturais e sociais, a valores e a ideologias do grupo dominante. Essa definição permite que, em determinadas situações, um sujeito de um grupo minoritário detenha mais poder do que um indivíduo de um grupo dominante, porém não ocorre enquanto alguém pertence a esse grupo.

## O contexto discursivo

A dominação de um grupo sobre outro apresenta duas dimensões: a cognitiva e a social. Isso significa, no **contexto discursivo**, que, além do controle e do acesso privilegiado a recursos sociais valiosos, os grupos dominantes também podem controlar indiretamente as mentes de outros. Por meio desse controle, o racismo é reproduzido com o fim de legitimar e manter a posição de dominação do grupo branco. Ao considerar que as elites dispõem de maior acesso aos recursos na sociedade, elas têm uma responsabilidade especial porque têm também os maiores meios para se opor ativamente a um sistema racista. Porém, isso não ocorre, e este é o mote para que manifestações de grupo, como é o caso do rap, se projetem como discurso que intenta denunciar tal estado de coisas.

Frente ao pensamento de Van Dijk, constata-se que, no contexto discursivo, o enunciador nas letras “Soldado sem Bandeira” e “Boa Esperança” tem como objetivo deslegitimar essa posição de dominação do grupo branco. O próprio rapper aqui é quem detém o poder de tomar as decisões e dar o aval para aquilo que será transmitido em todos os meios de comunicação.

Como Emicida tem sua própria gravadora, a Laboratório Fantasma, ele reproduz o discurso impresso em suas letras e nas letras de outros rappers a fim de combater a hegemonia branca fonográfica que só lança canções que não trazem uma mensagem de reflexão como faz o rap. Sendo assim, além de deter o poder, nesse caso, Emicida tem o controle de tudo o que é produzido e lançado e, graças à tecnologia, o acesso a seu material é mais democrático, uma vez que ele não depende exclusivamente das rádios para a reprodução da sua música. Atualmente, a divulgação ocorre em serviços de *streaming* como Deezer, Google Play Music e Spotify.

Pensando em todo o trajeto feito até aqui, percebe-se que as canções analisadas ressaltam todo o passado histórico do negro, por meio de contextos cognitivos, sociais e de linguagem, a fim de realizar uma denúncia social, por meio do discurso, ao qual o leitor/ouvinte precisa estar atento, já que o rap é um dos caminhos para mudar a atitude e tentar sanar a desigualdade racial, um dos maiores problemas sociais do Brasil.

### 3.2 “Mãos na cabeça!” – a violência nas favelas

No início deste capítulo, foi citado que o período escravista ainda está presente na sociedade contemporânea brasileira, mas em outros moldes. Desde aquela época os negros estiveram às margens da sociedade, considerados inferiores, mesmo depois de “livres”. E não apenas isso. Eles foram destituídos de todos os direitos humanos, pois até o direito à vida estava nas mãos dos colonizadores. Após a abolição, foram abandonados à própria sorte, e nenhuma política pública foi criada pelo Estado para incluí-los no sistema econômico. Assim, eles permaneceram oprimidos, marginalizados, discriminados e sem nenhuma perspectiva de melhora na condição de vida. Apesar de, na atualidade, o Estado ter criado algumas políticas visando à igualdade racial, o racismo, como já foi visto, é um dos problemas sociais que impedem que o negro saia do lugar marginal a que foi relegado desde o momento em que foi sequestrado da sua terra de origem, no continente africano, e trazido à força para este país (ARAÚJO, 2013).

Esse é um dos fatores que reduzem a expectativa e oportunidade de a população negra periférica melhorar a condição de vida, deixando de ser estigmatizada, oprimida e discriminada e saindo do lugar marginal a que foi relegada historicamente. Tal fator contribui para o aumento do índice de violência, outro problema social do Brasil, que acomete, principalmente, os moradores da favela. É uma violência que ceifa vidas, destrói famílias; são pais perdendo seus filhos, filhos perdendo pais, tornando-se órfãos da violência. Esse problema social conecta-se à corporação policial, que justifica o ato pelo discurso de que esse povo é marginal e que o papel da polícia é a busca da paz quando, na verdade, sabe-se que o parâmetro para apertar o gatilho são as características fenotípicas (cor da pele, tipo de cabelo, espessura do nariz e dos lábios) e a classe social do sujeito abordado.

É evidente que, no Brasil, ninguém está imune à violência. Porém, é a população periférica a principal vítima das mais variadas formas de violência manifestas por meio de atos físicos ou simbólicos.

Diante do que foi apresentado, analisa-se, a partir das letras “Cidadão” e “Boa Esperança”, quais denúncias sociais acerca da violência e da criminalidade são elucidadas pelo enunciador.

Cidadão	Boa Esperança
<p><i>Os moleques frio no asfalto quente, igual eu Tossindo e comentando sobre os amigos da gente que morreu (violência) (Foi!) Virou passado, por não tá mais presente Igual os valor esquecido por não ter cifão na frente Mó friaca, tio. Deixa eu botar meu moletom Vendo os gambé zoando os que é menino bom Ponho o boné e sigo na fé, nego nem óia Atravesso a rua pois se passa perto móia [...]</i></p>	<p><i>O tempero do mar foi lágrima de preto Papo reto como esqueletos de outro dialeto Só desafeto, vida de inseto, imundo Indenização? Fama de vagabundo Nação sem teto, Angola, Keto, Congo, Soweto A cor de Eto'o, maioria nos gueto Monstro sequestro, capta-tês, rapta Violência se adapta, um dia ela volta pu cêis Tipo campos de concentração, prantos em vão Quis vida digna, estigma, indignação O trabalho liberta (ou não) Com essa frase quase que os nazi, varre os judeu – extinção</i></p>
<p><i>[...] Meus vizinhos saber menos nome de livro que de arma E a máquina que faz Bin Laden, trabalha a todo vapor Solta na Babilônia, ensina a chamar rato de senhor [...]</i></p>	<p><i>Aê, nessa equação, chata, polícia mata – Plow! Médico salva? Não! Por quê? Cor de ladrão Desacato, invenção, maldosa intenção Cabulosa inversão, jornal distorção</i></p>
<p><i>[...] Os que não morrer de tédio, morre de asfixia A CIA monitora isso que cê faz agora Mas não interfere, só fere, o pai da criança que chora Nosso sofrimento dá prêmio pra quem se esconde em bairro nobre Tô cheio disso, igual as cadeias cheias de pobre (porra!) Cidadania onde? Nós cuspiu na lei de Gandhi É quente memo, cidadão é uma cidade grande</i></p>	<p><i>Meu sangue na mão dos radical cristão Transcendental questão, não choca opinião Silêncio e cara no chão, conhece? Perseguição se esquece? Tanta agressão enlouquece Vence o Datena com luto e audiência</i></p>

Novamente, para explorar a letra da música, faz-se necessário considerar os níveis relacionais aos contextos, uma vez que são externos ao sistema linguístico. Depois, analisam-se os contextos de linguagem e discursivo, refletindo sobre o léxico, ou seja, como cada lexia produz um significado experiencial de linguagem até o momento em que esse discurso é proferido pelo enunciador.

Em “Cidadão”, no início da letra, já é possível observar que os jovens periféricos conversam sobre os amigos que morreram provavelmente por conta da violência entre as facções do morro e os policiais. O enunciador, então, precisa se distanciar desses policiais que fazem questão de oprimir os jovens e violentá-los.

### **O contexto cognitivo**

Frente a isso, considera-se que o contexto cognitivo está marcado por uma ideologia racista e classista. Ao se estudar a história do Brasil, percebe-se que há sequelas que jamais o tempo apagará com relação aos negros e seus descendentes. Há um solo brasileiro que é marcado pelo sangue derramado de africanos abruptamente sequestrados de seus país e coagidos a trabalhar em uma terra desconhecida. Todavia, o desconhecimento da terra não foi o motivo que serviu para justificar tal barbárie da escravidão, mas sim a recepção e as diversas formas que o branco colonizador utilizou para impor sua vã soberania. Dessa forma, jogado em solo brasileiro, o negro começou a receber maus tratos sem saber o porquê.

Na atualidade não é diferente. Até hoje existe uma falsa relação amistosa entre brancos e negros que em nada neutralizou a supremacia de uma ideologia que persiste em humilhá-los e em gerar novas formas de violência física, moral e psicológica. Esse problema se fundamenta pelas crenças históricas e estigmatizadas de que o negro é um ser humano inferior, aproveitador, ladrão, analfabeto, sujo, nojento etc. São os diversos termos insultosos que classificam o negro desde aquela época até hoje. Como resultado, a elite branca brasileira reafirma seu lugar como classe social privilegiada e faz questão de não aceitar o negro, de negar seus direitos, de combatê-lo com as diversas armas que possui, principalmente com o poder. Sendo assim, por ano, são assassinados

30 mil jovens no país, fruto de uma violência urbana que tem, sim, origem no período escravocrata. Isso ainda faz com que o mito da democracia racial seja desconstruído, ao expor que 23 mil desses jovens mortos são negros. Assim, a bala que sai das armas dos policiais, desses mesmos que Emicida coloca como os que “zoam os que é menino bom”, tem um alvo: o negro periférico.

## **O contexto social**

Ao refletir sobre o contexto social, considera-se que as favelas são vistas como lugares “sujos” em uma cidade bonita, a fonte de problemas de segurança, na qual se inserem programas de policiamento militarizado. Com essa inserção,, instaura-se o caos. Não por acaso Emicida escreve “polícia mata – plow” na letra de Boa Esperança. Porém, esse combate ao tráfico de drogas e às gangues molda-se por preconceitos que, aliás, há décadas sustentam uma realidade que não é verdadeira. Há o estereótipo de o povo pobre e preto da favela ser violento e perigoso, porém isso poderia ser visto de outra forma, ou seja, como uma negligência histórica do Estado. A violência gerada resulta da desigualdade sistêmica e não é uma característica inerente às próprias favelas, como acham os policiais e a classe privilegiada.

Além disso, há o papel da mídia, que estabelece associações diretas entre esses territórios e o fenômeno da violência nos grandes centros. Tal relação simplificadora fez com que a sociedade naturalizasse a violência contra o morador de favela, culpando-o mesmo quando ele é vítima da violência, e não quem a provoca.

Como a violência é sensacionalizada, criando a ilusão de que as comunidades são espaços urbanos inerentemente perigosos habitados apenas por sujeitos criminalmente perigosos, ela é vista como um “espetáculo” e como um aspecto normal nessas comunidades, ignorando-se as condições sistêmicas e estruturais subjacentes à violência e à criminalidade não só em favelas, mas na cidade como um todo e na sociedade em geral.

No entanto, Emicida não insere o problema social da violência e da criminalidade como algo corriqueiro que não deve ser elucidado, mas o contrário. Há uma denúncia social que considera os papéis sociais do jovem frente às adversidades. Segundo Moscovici (1982), as representações sociais estudam as

faces da realidade de um indivíduo. Logo, cada um está inserido em uma realidade social, política, cultural e econômica. Isso se evidencia nas letras. Por um lado, quando o enunciador diz “vendo os gambé zoando os que é menino bom”, tem-se o papel social do jovem negro periférico sendo oprimido pelo policial. Por outro lado, ao dizer “Meus vizinhos saber menos nome de livro que de arma”, tem-se o papel do jovem lúcido, que conhece a verdadeira realidade de onde mora e sabe que o futuro do seu grupo é partir para a criminalidade. Percebe-se que ambos os papéis sociais mostram a realidade do grupo. Logo, pode-se dizer que cada léxico foi pensado para conectar o contexto sócio-histórico e cognitivo, a fim de levar o leitor/ouvinte a refletir sobre a associação entre violência e criminalidade, bem como o processo histórico do negro na sociedade brasileira.

### **O contexto de linguagem**

Com o objetivo de esmiuçar a intenção do enunciador, faz-se relevante analisar o contexto de linguagem das canções, permitindo, assim, realizar um percurso do léxico até o discurso proferido.

Para dar início, ressalta-se a variação linguística. Embora o sujeito possa utilizar variantes, é no contato linguístico com outros falantes de seu grupo que ele encontra os limites para a sua variação individual. Como ele o vive inserido em um grupo, em uma comunidade, deverá haver semelhanças entre a língua que fala e a que os outros membros da comunidade falam. Nesse sentido, a variação linguística pode ser considerada um retrato da vivência social dos sujeitos, e a comunicação entre eles depende do meio em que a variação se desenvolve. Logo, a variação linguística empregada artisticamente, no rap, por exemplo, demonstra uma espécie de resistência de um contexto social e de seus indivíduos. As gírias, a falta de concordância, a redução dos verbos, enfim, todo esse estilo musical observado a seguir faz parte de uma variedade linguística específica, o que legitima ainda mais este estudo.

Nas duas letras, nota-se a redução de alguns verbos. Isso é comum não apenas nos raps de Emicida, mas em outros, uma vez que, além de ser uma marca do estilo musical, é também pensado para ser oralizado da mesma forma com que esse grupo social se comunica no dia a dia:

*Virou passado, por não tá mais presente/ [...] ponho o boné e sigo na fé, nego nem óia* (Cidadão)

Além da redução dos verbos “estar” e “olha”, em outro verso, destaca-se a ausência de concordância explícita entre constituintes do sintagma verbal.

*Com essa frase quase que os nazi, /varre os judeu – extinção*  
(Boa Esperança)

Por fim, constata-se a ausência de concordância explícita entre o verbo e o sujeito, como se pode verificar abaixo.

***Nós cuspiu na lei de Gandhi*** (Cidadão)

Não obstante, é válido destacar o uso de gírias como “gambé”, “papo reto”, “friaca”, “móia”, gírias tipicamente paulistas que caracterizam a linguagem dos jovens periféricos no dia a dia. Além disso, há os hábitos de fala, como a utilização apenas do “cê” em vez de “você” e “pu cêis” em vez de “para vocês”, que demonstram a caracterização social implicada nas canções analisadas.

### **O significado das lexias complexas no contexto de situação**

Agora, para compreender melhor a linguagem além da variação linguística, é preciso verificar as lexias complexas, pois, ao atribuir-lhes significado, o leitor/ouvinte poderá chegar até as experiências sociais do enunciador, entendendo, assim, o seu discurso como um todo.

Quadro 5: Lexias complexas e textuais das músicas “Cidadão” e “Boa Esperança”

<b>Lexias complexas e textuais</b>	<b>Atribuição de significado</b>
<i>Máquina que faz Bin Laden</i>	O Estado que produz criminosos.
<i>Chamar rato de senhor</i>	Chamar de senhor o criminoso que é “dono” do morro.
<i>A CIA monitora isso que cê faz agora</i>	Força hegemônica sobre os indivíduos periféricos.

<i>Cidadão é uma cidade grande</i>	“Cidadão” é o aumentativo de cidade, que destaca a hipérbole dos graves problemas que estão nas periferias.
<i>Vence o Datena</i>	Audiência dos programas sensacionalistas, voltados ao jornalismo policial, que exploram a violência contra o cidadão negro e pobre.

Fonte: Elaboração própria.

Ao refletir sobre as lexias complexas, fazendo associação ao contexto, percebe-se a denúncia do enunciador, uma vez que a “máquina que faz Bin Laden” é observada como o não investimento em educação. A partir do momento em que o Estado cria os criminosos, há também a produção de seres resignados e submissos aos que os exploram. Tudo isso, evidentemente, gera violência, que gera morte, que gera indiferença. É uma relação cíclica de falta de cuidado com o espaço público e com os cidadãos da periferia.

A CIA é representada como a força policial, que oprime o sujeito preto e pobre e que, ao mesmo tempo, é visto no programa sensacionalista como o salvador, aquele que intercede e prende o negro, o que tem cor de ladrão. Aparentemente, o enunciador insere elementos distantes e fragmentados, como “CIA”, “Bin Laden”, “pai da criança que chora”, “vida de inseto”, “campos de concentração”, porém, o que ele pretende é criar uma dicotomia de lá x cá, denunciando uma estrutura de dominação. Em “Cidadão”, há os periféricos, de um lado, e privilegiados sem bairros nobres se alimentando dos sofrimentos dos pobres de outro. Já em “Boa Esperança” há a dominação do branco em relação ao negro desde a época da escravidão. Sendo assim, o “lá” está relacionado ao período escravocrata e o “cá”, à contemporaneidade.

É possível, ainda, perceber que o enunciador utiliza lexias negativas, como arma, tédio, chora, morrer, sofrimento, cadeia, vagabundo, sequestro, ladrão, extinção, perseguição, para reforçar a crítica social, legitimando a dominação e revelando a violência por trás disso.

Pensando na convergência ente ACD e LSF, ambas contribuem com as investigações do campo da linguagem. Além disso, essas duas áreas entendem a língua como uma manifestação social, sujeita às condições contextuais em que opera. Frente a isso, considera-se que os recursos da língua posicionam o produtor do texto, emitindo avaliações sobre o ator participante. De acordo com o aparato teórico da LSF, ao descrever os padrões oracionais, consegue-se

investigar as propriedades de um gênero textual além dos limites gramaticais. Sendo assim, é possível analisar a música a partir das escolhas lexicogramaticais que externam a intenção enunciativa. Para isso, considera-se a metafunção ideacional dos estudos de Halliday, uma vez que seu objetivo é a representação das experiências obtidas por meio de ações e eventos no mundo.

Busca-se, então, por meio do sistema de transitividade da metafunção ideacional, analisar os aspectos lexicogramaticais a fim de compreender os significados experienciais do enunciador.

#### ***Fragmento 1 – Cidadão***

<b><i>Os gambé</i></b>	<b><i>Zoando</i></b>	<b><i>os que é menino bom</i></b>
Ator	Processo material	Meta

#### ***Fragmento 2 – Cidadão***

<b><i>(A CIA)</i></b>	<b><i>só fere</i></b>	<b><i>o pai da criança que chora</i></b>
Ator	Processo material	Meta

Ao observar os versos acima, da letra “Cidadão”, verifica-se que o enunciador optou pelo processo material a fim de evidenciar as experiências no mundo sensível, utilizando os verbos “zoando” no sentido de “humilhar/bater”, e “fere”.

Na primeira oração, o policial humilha os jovens periféricos considerados bons, ou seja, que não fizeram nada de mal para serem tratados dessa forma. É a violência policial contra jovens negros e moradores de regiões pobres que ocorre há anos e ainda permanece, principalmente em 2020. A brutalidade das ações, alvo de crítica frequentes, atingiu o seu ápice no primeiro semestre desse ano. A recorrência desses ataques está relacionada à ideologia racista, uma vez que essas abordagens têm o estilo de investida diferente ao lidar com cidadãos brancos e negros. Em geral, as operações nas favelas e bairros pobres são marcadas por chutes em portas, gritos, agressões despropositadas e tiros, ou seja, muita violência sem qualquer respaldo ou suspeita evidente.

Aliás, os depoimentos de pessoas confirmando que os policiais primeiro batem e depois perguntam são mais recorrentes. Diante disso, todos são

espectadores dessas abordagens violentas tanto física quanto verbalmente. Emicida já evidenciava isso em 2009, porém, depois de onze anos, a situação só se agravou.

### ***Fragmento 3 – Boa Esperança***

<b><i>Polícia</i></b>	<b><i>Mata</i></b>	<b><i>(jovem negro periférico)</i></b>
Ator	Processo material	Meta

No fragmento da letra “Boa Esperança”, ocorre o mesmo. Há um processo material que narra a ação da polícia representando uma violência cotidiana que perdura e é uma variação da violência histórica nazista. Para além dela, há uma violência psicológica, como é mostrada no fragmento abaixo.

### ***Fragmento 4 – Boa Esperança***

<b><i>Tanta agressão</i></b>	<b><i>Enlouquece</i></b>	<b><i>(o jovem periférico)</i></b>
Experimentador	Processo mental	Fenômeno

O processo verbal, nesse caso, é mental, uma vez que o ato de enlouquecer se liga a uma atividade no mundo da mente. Diferentemente das orações materiais, que constroem linguisticamente a mudança da realidade externa, essa oração mental é responsável por construir a mudança da percepção que se tem sobre a realidade. Dessa forma, o enunciador garante que tanta agressão por conta da dominação da elite branca brasileira é enlouquecedora, isto é, é impossível manter uma saúde mental estável diante de tantas atrocidades contra os que vivem na periferia.

Portanto, a mensagem do enunciador é muito mais que a narrativa de um fato ocorrido na comunidade; é também um grito para que seu leitor/ouvinte possa captar a mensagem e refletir sobre isso. Esse é o papel do rap: a mudança de atitude.

## **O contexto discursivo**

Quanto ao contexto discursivo, ele é entendido como a representação da situação comunicativa. Embora as interações sociais promovidas pelos

discursos e sua materialidade textual ocorram em uma dimensão social, elas se constroem na dimensão cognitiva, na qual os participantes da interação reconhecem as circunstâncias em que estão inseridos, ativando, assim, conhecimentos relacionados a essas interações.

A situação comunicativa representada pelas canções “Cidadão” e “Boa Esperança” ativa o modelo de contexto discursivo no qual os participantes se inscrevem e assumem seus papéis de autor/produtor/enunciador e leitor/receptor/ouvinte. Nesse momento, ocorrem negociações de conhecimentos pessoais e conhecimentos socialmente compartilhados, além dos objetivos de interação na situação específica de comunicação. No caso dessas músicas de rap, o enunciador é aquele que já sofreu violência e viu seus amigos da favela sofrerem também. Isso confere maior credibilidade ao que é contado, uma vez que a identidade do autor é, em última instância, a dimensão que atesta a “verdade” sobre si mesmo, importando, para além da verdade, a validade do que diz.

Pensando em tudo isso, Emicida tem como objetivo realizar a denúncia de diversas formas de violência que ocorrem contra os moradores da favela e da qual ele já fez parte. Para isso, o artista tem o poder de transmitir esse discurso em todos os meios de comunicação. Como também tem o controle de tudo o que é produzido, visto que a gravadora é dele, aqueles que trabalham com ele dão o aval para que as canções possam ser retransmitidas em diversas rádios e plataformas, com o intuito de que a mensagem chegue às mais diversas classes sociais, ou seja, que o acesso seja democrático, fazendo com que seus ouvintes percebam a negligência do Estado brasileiro quando o assunto é a violência urbana. Além do mais, todo o percurso feito até aqui mostra que o enunciador faz questão de explicitar que as raízes de tal violência são advindas da herança arcaica, isto é, da exploração do trabalho escravo e dos negros importados da África.

Como todo o discurso visto apresenta uma carga semântica e ideológica estrategicamente delimitada, a intenção do enunciador é fazer com que o leitor/ouvinte reflita sobre o que foi lido/ouvido com relação a violência. Assim, ele pode mudar seu pensamento e suas atitudes com relação às diversas situações nefastas que fazem com que o negro seja massacrado de diversas formas pela sociedade branca brasileira.

### 3.3 “Nunca deu nada pra nóiz” – o processo de exclusão social

No fim do século XX, a expressão “exclusão social” começou a ser usada para denominar o fenômeno integrante de uma nova questão social marcada pela crise do assalariamento como mecanismo de inserção social. Essa crise, oriunda de um processo capitalista, gerou a diminuição de empregos, o que provocou fraturas na coesão social. A exclusão foi então percebida como uma marca profunda de disfunção societal, que assume uma multiplicidade de formas. O conceito expressa a existência de um fenômeno diferente de uma “nova pobreza” e, ao mesmo tempo, tem a capacidade de vocalizar a indignação com o mundo dividido.

Na década de 1990, no Brasil, alguns estudiosos identificaram que esse problema social apresenta raízes históricas ancestrais na sociedade brasileira, na qual ocorreram situações de exclusão que deixaram marcas profundas, como a escravidão. A partir disso, a sociedade apresentou, nos diversos períodos históricos, processos sociais presididos por uma mesma lógica econômica e de cidadania excludente. Com a piora das condições de vida nessa mesma década, os brasileiros perceberam que a exclusão social era um problema visível, ao observar a população de rua e ao entrar em contato com a violência urbana.

Embora o conceito de exclusão social seja diferente de pobreza e desigualdade, a maior parte dos processos de exclusão social está relacionada e tem consequências diretas nas condições econômicas dos grupos populacionais. Além disso, essa exclusão se faz mais presente em situações de intensa pobreza e desigualdades sociais.

Nesse sentido, exclusão social, segundo Sheppard (2006 p. 10), significa grupos socialmente excluídos. Portanto, são aqueles em situação de pobreza, desemprego e carências múltiplas associadas, privados de seus direitos como cidadãos ou cujos laços sociais estão danificados ou quebrados.

Todavia, além dos fatores pobreza e desemprego, identificam-se outros fatores que excluem indivíduos e grupos da possibilidade de igualdade de oportunidades, como desigualdade educacional, injustiça social, insegurança, violência, entre outros. Para observar tais fatores e refletir sobre essa interconexão, é preciso verificar a figura abaixo:

Figura 3: Fatores de exclusão social



Fonte: Elaboração própria.

Ao observar a figura, percebe-se que o fenômeno da exclusão social é um processo que abrange a todos com condições e níveis diferenciados. Aliás, tal processo sugere que a sociedade brasileira é suscetível à exclusão social, uma vez que, além de todos esses fatores serem intrínsecos à sociedade, as marcas do racismo, desde a período escravocrata, continuam a provocar injustiças e violências, que, por conseguinte, culminarão em uma exclusão social, principalmente da população jovem negra das favelas.

Com relação ao que foi exposto, observa-se agora esse fenômeno da exclusão nas letras “Soldado sem Bandeira” e “Cidadão”.

Soldado sem Bandeira	Cidadão
<p>[...]  <i>É cada bala que alcança as mansão  e os honda fit  Onde eu moro já varo mais de vinte  maderite  Nóiz ta no front e eu to na linha de  fogo  fazer oque? num fiz as regra não tio  eu só jogo o jogo</i>  [...]</p>	<p>[...]  <i>Trago no olhar a luz do poste fria,  sem esperança  Me guia, teus holofote é que cria  minha temperança  Minhas lembrança é trote, eu via  Que a nossa herança é um cobertor  na calçada que ia envolvendo as  criança  É embaçado, eu vou levar como</i></p>

	<i>carma</i> <i>Meus vizinhos saber menos nome de livro que de arma</i>
<i>Entre as pressão e as repressão alguns acata outros ataca (néh..)Mas todos tão aí sem direção</i> <i>Ninguém mais é semelhante, todo mundo é concorrente</i> <i>Pra tá no topo pisa no crânio do próprio irmão</i>  <i>Uma legião bebe da depressão que eu carrego</i> <i>Vejo vários Sun Tzu de chinelo com prego</i> <i>Marcha pro precipício filho da cultura Frankenstein</i> <i>E marcha!.. igual os heróis dos filmes nóiz num tem</i>	<i>Nóiz tá na fila do emprego, mantimento, visita</i> <i>Vive pra ser feliz e morre triste, ó que fita</i> <i>As pessoas se esbarra, se olha, se cala</i> <i>Não pede ou cobra desculpa, porque ninguém mais se fala (memo)</i> <i>Joga lixo no chão, como se fosse um lugar à esmo</i> <i>Aí da enchente, os mesmos reclamam do governo</i> <i>[...]</i>
<i>Quantos Eisenstein vão pra vala por causa de um par de nike</i> <i>Por causa de vadia, e aqui os Kamikaze busca de bike</i> <i>Junta cinco, dez, quinze, vinte, vai e é pouca idéia.. qui qui qui qui qui qui o carai</i> <i>[...]</i>	<i>Nosso sofrimento dá prêmio pra quem se esconde em bairro nobre</i> <i>Tô cheio disso, igual as cadeias cheias de pobre (porra!)</i> <i>Cidadania onde? Nós cuspiu na lei de Gandhi</i> <i>É quente memo, cidadão é uma cidade grande</i>

Primeiramente, tomam-se, como ponto de partida para a reflexão, algumas considerações da ACD. Para Van Dijk (1996), a cognição é uma propriedade desenvolvida individual e socialmente, pois é adquirida, aprendida, formada e transformada tanto em processos de interações sociais quanto em processos individuais de percepção do meio social. Portanto, para ser efetivada, é compartilhada a partir de crenças, conhecimentos, normas e valores.

### **O contexto cognitivo**

A exclusão social, vista por meio do contexto cognitivo, tem como base ideologias racista e segregadora. A racista tem origem na sociedade colonial, na qual a escravidão africana instituída em solo brasileiro, mesmo justificada por preceitos de ordem religiosa, perpetuou uma ideia corrente de que as tarefas

braçais e subalternas eram de responsabilidade dos negros. Em contraponto, o branco, europeu e civilizado, tinha como papel liderar e conduzir as ações a serem desenvolvidas. Em resumo, os brancos eram os que nasceram para mandar, e os negros, para obedecer.

Com relação ao período pós-abolição, essa ideologia não veio para legitimar a escravidão em si, já que estava em fase de erradicação, mas sim para sustentar o advento, a expansão e a evolução do trabalho livre para o qual o negro, sempre marcado pelo papel de ex-escravo, devido a uma “inferioridade natural”, não estava apto. Ou seja, mesmo antes de poder concorrer, esse negro já estava excluído do mercado de trabalho.

Dessa forma, com a ideologia racista, os papéis sociais atribuídos a negros e brancos se definem, sendo que este é dominante, o senhor, e aquele, o dominado, é o escravo. Baseado nisso, o negro sempre esteve e estará em desvantagem social, pois essa visão/ideologia existia e ainda existe no imaginário social brasileiro.

Contudo, ela não é a única, pois ainda há uma ideologia segregadora, dada pelo grau de separação entre os grupos sociais. Logo, os conceitos de exclusão social e segregação se complementam, uma vez que a segregação socioespacial pode se configurar como a dimensão espacial da exclusão social. Em ambos, essa exclusão aparece como um produto social que marca o espaço. O excluído, então, é aquele que não tem possibilidade de consumir os equipamentos e serviços dispostos sobre o espaço, isto é, aquele que não tem acesso a hospitais, compras, transporte, cultura, lazer etc. Porém, não se pode reduzir o espaço à mera localização. Essa segregação socioespacial tem também uma vertente profundamente política, já que existe a possibilidade de apropriação de espaços de sociabilidade para as experiências de politização, para a apropriação da vida política que pode vir a construir as bases de relações autônomas tão necessárias à construção de ações coletivas. Dessa forma, a segregação, a separação ou a fragmentação são o roubo do tempo e dos espaços, empobrecendo as relações sociais fundamentais para a construção de solidariedades e coletividades.

Evidencia-se, assim, por meio do contexto cognitivo, que a sociedade brasileira ainda tem ideologias que auxiliam na formação de ideias preconceituosas e excludentes em relação ao grupo, especificamente o negro

periférico. Essa ideologia vem acompanhada da estigmatização, que permite a implantação e a disseminação das ideias cristalizadas e que não condizem com a realidade.

Ao refletir sobre tudo isso, percebe-se que Emicida revela a exclusão por meio de trechos como “onde eu moro já varo mais de vinte maderite”, “cobertor na calçada que ia envolvendo ascriança” e “nós tá na fila do emprego”. Obviamente, por meio desses trechos, o leitor/ouvinte pode ativar, em seu contexto cognitivo, essas ideologias cruéis e estereótipos acoplados a elas, como favelado, ladrão, escravo, analfabeto, sem cultura etc., o que faz com que o negro perca sua identidade, sendo convencido de que todos aqueles estigmas e preconceitos a ele se aplicam.

### **O contexto social**

O contexto social elucida o dia a dia desse povo, que é morto por um par de tênis, que fica na fila do emprego e até mesmo passa fome. É uma forma que o enunciador pensou para criar uma autoimagem de si – ou de seu grupo – com aspectos negativos, como meio de evidenciar, no imaginário do leitor/ouvinte, o quanto o branco ainda é privilegiado; e mais: é uma forma de denunciar como esses fatores culminam – e estão interligados – na exclusão social do povo negro, como mostra a Figura XX.

Nota-se, na sociedade brasileira, que a classificação do negro é uma tentativa de aprisioná-lo a um lugar social que lhe impõe características de desacreditado. Ou seja, na relação social, a “marca” que lhe é colocada faz recair sobre ele um olhar de descrédito que impede que ele possa ser percebido por sua totalidade, pelos seus atributos, e de forma individual, já que, na maioria das vezes, ele é visto a partir do grupo, enquanto o branco é visto em sua individualidade. Um negro representa todos os negros, já um branco é uma unidade representativa somente de si mesmo. Desse modo, quando o enunciador diz “uma legião bebe da depressão que eu carrego” ou “As pessoa se olha, se esbarra, se cala”, nota-se o negro representado em um grupo. Isso obviamente fortalece a representação desse grupo diante das adversidades, em meio ao território em que vive. No entanto, não se destaca o negro como um ser com seus reais valores, princípios e individualidades.

Ao estar em um grupo, ele representa diversos papéis sociais, de acordo com a Teoria de Representações Sociais. É retratado como aquele que sempre está em perigo (“onde eu moro já varo mais de vinte maderite/nóiz tá no front e eu tô na linha de fogo”), como aquele que não tem empatia diante da guerra na favela (“Ninguém mais é semelhante, todo mundo é concorrente/Pra tá no topo pisa no crânio do próprio irmão) e o que está preso, devido ao processo prisional brasileiro, que favorece o branco e rico em detrimento do negro e pobre (“igual as cadeiras é cheias de pobre). Sendo assim, há um processo de exclusão em todas as representações, uma vez que, devido a fatores como violência, insegurança, injustiças sociais e falta de acesso a bens e serviços, os jovens periféricos são condenados a ficar à margem da sociedade.

### O contexto de linguagem

As representações podem ser melhor analisadas ao se considerar o contexto de linguagem, que tem como objetivo revelar informações essenciais em torno do que realmente é proferido pelo enunciador.

A princípio, nota-se, na linguagem, uma maneira de afirmar uma identidade individual e coletiva para pertencer a uma comunidade, por isso é utilizado um português não padrão, acompanhado de gírias.

Abaixo, é possível verificar, a redução de alguns verbos, por exemplo. Constata-se que isso é comum nos raps, já que a letra é pensada para ser oralizada, em conformidade com a batida tocada pelo DJ.

*Nóiz **tá** no front e eu **tô** na linha de fogo*  
(Soldado sem Bandeira)

*Nóiz **tá** na fila do emprego*  
(Cidadão)

Quanto à ausência de concordância explícita entre constituintes do sintagma verbal, observam-se as seguintes orações:

*E cada bala que alcança **as mansão e os honda fit*** (Soldado sem Bandeira)

*um cobertor na calçada que ia envolvendo **as criança***  
(Cidadão)

Ainda com relação ao estilo, há ausência de concordância explícita entre o verbo e o sujeito para que o indivíduo seja reconhecido por ser periférico. Por mais que ele saiba utilizar a gramática normativa, tal estilo é selecionado por ser um símbolo de resistência.

***Nóiz ta no front e eu to na linha de fogo*** (Soldado sem Bandeira)

***As pessoas se esbarra, se olha, se cala*** (Cidadão)

Ao refletir ainda sobre a variação linguística, há que se considerar um elemento essencial: a gíria. Apesar de mudar com o tempo, ela representa o grupo social em questão. Em muitos casos, por ser tão difundida, principalmente na cidade de São Paulo, outros grupos tendem a compartilhar as gírias das músicas de rap, do discurso vindo do gueto.

Nas letras analisadas, o enunciador utiliza “os kamikaze”, “embaçado”, “que fita”, “tio”. Aliás, verifica-se que essas gírias são comuns não só nas letras de Emicida, mas também de outros rappers.

### **O significado das lexias complexas no contexto de situação**

Depois de analisar a variedade linguística, é necessário observar as lexias complexas, uma vez que, ao atribuir significado a elas, o leitor/ouvinte compreenderá melhor as lexias que designam a exclusão social.

Quadro 6: Lexias complexas e textuais das músicas “Soldado sem Bandeira” e “Cidadão”

<b>Lexias complexas e textuais</b>	<b>Atribuição de significado</b>
<i>Pisa no crânio do próprio irmão</i>	Diante da guerra na favela, cada um conta com a própria sorte. Logo, é considerado excluir alguém do mesmo grupo social.
<i>Uma legião bebe da depressão que eu carrego</i>	Consequência da guerra/ a vontade de desistir por conta das adversidades.
<i>Vejo vários Sun Tzu de chinelo com prego</i>	Poder e coragem para enfrentar tudo mesmo sem um calçado adequado.
<i>Quantos Eisenstein vão pra vala por causa de um par de nike</i>	Mesmo aquele com grandes histórias de luta acabam morrendo por conta de um par de tênis.

<i>Nós cuspiu na lei de Gandhi</i>	A lei da mútua tolerância que não é respeitada.
------------------------------------	---

Fonte: Elaboração própria.

Ao analisar tais lexias, vê-se o conhecimento da realidade por parte do enunciador. Há referência à violência, à pobreza e a outros fatores que trazem a força do realismo e mostram o quanto esse assunto é sério.

Esse espaço onde tudo acontece é historicamente de exclusão e estigma social, que opõe ricos e pobres, brancos e negros e negros e negros. Tudo isso é demarcado pelo enunciador por meio dessas lexias. Por exemplo, há oposição entre “mansão, honda fit” e “madeirite”, evidenciando assim o espaço entre ricos e pobres. Há “chinelo com prego” e “nike” para mostrar aquilo que os jovens periféricos têm e aquilo que gostariam de ter. Ademais, considera-se a oposição entre brancos e negros ao refletir sobre “bairro nobre” e “cadeia”. No primeiro, concentra-se a maior parte da elite branca brasileira, já no segundo, os negros, em maior porcentagem no cárcere privado. Nesse sentido, essa população periférica negra, violada historicamente de diversas formas, permanece num cenário de imposição do terrorismo do Estado, refém de uma classe rica e racista, casta privilegiada da sociedade pós-colonial e não tem oportunidades de reivindicar sua humanidade, ou ainda, sua liberdade.

Diante disso, o enunciador selecionou cada lexia a fim de construir orações que pudessem emergir em uma manifestação social. No entanto, não basta analisar o contexto de linguagem apenas à luz da ACD; é preciso considerar o Sistema de Transitividade da LSF de Halliday, uma vez que as escolhas lexicogramaticais do rapper representam ações e processos mentais, evidenciando atributos sobre algo ou alguém com o intuito de desvelar o que está por trás das experiências obtidas no cotidiano de uma pessoa excluída socialmente.

#### **Fragmento 1 – Soldado sem Bandeira**

<b><i>(Cada bala)</i></b>	<b><i>já varo</i></b>	<b><i>Mais de vinte maderite</i></b>
Ator	Processo material	Meta

Neste primeiro fragmento, o enunciador narra o que ocorre no dia a dia da periferia, uma guerra da qual a população já nasce participando, por falta de

escolha. É a guerra entre facções e entre os policiais e os moradores da favela. Nesse embate, há balas por todo lado, e algumas irão varar – ou ultrapassar – o madeirite. Nessa relação material, na qual se evidencia uma ação, fica claro que a bala atinge principalmente o pobre, aquele que mora em um local precário. Sendo assim, existe uma cidade à parte com esse tipo de habitação em que ocorre, como consequência, o distanciamento social entre a cidade formal e as favelas. Uma barreira invisível é posta entre as duas, materializando-se por meio da autossegregação da classe média em condomínios exclusivos, e os periféricos em ocupações precárias. Todo esse crescimento das favelas se multiplica em um estado de completa desordem e impossibilita a integração entre a cidade e a favela, o que gera, conseqüentemente, a exclusão social.

### ***Fragmento 2 – Soldado sem Bandeira***

<b><i>Todo mundo</i></b>	<b><i>É</i></b>	<b><i>concorrente</i></b>
Identificado	Processo relacional	Identificador

Nesse fragmento, a oração com processo relacional foi utilizada para representar um ser no mundo, especificando que todos os moradores das periferias são concorrentes. Em uma sociedade capitalista, em que há a busca pela lucratividade, os jovens periféricos precisam competir, principalmente entre si, para conseguirem um emprego, para chegarem a uma posição na hierarquização do tráfico, por exemplo. Essa concorrência está na origem da desigualdade social e econômica, bem como da concentração da riqueza e do poder nas mãos de pequenos grupos ou organizações. Logo, a fim de competir na busca por uma posição social e por acumulação de capital, minimizam-se os valores da vida, os direitos humanos, gerando, dessa forma, a exclusão social.

### ***Fragmento 3 – Cidadão***

<b><i>Nóiz</i></b>	<b><i>Tá</i></b>	<b><i>na fila do emprego</i></b>
Portador	Processo relacionado	Atributo

O fragmento 3 relaciona-se à música “Cidadão”. Entretanto, o fato mencionado mantém relação com o último fragmento analisado da música “Soldado sem bandeira”. Em uma sociedade capitalista, há uma disputa acirrada

por uma vaga de emprego, porém, devido às enormes crises do país, principalmente em 2020, as taxas de desemprego sobem constantemente, certamente afetando o morador da periferia. Coibido de participar na vida social, esse sujeito não se vê mais como cidadão, sendo excluído da sociedade. Esse processo traumático faz com que ele perca a capacidade de manutenção de suas necessidades básicas, como a de se alimentar. Não é à toa que, depois desse verso, o enunciador profere “mantimento, visita”.

Quanto ao processo, nota-se o relacional, o que evidencia um processo de existência para representar seres no mundo em termos de suas identidades. O portador aqui é representado pelo grupo social de periféricos que, em várias circunstâncias, precisa permanecer na fila do emprego para conseguir um trabalho e, por conseguinte, ganhar um salário que seja suficiente para si e para sua filha. Contudo, sabe-se que, na atual conjuntura do país, as situações relacionadas ao desemprego e à fome estão sendo relegadas a segundo plano pelo atual governo.

#### ***Fragmento 4 – Cidadão***

<b><i>As cadeias</i></b>	<b><i>(estão)</i></b>	<b><i>cheias de pobre</i></b>
Portador	Processo relacional	Atributo

Ao refletir sobre os periféricos que estão afastados dos bairros nobres e que, ao mesmo tempo, precisam concorrer, a todo momento, inclusive para pleitear uma vaga de emprego, constata-se que o processo de exclusão ocorre por diversas formas. Todavia, um dos principais processos acontece, sem dúvida, quando os periféricos são levados à cadeia. Não importa se há na cela dez, vinte, quarenta ou oitenta presos; parece que o mais importante é isolar a população negra periférica. Isso se verifica por meio de dados alarmantes, constantemente fornecidos. Hoje o sistema carcerário conta com 61,7% de negros e pardos em todo o Brasil. Sendo assim, o enunciador quer salientar que a ideologia racista e segregadora paira sobre o imaginário do branco o tempo todo, principalmente do policial que “sequestra” a vida do jovem e o trata como escravo, com práticas de gravíssimas violações aos direitos humanos, como a tortura, os tratamentos desumanos e o homicídio.

Ao pensar em tudo isso, justifica-se o uso do processo relacional pelo enunciador, uma vez que “cheias de pobre” atribui uma característica ao portador, nesse caso, “as cadeias”.

### **O contexto discursivo**

Com base no percurso construído, os contextos cognitivo e social foram considerados para verificar o que está nas entrelinhas da linguagem. Porém, não basta analisar tudo isso sem tomar, como ponto de chegada, o contexto discursivo, ou seja, aquilo que é proferido pelo enunciador e que poderá causar uma mudança de atitude no leitor ou ouvinte.

Ao conceber o discurso enquanto prática social, contextualizada em uma estrutura social mais ampla, materializado por textos que podem cumprir determinadas finalidades, como mudanças nos sistemas de conhecimentos e crenças, evidenciam-se os conceitos de ideologia, dominação e, por conseguinte, hegemonia. Essa importância, de acordo com Van Dijk (1994), relaciona-se ao poder e ao controle social por parte dos grupos que têm sido legitimados e têm acesso ao discurso público e dos recursos de dominação utilizados pelas elites, detentoras do controle específico sobre o discurso público. Rádio, televisão, jornais, o próprio Estado, entre outras instituições, contribuem para esse processo, ou seja, o de legitimar a dominação do meios de comunicação por parte da elite branca brasileira.

Todavia, atualmente existe uma luta discursiva, que envolve dois polos em tensão constante que disputam o poder; de um lado, há essa elite branca que quer se perpetuar como dominante; de outro, há aqueles que procuram escapar da sua condição de dominados, como Emicida e todos aqueles que se identificam com seu rap. Dessa maneira, para fugir dessa condição de dominado, Emicida pratica o poder por meio da linguagem em suas letras de música, denunciando a exclusão social e defendendo sua posição.

Ao consideramos contextos cognitivos e sociais, bem como o contexto de linguagem, analisado sob a ótica do Sistema de Transitividade, constata-se que os diversos subtemas das canções (pobreza, violência, fome, desemprego) estão intrinsecamente relacionados à exclusão social, o que ainda faz desses sujeitos vítimas do preconceito. Para sair dessa condição, eles lutam, por meio

do discurso, para se se manifestarem, resistirem e tornarem-se visíveis, pois só dessa forma as vozes desses indivíduos excluídos poderão se juntar àquelas de quem sente e vive cotidianamente, o racismo e a violência.

### 3.4 Resultados Obtidos

As músicas “Soldado sem Bandeira” e “Cidadão”, de 2009, não foram lançadas como *singles*, porém, fazem parte de um dos maiores sucessos da indústria fonográfica brasileira quando se trata do gênero rap, o álbum “Mixtape Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe...”, que teve enorme repercussão. Já a música “Boa Esperança”, do álbum “Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa...”, de 2015, foi lançada como *single* e é uma das canções mais populares do rap brasileiro.

Ao considerar a relevâncias das três canções para a música brasileira e para a sociedade, observa-se que as composições apresentam valores ideológicos e culturais relacionados à representação do jovem negro periférico.

A partir das análises das letras musicais, identifica-se que os valores atribuídos aos jovens são elaborados a partir da cultura racista e segregada. Como ainda há resquícios de um período escravocrata, a separação entre brancos e negros, em diversos meios, é ressaltada de diversas formas nas letras. O branco está nos melhores bairros, mora em casas com ótima infraestrutura, possui carros do ano etc., enquanto o negro ainda mora em locais precários, não tem acesso à educação, é excluído de todos os direitos de cidadão postos em Constituição, enfim, ele ainda mantém um papel social que não se diferencia muito do escravo do século XIX.

Com essas crenças em torno do negro, verifica-se que seu papel na sociedade brasileira ainda é o de “não sujeito”. Sua cor está associada às mais diversas formas de violência, ao indivíduo aproveitador, ladrão, sujo, que não pode ter esperanças e sonhos, que nasceu para guerrear na favela.

Esse contexto cognitivo obviamente está associado ao contexto social. Na sociedade brasileira, devido às crenças em relação ao corpo negro, ele tem sua identidade apagada e não é reconhecido no universo econômico, político, social. Sua identidade é notada apenas em programas sensacionalistas da TV, uma vez que precisam de seus corpos para retratarem a violência e, assim, perpetuar os

estereótipos. Alvo em todo lugar, em todos os meios, esse negro precisa reconstruir sua identidade e ressignificá-la, para, assim, fortalecer seu grupo social. Para isso, utiliza o rap como uma forma de resistência, para gritar aos sete cantos que o gueto tem voz e que a pós-escravidão acabou.

Ao refletir sobre esses contextos, nota-se que Emicida compreende cada crença, cada papel social, uma vez que são experiências vivenciadas por ele. Logo, o artista materializa tudo isso em palavras que, analisadas a partir do Sistema de Transitividade de Halliday, permite elucidar quais são suas verdadeiras intenções.

Ao longo do percurso, ao associar a LSF com a ACD e atribuir significados às lexias complexas, tem-se, como resultado, um discurso carregado de uma exposição denunciadora em torno das mazelas sociais. A crítica do cantor é uma maneira de “girar a roda”, ou seja, de fazer com que seu grupo social e outros grupos possam compreender as entrelinhas do discurso para mudar de atitude. É uma denúncia que fortalece Emicida, o sujeito que agora detém o poder sobre o que irá proferir, de que forma, e para quais veículos de comunicação.

Portanto, apesar de ainda viver em uma sociedade marcada pela cultura racista e segregada, o cantor, a partir de recursos tecnológicos, mantém algum tipo de poder, uma vez que consegue expor todas essas críticas sociais em suas letras e controlar seus funcionários a fim de que todos que fazem parte do mesmo grupo que ele possam chegar a um objetivo: mudar a trajetória do negro na história brasileira.

## CONCLUSÃO

Ao final desta dissertação, é necessário retomar os objetivos propostos inicialmente para revê-los. Com relação ao objetivo geral – contribuir para os estudos linguísticos de músicas de rap –, nota-se que foi cumprido conforme a perspectiva no âmbito da Análise Crítica do Discurso, com vertente sociocognitiva, e da Linguística Sistêmico-Funcional, por meio das quais foram analisadas músicas de rap brasileira de grande circulação.

O capítulo inicial traz a fundamentação, a fim de informar quais métodos e teorias serão estudados, além de seus autores. Logo no começo apresenta-se a Análise Crítica do Discurso, de vertente sociocognitiva, a fim de se refletir sobre as formas de controle do discurso. Para isso, a seleção do léxico também é ressaltada, visto que, por meio das lexias, complexas podem ser manifestadas diversas representações.

Em seguida, há uma explanação sobre a Linguística Sistêmico-Funcional, com foco no Sistema de Transitividade, uma vez que a intenção, ao realizar a análise da base oracional, é codificar os conteúdos das experiências humanas associando-os a teoria dos contextos de van Dijk (2012).

Para revelar, ainda, a identidade dos sujeitos em estudo e os seus papéis sociais e estereótipos, insere-se a Teoria das Representações Sociais de Moscovici, aliando-a à Análise Crítica do Discurso e à Linguística Sistêmico-Funcional.

Com esse embasamento teórico, o estudo partiu para o segundo capítulo, com foco no rap, porém, antes de chegar a ele, foi necessário conceituar alguns termos do *hip hop*, com o intuito de entender o porquê da escolha desse gênero musical para a dissertação. Além de contextualizar o leitor em torno do movimento *hip hop* no Brasil e no mundo, bem como um de seus elementos mais difundidos, o rap, tornou-se imprescindível focar no perfil de Emicida, um dos maiores rappers da atualidade e compositor das letras analisadas. Antes de terminar o capítulo, houve ainda uma seção sobre a crítica social na música brasileira para exemplificar que a canção como protesto não é algo atual, todavia nunca houve um gênero musical que evidenciasse o cotidiano do jovem negro

periférico, de forma a denunciar todos os crimes cometidos contra ele diariamente.

Por fim, para realizar a análise no terceiro capítulo, foi preciso contextualizar, primeiramente, a história do negro no Brasil, marcada pelo tráfico do negro africano e por sua posterior escravização para, assim, chegar à história do negro pós-abolição e demonstrar que a relação senhor x escravo existe até hoje, em outros moldes, com o objetivo de provocar um apagamento da identidade do negro.

Ao considerar os objetivos específicos para a análise realizada neste estudo, levou-se em conta a tríade Sociedade-Cognição-Discurso de van Dijk, com o intuito de verificar o que está por trás de cada contexto. Por meio das cognições, constatou-se que existe uma oposição entre branco e negro, sendo que este representa o ser dominado, obediente ao ser dominante, seguindo uma ideologia racista e segregada instaurada pelo colonizador. Como forma de resistência, esse negro se impõe, denunciando tudo o que está ocorrendo e buscando desconstruir essas amarras de seu corpo com o período escravocrata.

Evidentemente, essa denúncia foi observada não apenas a partir dos contextos cognitivos e sociais, que estão no nível externo da linguagem, mas também pela materialização da linguagem em si. Ao analisar a variação linguística, as gírias, as lexis complexas e a oração a partir da metafunção ideacional, foi possível extrair as diversas representações do jovem periférico relacionando-o com os problemas sociais selecionados. Sendo assim, fazer um levantamento dos grupos nominais, verbais e circunstâncias e refletir sobre o evento social em questão associado ao racismo, à violência e à exclusão social, fez com que a denúncia fosse exposta ao leitor.

Quanto ao discurso final, o foco foi analisar o poder, o controle e o acesso, categorias pensadas por van Dijk (1997) e que serviram como base para notar que, apesar de a elite branca dominar os meios de comunicação e deter o poder sobre o que será veiculado, atualmente, com a era tecnológica, é possível reverter, de alguma forma, esse processo, tal como fez Emicida. Ele começou a fazer suas rimas e transmiti-las via YouTube. Ao ser reconhecido, gravou uma *mixtape* e conseguiu, com a ajuda da internet, compartilhar sua mensagem, fazendo com que o rap chegasse não apenas ao seu grupo, mas a outros.

Pensando em tudo isso, o trabalho consegue responder às perguntas propostas na introdução da dissertação. Primeiramente, o rap cria uma denúncia ao inserir lexias complexas cujo valor atribuído representa uma crítica social. Analisadas sob ótica do Sistema de Transitividade, as escolhas lexicogramaticais feitas por Emicida evidenciam, além dos grupos nominais e circunstanciais, os grupos verbais, que revelam a ação do processo verbal, a percepção do processo mental e a caracterização do processo relacional, permitindo, assim, identificar a intenção do enunciador e o que isso representa em dado evento situacional. Ao pensar na última questão, fica claro que as lexias selecionadas representam o grupo social, visto que as gírias, a variação linguística e a lexia complexa, isto é, todos os elementos relacionados ao contexto de linguagem trazem uma marca que identifica o jovem periférico negro, mesmo que seja de forma estereotipada.

Em síntese, a pesquisa realizada, com seus resultados obtidos, permite que se afirme que a ideologia racista e segregada se mantém, principalmente no rap, para revelar que a sociedade não se desvencilhou do passado e trata o jovem negro e periférico de forma racista e violenta, excluindo-o sempre que possível.

Esta dissertação não se conclui aqui. Os resultados apresentados obtidos das análises precisam ser conferidos com novas músicas de Emicida e de outros rappers, abrindo-se, assim, novas perspectivas para futuras denúncias em novos estudos sobre o tema.

## REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Jurandir de Almeida. **A atuação das organizações negras baianas no campo da educação no período de 1970 a 1990**, 187f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2013.
- BAPTISTA, Maria Manuel. **Estereotipia e representação social: uma abordagem psico-sociológica**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1996.
- BIDERMAN, M. T. C. **Teoria linguística**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1978.
- BLACKMAN, C. **100 anos de moda**. Trad. [tradução Mario Bresighello]. São Paulo, Publifolha.
- CARDOSO, C. F. Introdução: uma opinião sobre as representações sociais: In: CARDOSO C. F. & MALERBA J. (Orgs.) **Representações: contribuições a um debate interdisciplinar**. Campinas: Papirus, 2000.
- CARRETA, Álvaro Antônio; , et al. GIL, Beatriz Daruj; CARDOSO, Elis de Almeida; CONDÉ, Valéria Gil (Org.). **Modelos de Análises Linguística**. São Paulo: Contexto, 2009.
- CHRISTIE, F. (Ed.). 1999. **Pedagogy and the shaping of consciousness: linguistic and social processes**. London: Continuum, 1999. .
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na Periferia de São Paulo**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) -- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DURKHEIM, E. **Educação e sociologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1970.
- EGGINS, S. **An introduction to systemic functional linguistics**. London: Pinter Publishers, 1994.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2001.
- FEGHALI, M. K.; DWYER, D. **Engrenagens da Moda**. Rio de Janeiro, Ed. Senac, 2001.
- FÉLIX, J. B. J. **Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global, 2015.
- GARCIA, Walter. **Ouvindo Racionais MC's**. Revista Teresa (USP), São Paulo, v. 4/5, 2003. p. 175.

GIL, Beatriz Daruj; CARDOSO, Elis de Almeida; CONDÉ, Valéria Gil. **Modelos de análise linguística**. [S.l: s.n.], 2009.

HALL, S. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALLIDAY, M. A. K. **An Introduction to Functional Grammar**. London: Edward Arnold, 1985.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **An Introduction to functional grammar**. 3. ed. London: Hodder Education, 2004.

HALLIDAY, M.A.K.; HASAN, R. **Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective**. Oxford: Oxford University Press, 1989.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA . Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/25999-taxa-de-homicidio-de-pretos-ou-pardos-e-quase-tres-vezes-maior-que-a-de-brancos>> Acesso em: 20 março 2020.

KEARSE, Randy. **STREET TALK – Da official guide to Hip-Hop & Urban Slanguage**. New York, USA: e-book, 2011.

MARCUSCHI, L.A. 2005. Do Código para a Cognição: o Processo Referencial como Atividade Criativa. **Revista Veredas, UFJF**.

MEURER, José Luiz. 2006. Integrando estudos de gêneros textuais ao contexto de cultura. In: Acir M. Karwoski; Beatriz Gaydeczka & Karim S. Brito. Orgs. **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. 2a. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Lucerna.

MINAYO, M. C. S. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: . (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 9-29.

MOSCOVICI, S. \_\_\_\_\_. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

OLIVEIRA, F.; WERBA, G. Representações sociais. In: **Psicologia social contemporânea: livro-texto**. Petrópolis: Vozes, 2001. p.104-117.

PIMENTEL, S. **O livro vermelho do Hip-Hop**. São Paulo, 1998.

PORTINARI, Denise; COUTINHO, Fernanda Ribeiro. A roupa faz o homem: a moda como questão. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGENIO, Fernanda

(orgs.). **Culturas Jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 59-76.

POTTIER, B. **Linguistique générale: théorie et description**. Paris, Klincksieck, 1974.

POTTIER, B. **Linguística geral: teoria e descrição**. Rio de Janeiro: Editora Presença/Universidade Santa Úrsula, 1978.

RIGHI, Volnei José. **Rap : ritmo e poesia**. Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro. Brasília: UNB, 2011.

SÁ, Celso P. Representações sociais: o conceito e o estado atual da teoria. In: SPINK, Mary Jane P. (Org.). **O conhecimento do cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SHEPPARD, Michael. **Social work and social exclusion: the idea of practice**. Aldershot: Ashgate, 2006.

SILVA NETO, Antônio da. **Direitos fundamentais, efetividade e aplicabilidade no ordenamento jurídico brasileiro**. Disponível em: <<http://intertemas.unitoledo.br/revista/index.php/ETIC/article/viewFile/2322/1817>> Acesso em: 28 março 2020.

TASCHNER, Suzana. **Favelas em São Paulo - censos, consensos e contrasensos**. Trabalho apresentado no Encontro da Anpocs. Caxambu: [s. n.], 2000. Mimeografado. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/9294>> Acesso em: 10 set. 2020.

TATIT, L. **O cancionista: Composição de Canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

TEPERMAN, R. **Se liga no som**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

THOMPSON, G. **Introducing Functional Grammar**. 2. ed. Arnold: London, 2004.

TURAZZA, Jeni. Silva. **Léxico e criatividade**. São Paulo: Annablume, 2005.

VALLADARES, Lucia. A gênese da favela carioca - A produção anterior às ciências sociais. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. vol. 15. n.44. 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n44/4145.pdf>> Acesso em: 10 set. 2020.

VAN DIJK, T. A. **Ideologia**. Tradução de Pedro Theobald. Letras de Hoje, Porto Alegre, v.50 n. esp., dez. 2015b.

VAN DIJK, T.A. \_\_\_\_\_. **Critical Discourse Studies: a sociocognitive approach**. In: Wodak, R.; Meyer, M. (Orgs.) **Methods of Critical Discourse Analysis**. SAGE, 2009, p. 62-86.

VAN DIJK, T.A. \_\_\_\_\_. **Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction**. London: Sage Publications, 1997.

VAN DIJK, T.A. \_\_\_\_\_. **Discurso e Contexto: uma abordagem sociocognitiva**. Tradução Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2012a.

VAN DIJK, T.A. \_\_\_\_\_. **Discurso e Poder**. São Paulo: Contexto, 2010.

VAN DIJK, T.A. \_\_\_\_\_. **Ideologia y discurso**. Barcelona: Ariel, 2003.

VAN DIJK, T.A. \_\_\_\_\_. **Macrostructures**. Hillsdale: News Jersey: Erlbaum, 1980.

VAN DIJK, Teun A. Analyzing racism through discourse analysis: Some methodological reflections. In: STANFIELD, J. (Ed.). **Race and ethnicity in Research Methods**. Newbury Park, CA: Sage, 1993a, 1993b.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Rio de Janeiro: Editora Voz, 2013.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Tradução de Marie-Anne Kremer. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

## ANEXO A – LETRAS DAS CANÇÕES ANALISADAS

<b>Soldado sem Bandeira (2009)</b>
<p>Minha tropa vem do esgoto igual morlock otro esfarrapado  Os lóqui escroto em choque eu percebo os outros indo pro lado  ...se nóiz chega, sem glock, 9 nem precisa é só no psico  a frieza do nosso olhar já planta medo nos bico  Os vidro sobe, quem deve se apavora  pensando "e se eles quisessem se vingar da escravidão agora?"  To pra morrer igual os 300 de Esparta  cês duvidaram até chegar o teco de orelha nas carta  E agora é sério, nóiz num ta de brincadeira não  cê ainda acha que a guerra memo é no Afeganistão?  Seus rato se camufla com a roupa da cor da babilônia  E as quadrada cromada brilhando mais do que Antônia  Nego fujão de alma vazia com banzo tudo confuso  De capuz cabisbaixo no ultimo banco do buzo  Repelindo ódio, procurando razão pra viver  Problema pra nóiz num é morrer, foda é num ter o porque  Distancia faz desconhecer, desconhecer trás o medo  Medo faz agir... cê sabe como termina o enredo..  Quantos se foram? quantos ainda vão?  será que eles q se foram mais cedo, foram em vão?  isso é nação e cê na ação é encenação hienas são alienação me vê em ação  sobrivendo como estrategista  Vendo o caixão de vários jão descendo em vão e assim se vão, descanse  então  Se esse é o prêmio da guerra racista  Classista, q fragmenta, divide e enfraquece  Dinheiro pros sem caráter, dor pra quem não merece  Resta aparando as aresta, contá ca sorte  Sabendo que: um bala, sempre gera bem mais que uma morte</p>

E cada bala que alcança as mansão e os honda fit  
Ondo eu moro já varo mais de vinte maderite  
Nóiz ta no front e eu to na linha de fogo  
fazer oque? num fiz as regra não tio eu só jogo o jogo

[refrão]

Ser favelado é ser soldado de bandeira nenhuma  
Desconfiar dos dois lados sem temer coisa alguma  
Nasceu no meio da guerra então se acostuma  
Vou até o fim tiu, eu sou assim tiu

Ser favelado é ser soldado de bandeira nenhuma  
Desconfiar dos dois lados sem temer coisa alguma  
Nasceu no meio da guerra então se acostuma  
Vou até o fim tiu, eu sou assim tiu

[refrão]

Entre as pressão e as repressão  
alguns acata outros ataca (néh..)Mas todos tão aí sem direção  
Ninguém mais é semelhante, todo mundo é concorrente  
Pra ta no topo pisa no crânio do próprio irmão  
Uma legião bebe da depressão que eu carrego  
Vejo vários Sun Tzu de chinelo com prego  
Marcha pro precipicio filho da cultura Frankenstein  
E marcha!.. igual os heróis dos filmes nóiz num tem  
Quantos ainstein vão pra vala por causa de um par de nike  
Por causa de vadia, e aqui os Kamikaze busca de bike  
Junta cinco, dez, quinze, vinte, vai  
e é pouca idéia.. qui qui qui qui qui o carai  
Se calar concentiu,se gaguejar se entregou  
Se cê falar cê mentiu,se num mentiu tentou  
A certeza de quem não viu foi oque te dilatou  
culpado inocente tiu,vai reclamar com o Senhor  
Pouco importa agora oque cê sinta  
Nós até faz bastante plano pra quem raramente chega aos trinta

Os preto é os únicos que morre sem causa irmão  
 raramente é por etnia ou por religião  
 As treta territorial se restringe as biqueira  
 Mas eu te pergunto: quem que tornou as ruas trincheira?  
 nem pisa nela te alistou e pôs na guerra dos outros  
 te fez jurar sem crer, acreditar sem ter  
 A TV deixou os muleque burro igual a Magda  
 Rebelde memo mata americano em Bagdá  
 ta aí na rua... sem enxergar a saída  
 Leva as parada que é sua, se cê parar nos farol da Avenida  
 Fazendo de tanque os passat filmado  
 Que planta o medo quando passa com 3 dedo de vidro abaixado  
 Organização faz o tubarão temer as tilápia  
 e foda-se oque o mapa diz, meu bairro é minha pátria

### Cidadão (2009)

Os moleques frio no asfalto quente, igual eu  
 Tossindo e comentando sobre os amigos da gente que morreu  
 (Foi!) Virou passado, por não tá mais presente  
 Igual os valor esquecido por não ter cifrão na frente  
 Mó friaca, tio. Deixa eu botar meu moletom  
 Vendo os gambé zoando os que é menino bom  
 Ponho o boné e sigo na fé, nego nem óia  
 Atravesso a rua pois se passa perto móia  
 Trago no olhar a luz do poste fria, sem esperança  
 Me guia, teus holofote é que cria minha temperança  
 Minhas lembrança é trote, eu via  
 Que a nossa herança é um cobertor na calçada que ia envolvendo as criança  
 É embaçado, eu vou levar como carma  
 Meus vizinhos saber menos nome de livro que de arma  
 E a máquina que faz Bin Laden, trabalha a todo vapor

Solta na Babilônia, ensina a chamar rato de senhor  
Nós tá na fila do emprego, mantimento, visita  
Vive pra ser feliz e morre triste, ó que fita  
As pessoas se esbarra, se olha, se cala  
Não pede ou cobra desculpa, porque ninguém mais se fala (memo)  
Joga lixo no chão, como se fosse um lugar à esmo  
Aí da enchente, os mesmos reclamam do governo  
Que não governa nada, tá nem pro mal nem pro bem  
la governar como, se aqui ninguém ouve ninguém?  
Minha cidade trampa 24 horas por dia  
Os que não morrer de tédio, morre de asfixia  
A CIA monitora isso que cê faz agora  
Mas não interfere, só fere, o pai da criança que chora  
Nosso sofrimento dá prêmio pra quem se esconde em bairro nobre  
Tô cheio disso, igual as cadeias é cheias de pobre (porra!)  
Cidadania onde? Nós cuspiu na lei de Gandhi  
É quente memo, cidadão é uma cidade grande

**Boa Esperança (2015)**

Por mais que você corra, irmão  
 Pra sua guerra vão nem se lixar  
 Esse é o xis da questão  
 Já viu eles chorar pela cor do orixá?  
 E os camburão o que são?  
 Negreiros a retrafficar  
 Favela ainda é senzala, Jão!  
 Bomba relógio prestes a estourar  
 O tempero do mar foi lágrima de preto  
 Papo reto como esqueletos de outro dialeto  
 Só desafeto, vida de inseto, imundo  
 Indenização? Fama de vagabundo  
 Nação sem teto, Angola, Keto, Congo, Soweto  
 A cor de Eto'o, maioria nos gueto  
 Monstro sequestro, capta-tês, rapta  
 Violência se adapta, um dia ela volta pu cêis  
 Tipo campos de concentração, prantos em vão  
 Quis vida digna, estigma, indignação  
 O trabalho liberta (ou não)  
 Com essa frase quase que os nazi, varre os judeu – extinção  
 Depressão no convés  
 Há quanto tempo nóiz se fode e tem que rir depois  
 Pique Jack-ass, mistério tipo lago Ness  
 Sério és, tema da faculdade em que não pode por os pés  
 Vocês sabem, eu sei  
 Que até Bin Laden é made in USA  
 Tempo doido onde a KKK, veste Obey (é quente memo)  
 Pode olhar num falei?  
 Aê, nessa equação, chata, polícia mata – Plow!  
 Médico salva? Não!  
 Por quê? Cor de ladrão  
 Desacato, invenção, maldosa intenção

Cabulosa inversão, jornal distorção  
Meu sangue na mão dos radical cristão  
Transcendental questão, não choca opinião  
Silêncio e cara no chão, conhece?  
Perseguição se esquece? Tanta agressão enlouquece  
Vence o Datena com luto e audiência  
Cura, baixa escolaridade com auto de resistência  
Pois na era Cyber, cêis vai ler  
Os livro que roubou nosso passado igual alzheimer, e vai ver  
Que eu faço igual burkina faso  
Nóiz quer ser dono do circo  
Cansamos da vida de palhaço  
É tipo Moisés e os Hebreus, pés no breu  
Onde o inimigo é quem decide quando ofendeu  
(Cê é loco meu!)  
No veneno igual água e sódio (vai, vai, vai)  
Vai vendo sem custódio  
Aguarde cenas no próximo episódio  
Cês diz que nosso pau é grande  
Espera até ver nosso ódio  
Por mais que você corra, irmão  
Pra sua guerra vão nem se lixar  
Esse é o xis da questão  
Já viu eles chorar pela cor do orixá?  
E os camburão o que são?  
Negreiros a retraficar  
Favela ainda é senzala, João  
Bomba relógio prestes a estourar