


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CAMILA CRISTINA DE OLIVEIRA ALVES

DIÁLOGOS ENTRE RAP E REPENTE:
Heterogeneidade discursiva e representação da subjetividade na
canção



ARARAQUARA – S.P.

2013

CAMILA CRISTINA DE OLIVEIRA ALVES

DIÁLOGOS ENTRE RAP E REPENTE:
Heterogeneidade discursiva e representação da subjetividade na
canção

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientador: Profa. Dra. Marina Célia Mendonça

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

ARARAQUARA – S.P.
2013

Alves, Camila Cristina de Oliveira

Diálogos entre rap e repente: heterogeneidade discursiva e
representação da subjetividade na canção / Camila Cristina de Oliveira
Alves – 2013

110 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) –
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus
de Araraquara

Orientador: Marina Célia Mendonça

1. Estudos bakhtinianos. 2. Análise dialógica do discurso.
3. Canção. 4. Cultura popular. I. Título.

CAMILA CRISTINA DE OLIVEIRA ALVES

DIÁLOGOS ENTRE RAP E REPENTE:

Heterogeneidade discursiva e representação da subjetividade na canção

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientador: Profa. Dra. Marina Célia Mendonça

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Data da defesa: 18/02/2013

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Marina Célia Mendonça (UNESP/FCLAr)

Membro Titular: Profa. Dra. Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira (UFU)

Membro Titular: Profa. Dra.. Luciane de Paula (UNESP/FCLAr)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus queridos pais, pelo apoio e amor, suporte para a vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelos caminhos que me permitiu trilhar, pelas pessoas que tive a oportunidade de conhecer e pelo saber que pude adquirir durante essa experiência de aprendizado e vida.

À minha família, alicerce no qual se encontram meus grandes apoiadores, aqueles que participam das minhas conquistas e derrotas.

À minha mãe, Iraci Oliveira Alves, exemplo de dedicação e amor, que me ensinou a viver e enxergar o mundo com a coragem herdada de sua família de grandes mulheres.

Ao meu pai, Egídio Jose Alves, pela paciência, carinho e conselhos.

Aos meus irmãos, Cleber e Cristiano, pelo companheirismo e pelas referências culturais e musicais, cuja influência se iniciou desde muito cedo em minha vida chegando até os dias de hoje refletindo neste trabalho.

Dirce e Julia, pela torcida e por fazerem parte de grandes momentos.

À minha orientadora Profa. Marina Célia Mendonça, mestre e amiga, pela compreensão, paciência, dedicação e ensinamentos que se estendem da esfera acadêmica para a vida. Eterna gratidão pelos anos de convivência e aprendizado.

Às professoras Fernanda Mussalim, Luciane de Paula e Renata Marchezan, que aceitaram gentilmente compor a banca examinadora deste trabalho. Sem suas críticas, aulas e apontamentos de imensa contribuição este trabalho seria inviável.

Aos amigos de longa data que há muito tempo fazem parte de minha vida e comemoram comigo mais esta etapa que se finaliza.

Mayra Belvedere, grande amiga e influência acadêmica que me contagiou.

Maria Fernanda Luiz, minha amiga-irmã, parte da família desde sempre.

Tatiani Paschoal, companheira de grandes momentos.

Diulie Cavassim, que com sua alegria participou de momentos incontáveis.

Aos colegas que a universidade me presenteou durante esses anos transformando-os em grandes amigos, em especial a: Patrícia Antônio, minha eterna veterana; Renata Rocha, meu alter-ego acadêmico; Thiago Silva, companheiro de ideias malucas; Yuri Mello, pelo seu carisma incontestável; Thiago Santos, pelas boas conversas.

Ao SLOVO grupo de estudos do discurso, pelas reflexões fruto de diálogos e discussões de nossos encontros.

À Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, pelas orientações e ajuda.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa fornecida para a realização da pesquisa.

A todos os amigos e familiares sempre presentes nesses últimos anos, que são parte dessa jornada, mesmo não conseguindo citar todos, agradeço imensamente.

A canção no Brasil se tornou, ao mesmo tempo, o mais cotidiano dos objetos de consumo artístico-cultural de massa e uma forma estética expressiva, forte e autônoma de elaboração cultural [...] da vida cotidiana reitera sofrimentos, alegrias, malandragens, safadezas; presentifica o imaginário da festa; repensa o destino e expõe contradições sociais. Embora manifestação complexa, sua base é uma só: a elaboração de pulsações dos ritmos e linguagens [...] A decodificação específica de sua linguagem híbrida, composta pelas dimensões da letra, da melodia, da harmonia, do arranjo e da performance, permitiu à canção conectar subjetividades individuais e coletivas, bem como assumir rápida e facilmente uma dimensão social.

Julia Pinheiro Andrade (2010, p.26)

RESUMO

Considerando o ideal estético que a canção representa, nosso trabalho demonstra, por meio de análise de enunciados, os valores transmitidos pelos sujeitos que se expressam nesses discursos. Observando a pluralidade que compõe a cultura popular brasileira, investigamos os elementos enunciativos constituintes de dois tipos específicos de gêneros discursivos ligados a expressões artísticas veiculadas em contextos particulares, mas propondo um diálogo a partir de suas relações discursivas e sociais dentro de uma dada situação de produção. Focando nos elementos discursivos, entre as linguagens verbais e melódicas dessas manifestações, problematizamos os fatores que se encontram no limiar linguístico e sua relação com o social. Nosso objetivo foi refletir sobre o discurso que constitui as canções de Rap e Repente, bem como o diálogo que há entre esses gêneros canceiros, considerando sua linguagem que, no Brasil, apresenta certa influência e representação social. Utilizamos as categorias analíticas do Círculo de Bakhtin, apropriando-nos dos conceitos que abordam a linguagem enquanto interação entre sujeitos num dado contexto. Partindo da hipótese do diálogo intergenérico, nosso *corpus* foi composto por alguns artistas, dos quais selecionamos canções rap e repente com a finalidade de investigar a pertinência de nossa hipótese: João Paraibano e Sebastião Dias; Kamau; Zé Brown; RAPadura; O Rappa; Thaíde; Caju e Castanha. Ao final da pesquisa, pudemos concluir que a hipótese de diálogo se confirma, levando em conta alguns fatores como o caráter de absorção dos gêneros canceiros que propiciou (re)criações. Além disso, acreditamos que a autovalorização de uma nova geração, ouvinte de rap, mas que tomou contato com a produção da cantoria nordestina, busca nessas formas de tradição oral sua identificação enquanto sujeito brasileiro, filho de várias raças e atravessado por múltiplos discursos.

Palavras-chave: Estudos bakhtinianos. Análise Dialógica do Discurso. Canção. Cultura Popular.

ABSTRACT

Considering the aesthetic ideal that music represents in our country, this work demonstrates through the enunciation analysis, the values transmitted by subjects that expressed themselves in these speeches. Observing the plurality that composes the Brazilian popular culture, we investigated the enunciative elements constituents of two specific types of discursive genres linked to artistic expression that circulates in particular contexts, but proposing a dialogue of their social and discursive relations inside a situation of production. Focusing on discursive elements, between verbal and melodic language of these manifestations, we discussed the factors that are in the limits of language and its relation to the social. Our objective was to reflect on the speech that constitutes Rap and Repente songs, as well as the dialogue that exists between these musical genres, considering their language, that in Brazil has social influence and representation. We use the analytical categories of the Bakhtin Circle, appropriating of concepts that address language as interaction between subjects in some context. To investigate the relevance of our hypothesis of dialogue between genres, our *corpus* consisted by artists authors of rap and repente songs: João Paraibano and Sebastião Dias; Kamau; Zé Brown; RAPadura; O Rappa; Thaíde; Caju and Castanha. At the end this research, we concluded that the dialogue hypothesis is confirmed, considering the factors as the character of absorption of this musical genres, provided that (re)creations. Furthermore, we believe that the self-worth of a new generation of rap listeners that have contact to the production of Northeastern Singing, search in these forms of oral tradition a identity as Brazilian person, son of various races and crossed by multiple discourses.

Keywords: Bakhtin studies. Dialogical Analysis of Discourse. Song. Popular Culture.

LISTA DE FOTOS

Foto 1	Encarte do álbum <i>Repente Rap Repente</i> (Zé Brown)	p.74
Foto 2	Encarte do álbum <i>Fita embolada do engenho</i> (RAPadura)	p.76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.13
1. BAKHTIN E O CÍRCULO: LINGUAGEM, CULTURA E ARTE.....	p.19
1.1 Enunciado, diálogo e gêneros discursivos.....	p.20
1.2 Sujeito e ideologia.....	p.25
1.3 Discurso na vida e na arte: a atividade estética, o autor e a alteridade.....	p.28
1.4 Cultura popular.....	p.31
2. CANÇÃO POPULAR: ORIGENS E FERRAMENTAS PARA ANÁLISE.....	p.35
2.1 Origens e mistura na canção popular brasileira.....	p.35
2.2 Canto e fala, som e ruído.....	p.36
2.3 O cronotopo na canção.....	p.40
3. DE REPENTE UM RAP: COMO, ONDE E QUANDO.....	p.43
3.1 Rap e Movimento Hip Hop (<i>sampleando</i> no diálogo).....	p.43
3.1.1 O <i>sample</i> sob a ótica bakhtiniana (“O Discurso de Outrem”).....	p.48
3.2 (De) Repente: dialogando com improviso.....	p.50
3.2.1 O cantor e a cantoria.....	p.50
3.2.2 De Repentemente.....	p.54
4. RAPENTEANDO COM BAKHTIN.....	p.57
4.1 Poesia Repentista.....	p.57
4.2 Poesia de Concreto.....	p.61
4.3 Estilo e contexto de produção.....	p.63
4.4 Rapiando com Repente.....	p.72
4.4.1 Ilustrando.....	p.73
4.4.2 “Repente Rap Repente” (Zé Brown).....	p.77
4.4.3 “Fita embolada do engenho” (RAPadura).....	p.78
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.82
REFERÊNCIAS.....	p.84
ANEXOS.....	p.90
Anexo 1: Letras das Canções.....	p.91

INTRODUÇÃO

Desde suas origens interraciais, trazendo consigo a herança dos negros, índios e portugueses, passando pelo hibridismo antropofágico sugerido por Oswald de Andrade, que incorporou novos elementos em “épocas tropicálias” chegando até os dias atuais, é possível dizer que a canção se tornou uma forma privilegiada de experiência estética dentro do contexto cultural brasileiro. Uma forma emblemática de cultura pela especificidade de sua enunciação expressa em vozes que simultaneamente falam e cantam e, assim, partilham mensagens e geram significados variados que vinculam o individual e o coletivo. A canção se tornou uma vivência quase contínua na vida dos brasileiros, sobretudo entre os jovens.

Procuramos nos ocupar neste trabalho desse ideal estético que a canção representa, demonstrando, por meio de enunciados, os valores transmitidos pelos sujeitos que se expressam nesses discursos. Observando a pluralidade que constitui a cultura popular brasileira, investigamos os elementos enunciativos constituintes em dois tipos específicos de gênero ligados a expressões artísticas veiculadas em contextos particulares, mas propondo um diálogo a partir de suas relações discursivas e sociais dentro de uma dada situação de produção. Focando nos elementos discursivos, entre as linguagens verbais e melódicas dessas manifestações, problematizamos os fatores que se encontram no limiar linguístico e sua relação com o social.

A canção brasileira ocupa hoje um espaço artístico amplo demais para permanecer desvinculada de qualquer esfera de reflexão do país. Há todo um aparato industrial, tecnológico e mercadológico cuidando de sua produção e aumentando seu poder de penetração nos diversos setores socioculturais sem que haja, em contrapartida, qualquer acompanhamento analítico em condições de desvendar ao menos uma parcela desses estratos de sentido que a canção movimenta diariamente. (TATIT, 1996, p.310)

Considerando os pontos levantados por Tatit, visamos refletir sobre o discurso pelo qual as canções de Rap e Repente se constituem, bem como o diálogo entre esses gêneros cancionários, levando em conta essa linguagem de grande influência e representação social que a canção representa no país. Além dessa imersão social da qual é dotada essa manifestação artística, apontamos aqui dois gêneros musicais que são provenientes de grupos sociais que se encontram à margem da sociedade brasileira, sendo esses grupos provenientes de regiões

periféricas¹. Apesar disso, as canções pertencentes a esses gêneros musicais ganharam grande apelo popular pelos participantes desses grupos, chegando a romper as fronteiras, indo para além dos espaços de circulação de origem alcançando muitas vezes a grande mídia.

Utilizamos conceitos de análise bakhtiniana como: enunciado, diálogo, gêneros discursivos e cultura popular para analisar o discurso adotado por esses enunciadores provenientes dos setores marginalizados² da sociedade.

[...] vantagens das categorias conceituais de Bakhtin, sobretudo num contexto de Terceiro Mundo, é sua identificação com a diferença e a alteridade, sua afinidade intrínseca com tudo que é marginal e excluído. [...] É essa afinidade com o marginal e o periférico que torna as categorias bakhtinianas especialmente adequadas para a análise das práticas contestadoras. [...] Mais do que simplesmente ‘tolerar’ a diferença, a abordagem bakhtiniana respeita-a e até a aplaude. (STAM, 1992, p.14)

A obra bakhtiniana propõe uma metodologia de análise discursiva baseada no diálogo. Tendo isso em mente, utilizamos as categorias analíticas do Círculo de Bakhtin e nos apropriamos dos conceitos que abordam o estudo da linguagem, enquanto interação entre sujeitos num dado contexto social, para o nosso trabalho que discute a canção do ponto de vista dialógico.

De acordo com Brait (2006), apesar de o Círculo de Bakhtin jamais ter postulado um conjunto de preceitos sistematicamente organizados para funcionar como uma perspectiva teórico-analítica fechada, o conjunto das obras do círculo motivou o nascimento de uma análise/teoria dialógica do discurso:

As contribuições bakhtinianas para uma teoria/análise dialógica do discurso, sem configurar uma proposta fechada e linearmente organizada, constituem de fato um corpo de conceitos noções e categorias que especificam a *postura dialógica* diante do *corpus discursivo*, da metodologia e do pesquisador. A pertinência de uma perspectiva dialógica se dá pela análise das especificidades discursivas constitutivas de situações em que a linguagem e determinadas atividades se

¹ “Entendemos periferia não como espaço geográfico localizado às margens das cidades, mas como espaço invisível aos olhos da sociedade que, muitas vezes, despreza-o, na tentativa de apagamento dos sujeitos e de suas produções culturais marginalizadas, não porque encontradas à margem geográfica do sistema, mas porque colocadas de lado pela produção calcada no dinheiro, que volta sua atenção e seus olhos para os sujeitos e as produções da alta sociedade, sendo, esses, colocados em local central de visibilidade e importância sociais.” (PAULA, 2007, p.23).

² Veremos mais adiante que o Rap teve sua origem nos guetos nova iorquinos, posteriormente se adequando ao Brasil nas favelas das grandes capitais. Já, no caso do Repente, sabe-se que tem maior popularidade no nordeste brasileiro e suas canções versam sobre narrativas que colocam o sertão como plano de fundo.

interpenetram e se interdefinem, e do compromisso ético do pesquisador com o objeto, que, dessa perspectiva, é um sujeito histórico. (BRAIT, 2006, p.29; grifo do autor).

Assim, no que diz respeito à metodologia, a “síntese bakhtiniana” é uma dialógica (lógica de relações construtivas que envolve pelo menos dois elementos em interação), diferentemente da dialética (lógica de relações destrutivas), dado que seus momentos não se constituem na forma “tese-antítese-síntese”, mas “tese-tese-síntese”, permanecendo viva a atividade de síntese. Com as ideias desenvolvidas pelo Círculo, diferentemente de outras abordagens existentes, é possível trabalhar com uma interação produtiva; interação entre o dado e o postulado, a materialidade e a criação simbólica, os pontos de vista interno e externo.

Os procedimentos dessa análise dialógica do discurso são rigorosos, mas não rígidos. Estão fundados na identificação e explicação de relações, não em dicotomias (SOBRAL, 2005, p.136). Entre as principais relações (não dicotômicas) estão:

- forma-conteúdo-material;
- resultado-processo;
- material-organização-arquitetônica;
- individualidade-interação entre indivíduos;
- cognição-vida prática;
- universalidade-singularidade;
- objetividade (o real concreto) – objetivação (a manifestação semiótica da objetividade);
- estética/ética/cognição

Nesta pesquisa, portanto, partimos da hipótese de que há diálogo entre os gêneros canceiros Rap e Repente, e durante este trabalho problematizamos essa questão por meio da análise de canções que selecionamos para demonstrar a linguagem utilizada pelos autores desses gêneros canceiros em seus discursos. A seleção de nosso *corpus* é, assim, uma amostra recolhida de algumas canções rap e repente nas quais buscamos investigar esse diálogo presente na composição dessas obras artísticas. O critério que utilizamos para o recorte desse *corpus* se divide em: a) canções que representam o fazer artístico em cada um desses gêneros canceiros, como é o caso dos artistas João Paraibano e Sebastião Dias (Repente) e Kamau (Rap); b) canções

que utilizamos para demonstrar o diálogo entre os gêneros Rap e Repente e, para tal, selecionamos os autointitulados “rapentistas” Zé Brown e RAPadura Xique-Chico; c) durante o trabalho, a fim de exemplificar variantes estilísticas, bem como a título de exemplo de contextos culturais de produção, utilizamos trechos de canções de alguns artistas e grupos como O Rappa, Thaíde, e Caju e Castanha.

Partindo de uma continuação dos trabalhos feitos em nível de graduação, nosso estudo traz consigo a investigação dessa forma de expressão artística peculiar no contexto de vida de muitos, a canção.

Durante o ano de 2009, foi desenvolvido o trabalho “Canções de Rap: uma análise semiótica”. Naquele momento, foi analisada a influência da canção *rap* de engajamento social em seus ouvintes. Por meio da leitura de letras de canções acrescida de suas bases instrumentais, observamos os efeitos de sentido que eram criados discursivamente. Utilizando o suporte teórico-metodológico da semiótica do grupo de Paris, analisamos como se constituía o sentido que era composto verbalmente em algumas obras associado ao ritmo (não-verbal) em que eram enunciadas.

Deu-se andamento à pesquisa, tendo como embasamento teórico a análise semiótica da canção, com o trabalho “O rap como temática e engajamento social da década de 1990 e 2000 nos jovens ouvintes brasileiros” (PIBIC/CNPq 2009-2010) que, posteriormente, resultou em uma monografia de conclusão de curso³ intitulada “A música como influência no jovem brasileiro: rap, o discurso das ruas”. Os trabalhos propunham que a construção da identidade está relacionada à identificação entre sujeitos que, entre outras características comportamentais em comum, têm a canção como referência e fator determinante para o estabelecimento de um dado agrupamento através da empatia e a aproximação de vivências e experiências. Naquele momento, fizemos um recorte em que selecionamos canções *rap*, cujas datas de lançamento estavam entre os anos 1990 a 2004, de artistas e grupos como Racionais MC’s, Rappin Hood, MV Bill, e Black Alien. Adotávamos para esse trabalho o modelo semiótico com que trabalha o estudioso da canção Luiz Tatit, que tem como referência a teoria semiótica desenvolvida por Greimas, considerando seus desdobramentos no campo das indagações tensivas. Por meio dessa análise gerativa do sentido, pudemos compreender, entre outras coisas, o recurso de persuasão existente na relação entre o enunciador-locutor (*rapper*) e o enunciatário-locutário (ouvinte). Isso explica,

³ Bacharelado em Letras no ano de 2010 pela UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

além dos fatores sociais, o grande envolvimento do ouvinte desse gênero musical com o movimento cultural-social ao qual está inserido.

Nessas pesquisas, a partir dos fundamentos semióticos, discutiram-se: Aspectos do canto falado; Entoação e Figurativização; Tensões passionais e tensões temáticas; Percurso gerativo do sentido; Ferramentas estilísticas dos músicos rimadores; A narrativa do *rapper*; Influências musicais e criadoras do Rap; Valores socioculturais enunciados pelo *rapper*.

Posteriormente, dando início aos estudos bakhtinianos e relacionando-os à análise da canção, desenvolvemos o trabalho “O discurso do fazer artístico na música de tradição oral: diálogos entre Rap e Repente” (PIBIC/CNPq 2010). Essa última pesquisa traçou caminhos para o projeto de mestrado que resulta no presente trabalho. Começamos a levantar a problemática do diálogo, do ponto de vista da análise dialógica do discurso, existente entre os gêneros cancionários Rap e Repente, utilizando como suporte teórico-metodológico a filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin. Naquele momento, procuramos analisar apenas o fazer artístico-criativo, a fim de relacionar como se dava o processo de criação em ambos os gêneros. Por meio dos enunciados encontrados, observamos os valores sociais e culturais que eram transmitidos pelos sujeitos que realizavam o fazer artístico do Rap e do Repente. O recorte que adotamos para o nosso *corpus* compunha-se de uma coleta de dados em fontes midiáticas; canções, revistas culturais, documentários e *sites* na internet. Podíamos, assim, encontrar informações críticas ou autobiográficas sobre o fazer criativo dos artistas nesses meios citados.

Considerando os trabalhos já desenvolvidos, voltamos agora à presente pesquisa que visa abordar a canção do ponto de vista dialógico, levando em contas os aspectos sociais e culturais presentes no discurso.

A proposta analítica do círculo de Bakhtin possibilita um enfoque do ponto de vista discursivo que propicia também a investigação de fatores externos ao discurso da canção que possam ter influenciado uma determinada composição em um dado momento histórico, de acordo com o contexto social no qual está inserido esse discurso, bem como a quem ele é dirigido e como ele pode ser entendido. Tendo conhecimento de que há outras pesquisas que relacionam os gêneros musicais Rap e Repente⁴, ressaltamos o enfoque discursivo de nossa pesquisa, que visa relacionar os gêneros dialogando do ponto de vista estético e da comunicação criativa, fazendo

⁴ Uma dessas pesquisas consta em nossa bibliografia: “Rap e Repente: do tecer das rimas ao canto falado” (TOLENTNO, 2008), cujo enfoque da relação entre esses gêneros musicais se faz do ponto de vista sociológico e antropológico.

menção ao contexto social como constituinte da linguagem. Assim, adotamos um método de análise dialógico baseado nos conceitos filosóficos do Círculo de Bakhtin, levando em conta o fato de que esse aparato teórico oferece as ferramentas de análise necessárias para esta pesquisa. O pensamento filosófico de Bakhtin filia-se à tradição que considera que a linguagem é constituída pela diversidade; pela heterogeneidade; pelo vir a ser; o inacabamento; e o diálogo, sendo esse último o conceito unificador de sua obra. (FIORIN, 2008). Quando propomos o diálogo que se estabelece entre Rap e Repente, podemos observar que esses discursos se constroem e atuam de modo semelhante na sociedade brasileira, visto que ambos são movimentos culturais de origem popular. Interessa, aos estudos bakhtinianos do discurso, o movimento que se dá entre os gêneros, a inter-relação que se percebe em sua constituição, no acontecimento do discurso (GERALDI, 2010a; SOBRAL, 2006). “Na pluralidade premeditada (consciente) de estilos, sempre há relações dialógicas” (BAKHTIN, 2010a, p.317).

1. BAKHTIN E O CÍRCULO: LINGUAGEM, CULTURA E ARTE

Em meus estudos dos textos do Círculo procuro extrair uma forma de pensar e assumo que, acompanhando a teoria tal como a compreendi, nenhum leitor comparece aos textos desnudado de suas contrapalavras de modo que participam da compreensão construída tanto aquele que lê quanto aquele que escreveu, com predominância do primeiro porque no diálogo travado na leitura o autor se faz falante e se faz mudo nas muitas palavras cujos fios de significação reconhecidos são reorientados segundo diferentes direções impostas pelas contrapalavras da leitura. (GERALDI, 2010b, p.279)

Apresentamos neste trabalho, assim como Geraldi expõe na citação acima, uma forma de pensar em diálogo com a teoria bakhtiniana, refletindo sobre os conceitos e estudos do Círculo para abordar canções contemporâneas, as quais não constam da proposta analítica de Bakhtin, entretanto, os trabalhos do Círculo oferecem aparato teórico e ferramentas para analisar a linguagem que, conforme veremos a seguir, se manifesta tanto no âmbito da vida quanto da arte. Para analisar a canção rap e repente, priorizamos a noção de discurso de Bakhtin, mas também trazemos à tona alguns estudos da canção popular, como algumas das ideias do semiótico e estudioso da canção Luiz Tatit. Desse modo, podemos identificar a canção, em seu formato sincrético que une o verbal (letra) e o não-verbal (melodia), como um todo de sentido, visto que essa análise pressupõe também o discurso melódico e suas implicações. Nesta seção, portanto, discutimos alguns conceitos que são relevantes ao observarmos o diálogo entre os gêneros canceiros Rap e Repente.

As categorias de análise em Bakhtin⁵ estão fundamentadas em seu conceito de *translinguística*, que tem por objeto o exame das relações dialógicas por meio de enunciados, seu modo de constituição real. “Assim, numa análise translinguística, é preciso analisar as significações do texto, para, a partir daí, examinar as relações com o que está fora dele.” (FIORIN, 2010, p.34). Os fatores externos ao texto não devem deixar de ser considerados, pois o discurso, apesar de ser um objeto linguístico, é também histórico, ou seja, uma estrutura linguística define sua especificidade, mas ao mesmo tempo, nem tudo é dizível, o que significa que outros aspectos devem ser levados em conta quando pensamos a sua constituição.

Baseando seu método no dialogismo e na dialética, Bakhtin explica que todo discurso é dialógico e, ao dizer isso, o autor não está pensando no diálogo face a face, mas no diálogo como

uma propriedade dos enunciados. Desse modo, o filósofo russo evidencia que todo discurso é constituído a partir de outro(s) discurso(s), como uma resposta, uma tomada de posição em relação ao outro.

Sendo um discurso atravessado por outros, quer dizer que ele é constitutivamente heterogêneo. Um dado enunciador para construir um discurso, leva em conta o discurso do outro que está, por isso, presente no seu, dessa maneira, neles estão presentes pelo menos duas vozes. Essas vozes podem não estar necessariamente marcadas no fio do discurso, mas podem ser apreendidas de acordo com o conhecimento dos diferentes discursos que circulam numa dada época ou formação social. “Como a correlação com a alteridade é o centro do pensamento bakhtiniano, então cada tempo definido é também distinto pelas possibilidades de interações que oferece.” (GERALDI, 2010b, p.290-291). Assim, por serem dialógicos os discursos são históricos, já que a historicidade dos enunciados é captada no movimento linguístico de sua constituição, na percepção das relações com o discurso do outro que se compreende o que perpassa esse discurso. Essa historicidade é apreendida no movimento dialético de constituição do discurso com suas convergências, ressignificações, afirmações, negações, hibridizações. Desse modo, fazer “uma análise segundo os princípios bakhtinianos é analisar a historicidade inerente ao texto.” (FIORIN, 2010, p.47). Vemos mais adiante como esse diálogo se dá na canção, em termos discursivos e estéticos.

Apesar das subdivisões que facilitam no momento de exposição da teoria, é preciso dizer que os conceitos bakhtinianos se interligam e se completam. As divisões neste trabalho, portanto, ocorrem por razões meramente didáticas, já que falaremos de enunciado, diálogo, entre outros conceitos e categorias de análise, praticamente em todo o corpo do texto nesta pesquisa.

1.1 Enunciado, diálogo e gêneros discursivos

Gêneros são aquelas “unidades estilísticas mais elevadas” que definem as relações dialógicas de cada enunciação, onde os discursos heterogêneos se combinam para formar um “sistema artístico estruturado” (Bakhtin, 1990e, p.74) (HIRSCHKOP, 2010, p.105)

⁵ Quando falamos em categorias de análise nos referimos às ideias do círculo, pois abordamos também alguns conceitos atribuídos a Voloshinov e Medviédev, membros do Círculo de Bakhtin.

De acordo com Bakhtin/Voloshinov (2009), “a corrente da comunicação verbal fornece à palavra a luz da significação” (p.137) e é no momento em que se enuncia que os elementos da enunciação toda são transferidos de nossas mentes para um contexto ativo e responsivo. Desse modo, a interação se torna fator primordial para o pensamento bakhtiniano. O autor explica em sua obra que no ato da comunicação humana utilizamos *enunciados* que expressam materialmente uma atividade mental. Aquele que enuncia, realiza essa ação por meio de *gêneros discursivos*, já que esses são determinados de acordo com o lugar da enunciação, bem como outros fatores como: interlocutor, meio social e contexto. Assim, no contato entre enunciador e destinatário, tem-se o *diálogo*. O diálogo “alternância de sujeitos” (BAKHTIN, 2010a) é o que define o discurso por meio de enunciados concretos que se unificam em uma comunicação discursiva, assim se dá a compreensão como réplica ativa responsiva, constituinte desse processo dialógico (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2009, p.137). Chamamos discurso, portanto, as enunciações materializadas em gêneros e colocadas em situação de comunicação na forma de diálogo – aqui, no caso, o fazer artístico dos gêneros rap e repente, nosso objeto nesta pesquisa.

Nos discursos presentes na vida, em qualquer que seja sua esfera de atividade, a comunicação só se faz eficaz por meio da complementaridade de visões, o falante e o ouvinte são co-participantes e ambos participam ativamente de todo o processo de construção do enunciado. O “eu” apenas se constrói no processo de colaboração do “outro”. O esquema *ficcional* “ouvinte-entendedor”, segundo Bakhtin (2010a), não existe, pois toda compreensão é “ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória de resposta” (p.272). Ainda que essa compreensão responsiva seja silenciosa, ou seja, não respondida diretamente, ou em alta voz, sempre ocorrerá um diálogo, nesse caso, um diálogo interior.

O falante, por sua vez, não é apenas falante, mas também respondente, pois está determinado à compreensão do respondente. E, desse modo, se constrói a relação falante e respondente de modo cíclico, visto que as funções são trocadas e ocupadas simultaneamente pelos sujeitos no processo de comunicação.

A enunciação é de natureza social e produto da interação entre indivíduos socialmente organizados, de modo que o centro organizador da enunciação (expressão) é exterior, reside no meio social que envolve o indivíduo. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2009, p.125). “A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação” (p.117). Além disso, o autor afirma que

“enquanto expressão material estruturada (através da palavra, do signo, do desenho, da pintura, do som musical, etc.) a consciência constitui um fato objetivo e uma força social imensa” (p.122). Esse processo de enunciação influenciado pelo meio social descrito pela obra bakhtiniana é determinante para a nossa análise, tendo em vista o fato de que os gêneros canceiros, abordados como *corpus* em nossa pesquisa, denotam a ideologia corrente em uma dada comunidade inserida na sociedade na forma de grupos que enunciam seus próprios valores culturais por meio de canções que possuem a marca da identidade desses sujeitos nos discursos produzidos.

No processo interativo do enunciado e das particularidades de sua enunciação, o verbal e o não-verbal se integram e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto histórico maior. Desse modo, a perspectiva discursiva de enunciação por Bakhtin implica num caráter interativo, social, histórico, cultural. A obra bakhtiniana aponta “para a enunciação como sendo de natureza constitutivamente social, histórica e que, por isso liga-se a enunciações anteriores e a enunciações posteriores, produzindo e fazendo circular discursos”. (BRAIT; MELO, 2005, p.68). O enunciado deve ser observado a partir de sua historicidade, em sua concretude, para que seja possível ao analista ver mais do que apenas a dimensão linguística. Esse enunciado pode servir a outras interpretações, da perspectiva da situação em que se deu do contexto maior em que se insere. É esse processo dialógico a partir de um dado contexto que analisamos a constituição dos gêneros canceiros, visto que um enunciado aponta para vários lugares, podendo ser retomado, enfrentado, ressignificado.

Ao escrever sobre o enunciado e seu processo de acabamento, Bakhtin (2010a) remete aos *gêneros do discurso*, já que a vontade discursiva do falante se realiza de acordo com a escolha de um gênero do discurso no processo de comunicação. Ao aprender a construir enunciados, o falante se comunica por meio de gêneros, pois sem esse fator determinante, a fala ficaria descontextualizada. Desse modo, o discurso deixa entrever as marcas da enunciação de um sujeito, de um lugar histórico e social, de uma posição discursiva, o que faz circular os discursos tanto na vida como na arte e nas ciências (BRAIT; MELO, 2005).

Os enunciados, expressos de um modo específico, levando em conta seu destinatário, bem como o meio social no qual serão reproduzidos, resultam nos gêneros discursivos: “[...] nossos enunciados possuem *formas* relativamente estáveis e típicas de *construção do todo*. Dispomos de um rico repertório de gêneros de discurso orais (e escritos).” Sendo assim, “cada campo de

utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2010a, p.262, 282; grifo do autor).

Os seres humanos agem em determinadas esferas de atividades, as da escola, as da igreja, as do trabalho num jornal, as do trabalho numa fábrica, as da política, as das relações de amizade e assim por diante. Essas esferas de atividades implicam a utilização da linguagem na forma de enunciados. Não se produzem enunciados fora das esferas de ação, o que significa que eles são determinados pelas condições específicas e pelas finalidades de cada esfera. Essas esferas de ação ocasionam o aparecimento de certos tipos de enunciados, que se estabilizam precariamente e que mudam em função de alterações nessas esferas de atividades. [...]

Os gêneros são, pois, tipos de enunciados relativamente estáveis, caracterizados por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo. (FIORIN, 2008, p.61)

A linguagem é necessária e se faz presente em todos os setores da atividade humana. De acordo com as necessidades e finalidades que abrangem cada esfera que compõe seu cotidiano, os sujeitos constroem enunciados adequados a cada contexto a fim de que a comunicação – compreensão – seja viabilizada.

Sendo assim, há uma grande diversidade e heterogeneidade de gêneros discursivos, como sugere Bakhtin (2010a), visto que a comunicação só existe por meio de enunciados, e enunciados só são possíveis na forma de gêneros, já que até mesmo réplicas do diálogo cotidiano, em momentos de fala informal ou discurso familiar, são tidos como gêneros discursivos.

De acordo com a obra bakhtiniana, os gêneros discursivos constituem-se de três elementos (FIORIN, 2008) que para a nossa análise se fazem de extrema importância para que, por meio deles, apontemos metodologicamente as especificidades e semelhanças nos gêneros canceioneiros presentes nesta pesquisa. São eles: *conteúdo temático*, *estilo* e *construção composicional*. Além disso, Bakhtin (2010a) aponta também uma divisão⁶ tipológica entre os gêneros do discurso: Primários (simples) e Secundários (complexos). A canção, em se tratando de uma manifestação artística, se enquadra neste segundo tipo, que segundo Bakhtin (2010a, p.263) surge “nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado”. Os gêneros secundários, entretanto, segundo o filósofo russo, incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da

⁶ Divisão não estanque, pois esses tipos de gêneros se complementam e se relacionam.

comunicação discursiva em seu processo de formação. Essa questão é muito importante ao nosso trabalho, já que se tratando de gêneros musicais de tradição oral, há uma relação muito forte entre o canto falado e a fala cotidiana, um gênero primário.

A constituição dos gêneros se dá pela inter-relação entre os gêneros primários e secundários. Aliada ao processo histórico de formação, essa natureza dialógica do enunciado se forma na cultura.

Daí a importância dos estudos dos gêneros discursivos, pois eles abrigam os processos culturais, de onde nascem. No entanto, os gêneros, como constituintes da linguagem, também são vivos, em constante formação, o que dificulta seu estudo, uma vez que eles não podem ser classificados, tipologizados de maneira estanque, mas considerados em seu movimento dialógico constante (primário e secundário). A canção, nesse sentido, exemplifica bem esse movimento, uma vez que poética e prosaica, ela vive na vida cotidiana (primária), mas apresenta uma elaboração estética que a fundamenta como gênero secundário. Contudo, essa elaboração não a distancia do mundo. Ao contrário. A canção só vive, no mundo cotidiano, como manifestação cultural, ao mesmo tempo, espontânea e elaborada, ética e estética. (PAULA, 2009, p.185)

O enunciado é um elo na cadeia de comunicação discursiva e representa a posição do falante em relação ao objeto e seu sentido, portanto:

A escolha dos meios linguísticos e dos gêneros do discurso é determinada, antes de tudo, pelas tarefas (pela ideia) do sujeito do discurso (ou autor) centradas no objeto e no sentido. [...] A relação valorativa do falante com o objeto do seu discurso (seja qual for esse objeto) também determina a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado. (BAKHTIN, 2010a, p.289)

É por meio da escolha das ferramentas discursivas utilizadas pelos sujeitos das canções que se produzem os efeitos de sentido. É também por meio dessa escolha que observamos os valores do enunciador em relação ao destinatário nos gêneros Rap e Repente.

[...] os *sentidos* do signo ou do enunciado, isto é, o seu tema, só pode ser tomado se se levar em conta o enunciado concreto, isto é, além do elementos linguísticos/enunciativos (palavras, escolhas sintáticas e fonéticas, entoação etc.) também os elementos que fazem parte da situação extraverbal: identidade dos interlocutores, finalidade da enunciação, momento histórico, ideologia, discursos que circulam nas enunciações, nos enunciados concretos. (CEREJA, 2005, p.218)

De acordo com o que acabamos de ver, do ponto de vista dialógico da linguagem, Bakhtin apresenta a palavra como uma unidade que não é neutra, mas uma forma à espera de um falante que atualize seu sentido. No processo de construção do sentido é preciso levar em conta os elementos históricos e extraverbais que integram a situação de produção, recepção e circulação de um dado discurso. Continuamos a observar melhor esses elementos nos itens a seguir.

1.2 Sujeito e ideologia

Nossa identidade é nosso lar
É dentro de uma área de exclusão
(O RAPPÀ, 2001)

O pensamento bakhtiniano, de acordo com Stam (1992), evidencia que a identidade forja-se no intercâmbio de linguagem com os outros, à medida que começamos a nos ver através dos olhos dos outros. Quando observamos o trecho da canção rap acima, intitulada “Instinto Coletivo”, podemos observar que o sujeito da canção descreve a sua identidade e a identidade do grupo ao qual pertence como excluída, é uma reivindicação em oposição e a partir de outro discurso circulante. O sujeito se assume como excluído, mas conclama a outros excluídos afirmando que a identidade que os constituem culturalmente e socialmente é o seu verdadeiro lar, independente do fato de esse lar estar dentro de uma área de exclusão. Mais adiante observamos melhor alguns dos valores culturais e sociais presentes nessa canção.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, vemos que Bakhtin/Voloshinov, ao teorizarem sobre a língua, a apresentam inseparavelmente de seu conteúdo ideológico. Os sistemas semióticos, segundo essas ideias, são ferramentas para exprimir a ideologia, são moldados pelo contexto. O que se vê é determinado pelo lugar de onde se vê. “[...] para o locutor o que importa é aquilo que permite que a forma linguística figure num dado contexto, aquilo que a torna um signo adequado às condições de uma situação concreta dada.” (p.96).

A ideologia, da perspectiva bakhtiniana, expressa a organização e a regularização das relações histórico-materiais dos homens. “Por ideologia entendemos todo o conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio de palavras [...] ou outras formas sígnicas” (VOLOSHINOV apud

MIOTELLO, 2005, p.169). Todo signo recebe um ponto de vista, pois representa a realidade a partir de um lugar valorativo. O ponto de vista, o lugar valorativo e a situação são sempre determinados sócio-historicamente, e o lugar de constituição desses elementos é a comunicação que se dá nos grupos organizados ao redor de todas as esferas humanas de atividade. Não existe neutralidade de discursos e ideias, segundo Bakhtin/Voloshinov (2009), a palavra atua como agente de memória social. O meio social envolve o indivíduo e os índices de valores são adequados a cada nova situação social, negociados nas relações interpessoais. Vozes sociais ecoam e coexistem nos signos ideológico-sociais entre passado e presente, e entre futuros possíveis.

A palavra é composta de sentido ideológico e vivencial. A nossa apreensão depende das palavras que nos despertam ressonâncias ideológicas e/ou concernentes à vida. E, no que diz respeito à significação da palavra, pode haver diversos sentidos e contextos possíveis.

A compreensão do mundo, pelo sujeito, acontece no confronto entre as palavras da consciência e as palavras circulantes na realidade, entre o interno e o externamente ideológico. A interiorização da palavra acontece como uma palavra nova, surgida da interpretação desse confronto. No que diz respeito à *participação em todo o ato consciente*, a palavra funciona tanto nos processos internos da consciência, por meio da compreensão e a interpretação do mundo pelo sujeito, quanto nos processos externos de circulação da palavra em todas as esferas ideológicas. (STELLA, 2005, p.179)

Levando em conta esses elementos, podemos dizer que a palavra concentra em si as entoações do falante compartilhadas pelo interlocutor. É possível observar isso no trecho da canção no início deste capítulo, em que o locutor enuncia na primeira pessoa do plural: “**Nossa** identidade é **nosso** lar”. As entoações representam valores atribuídos e agregados ao que é dito pelo locutor, valores esses que correspondem ao posicionamento historicamente situado frente ao seu interlocutor.

A significação, de acordo com Bakhtin/Voloshinov (2009), é um “aparato teórico para a realização do tema”. Não há tema sem significação ou significação sem tema, a enunciação, bem como a compreensão do enunciado, depende dessa inter-relação. A enunciação, por sua vez, depende de uma *orientação apreciativa*. Ao dar vida à palavra com sua entoação, o falante dialoga com valores sociais, expressa seu ponto de vista. Esses valores devem ser entendidos,

apreendidos, confirmados ou não pelo interlocutor nesse processo de interação viva (STELLA, 2005).

O contexto apreciativo é guiado ao mesmo tempo: pela situação imediata em que se situa a percepção e pela situação social. A sensação que resultará na réplica do ouvinte no processo de interação verbal depende diretamente desses fatores. Tanto o locutor quanto o ouvinte estão impregnados de entoações, a entoação é o lugar da memória social, e o texto, por sua vez, reflete isso, ao mesmo tempo em que reflete o grupo social ao qual pertence falante e ouvinte. Como lugar de encontro entre esses sujeitos, a entoação é o resultado, o objetivo do enunciado, uma forma de avaliação social que é determinada em função da escolha e da disposição das estratégias manifestas no discurso (DAHLET, 2005).

A entoação carrega o conjunto de valores de um dado meio social, no gesto e na entoação “residem as forças da arte responsáveis pela criatividade estética e que criam e organizam a forma artística.” (DAHLET, 2005). Elementos estéticos e estilísticos que atuam juntamente com a entoação no discurso da canção, como ritmo e verso, expressam a atitude do autor em relação ao objeto. No discurso artístico, o processo de interação discursiva funciona do mesmo modo que na comunicação verbal cotidiana, a compreensão de uma dada obra ocorre de acordo com o valor apreciativo do contemplador. Desse modo, o contexto social também atua como fator de identificação entre falante e ouvinte. O apreciador de uma dada obra de arte dialoga com ela positiva ou negativamente, de acordo com a sua relação com aquele discurso. Nos gêneros Rap e Repente, além da identificação entre locutor e ouvinte dentro de cada movimento social ao qual pertence cada um desses gêneros, mostramos neste trabalho, a identificação social e de valor apreciativo entre os tipos de discurso desenvolvidos por ambos. A maneira pela qual são produzidos e o funcionamento do processo de recepção e circulação dos gêneros musicais aqui estudados é muito próxima. Veremos, quando tratarmos do percurso histórico de cada um, que aspectos comuns na origem dessas manifestações culturais, a relação com a oralidade e com o contexto social podem explicar algumas semelhanças no âmbito da linguagem e no processo de interação cantor-ouvinte.

1.3 Discurso na vida e na arte: a atividade estética, o autor e a alteridade

Os três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade. [...] unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida [...]. Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade. (BAKHTIN, 2010a)

A perspectiva bakhtiniana toma a linguagem como *ação* sobre o mundo e sobre a própria linguagem. Desse modo, a concepção de enunciado para o Círculo de Bakhtin engloba a reflexão/refração da realidade, visto que o enunciado é uma compreensão responsiva de um sujeito (MENDONÇA, 2012). Para Bakhtin⁷, a arte é imanentemente social. Assim, o discurso artístico ocorre de modo semelhante ao discurso da vida, ou seja, influenciado por elementos extra-verbais que encontram resposta dentro do texto artístico. O pensamento bakhtiniano compreende que nos “campos da comunicação discursiva, inclusive no campo da comunicação cultural (científica e artística) complexamente organizada, a natureza dos limites do enunciado é a mesma” (BAKHTIN, 2010a).

Para entender a conceituação de discurso na arte para Bakhtin, bem como as ideias de autor, exotopia e acabamento estético, que são citados no decorrer da obra, é preciso entender que para o autor as práticas culturais são posições socioavaliativas postas numa dinâmica de múltiplas inter-relações responsivas. Todo ato cultural se move entre inter-determinações responsivas, isto é, assumindo uma posição valorativa frente a outras posições valorativas.

No ato artístico, a realidade vivida é transportada para um outro plano axiológico. O ato estético opera sobre sistema de valores constituídos no plano da realidade criando novos valores no plano da arte. Aspectos da vida são trazidos para uma nova organização e subordinados a uma nova unidade, condensados numa imagem contida e acabada. O ato criativo envolve, portanto, um processo de transposição da vida para a arte:

O autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida. (FARACO, 2005, p.39)

⁷ In.: *Discurso na vida discurso na arte: sobre poética sociológica*. Trad. C. A. Faraco; C. Tezza. Circulação restrita. [1926].

No texto “O autor e o herói na atividade estética”⁸, Bakhtin apresenta uma distinção entre *autor-pessoa* (escritor, artista) e *autor-criador* (função estético-formal engendradora da obra). No ato artístico criativo, o posicionamento valorativo dá ao autor-criador força para constituir o todo da obra, seu acabamento estético. O escritor, no caso deste trabalho, o compositor, o cantor, é, assim, “a pessoa capaz de trabalhar numa linguagem enquanto permanece fora dessa linguagem” (FARACO, 2005, p.40). As ideias do escritor transformam-se em *imagens artísticas das ideias*, ou seja, não são as ideias do escritor como tais, mas a refração delas que entra no objeto estético. Baseado num princípio de exterioridade, Bakhtin afirma que é no deslocamento, estando/olhando de fora, que o autor constitui sua criação artística. Nesse processo, é projetado no autor-criador um modo de ver o mundo, princípio ativo de ver que guia a construção do objeto estético e direciona o olhar do leitor.

A esse olhar extraposto que se refere o pensamento bakhtiniano, nenhuma significação é dada, mas sim criada nos processos dialógicos com o “outro”. A partir de sua abordagem dialógica, Bakhtin formulou o conceito de gênero, instância de criação e acabamento do objeto estético. Nesse sentido, no processo de criação o “eu” é levado a perceber-se na categoria do “outro” e a noção de gênero, portanto, foi pensada como forma de acabamento de uma visão de mundo determinada pelo ponto de vista. O acabamento, resultado de uma visão extraposta, corresponde a um modo de dar corpo às experiências, daí o estilo. “O excedente de visão, que completa a vivência inacabada, é que se encarrega de criar o acabamento” (MACHADO, 2005, p.142).

Essas ideias estão baseadas no conceito bakhtiniano de *exotopia*, que trata da questão da criação individual. Desde *Para uma filosofia do ato responsável*, esse conceito atravessa toda a obra bakhtiniana apontando para a criação artística e de conhecimentos (isto é, o estético e o epistemológico) como irredutíveis a *um*. Há sempre dois olhares, duas vozes no mínimo. Em uma obra de arte qualquer “se ouvem vozes, ouvem-se também, com elas, mundos: cada um com o espaço e o tempo que lhe são próprios”. A criação é sempre ética, “pois do lugar singular do criador derivam-se valores” (AMORIM, 2006, p.105).

Todas as reflexões citadas têm como base o pressuposto bakhtiniano da alteridade, “no sentido de que tenho que passar pela consciência o outro para me constituir” (FARACO, 2005, p.43). Esse pressuposto é uma ferramenta de análise importante nas canções rap e repente, já que

⁸ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

é considerada a importância do receptor da informação passada na canção pelo criador da obra. A respeito desse diálogo que se estabelece no texto artístico, Bakhtin (2010a) explica que no processo de apreciação “encontramos o autor (percebemos, compreendemos, sentimos, temos a sensação dele) em qualquer obra de arte.” (p.314). Há uma estreita relação entre autor criador e destinatário presumido no discurso artístico, possibilitando o que Bakhtin denominaria “comunicação estética”: uma obra de arte só se torna arte por meio da interação criador-contemplador. O “eu” só pode vir a se realizar sobre a base do “nós”.

Em “Discurso na vida e discurso na arte”, Bakhtin/Voloshinov apresentam as categorias que compreendem o objeto estético: o autor, o receptor⁹ e o herói. “Cada uma delas consubstancia (de forma refratada) posições valorativas sociais e, em relações recíprocas, determinam do interior, a forma do objeto estético.” (FARACO, 2005, p.44). Condensada nessa complexa rede de relações axiológicas é que se constitui a comunicação estética. Essas relações são atravessadas por diálogos sociais e indeterminações responsivas. O *receptor* é a função estético-formal que permite transpor para o plano da obra manifestações do coro social de vozes¹⁰. “O mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um *auditório social* próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações, etc.” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2009, p.117). Desse modo, o diálogo presente nessa comunicação estética é entendido não apenas na forma criador/contemplador, como também o diálogo socialmente estabelecido de acordo com o contexto e a situação de produção, bem como o diálogo no interior da esfera artística, no qual há a inter-relação estética e social entre os gêneros Rap e Repente. O enunciado artístico está sempre em contato com as forças sociais da realidade extra-artística e a arte verbal. “Graças precisamente a esta espécie de *estrutura intrinsecamente social* que a criação artística possui, que ela é aberta em todos os lados à *influência dos outros domínios da vida.*” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1926, p.17, grifo do autor).

O gênero, por sua vez, representa no plano estético a imagem de uma totalidade na qual a linguagem é apreendida por meio da interatividade, dos textos através do tempo e dos diferentes usos que se faz da língua.

⁹ Preferimos e adequadamente citamos em outras partes deste trabalho os termos “destinatário” ou “ouvinte”. Mantivemos nesse momento, entretanto, a palavra “receptor” usada por Faraco (2005) ao explicar a autoria e a criação estética de acordo com a tradução de *Discurso na Vida e Discurso na Arte* utilizada pelo autor no momento em que seu texto foi escrito.

[...] é pela forma que o artista canta, narra, representa, e é por meio da forma que expressa seu amor, sua certeza, sua adesão (Bakhtin, 1988, p.58). Trata-se de um “processo de realização do objeto estético como um processo de transformação sistemática de um conjunto verbal, compreendido linguística e composicionalmente no todo arquitetônico de um evento esteticamente acabado”. (MACHADO, 2005, p.146)

1.4 Cultura popular

Quadras e quadras e quadras e quadras
Cirandas, cirandas, cirandas *b-boys* e capoeiristas
 Velhos sonhos, novos nomes
 Velhos sonhos, **novos nomes na avenida**
 O folclore é *hard core* e ataca o nosso momento
Abre a roda quem tá fora e quem tá dentro participa
O folclore é *hard core* e instiga alegria
Em respeito do homem ao tambor
Do ritmo que domina com louvor
Do fato de estarmos juntos sem pavor
 Pois o instinto, **o instinto é coletivo, meu senhor**

Eu represento o instinto coletivo

[...]

Essa dança não faz seleção

Para o homem do samba, para o homem do *funk*, para o homem do banga

Baile da Furacão, folia de reis Kuarup e o boi Mamão

Nossa identidade é nosso lar

Dentro dessa área, **dessa área de exclusão**

Comandante Marcos, Afrika Bambaata, Padre Cícero e Lampião

Contra a mente de exclusão, sempre souberam

Que o instinto é coletivo, meu irmão!

When you see my passport number

You don't see my culture

You don't see me...

(O RAPPÀ, 2001, grifo nosso)

Trazemos à tona novamente essa canção do grupo O Rappa¹¹ que, embora tenhamos usado um excerto dessa letra ao falar sobre *sujeito e ideologia* anteriormente, consideramos essa composição, oriunda de um grupo de *hip hop*¹², um grande exemplo do que falaremos agora

¹⁰ Faraco (2005).

¹¹ A letra completa dessa canção consta em nossos anexos e a música gravada no CD anexado.

¹² Ao explanarmos sobre a canção rap mais adiante faremos menção ao movimento Hip Hop.

acerca da cultura popular e suas implicações, que possuem profunda relação com fatores sociais e ideológicos. Desse modo, continuamos a falar sobre a ideologia e a subjetividade, bem como os discursos valorativos que nascem da cultura popular.

Ecléa Bosi, em seu livro *Cultura de Massa e Cultura Popular*, explica que ao procurarmos compreender a cultura de classes percebemos que ela está relacionada à própria sobrevivência das classes. A cultura se manifesta em atitudes, discursos; “essas atitudes se traduzem em signos, na nossa expressão corporal, na roupa, na fala que também são captados pelos dialogantes” (2008, p.17) da classe operária. A classe trabalhadora possui uma participação importante na cultura moderna, segundo o pensamento bakhtiniano, já que assume a cultura de massa organizada em função dela, uma audiência de massa composta por indivíduos isolados e que se empenham em avaliar, moralmente, as ações dos personagens com quem são solicitados a se identificar. (HIRSCHKOP, 2010, p.122).

A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2009, p.35)

Essa é a convicção expressa na obra de Bakhtin (1987); o contexto da cultura popular e da celebração festiva revela o sentido de um processo histórico atuante. Uma obra, enquanto dialógica conforme sugere o pensamento bakhtiniano, é produzida como ato histórico, não representa um sujeito solitário, mas uma intervenção discursiva ativa, condicionada por circunstâncias sociais e históricas precisas. A lógica do discurso é a interação social. A cultura popular revela esse enunciado que, para ter sentido, se associa a um enunciador, uma situação ideológica, a interesses e a um contexto social. Ao lado da cultura da classe dominante, que é tida como oficial, há outra manifestação de cultura coletiva, a popular, que “age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo” (CASCUDO, 2006, p.25).

O carnaval¹³ é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona de contato familiar livre). (BAKHTIN, 2005).

A exemplo da canção “Instinto Coletivo” (O Rappa), bem como de outras canções que veremos mais adiante, percebemos esse **sujeito que apresenta uma atitude discursiva baseada na cultura de classes**: “Abre a roda quem tá fora e quem tá dentro participa”, “Eu represento o instinto coletivo”, “Essa dança não faz seleção”, “Nossa identidade é nosso lar, dentro dessa área de exclusão”, “You don't see my culture, you don't see me”; **o contexto sócio histórico no qual esse discurso insere**: “cirandas, b-boys¹⁴ e capoeiristas/Velhos sonhos, novos nomes”, “Para o homem do samba, para o homem do funk, para o homem do bangra”, “Comandante Marcos, Afrika Bambaata¹⁵, Padre Cícero e Lampião/Contra a mente de exclusão, sempre souberam/Que o instinto é coletivo, meu irmão”; e a **festividade coletiva, cosmovisão que liberta do medo**: “quadras”, “cirandas”, “novos nomes na avenida”, “O folclore é hardcore¹⁶ e instiga alegria”, “fato de estarmos juntos sem pavor”.

O que há de poderoso na canção brasileira, segundo Câmara Cascudo (2006), é a valorização do ritmo, recebida de mão africana. Ritmo absorvente que através do “reino do tambor, de tamanhos, timbres e formas incontáveis”, cria efeitos sobre o assunto e a melodia. Ao estudar a cultura brasileira devem-se levar em consideração os seus processos de mistura que não se restringiram apenas ao campo étnico, mas se deram por assimilação e enriquecimento cultural, na inclusão de valores e no rompimento de fronteiras e limites da arte (TATIT, 2008). O folclore decorre da memória coletiva e esse processo se dá continuamente, fazendo com que uma tradição popular sempre sobreviva (CASCUDO, 2006). Desse modo, podemos enxergar a historicidade desse discurso ao observarmos a relação cultural e social que o sujeito faz ao relacionar elementos folclóricos tradicionais, como a herança africana e elementos regionalistas, a situações atuais de movimentos e cultura contemporâneos: “b-boys e capoeiristas”, ao dizer “velhos sonhos, novos nomes”, “homem do samba”, “homem do funk”, “homem do bangra”, e ao

¹³ Bakhtin emprega o carnaval como principal representação festiva popular, um grande exemplo de manifestação folclórica desde a Idade Média. É importante dizer que Bakhtin não se refere à ideia de carnaval atual, ou como é conhecida no Brasil contemporâneo, mas ao contexto renascentista, no qual apresentava outro formato.

¹⁴ Dançarinos da chamada *break dance*, ou dança de rua, manifestação artística pertencente ao movimento hip hop.

¹⁵ Um dos grupos pioneiros da *Rap Music* nos Estados Unidos.

¹⁶ Hardcore é um ritmo musical derivado do gênero *punk rock*. A palavra também pode ser entendida como gíria popular, significando: complicado, duro, rígido.

conclamar seus heróis “Comandante Marcos, Afrika Bambaata, Padre Cícero e Lampião”. Ao mesclar o velho e o antigo, esse discurso propõe uma continuidade na tradição cultural brasileira, a mistura de gêneros, mas o mesmo ideal social. Para Bakhtin (1987), o espaço público das ruas, o popular, “traz o que é fronteiro na vida cotidiana para o centro exato da comunidade”. É onde “todos os opostos comuns se encontram e se misturam” (LaCapra, 2010, p.159). “Canto, dança, mito, fábula, tradição, conto, independente de uma localização no espaço. Vivem numa região, emigram, viajam, presentes e ondulantes na imaginação coletiva” (CASCUDO, 2006, p.52).

A obra bakhtiniana expõe em diversos momentos essa característica intertextual e dialógica na relação entre os textos e os contextos. Fatores como a *heteroglossia* e o *dialogismo* são aspectos centrais dentro do discurso. Heteroglossia “se refere à condição objetiva da linguagem marcada por uma pluralidade de perspectivas e práticas carregadas de valores e ideologias, que permanecem em contato desafiador umas com as outras”. Dialogismo “designa a condição dos sujeitos como falantes ou usuários da linguagem, que sempre estão envolvidos nas trocas simbólicas” (idem, p.170).

2. CANÇÃO POPULAR: ORIGENS E FERRAMENTAS PARA ANÁLISE

2.1 Origens e mistura na canção popular brasileira

Filho de raças cantadeiras e dançarinas o brasileiro, instintivamente, possui simpatias naturais para essa atividade inseparável de sua alegria. Canto e dança são expressões de sua alegria plena. É a forma de comunicação mais rápida, unânime e completa dentro do país. (CASCUDO, 2006, p.36)

De acordo com o estudioso folclorista Câmara Cascudo, tanto a canção, quanto a dança no Brasil são provenientes de três raças, cujos elementos oferecem possíveis “identificações influenciadoras”: a africana, a portuguesa e a ameríndia. De acordo com o autor, quando há um ritmo “discursativo” nas formas do canto popular, trata-se da constante ameríndia. Já o violão brasileiro, é da mesma origem da guitarra espanhola, é herança portuguesa que fez nascer em terras brasileiras o fado. Do africano, a valorização rítmica e percussiva, vocábulos, flexões de sintaxe e dicção influenciaram as linhas melódicas.

De acordo com Mário de Andrade: “Na realidade, foi uma complexa mistura de elementos estranhos que formou a nossa música popular” (ANDRADE apud CASCUDO, 2006, p.41). Por receber de maneira democrática todas essas influências com seus elementos racial, cultural ambiental e rítmico, canção de tradição oral no Brasil desperta qualquer tipo de rótulo. “Não se estratificou numa forma nem se fixou num ritmo preferido pela simpatia coletiva. Formas e ritmos são infinitos e vamos identificando as origens no meio das águas vivas e sonoras da predileção popular que a todas distingue” (p.46). Durante várias gerações “sons e ruídos surgidos na terra ou assimilados do estrangeiro foram se mesclando e dando origem ao lundu, ao maxixe, à modinha, ao choro, ao samba, ao afroxé, ao maracatu, à bossa-nova, à Jovem Guarda, ao tropicalismo e a todas as combinações *pop* daí decorrentes” (ANDRADE, 2010, p.29).

Em todos os períodos da história do Brasil, desde o descobrimento, elementos como a percussão e a oralidade vêm engendrando a sonoridade do país, ora como manifestação crua, ora como matéria-prima da criação musical; ora como fator étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstratos peculiares à linguagem musical, apresentando uma “constante flutuação entre o canto falado e o canto musicado” (TATIT, 1996, p.13).

[...] a forma híbrida da canção popular, que agrega necessariamente melodia, letra e arranjo instrumental, roubou a cena sonora da nação desde os primeiros anos do século XX e veio assimilando as mais distintas influências até chegar ao produto atual, fortemente compatibilizado com o mercado de consumo, constituído ao mesmo tempo de som e imagem. Pode-se dizer que a mistura foi se processando espontaneamente e que a assimilação dos valores musicais e ideológicos foi encarada (TATIT, 2008, p.92).

2.2 Canto e fala, som e ruído

A seguir, emprestamos alguns conceitos advindos de estudos da teoria musical e da semiótica da canção. Não com a finalidade de fazer com que esses estudos sejam a base teórica deste trabalho, mas para extrair deles alguns elementos que serão úteis dentro desta pesquisa, que segue a linha do pensamento bakhtiniano. Segundo LaCapra (2010), as ideias do Círculo de Bakhtin possuem lugar importante no interior da teoria semiótica, já que ambas compreendem a linguagem como prática de significação na sociedade. Ressaltamos, porém, que não nos ocuparemos dessa relação teórica, neste trabalho apenas utilizamos algumas estratégias de análise dos elementos melódicos e rítmicos da canção desenvolvidas por Luiz Tatit acrescidas à ideia bakhtiniana de gênero e atividade estética.

De acordo com Andrade (2010), Tatit buscou definir parâmetros específicos para a análise de canções, estabelecendo categorias e conceitos partilhados pelas suas duas dimensões constitutivas: letra e melodia. Segundo o autor, “retratar bem uma experiência significa, para o cancionista, fisgá-la com a melodia” (TATIT, 1996, p.19). Para compreender a canção, portanto, é necessário apreender a formação do sentido na constituição da palavra duplamente expressiva.

Para Bakhtin, a *compreensão* é uma atividade específica do universo semiótico em que se situa o homem, sua linguagem, suas ideias. Isso é o que pode ser derivado de uma máxima do pensamento semiótico de Bakhtin que afirma: “quando estudamos o homem, buscamos e encontramos signos em toda parte e tratamos de compreender sua significação” (Bakhtin, 1986, p.144). (MACHADO, 2005, p.135)

Componentes melódicos e linguísticos, letra e música, são responsáveis pelo sentido homogêneo da canção. Na criação da letra, há um tratamento poético, ligado ao tema, que

contribui para a matéria fônica. Esse processo, entretanto, só se completa e se define de acordo com a proposta melódica daquele que compõe a obra.

Levando em conta os fatores que influenciaram a canção brasileira, ao avaliar a sonoridade, Tatit (2008) explica que o principal aspecto de sua forma é a oscilação entre canto e fala. O autor utiliza como exemplo o samba de breque, que assim como os gêneros Rap e Repente, alterna fala e canto no decorrer da obra. Essa é uma característica que será recorrente quando se fala dos gêneros canceiros estudados por este trabalho. Ao mesmo tempo em que se atribui independência à melodia, por meio de dispositivos musicais, conserva-se o lastro entoativo que dá naturalidade à elocução da letra. Esse tipo de canção é preparado para gravação, mas não deixa de ser usado como veículo de comunicação, visto que seu caráter entoativo da fala elabora efeitos como: recados, desafetos, polêmicas, desafios, declarações, reclamações, frases do dia-a-dia, tiras de humor. Tudo isso é “dito” de maneira convincente e com inflexões entoativas adequadas conservando, entretanto a musicalização necessária à estabilidade do canto. O núcleo entoativo da voz “engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora. Assim que a melodia entra em periodicidade e fixa suas frequências no campo tonal, o tempo do dizer se perpetua como um tempo presente que vale a pena reviver” (TATIT, 1996, p.20). A sonoridade produzida pelos órgãos vocais, a mesma que sustenta a expressão de nossa linguagem cotidiana, engendra valores que tornam melodia e letra compatíveis. A partir da musicalização dos mesmos recursos utilizados por um falante em comunicação diária, a canção traz para o seu universo a onipresença dos processos da linguagem oral, conservando a substância sonora da voz quando melodia e letra se entrosam em função do canto.

A operação estética e comunicativa da palavra cantada conferiu uma singularidade que pode ser pensada a partir do processo da fala em cada cultura. Canções diferentes podem ser apreendidas com uma tríplice dimensão: índices, signos e significâncias culturais (individuais e coletivas):

Das modinhas e sambas-canção à bossa-nova, ao *rock* e ao *rap* é possível escutar no tipo de canto, isto é, escutar na entoação ou dicção da palavra cantada, não apenas um discurso, mas um lugar de fala, um modo de enunciação e narração específicos da vida urbana e cidadã, que, cada qual a seu tempo, os condicionam discurso e lugar de enunciação. (ANDRADE, 2010, p.110)

Compositores e intérpretes, embora rejeitassem em alguns momentos as funções prosaicas da fala, sentiam-se atraídos pela imprevisibilidade espontânea de suas entonações e expressões coloquiais. Tatit (2007) explica que o canto depende da fixação sonora que se incompatibiliza com a fala, no entanto, a velocidade da fala tem se constituído como recurso aos interessados na dinamização do som em suas obras. O plano da expressão, isto é, os elementos melódicos, embora seja indispensável ao universo da comunicação, não se caracteriza por esse objetivo. Quanto mais “provisórios” forem a ordenação fônica, a voz e o canto, mais eficaz será a comunicação. Na prática da linguagem oral “a meta é atingir, de maneira mais rápida e econômica, a formulação e a consequente compreensão do conteúdo linguístico” (p.253). Esses elementos da fala e da rapidez estão presentes ao se observar as composições rap e repente.

De acordo com os estudos de Tatit, o aumento da velocidade não se refere apenas ao andamento da canção, mas a todas as etapas que traçam o sujeito com o objeto. Ou seja, acelerar é criar efeitos na base do ritmo e da sintaxe. Com os conceitos de *som* e *ruído* o autor explica que a música erudita possui formas fixas e estáveis que visam a euforia no campo dos sentidos, a ideia de ruído, entretanto, representa a música marcada pela aceleração, pelo andamento mais livre e menos regrado. Essa ideia, contudo, depende de uma dada comunidade cultural, já que as regras podem ser diferentes dependendo do seu contexto.

O desenvolvimento musical se dá sob as mais diversas formas de combinação entre o que é aceito como som, sonoridade e musicalidade. A canção precisa conectar-se com um campo de experiências sonoras que levem em conta o sujeito em sua cultura, comunidade de ouvintes e seus valores estéticos, ainda que seja para negá-la ou contradizê-la. Se não for desse modo, a sonoridade se apresenta desvinculada de tradição ou sentido reconhecível, o ouvinte tem “a sensação de desconforto, de não identidade, de alheamento total diante de um barulho que nem sequer como ruído se faz reconhecer” (ANDRADE, 2010, p.77).

A música na contemporaneidade carrega consigo essas características, “rumo ao mundo dos ruídos”. Diferentemente da música erudita, a popular é marcada pela existência das diversas culturas coexistentes, por potencialidades multiplicadas pelo avanço eletrônico e por exigências de mercado. A serialização, a repetição, a mixagem, os sintetizadores, os “loops”, são todas características sonoras, formas que ajudam os teóricos musicais a repensar seus conceitos de gramática musical, conceitos esses que estão cultural e historicamente comprometidos.

A música de hoje está mergulhada num vasto processo contínuo de interações – com fronteiras imperceptíveis entre origem melódica e origem rítmica bem como entre linha erudita e linha popular –, onde não há mais tempo para implantação de novos sistemas ou novas gramáticas duradouras. Sob a égide matricial do tom e do pulso, as gramáticas particulares nascem e morrem em cada sonoridade ordenada, uma fração do nosso tempo histórico. (TATIT, 2007, p.248)

Sendo a canção um objeto onipresente na cultura de massas, para uma análise que se faça completa é necessário levar em conta os elementos do contexto sonoro como modo e arranjo nos quais letra e música são acionados, a entoação do cantor, os efeitos eletrônicos, relação artista-público. Os “signos literários, musicais e performáticos são postos em relação uns com os outros e assumem significados na cultura”, tornando-se característica da obra e atraindo uma dada comunidade de ouvintes (ANDRADE, 2010).

Toda situação inscrita duravelmente nos costumes possui um auditório organizado de uma certa maneira e conseqüentemente um certo repertório de pequenas fórmulas correntes. A fórmula estereotipada adapta-se, em qualquer lugar, ao canal de interação social que lhe é reservado, refletindo ideologicamente o tipo, a estrutura, os objetivos e a composição social do grupo. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2009, p.130)

Assim, é de extrema importância levar em conta a interação entre sujeitos inscritos em seu respectivo movimento musical no momento da análise, visto que a comunicação cultural incorporada sempre se inova, mas ao mesmo tempo possui características que são condicionadas de acordo com uma dada comunidade. O contexto social “determina quais serão os ouvintes possíveis”, aqueles “para os quais serão orientadas a consciência e a sensação”. É certo que “sem uma orientação social e caráter apreciativo não há atividade mental” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2009, p.119). Cada época, corrente ou estilo artístico-literário em uma dada época “têm como características suas concepções específicas de destinatário da obra” visando a “sensação” e a “compreensão” do seu “leitor, ouvinte, público, povo.” (BAKHTIN 2010a, p.305).

A conexão entre autor, obra e público sustenta um novo gênero ou reafirma um já existente, pois o qualifica e o insere em circuitos comerciais ou marginais da sociedade. No nível das significações da canção é preciso considerar seu “chão social e histórico, a percepção de sua

dimensão ideológica, seu recurso e fórmulas” e, ao mesmo tempo, “seu teor de vanguardismo ou novidade” (ANRADE, 2010, p.108).

2.3 O cronotopo na canção

As várias vozes e discursos se encontram no tempo e no espaço, o que permitiu a Bakhtin desenvolver sua reflexão acerca da relação autor-texto-leitor. Estes se encontram em tempos e espaços distintos, separados, às vezes por séculos e por distância espacial, mas se encontram num mundo inacabado: o texto. Nele, a realidade é refletida e autor e leitor participam da (re)criação do mesmo, pois renovam, atribuem novos sentidos a ele (e, com isso, ao mundo, pelo texto representado), conforme o lugar dos sujeitos na sociedade. Tendo em vista o que Bakhtin nos diz, tanto o mundo real como a obra estão em constante interação, estão ligados. Há uma troca que é viva, dinâmica, em que um sempre enriquece o outro. Esse processo - diálogo – é cronotópico, na medida em que observarmos os indícios ou as marcas do tempo e do espaço no texto, ou seja, o texto relacionando-se com vários textos, com vários leitores ao longo do tempo e do espaço, já que a obra não é um produto pronto e acabado. (PAULA, 2009, p.185)

Tendo abordado sobre os aspectos rítmicos e melódicos intrínsecos à canção no canto e na base instrumental, agora expomos outros aspectos, que somados aos anteriores, constituem os efeitos de sentido em uma canção. “Estudar a palavra cantada enquanto manifestação folclórica significa refletir sobre as relações sociais da cultura popular e sua ideologia do cotidiano”, refletir sobre o enunciado vivo (PAULA, 2009, p.183). Segundo Amorim (2006), o conceito de cronotopo trata da questão da produção histórica, designa um lugar coletivo e é uma “espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se encontram ou se escrevem”. Está diretamente relacionado aos gêneros, já que esses são “formas coletivas típicas, que encerram temporalidades” e conseqüentemente, “visões típicas do homem” (p.106).

A unidade de uma obra artística é determinada pelo cronotopo no que se refere à realidade efetiva, portanto, não se pode separar o cronotopo do contexto ou das unidades artísticas, pois ele carrega consigo um valor emocional e deve ser reconhecido como valor temático. Na constituição de gênero, segundo Bakhtin (2010a), o *tema* “se refere a tudo o que se pode dizer em um discurso, sendo determinado pelo contexto social e comunicacional”. Vimos anteriormente que há outros componentes que juntos constituem a noção de gênero além do tema; a *composição* que “trata do formato, a estrutura organizacional dos textos como um todo” e o *estilo* “forma

resultante da seleção dos recursos linguísticos” (PAULA, 2009, p.184). O cronotopo é, assim, carregado de significado e deve ser compreendido em sua completude, que constitui os sentidos do texto, revelando valores de uma determinada época e sugerindo diferentes emoções, sensações e sentidos nos sujeitos e suas leituras a partir de um determinado lugar.

Existem, de acordo com Paula (2009), dois tipos de cronotopo, segundo o filósofo Bakhtin: o temático – centros que organizam os principais acontecimentos e orientam todo o enredo; e os cronotopos figurativos – em que todos os acontecimentos, contextos e, muitas vezes, os cenários, revelam-se graças aos indícios do tempo definidos pelo espaço. Esses dois tipos estão interligados entre si na construção do sentido geral do texto. “Podem incorporar-se um ao outro, confrontar-se, mas sempre há um que predomina, sendo os outros chamados de pequenos *cronotopos*.” (p.187). O grande cronotopo é o centro organizador dos principais acontecimentos, por isso possui valor temático maior, enquanto os pequenos fornecem índices de tempo e espaço, que auxiliam na compreensão de acontecimentos. O mundo real e a obra estão ligados e em constante interação, numa troca intensa e recíproca entre sujeitos “no tempo-espaço real-representado”, processo cronotópico, pois se realiza em um mundo social. É intrínseca ao ser humano a busca pela expressão e, ao mesmo tempo, pela compreensão. Na canção, os sujeitos falantes “tomam a palavra cantada para expor seu ponto de vista, sua ideologia e, com e a partir disso, expressar seu contexto social, a vida que o circunda” (p.184).

“A manifestação folclórica é o tempo e o espaço que o povo tem e aproveita para expressar suas alegrias, desejos, tristezas e críticas”. Nesse momento, arte, cultura popular e ideologias se misturam, portanto, o espaço é de todos, na inter-relação entre passado (tradição) e presente (momento da enunciação com novas culturas), como é própria do gênero canção folclórica.

É própria desse tipo de canção a alternância de sujeitos, devido à transmissão oral. Há modificações e adaptações feitas ao longo do tempo, conforme o intérprete. “Assim, a canção folclórica torna-se anônima e adquire caráter popular, pois se torna a expressão cultural e artística de um povo específico”. (PAULA, 2009, p.187). Desse modo, mantêm-se vivas na tradição e na cultura e, por ser de caráter popular, sua linguagem é simples, apresenta elementos do “português-não-padrão”, como variantes linguísticas e regionais em suas letras.

Há semelhanças entre o processo de construção das canções rap e repente e o das cantigas folclóricas. No caso do Repente, por se tratar de uma canção popular de tradição oral, carrega em

sua base os componentes de uma cultura local. O Rap, por sua vez, ainda que gênero mais novo e contemporâneo, é herdeiro de gêneros orais da canção e apresenta, como uma de suas características, constantes modificações, sempre incorporando novos elementos composicionais e estilísticos, dependendo da sua situação e local de produção, acomodando-se e integrando-se ao seu contexto histórico, social e regional.

3. DE REPENTE UM RAP: COMO, ONDE E QUANDO

3.1 Rap e Movimento Hip Hop (sampleando no diálogo)

O RAP, cuja sigla em inglês representa as palavras *rhythm and poetry*, teve sua origem nos guetos dos Estados Unidos, nas redondezas do bairro do *Bronx* em Nova Iorque, por volta de 1970 (CONTADOR; FERREIRA, 1997) e desde o princípio apresentava a mescla de vários gêneros que resultaram na sua forma final. Manifestação musical do movimento Hip Hop, que ainda possui outras duas manifestações artísticas: o *break* (dança) e o *graffite* (pintura), o Rap chegou ao Brasil por volta da década de 1980, e o enunciador desse tipo de canção é o jovem urbano que narra suas dificuldades de convivência em uma sociedade desigual, retratando a violência nos subúrbios das grandes cidades (FARIAS, 2003).

O Hip Hop é comumente definido como um movimento cultural iniciado nos Estados Unidos, no final da década de 1960, em reação aos conflitos sociais e à violência sofrida pelas classes menos favorecidas da sociedade urbana, instaladas nos subúrbios negros e latinos de Nova Iorque. Esses subúrbios, verdadeiros guetos, enfrentavam todo tipo de problemas: pobreza, violência, racismo, tráfico, carência de infra-estrutura, de educação, entre outros. (FONSECA apud TOLENTINO, 2008, p.78).

Em sua origem, nos Estados Unidos, o Rap figurava como o discurso musical da comunidade negra pobre. No final dos anos 1960 em *South Bronx*, bairro eminentemente negro, hispânico e de descendentes de jamaicanos em Nova Iorque, a situação de segregação agravava-se e o local era visto como uma área degradada, marcada pela pobreza e desassistida de investimentos públicos norte-americanos. Os jovens ali residentes procuravam divertir-se e expressar-se culturalmente, sem grandes recursos, nas ruas; ouvindo música, dançando e desenhando em muros de propriedades abandonadas. É aí que surge o Rap, na sua gênese como “briga cantada” e performática, envolvido pela influência do canto de tradição negra dos *griots*, contadores de histórias tradicionais que se valiam de técnicas da poesia oral. Símbolos de tribos africanas, os *griots* preservavam e passavam a tradição dos versos rimados e ritmados de geração a geração. Segundo Andrade (2010), essa é a mesma tradição que se nota no Brasil através de heranças da literatura medieval que ainda pode ser encontrada no nordeste, sobretudo como raiz e

reapropriação de “repentistas, emboladores, cantadores, e todas as outras categorias de poetas populares no Brasil” (p.203). Nos próximos capítulos, aos explorar as gêneses do Repente, observaremos melhor esses fatores.

Atualizando e continuando a tradição de canções de tradição oral, o Rap é “só um dos galhos da grande árvore da música negra”. É “filho do *funk*, neto do *soul*, bisneto do *spiritual* e do *blues*”, irmão do *rock*, primo do *reggae* e, no Brasil, “do samba, do maracatu, da embolada” (ANDRADE, 2010, p.204).

Por meio de suas rimas cantadas associadas ao ritmo percussivo, os temas abordados pelos poetas de rua eram engajados e suas canções possuíam alto teor de contestação social. O movimento Hip Hop foi conduzido pela ideologia da autovalorização da juventude negra e pela recusa de certos estigmas, como violência e marginalidade dentro de um contexto cuja situação era de exclusão econômica, educacional e racial. A principal arma desse movimento sempre foi a “palavra”. Por intermédio de atividades culturais e artísticas, os jovens eram levados a refletir sobre sua realidade, na tentativa de transformar suas condições (CASSEANO apud ANDRADE, 2010).

Sendo a palavra cantada a principal estratégia de conscientização do movimento Hip Hop, daí a importância da canção rap dentro desse contexto. Enquanto o *break* manifestava a dança e o *graffite* representava a arte plástica, bem como a marcação de território, o *rap* ganhou força circulando pelos meios eletrônicos representando a voz da juventude excluída nos centros urbanos. A consolidação como movimento social nos Estados Unidos se deu no final da década de 1990, com o surgimento dos grupos NWA (Niggers with Attitude) e Public Enemy. A agregação de indivíduos por meio da identificação com esse discurso não foi difícil, já que esse tipo de canção representa a situação de um grupo, uma comunidade. O “rap é indissociável do espírito comunitário que rege os fundamentos do movimento e da cultura Hip Hop”, é essencialmente urbano e era voltado às comunidades desfavorecidas, negras e latino-americanas, das megalópoles norte-americanas (Nova Iorque, Los Angeles, entre outras).

De acordo com Tolentino (2008), nos Estados Unidos o Rap representava o discurso daqueles que não se resignavam frente à discriminação social. No Brasil, esse discurso também toma forma, e não apenas se limita à questão racial, mas se estende às questões sócio-econômicas. “O sucesso do *rap* em território nacional é parte característica de um novo contexto urbano e nacional” (ANDRADE, 2010, p.200), contexto marcado por problemas sociais e

desigualdades que marcavam um grupo social e o tornava vulnerável às questões da violência e da marginalidade. A crise da sociedade contemporânea exigiu que essas questões não fossem mais pensadas de maneira preconceituosa e estereotipada. As diferentes formas de exclusão social se alargaram ao o final do século XX e o gênero Rap surgiu como uma elaboração ética, estética e musical no interior dessa experiência urbana, ganhando força nos países com grande presença negra e afrodescendente em sua população. Sintoma de uma nova forma de simbolizar as significâncias em torno das questões de exclusão e desigualdade, a internacionalização desse gênero também tem a ver com o tipo de canção “feita de colagens de sons” e letras “entendidas por todos, que falam do cotidiano imediato”, situações improvisadas e espontâneas com pessoas que não dispõem de veículos tradicionais de divulgação cultural, mas pintam muros, se reúnem para dançar, fazer letras e discutir problemas. “Por isso onde há periferia, há rap” (p. 202).

A presença do Hip Hop nas cidades brasileiras se deu a partir dos anos 1970, mas entre o final da década de 1980 e o início da década de 1990 o movimento passou a ganhar força:

mais notadamente em São Paulo, pelas mãos das equipes que faziam os bailes Soul e dos discos e revistas que começaram a ser vendidos na Rua 24 de Maio, no centro [...] Os primeiros a aparecer foram os dançarinos do *break* que, expulsos pelos comerciantes e policiais da região, transferiram-se para a estação de metrô São Bento, onde ocorreu uma junção com os *rappers*. Nesse local surgiram muitos famosos – e outros não tão famosos, mas tão ou mais importantes¹⁷ – [...] No Brasil, o Hip Hop tem características distintas do seu similar norte-americano e representa bem mais que uma importação [...] a cópia de algo [que] o sujeito seleciona e reelabora em função de seu contexto. Esses jovens que se encontravam no centro de São Paulo traziam consigo suas vivências e a realidade da periferia em que conviviam. (TOLENTINO 2008, p.81)

Não apenas em São Paulo, como também no Rio de Janeiro, Brasília e Salvador, muitos dos organizadores de encontros e bailes *black* tornaram-se produtores culturais de *rappers* ao final dos anos 1980. Com o sucesso crescente da batida rap, que encontrava boa recepção, consolidava-se a “autêntica trilha sonora da periferia”, sendo escolhida pela juventude negra como meio de expressão (ANDRADE, 2010, p.207).

Diferente de tradições anteriores da *black music*, o Rap encontra sentido no protesto, na confrontação e na denúncia da realidade e das injustiças. Na constituição desse tipo de canção encontra-se: o DJ (*dee jay*), uma sigla para *disc jokey*, artista profissional que seleciona

composições previamente gravadas, produz e toca a base instrumental eletrônica; e o MC, sigla que significa “mestre de cerimônias”, é utilizada para designar o *rapper* (cantor de rap). O acompanhamento musical para o MC é feito, na maioria das vezes, por uma base instrumental eletrônica produzida pelo DJ nos grupos mais tradicionais de Rap, como por exemplo, o grupo norte-americano Public Enemy e o brasileiro Racionais MC’s. Atualmente, no entanto, há alguns casos em que o acompanhamento é realizado por uma banda, a exemplo disso podemos citar a banda norte-americana The Roots e a banda brasileira Instituto.

A forma rap (ritmo e poesia) se constitui do canto da prosódia da fala, alternando acentos conforme o apelo do pulso e da rima. Trata-se de uma das formas mais aptas a traduzir esteticamente dialetos e gírias, devido à sua tônica no dizer cotidiano. Com a dinâmica e a instabilidade do discurso falado, o Rap não possui formas musicais fixas. Conforme vimos anteriormente em Tatit (2007), essa característica tem a ver com a “função” ou “projeto” narrativo na forma rap que visa organizar e comunicar uma grande carga de informação e de sentido. Saltos passionais ficam em segundo plano, no interior da voz que canta é a voz que fala que pode sobressair. A ênfase é dada no pulso (ritmo), e na simplificação harmônica.

O uso de *samplers*¹⁸ (ainda que de trechos ‘harmônicos’) reforça ainda mais essa característica, uma vez que por serem recortes de outras músicas tocados repetidamente, criam sempre um efeito rítmico (de reiteração e reforço de sentido) em vez de harmônico (de desenvolvimento e multiplicidade polifônicas). (ANDRADE, 2010, p.210)

Sendo característica do movimento Hip Hop a constante capacidade de inovação e reciclagem, cabe dizer que o Rap continua a desenvolver-se por caminhos ainda poucos explorados e os “subgêneros” multiplicam-se, ao mesmo tempo em que surgem novos nomes e os antigos fazem novos trabalhos. Não nos deteremos neste trabalho à descrição das escolas clássicas do Rap e às novas escolas do rap contemporâneo, pois, para isso empreenderíamos um grande espaço e seria necessária uma pesquisa à parte. Citamos, entretanto, algumas variações estilísticas do gênero nas análises das canções e explanamos em breves linhas agora sobre algumas características.

¹⁷ Entre os quais podemos citar: Nelson Triunfo, Thaíde, Racionais Mc’s, Doctors Mc’s, Rappin Hood, entre outros.

¹⁸ “Samplear” é utilizar trechos de registro sonoros antes realizados para montar uma nova composição (geralmente musical). O *sample* é o trecho musical utilizado.

*It has become exceedingly difficult to talk about hip-hop as a unitary phenomenon. Too many writers have addressed hip-hop as one thing or as a singular set of voices. It is a number of different ideas, lifestyles, subjectivities gathered together around a shared concept of the possibilities of communication through the African art of rhyming over beats.*¹⁹ (CROSS apud CONTADOR; FERREIRA, 1997)

A citação acima se refere ao fato de que o Rap pode possuir múltiplas faces, ideias e estilos dos quais os autores podem se valer no momento em que colocam suas rimas sobre as batidas. Arriscamo-nos neste trabalho a falar sobre uma delas; a fusão do Rap com gêneros tipicamente brasileiros que são constituídos na situação de produção que se manifesta no contexto de nosso país. Mas há múltiplos corpos que a canção rap pode tomar, mesmo mantendo sua forma de ritmo e poesia e características próprias do gênero, pode variar no seu modo de enunciar, levando em conta fatores com o mercado, por exemplo.

A década de 1990 foi em grande parte dominada pela escola de LA²⁰, o *gangsta rap*, mas isso não quer dizer que não existissem outras correntes. De acordo com Contador e Ferreira (1997), o *freestyling*, estilo de rima improvisada que era mais recorrente no início do movimento Hip Hop, constantemente retorna como tendência. O mesmo ocorre no nível sonoro, sempre há um retorno ao modo *oldschool*, no qual o DJ ocupa o papel primordial na construção das sonoridades, diferentemente do que ocorre hoje, quando o MC pode ser o principal, ou ainda, a existência de uma banda com instrumentos harmônicos e percussivos.

O fator mercadológico pode influenciar muito na constituição das canções, como já citamos, pois o gênero passou a ser muito visado pelos meios de comunicação desde o final dos anos 1980. Não pretendemos, entretanto, nos ocupar das determinações das escolas do Rap, apenas citamos algumas variações estilísticas, levando em conta a situação da enunciação.

¹⁹ Tem sido extremamente difícil falar sobre o hip-hop como um fenômeno unitário. Muitos escritores têm abordado o hip-hop como uma coisa só, ou como um conjunto singular de vozes. [Na verdade, o hip-hop representa] uma multiplicidade de diferentes ideias, estilos de vida, subjetividades reunidas em torno de um conceito compartilhado de possibilidades de comunicação por meio da arte africana de rimar sobre batidas. (tradução nossa)

3.1.1 O *sample* sob a ótica bakhtiniana (“O Discurso de Outrem”)

O Movimento Hip Hop exerceu uma influência social e artística de grande relevância para a nossa época. De acordo com Lemos (2011), a ideologia de reciclagem e inovação nas sonoridades eletrônicas do Rap, bem como as técnicas de produção utilizadas, como o *sample* e o *remix*²¹, revelam muito sobre o modelo de produção artística que vem se configurando na atualidade. Essas características “diminuem as distâncias culturais” e reconfiguram as durações, segundo Tatit (2007):

O extraordinário avanço tecnológico contribui para a eliminação dos espaços e dos tempos que separam o som do ruído mas, em contrapartida, oferece recursos ilimitados para repetição e a reprodução em série, possibilitando ordenações e sintaxes, até há pouco insondáveis, [...] simultaneidades contemporâneas. (p.249)

Há uma relação intensa de colaborativismo que rege a relação dos sujeitos por meio do *sample* e do *remix*, representando um diálogo de ideias artístico-culturais.²² James Brown, lendário cantor setentista da *soul funk* norte-americana, amplamente sampleado e remixado durante muitos anos por artistas da *rap music*, afirmou²³ que para ele os *samples* e os *remix* representam a admiração daquele que “copia” pelo trabalho do artista que foi sampleado: “Essas coisas são expressões de amor. Você não copia ou usa algo que você não gosta”.

Segundo Stam (1992), os mecanismos dialógicos de Bakhtin que operam dentro da cultura popular têm seu perfeito exemplo na música *rap* e seu discurso contestador e ritmado, inclusive pelo fato de que a própria palavra *rap* significa conversar, dialogar. De acordo com esse autor, o Rap “pode ser considerado uma esperta versão ‘de rua’ das teorias bakhtinianas sobre dialogismo” (p.75).

A respeito do gênero Rap, bem como sua cultura de *samplear* discursos, Stam ressalta que

vigorosas investidas do *rap* no intertexto ignoram todas as leis burguesas de direitos autorais: há trechos que derivam de outras canções de discursos políticos

²⁰ Sigla para *Los Angeles*, cidade norte-americana no estado da Califórnia.

²¹ O *remix* é uma remontagem de uma composição musical já existente (já anteriormente mixada), daí um *re_mix* (que significa que a produção está sendo modificada, refeita).

²² Veremos adiante na análise da canção “Norte Nordeste me veste” um *sample* que traz a voz de Patativa do Assaré para a canção, o que exemplifica essa ideia.

²³ In: LEMOS, R. *Faça você mesmo*. Mod MTV. (2011).

ou da publicidade, colocados numa relação irônica que os relativiza mutuamente. As citações servem a um amplo leque de atitudes, desde a brincadeira ou a transgressão até a respeitosa homenagem (a James Brown, por exemplo). (p.76).

Em diversos momentos os *rappers* estabelecem um intertexto, reciclando as vozes de seus mártires políticos em suas canções. Ao *samplear* o discurso de Malcom X em uma canção, por exemplo, como é feito em vários *raps* norte-americanos, esses artistas estabelecem um diálogo afro-americano com os heróis de sua cultura. Nossa identidade, segundo Bakhtin/Voloshinov em *Marxismo e filosofia da linguagem*, é forjada no intercâmbio de linguagem com os outros, é “o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação”. Assim, é conservada a autonomia estrutural e semântica, sem que se altere a trama linguística do contexto integrado. “O discurso citado e o contexto narrativo unem-se por relações dinâmicas, complexas e tensas”. Essa dinâmica, por sua vez, reflete a interrelação social dos indivíduos na comunicação ideológica.

Sendo assim, é possível dizer que o Rap se torna um terreno fértil no qual se aplica de modo eficaz a noção bakhtiniana de diálogo. Essa apreensão e ressignificação é utilizada pelos artistas pertencentes a esse gênero como ferramenta estética. Isso explica, em partes, o motivo pelo qual a música *rap* tem absorvido muito do contexto brasileiro, bem como estabelecido um diálogo com outros gêneros.

3.2 (De) Repente: dialogando com improviso

A viola é minha cara metade, minha história, minha identidade, minha arma de trabalho, minha companheira. Porque sem ela, eu jamais seria identificado.

(Sebastião Dias, poeta-cantador)²⁴

3.2.1 O cantador e a cantoria

“A cantoria de viola nordestina, também conhecida como repente, é uma das muitas manifestações da cultura popular encontradas no Nordeste, envolvendo significativo número de adeptos” (AYALA, 1988, p.15). Seus produtores são os cantadores, repentistas ou violeiros. Há também os poetas populares e os emboladores²⁵, que também são advindos dessa tradição nordestina, mas desempenham funções diferentes apesar dos pontos de contato.

Na poesia popular (de cordel), o Brasil teve como legítimo exemplo o lendário Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré, “que já teve sua vasta obra demoradamente na Cadeira de Literatura Popular Universal da Sorbonne, em Paris, pelo Prof. Raymond Cantel” (ÂNGELO, 1996, p.94). Autor de uma poesia que foi vastamente musicada na cantoria nordestina, em ritmos repente ou baião, Patativa é autor da letra de “A triste partida”, musicada por Luiz Gonzaga:

Eu vendo meu burro,
 Meu jegue e o cavalo
 Nós vamo a São Paulo
 Vivê ou morrê
 Que a coisa tá feia
 Por terras alêia
 Nós vamo vagá
 Se o nosso destino
 Não fô tão mesquinho
 Pro mermo cantinho
 Nós torna vortá

²⁴ In.: POETAS DO REPENTE. Direção de Hilton Lacerda. Produção de MEC; TV Escola; Fundação Joaquim Nabuco. Brasília: MEC, 2006.

²⁵ Os *emboladores* ou *coquistas* são os improvisadores que utilizam instrumentos de percussão, como pandeiro e ganzá, e desenvolvem estilos que variam um pouco dos repentistas tradicionais que são violeiros. (AYALA, 1988).

Há cantadores, glosadores, poetas-glosadores, mas a supremacia encontra-se nos cantadores, que são de maior porcentagem e costumam cantar em feiras, ou outros cenários populares, seus romances, aventuras e valores culturais de seu povo. Figuras como Virgulino Lampião podem ser recorrentes em suas canções, já que o folclore do qual são representantes possui seus próprios heróis, vilões, cavalheiros e donzelas.

A cantoria sertaneja é regida por um conjunto de regras, estilos e tradições; os esquemas rítmicos e os tipos de estrofe em sextilha, septilha ou décima, são algumas das características que compõem essa canção. “Dentre os cânones poéticos que norteiam a criação do improvisado, os mais gerais são pertinentes à rima, métrica e oração” (AYALA, 1988, p.130). Já a sonoridade, é caracterizada pela poesia cantada ao som da viola, mas a musicalidade é devida ao ritmo dos versos, sendo os toques de viola apenas um apoio como complemento do canto. “Cantar, neste contexto, é fazer bons versos de improvisado [...] Não importa que o cantador tenha voz rouca, extremamente aguda ou desafinada (‘desentoadada’); também não é preciso saber tocar bem. O essencial é ser bom repentista²⁶” (p.133).

Além do repente tradicional, cuja característica é o desafio entre poetas cantadores que improvisam sob a base instrumental da viola, também há outras cantorias nordestinas, variações estilísticas como o *coco*, a *embolada*, que são mais conhecidos na cidade, segundo Câmara Cascudo, e são mais característicos de regiões litorâneas. O desafio, marca predominante do gênero Repente, ainda quando há registros sonoros não improvisados de momento, é a sua característica estilística principal. Perde no jogo das rimas aquele que não cantar logo após o adversário nos moldes e regras concentradas no verso. O desafio poético existe desde a Grécia Antiga, tendo sua origem na disputa entre pastores. Duelo com versos improvisados chamados pelos romanos de *amoebum carmen* (CASCUDO, 2005, p.185). Por ser popular e rústico, esse gênero não agradava os romanos, não deixando maiores traços na literatura. O canto alternado, entretanto, reaparece na Idade Média, na luta dos *Jongleurs*, *Trouvères*, *Troubadours*, *Minnesingers*, na França, Alemanha e Flanders sob o nome de *tenson* ou *Jeux-partis*, “diálogos contraditórios, declamados com acompanhamento de laúdes ou viola, a viola de arco, avó da rabeca sertaneja” (p.187). Existiu em Portugal também o “cantar ao desafio”, luta poética entre dois cantadores que ia da louvação até o impropério. Para a América do Sul e Central, o gênero chegou via emigração. De Portugal veio a denominação “desafio”, lá aconteciam recorrentes e

²⁶ Cantar repentinamente, de repente, de improvisado.

populares disputas poéticas. Nos cantos dos indígenas, coletivos, não havia desafio, mas existia a improvisação. Já da tradição africana, como dissemos anteriormente enquanto falávamos do Rap, têm-se os *griotes* e também os *alatychs* árabes.

No que diz respeito aos instrumentos do cantador sertanejo, o mais antigo que se conhece é a viola. Todos os cantadores a tocam. “Outro instrumento clássico da cantoria nordestina é a rabeca” (p.193). Há também os maracás e os ganzás, rimadores dos “cocos” praianos ou dos arredores da cidade. Segundo Câmara Cascudo, as “emboladas” são cantorias mais novas e há divisão entre os repentistas e emboladores, que não se misturam. Veremos adiante que a embolada e o ritmo rap possuem bastante relação em seu andamento e pulso percussivo, visto que a herança africana de ambos é marcada pelo ritmo da percussão e o canto improvisado.

Os cantadores armazenam seus momentos vividos na cantoria, é um acervo da memória individual e coletiva. Essa prática de narrar suas próprias histórias, assim como vimos no Rap, se configura como uma forma de resistência à alienação imposta pelo sistema, que são determinadas tanto nas formas de lazer, como nas condições de trabalho pelo controle das classes dominantes. As práticas culturais populares, de acordo com o que é sugerido também pelo pensamento bakhtiniano, “possibilitam que os indivíduos a elas reacionados dificultem, de alguma forma, a perda de sua identidade e integridade enquanto seres humanos que vivem em sociedade” (AYALA, 1988, p.19). Só o fato de participar dessas manifestações já se configura como negação, ainda que inconsciente, da cultura dominante, forma de reação aos padrões culturais. O cantador é aquele que tem orgulho do seu estado, que sabe ser uma marca de superioridade e elevação, figura curiosa que, ao mesmo tempo, pode ser paupérrimo e errante. Não resistem à sugestão do canto, caminham léguas com sua viola a tiracolo e sempre estão com a memória e a criatividade à disposição. “São cavaleiros errantes que nenhum Cervantes desmoralizou” (CASCUDO, 2005, p.130). O público do cantador não mudou desde a Antiguidade, ele continua sendo admirado por seu povo, sempre querido e cantando valentias. Sua principal obrigação ética e estética é respeitar o ritmo e o verso. O sertanejo não nota o desafinado, nota o arritmismo.

Que é o Cantador? É o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo saxão, dos Moganis e metris árabes, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos americanos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média. Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do Homem. É a epea grega, o barditus germano, a

gesta franca, a *estória* portuguesa, a xícara recordadora. É o registro, a memória viva, o Olám dos etruscos, a voz da multidão silenciosa, a presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história. É o testemunho, o depoimento. Ele, analfabeto e bronco, repete, através das idades, a orgulhosa afirmativa do “velho” no poema de Gonçalves Dias: - “Meninos, eu vi...”. (CASCUDO, 2005, p.128)

No que diz respeito aos fatores sócio-culturais, há “cantadores com diferentes graus de escolaridade” (AYALA, 1988, p.19). Existem aqueles que são analfabetos, mas também há os formados em nível superior, ainda que esses constituam uma pequena minoria. Os sujeitos dessa canção, entretanto, independente do seu nível de formação, exploram os valores culturais de seu povo e se utilizam, de forma muito eficaz, da escrita poética. Relacionado à cultura popular, em sua origem, “o cantador se situa no limite entre culturas” (p.21). Alguns deles encontram a arte como ascensão, enquanto outros cantam como forma alternativa de trabalho. Seu público, advindo das classes populares, identifica-se artisticamente com seus relatos, além do contato direto, pessoal, não mediado por aparelhos técnicos industriais. Esse tipo de produção, apesar de tradicional, “não se pretende imutável, revelando uma dinâmica na alteração e criação de gêneros e uma renovação temática, o que expressa de certo modo as transformações existentes na sociedade”.

A cantoria, enquanto enunciado artístico, se relaciona diretamente com o seu contexto de produção. A grande maioria do público consumidor do repente é componente de classes subalternas, porém há uma parcela que se constitui de membros de outras classes econômicas e sociais. Como a cantoria depende da interação repentista-público, se há heterogeneidade entre os destinatários, o cantador se propõe a cantar levando em conta as relações com seu tipo de ouvinte. “A cantoria pode ser encontrada em diferentes locais e contextos, o que ocasiona alterações em sua estrutura” (AYALA, 1988, p.23). Quando é no sertão, o cantador procura explorar mais os temas que descrevem a natureza em relação às ações do homem, além de fenômenos naturais como a seca, e situações sociais como miséria, opressão, desamparo na velhice e a migração, temáticas bastante recorrentes nos poemas-canções.

Na atualidade, ainda que absorvidos pela indústria cultural, “na medida em que gravam discos e fazem programas de rádio” (AYALA, 1988, p.33), os cantadores não vivem exclusivamente dela, além do fato de que são pouquíssimos os que conseguem esse acesso. Os repentistas ainda conservam uma esfera de ação autônoma frente à indústria cultural. A

sobrevivência e subsistência da cultura dos cantadores são mantidas essencialmente pelas “cantorias de pé-de-parede, cujo trato é feito diretamente entre os repentistas e integrantes de seu público e, em São Paulo, pelas cantorias nos bares”.

Outro processo importante na cantoria é a tradição da formação de cantadores, que é passada de geração a geração. De acordo com Ayala (1988), sendo os aprendizes filhos ou não de cantadores, “o convívio com a poesia se dá em tenra idade à medida que assistem cantorias em casa ou são levados pelos pais às casas de amigos ou parentes onde ocorrem tais eventos” (p.100). Repentistas e apologistas costumam possuir uma bagagem de conhecimento acumulado advindo de várias fontes: jornais, revistas, enciclopédias, antologias, romances, livros religiosos, entre outros. Aqueles que não sabem ler fluentemente se valem do conhecimento por “via indireta”, aquilo que foi contado, que eles ouviram e foi memorizado.

A perspicácia e rapidez de pensamento dos cantadores, bem como a capacidade de observar e transformar tudo em poesia tem o poder de aguçar a percepção dos ouvintes e os atrair pela habilidade de seus versos improvisados. “Manoel Cavalcanti Proença informa que um cantador assim definiu o processo de criação: ‘O verso é da gente, a poesia é do povo’. Infere-se das palavras do poeta que no repente há uma parte que é individual e outra que é coletiva” (AYALA, 1988, p.150).

3.2.2 De Repentemente

A origem datada e a localização exata do surgimento do Repente são impossíveis de serem determinadas. Sabe-se, no entanto, que esse gênero surgiu na região nordeste do Brasil por volta do século XIX e que seus primeiros representantes surgiram nas cidades que se situam entre os estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte.

Alguns estudiosos do gênero, como o músico e escritor Bráulio Tavares²⁷, afirmam que a origem rítmica que compõe a forma dos desafios percussivos (maracatu, côco de embolada, cantoria de viola) nasceram sob a influência do improvisador africano. Tanto os aspectos da África árabe, que influenciou culturalmente alguns países da Península Ibérica e chegou ao Brasil

²⁷ In.: POETAS DO REPENTE. Direção de Hilton Lacerda. Produção de MEC; TV Escola; Fundação Joaquim Nabuco. Brasília: MEC, 2006.

via colonizadores portugueses, quanto a África negra, via escravidão. Essas duas influências vindas do continente africano vieram reencontrar-se no nordeste brasileiro.

Passando por constantes recriações e mudanças de contexto, o Repente, assim como sugere Bakhtin em seu pensamento sobre os gêneros “relativamente estáveis”, continua mantendo suas características, mas sem fechar-se aos movimentos sócio-históricos que o cerca e ressignifica. Fatores como a urbanização de áreas do nordeste como Recife e Caruaru/PE, a inversão geográfica e a locomoção do homem do campo para a cidade, fazem com que o cantador ainda fale do sertão, muitas vezes de forma saudosa sobre a sua terra, mas também tem feito com que novos temas sejam incorporados a esse tipo de canção.

Atualmente o Repente tem grande expressão em quatro capitais do nordeste: Recife, Fortaleza, Natal e João Pessoa. Além disso, migrou de modo significativo, juntamente com seus cantadores, para os estados de São Paulo e Rio de Janeiro, devido ao êxodo rural, estabelecendo-se nas periferias das grandes cidades.

*De improviso e poeta violeiro
Num período chamado pioneiro
Que nasceu no sertão paraibano
Se viveu Ascindino Aureliano
Escanchado no lombo do animal
Hoje eu ando em metrô na capital
Nos dez pés de martelo alagoano*

(Ivanildo Vilanova, poeta repentista)²⁸

Ivanildo Vilanova, cantador de expressão na região nordeste, foi um dos primeiros cantadores a dar impulso rumo à profissionalização no contexto urbano nordestino. Apesar da mudança de contexto, como em São Paulo que já há uma grande concentração de cantadores na região do bairro do Brás, os repentistas não perderam sua identidade. Isso fica expresso na canção de Ivanildo, que anda em metrô, mas mantém a estrutura rítmica de sua musicalidade com base nos *dez pés de martelo alagoano*. “Hoje um cantador aqui do nordeste vai tranquilamente em cinco ou seis festivais em São Paulo, que é um centro de cantoria hoje tão bom quanto o nordeste. Isso se dá muito devido à divulgação da cantoria pela TV e pelo rádio” (Raulino Silva)²⁹.

²⁸ In.: POETAS DO REPENTE. Direção de Hilton Lacerda. Produção de MEC; TV Escola; Fundação Joaquim Nabuco. Brasília: MEC, 2006.

²⁹ Depoimento extraído do documentário *Poetas do Repente*, 2006.

*A minha arte reflete
 Para mostrá-la eu não tardo
 E os meus arquivos eu guardo
 Em CD-rom ou disquete
 Uso livro e internet
 Pra buscar informação
 Mudei na afinação
 Mas o resto eu não mudei
 E para ser novo, eu peguei
 Carona na tradição
 (Raimundo Nonato e Nonato Costa)³⁰*

Nonato Costa afirma que, o cantador tem se inovado no linguajar, na cultura e no seu ponto de vista poético. Os CD's, LP's, o DVD, são fatores que vieram acrescer à cantoria. Mas o repente, a escola da cantoria como um todo, continua intacta. “Eu diria que é a cultura mais resistente de todas as culturas com as quais convivemos, porque a cantoria modernizou-se na linguagem, mas não cedeu ao apelo da instrumentalização e da grande mídia”.

Com a migração do Repente para os centros urbanos, seus representantes culturais tomaram contato com novos sujeitos, novas culturas, e esses sujeitos reciprocamente também tomaram contato com a cultura da cantoria nordestina. Desse modo, muitos *rappers* enxergaram na cantoria uma parceria com o ritmo e poesia cantado por eles: “Um lado da minha cabeça me diz sempre que alguém [dos EUA] estava aqui, viu o repente, voltou pra lá e fez o rap” (EMICIDA, 2009)³¹.

Para Bráulio Tavares (2006), essa influência mútua e recriações do Repente têm a ver com a identificação ideológica da ideia de ser repentista. O “repentista é o poeta que faz verso improvisado”. Sendo assim, a partir desse pensamento, Tavares considera que o cantador de viola de viola é repentista, assim como o embolador de coco e quem faz o “*freestyle*, que é o verso de hip hop que não é decorado, é improvisado na hora”. “Tudo isso é repente”, diz ele, “eles [os *rappers*] fazem exatamente o que o embolador de coco faz”.

³⁰ Trecho cantando pelos irmãos Nonato em *Poetas do Repente*.

³¹ “Fã de cordéis, Leandro revela total percepção do parentesco maluco entre os seus desafios improvisados e o “rap” bem mais antigo dos repentistas nordestinos.” (Depoimento do *rapper* Emicida à *Revista Bravo!* em 2009).

4. RAPENTEANDO COM BAKHTIN

O rap e o repente, com seus componentes vocais e expressivos, constituem a palavra, a voz, a poesia da rua ou do povo. O rap, com a tradição africana da oralidade, e o repente, consequência – também – da influência dos trovadores europeus, são exemplos de práticas orais, resistentes aos efeitos da contemporaneidade e da globalização. Ambos têm em comum o improvisado dos versos e a intenção de retratar a realidade em que estão inseridos. (TOLENTINO, 2008, p.69)

Surgindo na sociedade brasileira de maneira distinta, Rap e Repente, com o passar do tempo, se identificaram no Brasil como manifestações artísticas constituídas em semelhantes correntes e campos culturais, mesmo sendo originários de lugares e regiões diferentes do país. Observamos a seguir como esse processo se dá nas canções.

Desse modo, primeiramente, apresentamos uma forma clássica de canção repente, firmada na tradição métrica da cantoria. Em seguida, mostramos um tipo clássico de rap, originário de São Paulo e ligado à temática urbana. E, para finalizar, analisamos duas canções que possuem aspectos da recriação contemporânea da mistura de gêneros. No corpo do texto deste trabalho, buscamos sempre exemplificar também por meio de outras canções que auxiliam nas ideias aqui desenvolvidas.

Levando em consideração o fato de que também descrevemos os elementos rítmicos e melódicos, ao final deste trabalho segue em anexo as letras das principais canções analisadas, bem como um CD com suas gravações, buscando auxiliar na exploração e observação dos elementos sonoros.

4.1 Poesia Repentista

Canção “Poesia” (dupla de repentistas João Paraibano e Sebastião Dias)³²

Nessa canção, que se enquadra como um tipo clássico de Repente, encontramos um sujeito cuja tarefa está em dar ao seu ouvinte a definição de sua poesia, como ela é produzida

³² Canção 3 em anexo.

pelos cantadores. Pode-se observar que essa noção de poesia está relacionada diretamente a um dom divino, bem como representa uma criação especial da parte de Deus. Desse modo, no decorrer de toda canção o enunciador discorre sobre a pureza da poesia por meio da abstração. Para que o ouvinte entenda o sentimento que está presente na constituição poética, há alguns adjetivos e substantivos que dão ideia valorativa no discurso poético como: “flor”, “pureza”, “fonte”, “irmã gêmea do amor”, “estrela”, “saúde”, etc.

A partir da quinta estrofe, porém, apesar de continuar a descrição que define o sentimento da poesia para o sujeito, nesse momento começa-se a traçar um paralelo com a música e, por consequência, culmina no fazer artístico desse sujeito, que se inclui no grupo dos poetas-cantadores. Nesse processo, o enunciador cita o início histórico da poesia ocidental na Grécia e relaciona os poetas-cantadores do nordeste diretamente aos trovadores europeus, demonstrando que, para ambos, há o mesmo sentimento pela poesia, além do fato de que esta é empregada na forma lírica da canção pelos dois grupos. Aí há um diálogo explícito entre a canção repente, em sua composição, e os trovadores.

A canção se encerra com a seguinte informação: “Poesia, uma das flores que só Deus beija a corola/Jóia que a mão não segura/Se aprende sem escola/Imagem que a gente amarra/com dez cordas de viola”. Nesse trecho, o sujeito descreve o que faz ao compor: a metalinguagem. O dom da poesia não é algo que se aprende por meio da escola, segundo ele, mas quem possui esse talento o faz declamando seus versos, somando-os aos colocados pelas cordas da viola. Desse excerto pode-se também observar que, como a poesia não se restringe a quem frequenta a escola, esse dom não está relacionado a uma classe social em específico, ao contrário, enfatiza-se que é um talento inato.

O autor-criador desse enunciado dialoga, parafrasticamente, com o ideal de fazer artístico presente em alguns poetas brasileiros do período romântico. Vejamos um excerto no qual podemos observar um pouco dessa influência:

[...] nos propusemos [...] elevar a Poesia à sublime fonte donde ela emana, como o eflúvio d'água, que da rocha se precipita, e ao seu cume remonta, ou como a reflexão da luz ao corpo luminoso; vingar ao mesmo tempo a Poesia das profanações do vulgo, indicando apenas no Brasil uma nova estrada aos futuros engenhos.

A Poesia, este aroma d'alma, deve de contínuo subir ao Senhor; som acorde da inteligência deve santificar as virtudes, e amaldiçoar os vícios. O poeta, empunhando a lira da Razão, cumpre-lhe vibrar as cordas eternas do Santo, do Justo, e do Belo.

[...]

Seja qual for o lugar em que se ache o poeta, [...] se ele é verdadeiro poeta, jamais deve esquecer-se de sua missão, e acha sempre o segredo de encantar os sentidos, vibrar as cordas do coração, e elevar o pensamento nas asas da harmonia até às ideias arquetípicas.

O poeta sem religião, e sem moral, é como o veneno derramado na fonte, onde morrem quantos aí procuram aplacar a sede.

Ora, nossa religião, nossa moral é aquela que nos ensinou o Filho de Deus, aquela que civilizou o mundo moderno, aquela que ilumina a Europa, e a América e só este bálsamo sagrado devem verter os cânticos dos poetas brasileiros. (MAGALHÃES, 1961)

Em “LEDE” (Prólogo aos Suspiros Poéticos e Saudade), de Gonçalves de Magalhães, marco do nosso romantismo literário, encontramos o ideal do poeta romântico, que é “elevantar a Poesia à sublime fonte donde ela emana”. A poesia enquanto atividade divina, da qual poucos privilegiados possuem o dom dado por Deus.

No que diz respeito à idealização do poeta e da poesia e a concepção do Belo, o enunciador da canção *A Poesia* dialoga com os ideais românticos. É possível evidenciar isso colocando os dois textos em diálogo como em: “Nossa poesia vem como flor na ventania/Pra mim poesia e Deus nasceram no mesmo dia/E enquanto Deus existir, existirá poesia/Essa doce melodia é pura igualmente à flor/Perene como uma fonte, irmã gêmea do amor/E por isso, também faz parte das obras do Criador” (*A Poesia*) e “A Poesia, este aroma d'alma, deve de contínuo subir ao Senhor; som acorde da inteligência deve santificar as virtudes” (LEDE). Esses dois trechos demonstram como os dois sujeitos enxergam o dom de compor a poesia, e como esta é uma criação divina que deve ser utilizada com beleza no ato criativo. O repentista assume um pouco do papel do poeta romântico em sua obrigação de transmitir a arte da qual poucos têm a capacidade devida para enunciar, compartilhando da mesma visão a respeito da poesia e sua arte de composição.

O diálogo com o ideal romântico, entretanto, se dá até certo ponto apenas, de acordo com o que podemos observar a seguir:

Algumas palavras acharão neste Livro que nos Dicionários Portugueses se não encontram; mas as línguas vivas se enriquecem com o progresso da civilização, e das ciências [...] (MAGALHÃES, 1961)

Se aprende sem escola
Imagem que a gente amarra
Com dez cordas de viola.
(João Paraibano; Sebastião Dias, 2006)

Levando em conta o contexto sócio-histórico do prólogo e da canção, percebe-se que os excertos não mencionam ciência e escola a fim de comentar assuntos parecidos. Em “LEDE”, o sujeito deixa explícita a contribuição que a poesia pode vir a trazer para a ciência por meio da criatividade; do ato de produzir novas palavras. Já na canção repente, apesar de também aparecer o discurso de que a criatividade poética é independente da ciência (ou escola, aqui no caso), acreditamos que há uma hipótese desse enunciador estar fazendo, com certa sutileza, uma crítica social. Dizendo, implicitamente, que o poeta repentista não precisa necessariamente ser escolarizado.

No item “O cantor e a cantoria”, na terceira seção deste trabalho, observamos alguns fatores sociais que são característicos da vivência dos cantadores. Vimos que a escolarização é algo que não necessariamente faz parte da vida do poeta repentista, embora ele possua um acervo e uma memória cultural que independe da fluência da escrita ou leitura. O poetar, de acordo com essa canção, é um dom divino. Os artistas, mesmo sendo analfabetos em muitas vezes, não deixam de aprender os acordes e os conjuntos de regras de metrificção e rima. Desse modo, a subjetividade apresentada na canção é coletiva, se dá em relação direta com o seu contexto de produção real. Refrata e reflete a realidade dos cantadores do sertão.

É um sujeito, que nos fala, por meio de sua enunciação, que o seu direito à expressão de ideias e da sua arte está garantido naquela forma de canção popular, e isso independe de seu status econômico e escolaridade. De acordo com Bakhtin, a ideia desse sujeito é completamente viável do ponto de vista da comunicação dialógica, já que “o dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja ela letrada ou analfabeta, verbal ou nao-verbal, elitista ou popular” (STAM, 1992, p.75).

4.2 Poesia de Concreto

Canção “Poesia de Concreto” (rapper Kamau)³³

No contexto dessa canção rap, representante típica do rap metropolitano em sua forma clássica (DJ+MC), encontramos um sujeito que também enuncia a respeito da poesia faz, portanto, é metalinguística assim como a canção repente anterior. Fizemos essa escolha propositalmente, a fim de descrever as especificidades de cada gênero em sua forma tradicional.

O sujeito que enuncia aqui na *Poesia de Concreto* está inserido em um espaço social que é a cidade e, no decorrer dessa canção são citadas personagens pertencentes a esse tipo de contexto social: os poetas urbanos, o atleta e o cidadão comum. É a eles que o autor-criador dedica a sua poesia.

Enquanto no Repente observamos a poesia enquanto dom divino, aqui o sujeito nos leva à busca pela liberdade expressa por meio da poesia, que não deve ser barrada pelas circunstâncias e adversidades sociais enfrentadas pelo indivíduo morador de uma grande cidade. É preciso se situar “contra a corrente”, esse é o ponto de vista desse sujeito e ele se sente “apto pra cantar a liberdade/que se esconde entre as paredes de concreto da cidade”. É através do seu modo de expressão cultural e artística que se constroem o seu “verso”, o seu “abrigo”, o seu “teto”, a sua “versão da poesia de concreto”.

Essa “versão” corresponde à ideia daquele que quer ditar suas próprias regras, e nessa sublimação de sua liberdade que se constituirá sua arte. Desse modo, sua poesia não será regida pelas normas por meio das quais a cidade funciona, já que as paredes e o concreto tentam ofuscar sua liberdade, representando um cenário urbano ambientalizado pelo concreto, sem paisagem natural. Ao mesmo tempo, “as paredes e o concreto” podem representar metaforicamente o sistema opressor que o sufoca socialmente no contexto urbano. Assim, a arte é a fuga para a liberdade, e nesse processo de fuga há outros participantes; os cidadãos que não se deixam levar pela rotina e pelo sistema, não esquecendo seus sonhos. O sujeito se insere dentro desse grupo que é formado por “cada ser humano da cidade/que cultiva a liberdade/no concreto da cidade”.

Não podemos deixar de citar aqui a canção “Sampa”, de Caetano Veloso. Nessa clássica composição que narra as ruas de São Paulo, o sujeito descreve a cidade deixando inscritos os seus

³³ Canção 4 em anexo.

valores sobre ela. Assim como o rapper Kamau, Caetano cita a “poesia concreta” das esquinas da cidade, o sonho *versus* a realidade, o povo oprimido das favelas.

Alguma coisa acontece no meu coração
 Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João
 É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
 Da dura poesia concreta de tuas esquinas
 Da deselegância discreta de tuas meninas
 [...]

 E quem vem de outro sonho feliz de cidade
 Aprende depressa a chamar-te de realidade
 Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
 Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
 Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
 Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
 Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva

Pan-Américas de Áfricas utópicas, túmulo do samba
 Mais possível novo quilombo de Zumbi
 E os novos baianos passeiam na tua garoa
 E novos baianos te podem curtir numa boa

Kamau ressignifica a Sampa de Caetano, mas estabelece uma continuidade da crítica à cidade que ainda permanece injusta, roubando sonhos com a sua dura realidade social, mas que também produz poetas mesmo com a “feia fumaça que sobe” ou “entre as paredes de concreto”. Além disso, é possível perceber em ambas as composições menções ao “concreto”. O “concreto” que não apenas dialoga com o cenário urbano, mas também com o movimento literário vanguardista do Concretismo.

A poesia concretista, assim como a de Kamau e a das “esquinas” na Sampa de Caetano, rompeu com o formato e a lírica tradicional, pregava a experimentação. É possível também ver esse entrecruzamento de discursos com o poema experimental “Cidade” do poeta paulistano Augusto de Campos que, pertencente ao movimento concretista, termina o poema citado com a palavra “voracidade”, para descrever a grande metrópole paulista.

Esses discursos que se cruzam, em contextos próprios e momentos históricos diferentes, apresentam uma visão que, representada por vozes sociais implícitas nessas composições, se atravessam no interior do imaginário paulistano, ou dos pontos de vista que foram construídos em torno de São Paulo. Os sujeitos que falam nessas composições narram experiências que

desmitificam a ideia de cidade acolhedora, da “terra das oportunidades”. Essa crítica se apresenta no discurso artístico e também se refere a ele, quando conclama a liberdade para poder ser livre para expressar sua “poesia de concreto” “entre as paredes de concreto”.

4.3 Estilo e contexto de produção

Todo discurso torna-se simultaneamente representativo e representado; o sentido é a contingência tanto do objeto do discurso quanto do gesto social que ele nesse momento interpreta. (HIRSCHKOP, 2012, p.109)

Levantamos a hipótese no início deste trabalho de que, além do diálogo promovido pela comunicação entre interlocutores durante a execução da enunciação na canção, há presente um diálogo especial promovido no interior da esfera artística entre os gêneros musicais Rap e Repente, que partilha visões sociais proveniente de grupos sociais que se organizam de modo semelhante e, no interior do discurso, fatores temáticos e estilísticos que aproximam esses gêneros. Pudemos observar um pouco pela história desses gêneros canceiros que o Rap é um gênero importado (vindo dos Estados Unidos), mas possui origens em comum com o Repente, que também possui suas origens culturais artísticas oriundas tradicionalmente de outros povos.

O Rap, aos poucos, tem adquirido características próprias ao contexto brasileiro nos últimos anos, o que possibilita diálogos com gêneros musicais no contexto nacional. Segundo o cantor e ex-ministro da cultura Gilberto Gil (2006) o Rap “ganhou sua diversidade em todo o mundo. Hoje os letristas de rap têm o domínio sobre a capacidade de variar. É tudo muito variado mas, ao mesmo tempo, tudo muito amarrado”.

O Rap brasileiro tem características próprias, alheias ao Rap norte americano, e é a partir disso, dessa brasilidade que os *rappers* têm adquirido, que se estabelece um diálogo possível com os poetas repentistas que, por sua vez, devido à fatores como migração e êxodo rural também tem incorporado temáticas urbanas em sua produção. Há uma relação entre os dois gêneros, que se deve às reconfigurações sociais que tem se refletido no discurso.

Bruno Zeni, jornalista da *Revista Nossa América*, promoveu em 2003 um encontro entre o *rapper* Thaíde e o poeta-cordelista Patativa do Assaré. Encontro este inusitado e inédito até

aquela época. Um trecho dessa reportagem diz que “a partir do final dos anos 90 o rap nacional se relacionava de forma cada vez mais estreita com ritmos brasileiros tradicionais.”

Há uma canção do cantor e compositor nordestino Chico César, intitulada *Rap embolada* (2000), que narra uma situação de desafio “rap-embolada” entre o *rapper* e dançarino de *break* Nelson Triunfo e o *rapper* Thaíde. Ao final da batalha dessa canção cômico-provocativa, característica tanto do *freestyle* quanto da embolada, Chico César narra que na parceria entre os gêneros musicais, somam-se aprendizado e cultura, não é uma “briga” narrada a canção, mas um intercâmbio de cultural do improviso:

Ninguém perdeu
 Todo mundo ganhou
 Pois, o povo aprendeu
 Com o cantador
 Veja aí, meu povo
 Vem do mesmo ovo
 O rap e o repente
 O neto e o avô.³⁴

Essa mistura genérica também se dá na constituição dessa canção que em sua base instrumental apresenta uma embolada de coco mixada com *beats* do rap. Tudo isso na situação de produção do começo dos anos 2000, contexto em que as produções rap e repente começam a se recriar.

De acordo com Stam (1992), embora em sua origem a palavra diálogo se refira à comunicação interpessoal, o conceito bakhtiniano de diálogo também se aplica por extensão à relação entre línguas, literaturas, gêneros, estilos e até mesmo culturas.

Para Bakhtin, os gêneros, as linguagens e até mesmo as culturas em sua totalidade são suscetíveis à “iluminação recíproca”. [...] traço característico da música popular e da arte brasileira em geral: a tendência, num país de raízes culturais múltiplas, de contrapor dois gêneros³⁵ ou duas tradições – por exemplo, o fado português e o samba-canção [...], o samba e o *rock*, o *reggae* e o bolero, a música sertaneja e o calipso, e assim por diante. [...] “É só através dos olhos de uma outra cultura”, escreve Bakhtin, “que uma cultura estrangeira se revela de maneira mais completa e profunda”. Mas este encontro dialógico de suas culturas não deveria implicar uma perda de identidade de nenhuma delas; em vez

³⁴ A letra completa dessa canção está em nossos anexos, e a música consta junto com as demais canções analisadas no CD que segue em anexo na página final deste trabalho.

³⁵ É exatamente essa idéia que propomos com nosso trabalho.

disso, “cada uma conserva sua unicidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente”. (STAM, 1992, p.76,78)

O diálogo artístico se dá por meio da coletividade, a palavra “é uma espécie de ponte lançada”³⁶ entre o *eu* e o(s) *outros(s)*.

na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2009, p.123, 124)

Desse modo, para que um dado objeto entre no horizonte social de um grupo, desencadeando reações semiótico-ideológicas, é necessário que ele esteja relacionado ao contexto do grupo referido e suas condições sócio-econômicas, que esteja ligado à vivência dos indivíduos que compõem esse grupo. Ainda que o discurso seja realizado pela voz desses próprios indivíduos, ou por um porta-voz que os represente, segundo Bakhtin/Voloshinov (2009), há índices de valores que dependem de um consenso social.

A vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na *escolha de um certo gênero de discurso*. Essa escolha é determinada pela especificidade de um dado campo da comunicação discursiva, por considerações semântico-objetais (temáticas), pela situação concreta da comunicação discursiva, pela composição pessoal dos seus participantes, etc. A intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é em seguida aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em uma determinada forma de gênero. (BAKHTIN 2010a, p.282, grifo do autor)

A questão estilística afeta de duas formas os gêneros discutidos por nossa pesquisa. De um lado, há um estilo próprio em cada gênero musical, que é a diferenciação entre eles, apesar de suas familiaridades. Por outro lado, também há o estilo individual de cada artista, que utiliza a forma do gênero musical do qual é pertencente, mas às vezes apresenta certas particularidades (próprias e subjetivas) que ele incorpora em sua produção. Bakhtin (2010a) explica que um autor de uma dada obra artística revela a sua individualidade no estilo, na sua visão de mundo que lhe é própria, trazendo, por meio disso, sua marca de individualidade

³⁶ Bakhtin/Voloshinov (2009), p.117.

que cria princípios interiores específicos que a separam de outras obras a ela vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural: das obras dos predecessores nas quais o autor se baseia, de outras da mesma corrente, das obras correntes hostis combatidas pelo autor, etc.

Desse modo, é possível analisar o trabalho artístico do qual falamos, tendo como base o estilo individual de cada artista, bem como o diálogo entre os gêneros: “Todo estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso. Todo enunciado [...] é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual.” (BAKHTIN 2010a, p.265).

Analisando primeiramente o estilo individual, observamos que na canção rap muitas vezes encontramos um tom mais contestador em comparação ao Repente. Esse fator, porém, não está ligado somente aos gêneros musicais, mas também à individualidade do artista, sendo possível encontrar canções em ambos os gêneros com diferentes níveis de engajamento social. Além disso, há também a possibilidade de encontrar canções que satirizam uma determinada situação, utilizando um tom mais cômico. Devido a essas características, que geram múltiplas possibilidades que podem variar de acordo com o artista, atribuímos o *tom* da canção ao estilo individual de cada sujeito e não uma característica geral dos gêneros rap e repente.

o autor de uma obra – revela aí a sua individualidade no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos de ideia de sua obra [...] A obra como réplica do diálogo está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas [...] A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: como aquelas as quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso. (BAKHTIN, 2010, p.279)

Há, por exemplo, algumas canções da dupla Caju e Castanha – que trazem o estilo embolada e, muitas vezes, o misturam ao forró. Apesar de conservar o estilo da cantoria nordestina, carregam um tom mais contestador e temas não necessariamente ligados ao sertão. É o caso da canção intitulada “A Fome Zero Zerou”³⁷, que possui uma letra com alto teor de engajamento social. Vejamos o excerto a seguir:

³⁷ Canção 5 em anexo.

A fome zero zerou
 [...]
 Peço ao nosso presidente que nos dê mais atenção,
 essa tal de fome zero tá uma esculhambação,
 arrecada as comida mas não chega pro povão
 [...]
 Foi uma decepção,
 Como é que pode viver o pobre?
 Só leva fome e não tem pra onde correr
 porque com esse salário não dá nem pra ele morrer
 [...]
 O pobre é sempre enganado e mesmo assim não convém,
 Um vem e lhe dá um troquinho, lhe tapia muito bem.
 (CAJU & CASTANHA, 2004)

É explícito o discurso a favor da política contra a fome na canção acima, representa um protesto em favor daqueles que recebem a Bolsa Família do Governo Federal, mas que ainda enfrentam outros problemas sociais, como o valor baixo recebido ou o não recebimento da bolsa.

A mesma dupla de repentistas emboladores também possui canções cômicas, como no caso do CD intitulado *Embolando no Futebol*, onde a dupla faz disputas de improvisação satirizando times adversários:

Castanha, tu és meu tio
 Mas tem que me respeitar
 O meu time é o Palmeiras,
 o melhor deste lugar
 O time corintiano
 só presta pra dar azar.
 Caju, eu te ensinei
 embolar, cantar forró,
 Torcer pra um time honrado,
 sendo ele bem melhor.
 O Palmeiras joga bem
 quando é bingo ou dominó.
 (CAJU & CASTANHA, 2005)³⁸

Nessa canção, estruturada com recurso cômico, as provocações se apresentam via humor, característica estilística desses artistas e alguns outros emboladores dentro desse gênero. Além da disputa, característica do desafio de embolada, há uma conotação social, visto que a discussão é sobre futebol no contexto social brasileiro. Há, entretanto, um tom mais familiar entre os

³⁸ Canção 7 em anexo.

interlocutores no interior do discurso que permite, inclusive, as ofensas que são dirigidas um ao outro de modo brincalhão, como se pode observar ao final da canção:

Castanha, tá empatado o Corinthians e o Palmeiras
Terminou o desafio, isso foi uma brincadeira
Uma torcida animada sai levantando a bandeira

Há uma crítica implícita no que diz respeito às brigas de torcidas organizadas, no entanto, atentamos para o estilo de linguagem apresentada por Caju e Castanha que, nesse momento, apresentam uma entoação que visa criar o efeito estético de amizade entre os torcedores.

No que diz respeito ao Rap, na canção *Poesia de Concreto* analisada anteriormente, encontramos um tom contestador e engajado, como no trecho:

Entre as paredes de concreto da cidade se esconde o mundo/de quem faz
qualquer negócio só pra não ser taxado de **vagabundo**/Sonhos de adultos se
dissipam por segundo/A cada insulto do patrão/É o culto do “faz de conta que eu
sou feliz assim”/**Salário no fim do mês é o que conta, paga as contas e faz
bem pra mim**/Não é o caso em que eu me encaixo.
(KAMAU, 2005, grifo nosso)

Cabe então apresentar agora um exemplo de canção rap de tom mais ameno³⁹ para que exemplifiquemos como o tom pode estar ligado ao estilo individual. Vejamos o trecho de uma canção do *rapper* Thaíde a seguir:

Que saudade do meu tempo de criança/quando eu ainda era pura esperança.
[...]
Antigamente o samba-rock, *blackpower*, *soull* assim como o *hip hop* era o nosso
som
[...]
Eu era pequeno e já filmava o movimento ao meu redor/coreografias sabia de
cor./E fui crescendo rodeado pela cultura afro brasileira
[...]
Me lembro muito bem do som e o passinho marcado/eram mostrados por quem
entende do assunto/e lá estavam Nino Brown e Nelso Triunfo
[...]
Que tempo bom, que não volta nunca mais...

³⁹ O ritmo da canção geralmente acompanha esse tom a que nos referimos. É possível perceber o ritmo marcadamente mais rápido na canção “Poesia de Concreto” e o ritmo mais lento e sampleadamente melódico da canção “Tempo Bom” exemplificada aqui.

Calça boca de sino, cabelo *black* da hora/Sapato era *mocassim* ou salto plataforma./Gerson Quinombo mandava mensagens ao seus/Toni Bizarro dizia com razão: “Vai com Deus!”/Tim Maia falava que só queria chocolate/Toni Tornado respondia: “Pode crê!”/Lady Zu avisava “A noite vai chegar”/e com Totó inventou o samba soul/Jorge Ben entregava com Cosa Nostra/E ainda tinha o toque dos Originais/“Falador passa mal, rapaz!”/Saudosa maloca, maloca querida,/faz parte dos dias tristes e felizes de nossa vida.

[...]

Anos 80 comecei a frequentar alguns bailes/ouvira comentários de lugares.

[...]

Agradeço a Deus por permitir/que nos anos 70 eu pudesse assistir/Vila Sésamo./Numa década cheia de emoção./Hooligueler entortando garfos na televisão/Dez anos de *swing* e magia/que começou com o Brasil sendo tricampeão.

[...]

O tempo foi passando, eu me adaptando/aprendendo novas gírias, me malandreado/Observando a evolução radical de meus irmãos/Percebi o direito que temos como cidadão/de dar importância a situação,/protestando para que achemos uma solução./Por isso *Black Power* permanece vivo,/só que de um jeito bem mais ofensivo./Seja dançando *break*, ou um DJ no *scratch*,/mesmo fazendo *graffiti*, ou cantando RAP.

[...]

No centro da cidade as grandes galerias,/seus cabeleireiros e lojas de disco/Mantém a nossa tradição sempre viva./Mudaram as músicas, mudaram as roupas,/mas a juventude afro continua muito louca./Falei do passado e é como se não fosse/O que eu vejo é a mesma determinação no *Hip Hop/Black Power* de hoje. [...]

(THAÍDE, 1996)⁴⁰

Na canção “Sr. Tempo Bom”, apesar das características que geralmente o rap apresenta, percebe-se uma entoação mais suave, tanto na melodia quanto na letra. Ainda que no meio da história contada pelo enunciador surjam fatos que remetam ao social, o objetivo maior dessa canção é relembrar os tempos de infância e adolescência, os amigos, e também homenagear artistas do passado que serviram de influência para o enunciador, além de citar estilos musicais da *black music* que estão na raiz da música rap. É uma narrativa que rememora acontecimentos que são compartilhados em tom familiar com os ouvintes que são destinatários dessa música. Como já dissemos, essa canção não deixa de ter a conotação de engajamento social, até porque ela relata momentos que remetem ao início do movimento hip hop no Brasil e é considerada um clássico da música rap. Contudo, ressaltamos que é uma canção de tom mais familiar em comparação a outras pertencentes a esse gênero musical.

⁴⁰ CANÇÃO 6 (completa) em ANEXO 1.

A noção de *entoação* encontrada na obra bakhtiniana é relatada da seguinte forma: a “entonação estabelece um vínculo estreito da palavra com o contexto extraverbal”, além disso, a “entonação é social” e é “precisamente este ‘tom’ (entonação) que faz a ‘música’ de todo enunciado” (2010a, p.449). Desse modo, o tom através do qual o enunciado é emitido pode ser determinante para a construção do significado no discurso. Na entoação está o estilo da cultura gesticulado de modo personalista pelo compositor. O projeto entoativo é o traço constitucional, extensão inarredável do compositor, senha de identificação da obra. Segundo Tatit (1996, p.17), além disso, elementos como interjeições, dicções regionais e falares típicos fazem parte desse processo. A valorização rítmica auxilia no andamento e organização da entoação do cantor, na qual se podem ouvir os acentos e a segmentação de acordo com ataques consonantais que são condicionados pelo ritmo. Segundo Tatit (2003), o refrão (ou estribilho)⁴¹ é um mecanismo importante na reiteração:

Trata-se também de um dispositivo de gramática melódica, fundamental para a retenção da memória e para as faculdades de previsão que esse tipo de linguagem temporal exige. A reiteração torna significativo o fluxo inexorável do tempo. Basta um ligeiro apuro musical do ouvido para se depreender reiterações.

Quando consideramos a canção composta de discurso verbal e não-verbal se faz necessária essa averiguação que estamos fazendo, já que “fica mais claro e mais completo ao se verificar a interdependência entre a melodia e a letra da canção.” (TATIT, 2003).

Retomando os fatores em comum que há no estilo desses gêneros, podemos citar também alguns fatores de ordem sócio-cultural. Um exemplo disso são as disputas de improviso que acontecem com grande frequência pelo Brasil. Para os *rappers*, é o chamado *free style*, manifestado na forma da “batalha de MC’s”. E para os repentistas são os desafios de improviso. Essas disputas acontecem em certas ocasiões onde é promovido um encontro entre artistas, e em muitas delas ao improvisador vencedor é oferecido um prêmio em dinheiro. Desse modo, é provável que algumas canções como as que vimos acima surjam muitas vezes de maneira improvisada nesses desafios e, posteriormente, acabem sendo aperfeiçoadas a fim de que sejam gravadas pelo artista. (TOLENTINO, 2008)

A diferenciação no estilo – agora em sentido amplo, no que diz respeito às categorias gerais de cada gênero, colocando esses em posição de diálogo entre si – , encontra-se

⁴¹ Recurso recorrente tanto no Rap quanto no Repente.

predominantemente no aspecto formal da composição. Os repentistas, por exemplo, são compositores que prezam pela constituição de suas canções rimadas em forma fixa, na qual a rima em redondilha maior é a mais popular. Observemos um trecho da canção “Poesia” de João Paraibano e Sebastião Dias:

```

1 2 3 4 5 6 7
Po/e/si/a_u/ma/das/flo/(res)

1 2 3 4 5 6 7
que/só/Deus/bei/ja_a/co/ro/(la)

1 2 3 4 5 6 7
Jói/a/que_a/mão/não/se/gu/(ra)

1 2 3 4 5 6 7
Se/a/pren/de/sem/es/co/(la)

1 2 3 4 5 6 7
I/ma/gem/que_a/gen/te_a/ma/(rra)

1 2 3 4 5 6 7
com/dez/cor/das/de/vi/o/(la)

```

De acordo com a escansão desse trecho, é possível perceber que a métrica da estrofe acima se apresenta da seguinte maneira: seis versos, cujas sílabas poéticas estão divididas em sete, como se estruturam os versos das cantigas populares.

Enquanto isso, na canção rap a forma pela qual as rimas estão organizadas é indiferente, podendo haver trechos não rimados, como em um poema de verso livre. Verifica-se isso ao ouvir a canção “Poesia de concreto” do rapper Kamau. Na análise da canção rap, entretanto, observamos que elementos rítmicos e prosódicos, juntamente com a base instrumental, que na maioria das vezes é feita na forma de *sample*, são determinantes na composição deste tipo de canção e permearão todo o seu campo de sentido. Somando-se a isso, temos o *scratch*⁴² e o plano de fundo sonoro da base instrumental que se reitera na mesma sequência (*loop*)⁴³, além da presença do DJ.

⁴² *Scratch* é um efeito sonoro produzido pelo DJ com o disco de vinil.

⁴³ *Loop* é um *sample* que fica se repetindo, dessa forma compondo uma nova melodia.

O Rap e o Repente possuem uma característica que predomina no estilo desses gêneros musicais: a pulsação regular mantida pela base instrumental (no caso do Rap, a base eletrônica do DJ; no caso do Repente, o instrumental circular da viola, ou a percussão da embolada).

4.4 Rapiando com Repente

Para Bakhtin, o gênero vive do presente, mas recorda seu passado, seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento [...] A vida do gênero é marcada pela capacidade de renovar-se em cada nova etapa [...] e em cada obra individual. (MACHADO, 2005, p.146)

Visto que, de acordo com a filosofia bakhtiniana, os gêneros recordam seu passado, mas ao mesmo tempo se renovam, procuramos abordar nesta seção justamente essa memória criativa a que o filósofo russo se refere.

O que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas **contínuas recriações** por meio da **co-criação dos contempladores**, e não requer nenhum outro tipo de objetivação. [...] esta forma única de comunicação não existe isoladamente; ela participa do fluxo unitário da vida social, ela reflete a base econômica comum, e ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação. (BAKHTIN, 1926, p.4, grifo nosso)

Levando em conta as recriações, hibridizações e mudanças no contexto social que resultaram num movimento de diálogo entre os gêneros Rap e Repente, exploramos nos próximos itens os valores e composições adotadas por dois artistas autointitulados “rapentistas”, por apresentarem em suas canções características rítmicas e composicionais de ambos os gêneros.

O contexto sócio-histórico de produção dos artistas Zé Brown e RAPadura se situa entre o momento em que descrevemos ao falar dos gêneros, quando falamos a respeito da co-influência rap-repente na cidade. As obras desses autores foram registradas em 2008 e 2010 respectivamente.

Tratamos como principais questões a “co-criação dos contempladores” e as “contínuas recriações” da obra de arte que se dá por meio da comunicação estética. A relevância dessa afirmação de Bakhtin legitima o que temos a dizer sobre esses rapentistas no presente trabalho, já que além do desenvolvimento histórico e social, do ponto de vista estético-criativo observamos

que esses artistas passaram de contempladores de outros que vieram antes deles (tanto do Rap, como do Repente) a (re)criadores desses gêneros. Por meio da heteroglossia, hibridizaram seus ritmos e influências, como veremos a seguir.

4.4.1 Ilustrando

Com a finalidade de explorar mais a respeito dos efeitos criados esteticamente nas obras dos rapentistas Zé Brown e RAPadura Xique-Chico, demonstrando a influência do contexto sócio-histórico que permeia o discurso desses artistas, trazemos nesta seção imagens do encarte frontal dos trabalhos desses cantores, capas dos álbuns dos CD's de onde extraímos as canções que analisamos neste trabalho.

Ao observarmos a arte de ambas, encontramos cronotopicamente um espaço, explorado por meio de elementos nas imagens, que coloca o artista entre o rural e o urbano, entre Rap e o Repente, entre o campo e a cidade, entre a Cantoria e o Hip Hop. Ambas as imagens estão carregadas de valores ideológicos e se situam no tempo da memória: a memória coletiva da cantoria aparece em junção com os elementos do rap. Um tempo onde se encontram vários tempos.

Apesar de nos ocuparmos neste trabalho apenas de um tipo de performance: a canção, sabemos que os shows, bem como a relação (ao vivo) desses artistas com seu público, juntamente com a imagem, o visual de seus CD's, o vestuário e a gesticulação, compõem atitudes performáticas que resultam em uma relação discursiva com os ouvintes-destinatários. Mesmo não sendo possível deixar impressos nesta pesquisa todos esses elementos, convocamos as imagens a seguir, que trazem consigo uma breve ideia dessa performance. Além da canção, o verbo-visual que compõe essas obras, expressa as relações culturais nelas existentes, bem como o diálogo desses sujeitos em relação aos seus enunciados e o contexto em que são concebidos.

Observemos inicialmente, então, a capa do álbum *Repente Rap Repente*, de Zé Brown:



Foto 1: Encarte do álbum *Repente Rap Repente* (Zé Brown).

Na imagem em questão podemos observar, como já dissemos anteriormente, o encontro dos elementos das duas culturas provenientes dos movimentos culturais musicais Hip Hop e Cantoria. Acima de tudo, ressaltamos que esse encontro se rememora e se recria no espaço temporal, na história, no espaço social e se reorganiza no espaço geográfico, de acordo com o que se pode observar na figura acima. Há um encontro entre o velho e o novo, ao mesmo tempo em que se recria essa noção do que é velho ou novo.

É possível enxergar essas noções a que nos referimos a partir dos elementos que figuram no plano de fundo da imagem nas cores branca e preta, ao fundo do artista em destaque, onde ele aparece em cores, entretanto, trajando roupas pretas com um pandeiro na cor branca. Ao redor do

pandeiro (instrumento típico da embolada) que é segurado por Zé Brown, há elementos constituintes tanto do Rap (*b-boys*, DJ, microfones, toca-discos) quanto do Repente (vaqueiros, viola). O título do álbum, estampado no pandeiro, confirmar a ideia de ritmos intercalados: “Repente Rap Repente”.

Chamamos a atenção, entretanto, à imagem que aparece abaixo do artista e do pandeiro com os elementos dos dois estilos. Os casebres rentes ao morro com uma árvore despontando ao fundo (provavelmente um coqueiro), estabelece-se como um centro unificador dos dois gêneros dentro dessa figura. As pequenas casas que podem tanto significar uma favela, como um bairro no subúrbio da região sertaneja do nordeste, unifica culturalmente os dois gêneros musicais justamente por apresentar a origem popular de ambos. É do povo e para o povo que são criados e recriados esses discursos.

As origens periféricas dos gêneros Rap e Repente os une no contexto, cada vez mais latente de globalização e troca cultural, entre as regiões do Brasil. Esse fator recicla os gêneros frente às suas novas adequações num momento histórico novo.

Mantendo a tradição do canto falado, unem-se duas vertentes dessa manifestação, a fim de somar e recriar-se nesse espaço social que se renovou, fazendo com que se renove também a arte que reflete/refrata a vida nesse contexto.

Observemos que na imagem a seguir, do álbum *Fita embolada do Engenho: na boca do povo* de RAPadura, esse fenômeno de renovação e recriação cultural, levando em conta as mudanças culturais do contexto atual, também se apresenta por meio da linguagem visual:



Foto 2: Encarte do álbum *Fita embolada do engenho* (RAPadura).

Na Foto 2, o nome do autor RAPadura (de múltiplos significados: Rap, rapa, rapadura, rapa dura), aparece ilustrado na fita (cassete) que é embolada (que significa tanto do rolo da fita, como a *embolada de coco*), novamente temos os elementos dos dois gêneros, e do antigo e do novo. Além disso, figuras como microfone, enxada, alto-falantes e as mãos do público, dispostas como em um show de Rap. Somando-se a ao enunciado verbal “na boca do povo”, que coloca a/o

Rapadura na boca do público, cuja fita embolada do engenho está sendo oferecida pela mão do autor.

Além disso, o tom amarelado do papel onde a imagem é impressa, rememora/relembra o tipo de papel no qual circula a Literatura de Cordel, fator cultural sempre muito presente no movimento da Cantoria nordestina. A fita, por sua vez, rememora uma prática bastante comum no movimento Hip Hop, a chamada *mix tape*, que é uma coletânea de canções de um artista que são selecionadas na fita cassete⁴⁴ para comercialização.

Desse modo, a imagem apresenta as formas de circulação de ambos os movimentos artístico-culturais sendo entregue (de acordo com a imagem) para o povo.

4.4.2 “Repente Rap Repente” (Zé Brown)

Zé Brown, *rapper*-embolador nascido em Pernambuco, foi integrante do grupo de Rap *Faces do Subúrbio* e desde os anos 1990 se propunha, juntamente com seu grupo musical, a colocar elementos da embolada no rap. No ano de 2008, lançou seu trabalho solo, de onde foi extraída a canção que analisamos a seguir:

Canção “Perito em rima” (Zé Brown)⁴⁵

A canção se inicia com sonoridades e *samples* extraídos da cantoria nordestina e em seguida com a voz do cantor em tom rap, ao mesmo tempo, que a temática é muito parecida com aquelas abordadas pelos repentistas e emboladores “a rima é pra quem sabe rimar”. Ao final de cada estorfe rap, contudo, a sonoridade muda para uma embolada de coco.

Expondo ao ouvinte que a rima é apenas para quem possui o dom, o autor deixa clara a sua relação com os valores e conjuntos de regras da Cantoria. Em seguida, o sujeito da canção expõe e seu discurso que não foi necessário participar de nenhuma oficina para aprender rimar.

É sabido que há em algumas cidades, especialmente nos estados de São Paulo e no Rio de Janeiro, onde são mais numerosas, oficinas voltadas às técnicas do hip hop, como a formação de

⁴⁴ Mesmo com a mudança de suporte da fita-cassete para o CD e, posteriormente para o formato mp3, o termo “*mix tape*” continua sendo utilizado entre os *rappers*.

⁴⁵ Canção 8 em anexo.

DJs e mestres de cerimônia. O sujeito dessa canção, entretanto, passa ideia ao seu ouvinte de que não precisa desse tipo de ajuda, já que sua poesia é um dom e a junção do rap com o repente sua “obra-prima”.

Após essas considerações, o sujeito passa a narrar a sua vivência e suas origens. Por meio de marcações linguísticas que demonstram seus valores culturais, sociais e regionais, o autor se afirma ideologicamente “oxente”, deixando o seu interlocutor saber que a sua escola de rima também foi a sua escola de vida.

Deixando clara a influência da Literatura de Cordel e dos pandeiros (da embolada), o sujeito também cita os toca-discos (herança do Rap) e, após explicar essa junção, se afirma ideologicamente diante de sua nacionalidade:

Ligeiro como bom cavalo de vaqueiro
 Cultural como os índios, ao contrário do fuleiro D. Pedro I
 E sou desordeiro por inteiro
 No verso sou mandigueiro
 Assemelha pra de toca-discos com os meus dois pandeiros
 Nacionalidade brasileiro, nordestino bem alimentado
 Eu sou da terra da batata-doce, do cará, do feijão preparado
 Tempero considerado herdado pela escravidão

O trecho acima serve como exemplo ilustrado da mistura de raças a que nos referíamos quando falamos da canção popular brasileira. Essa mistura se dá no âmbito cultural, artístico, social, e se manifesta discursivamente, buscando a afirmação de uma identidade individual e coletiva, pois, ainda que o autor enuncie em primeira pessoa do singular, ele “chama” à sua canção os elementos que compõe a sua cultura que é compartilhada com o seu público.

4.4.3 “Fita embolada do engenho” (RAPadura)

A seguir, o trabalho do rapper cearense RAPadura Xique Chico, cuja obra se insere no interior do movimento Hip Hop, mas apresenta variações de gênero e estilo, sendo constituintes de sua composição artística também a música popular regionalista do nordeste. Desse modo, o esse artista, assim como Zé Brown, podem vir a ser a representação do que chamamos “brasilização” da música rap. Além disso, a canção que selecionamos para analisar, assim como

as demais do álbum “Fita Embolada do Engenho” de RAPadura, apresentam claramente a interrelação entre os gêneros Rap e Repente.

Canção “Norte Nordeste Me Veste” (RAPadura Xique Chico)⁴⁶

Segundo Bentes (2002), as letras de canções rap “mostram tanto o sentido que cada rapper tem de si mesmo (dotado de certas características e potencialidades pessoais, situado em certa trajetória de vida), como o sentido que cada um tem de si mesmo como membro de um grupo social ou coletividade”. A linguagem está diretamente ligada à identidade do sujeito, fator que expressa sua ideologia, marca sua origem e é elo de ligação entre o indivíduo e o contexto social.

Nessa canção, RAPadura é apresentado ao seu ouvinte não apenas como um rapper pertencente ao movimento Hip Hop, meio no qual ficou mais conhecido inicialmente, mas também um leitor da Literatura de Cordel, um admirador de sua cultura regional e, principalmente, um sujeito que representa as vozes sociais do nordestino que além de sofrer o preconceito social, também é um renegado pela grande indústria cultural, como as grandes rádios e gravadoras, de acordo com o que é relatado na música.

O sujeito da canção reitera e ao mesmo ressignifica ao seu contexto atual a poesia de Patativa do Assaré, com a qual abre e fecha a sua canção utilizando a voz do próprio Patativa na forma de *sample*. Assim, o discurso do outro é reinterpretado para uma nova realidade (em concordância com a realidade original daquele discurso) para o seu contexto histórico. Ainda que ambos os autores (Patativa e RAPadura) sejam originários da mesma região, o contexto em que se insere a música do rapper reconstrói e dá novos sentidos à voz do poeta.

Quando o sujeito da canção constrói novos sentidos no âmbito linguístico, o mesmo se dá musicalmente falando, já que a prosódia do cantor ora se apresenta como a de um rapper, e ora como a de um repentista embolador.

A canção em questão apresenta em seu discurso diversas reivindicações, mas é possível observar que a mensagem principal do sujeito é a valorização da identidade do grupo a que pertence. Para ilustrar a sua criatividade aliada ao conteúdo de seu discurso, o sujeito mistura dois gêneros musicais, fazendo de seu estilo algo novo. Dessa forma, ele rompe com o padrão estabelecido do Rap que é feito pelos integrantes do movimento Hip Hop da região sul e sudeste

⁴⁶ Canção 9 em anexo.

do país, a qual ele critica pela falta de espaço que é cedido aos artistas de outras localidades pela indústria cultural, e ainda resgata valores de sua cultura local, a fim de delimitar e marcar linguagem e cultura do grupo ao qual pertence. Podemos perceber pelos jargões, pelas gírias, pela prosódia, variação regional e social (*oxe, cabra, égua*). Marcas linguísticas que demonstram os valores sociais desse sujeito enquanto representante do seu grupo.

Mais que romper, ressignificar e criar um embate discursivo, RAPadura cria um novo estilo com base em dois outros já existentes. Bakhtin (2010a) explica que um autor de uma dada obra artística revela a sua individualidade no estilo, na sua visão de mundo que lhe é própria, trazendo, por meio disso, sua marca de individualidade.

A canção apresentada se foca na divisão regional e a pouca visualização e valorização que é dada ao artista nordestino, e a voz de Patativa, por meio do *sample*, reforça essa ideia:

*O nordeste é poesia,
Deus quando fez o mundo
Fez tudo com primazia,
Formando o céu e a terra
Cobertos com fantasia.
Para o sul deu a riqueza,
Para o planalto a beleza
E ao nordeste a poesia.*
(trecho de Patativa do Assaré)

Ao rimar em tom rap, muito bem levando em conta as categorias e sonoridades da canção rap, RAPadura procura romper com o preconceito regional. Apesar de ser um bom rapper, ele também se propõe ser repentista embolador e critica seus conterrâneos *rappers* que desprezam a cultura local: “Só freestyler em nordeste, não querem ser repentistas”. Vejamos alguns trechos:

Rasgo de leste a oeste como peste do sul ao sudeste
Sou rap agreste norte-nordeste epiderme veste
[...]
Meto meu chapéu de palha sigo pra batalha
Com força agarro a enxada se crava em minhas mortalhas
Tive que correr mais que vocês pra alcançar minha vez
Garra com nitidez rigidez me fez monstro camponês
[...]
Escuta! A cidade só existe por que viemos antes
Na dor desses retirantes com suor e sangue imigrante
Rapadura eu venho do engenho rasgo os canaviais
Meto o norte nordeste o povo no topo dos festivais, toma!

Hey, nortista agarra essa causa que trouxeste
 Nordeste agarra a cultura que te veste
 [...]

Minhas irmãs, meus irmãos, *oxe!* Se assumam como realmente são!
 Não deixem que suas matrizes, que suas raízes morram por falta de irrigação
 Ser nortista e nordestino, meus conterrâneos, num é ser seco nem litorâneo
 É ter em nossas mãos um destino nunca clandestino para os desfechos
 metropolitanos.
 [...]

Meto a fita embolada do engenho em bilhetes de *states*
 Dou *breaks* em *fakes* enfeites cacete nas mix tapes
 [...]

Essas rádios que não divulgam os trabalhos criados em nossos estados
 Ouvintes abitolados é o que produz
 Contratos que pagam eventos forçados com pratos sobre enlatados
 Plágios sairão entalados com esse cuscuz
 [...]

Desenho nossa cultura por cima e não por de baixo
 Não sabe o que é cabra macho? Me apresento, RAPadura!
 [...]

Se no nordeste num tem grupo bom
 Não tem em lugar nenhum, toma!

RAPadura se propõe a ser “peste do sul ao sudeste”, pois deseja alastrar a sua cultura, a suas ideias os seus valores, o seu rap agreste.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o homem e o mundo não estão acabados, impossível elencar e fechar as possibilidades das formas e representação de sua palavra. Os gêneros discursivos são decorrência direta das formas representativas desse mundo cotidiano e prosaico. (AMORIM, 2006, p.145)

Com base na concepção de gênero de Bakhtin, podemos afirmar que o Rap e o Repente apresentam aspectos similares, não somente no *conteúdo temático*, mas também na *construção composicional* – o canto falado e diálogos com a literatura (no caso do repente, citando a poesia grega e o Trovadorismo, além de compartilhar de ideais românticos, conforme vimos na análise da canção “Poesia”, que já no título remete a uma forma literária; em “Poesia de concreto”, por sua vez, encontramos uma reinvenção da poesia na forma rap que também já está descrita no título com o termo ‘concreto’, que faz referência ao contexto da urbanização, à cidade, à metrópole, assim, o *rapper* dialoga com a literatura na medida em que considera o seu fazer artístico semelhante a um poema, que é dedicado a personagens típicos do cenário urbano) – e no que diz respeito ao *estilo*, temos a rima e a improvisação. Há especificidades e variantes, entretanto, nessas características. Fator crucial para essa diferenciação é o estilo individual dentro de cada gênero, como vimos.

Após explicar como se deu a fusão e recriação dos gêneros rap e repente no capítulo em que falamos sobre a canção e seu contexto de produção, levantamos os valores históricos, sociais e regionais que implicaram nessa mudança. E, ao final deste trabalho, mostramos como isso foi manifestado no discurso presente nas canções de Zé Brown e RAPadura. Nessas canções encontramos um sujeito urbano que afirma suas origens populares, tanto socialmente como artisticamente. Acreditamos que a autovalorização de uma nova geração, ouvinte de rap, mas que tomou contato com a produção da cantoria nordestina, busca nessas formas de tradição oral, sua identificação enquanto sujeito brasileiro, filho de várias raças e atravessado por múltiplos discursos.

Ressaltamos, ainda, que o caráter de absorção de gêneros musicais pelo Rap desde sua origem, descrita no capítulo em que falamos do movimento Hip Hop, propiciou essa heteroglossia entre linguagem verbal, rítmica e ideológica com o Repente que, por sua vez, nascido na cultura popular brasileira, conhecida pela sua característica de acolher e somar culturas alheias à sua, também propiciou essas recriações.

Demonstramos, finalmente, que o cenário cultural atual no Brasil estreitou relações regionais, sociais e culturais. E esse fator está presente explicitamente nos discursos dos rapentistas co-criadores e contempladores dos rappers e rapentistas que vieram antes deles.

Levando em conta a citação de Amorim (2006) sobre o *inacabamento*, é possível que os caminhos futuros desses gêneros se estreitem, ou ainda, se relacionem com outros gêneros de tradição oral. Com o advento da *internet* e suas novas mídias, outras possibilidades de análise também podem se configurar dentro da esfera artística. Novas formas de compartilhamento podem se reconfigurar em novos discursos. Esses podem ser os próximos passos.

REFERÊNCIAS

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In.: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

ANDRADE, J. P. **Cidade cantada: educação e experiência estética**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ÂNGELO, A. **A presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo**. São Paulo: IBRASA, 1996.

AYALA, M. I. N. **No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática, 1988.

BAKHTIN, M./VOLOSHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de M. Lahud; Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009.

_____. **Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica**. Tradução de C. A. Faraco; C. Tezza. Circulação restrita. [1926].

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de P. Bezerra. 5ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010b.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BOSI, E. **Cultura de massa e cultura popular: leitura de operárias**. Petrópolis: Vozes, 2008.

BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. (Org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005a.

_____. (Org.) **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005b.

_____. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p.9-31.

BRAIT, B.; MELO, R. de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In.: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p.61-78.

BENTES, A. C. 'Um bom lugar': a arte verbal nos videoclipes do rap paulista. **Revista do GELNE**, Fortaleza, vol.4, n.1, 2002. Disponível em: <http://www.gelne.ufc.br/revista_ano4_no1_16.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2011.

CAJU; CASTANHA. Palmeiras contra Corinthians. In: _____. **Embolando no futebol**. São Paulo: Trama Records, 2005. 1 CD, faixa 4.

_____. A Fome Zero zerou. In: _____. **Recado a São Paulo**. São Paulo: Trama Records, 2004. 1 CD, faixa 4.

CASCUDO, L. da C. **Literatura oral no Brasil**. 2ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

CEREJA, W. Significação e tema. In.: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p.201-220.

CHICO CÉSAR; NELSON TRIUNFO; THAÍDE; DJ HUM. Desafio do rap embolada. In: THAÍDE; DJ HUM. **Assim caminha a humanidade**. São Paulo: Trama Records, 2000. 1 CD, faixa 13.

CONTADOR, A. C.; FERREIRA, E. L. **Ritmo e poesia: os caminhos do rap**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

DAHLET, V. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In.: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005. p.249-264.

EMICIDA. Emicida: nossa aposta. [dez. 2009]. Entrevistador: Pedro Alexandre Sanches. **Bravo!**. São Paulo: Editora Abril, 2009. Disponível em:

<<http://bravonline.abril.com.br/conteudo/musica/emicida-nossa-aposta-510156.shtml>>. Acesso em: 29 mar. 2010.

FARACO, C. A. Autor e autoria. In.: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p.37-60.

FARIAS, I. R. Elementos de semiótica aplicados à canção RAP. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, vol.1, n.1, p.14-31, 2003. Disponível em: <[http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=casa&page=article&op=viewFile&path\[\]=570&path\[\]=491](http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=casa&page=article&op=viewFile&path[]=570&path[]=491)>. Acesso em: 24 nov. 2008

FIORIN, J. L. Categorias de análise em Bakhtin. In: PAULA, L. de.; STAFUZZA, G. (Org.). **Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis**. Série Bakhtin Inclassificável, vol.2. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. p.33-48.

_____. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

GERALDI, J. W. **Ancoragens**: estudos bakhtinianos. Pedro e João Editores, 2010a.

_____. Sobre a questão do sujeito. In: PAULA, L. de.; STAFUZZA, G. (Org.). **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Série Bakhtin Inclassificável, vol.1. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010b. p.279-292.

GIL, Gilberto. **Entrevista com o ministro Gilberto Gil**. [abr.2006]. Entrevistador: Adriana Ferreira Silva. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59314.shtml> > Acesso em: 15 nov.2008.

HIRSCHKOP, K. Bakhtin, discurso e democracia. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. (Org.). **Mikhail Bakhtin**: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p.93-127.

JOÃO PARAIBANO; SEBASTIÃO DIAS. A poesia. In: **Poetas do repente**. Direção de Hilton Lacerda. Produção de MEC/TV Escola/Fundação Joaquim Nabuco. Brasília: MEC, 2006.

KAMAU. Poesia de concreto. In: _____. **Sinopse**. São Paulo: Plano Audio, 2005. 1 CD, Faixa 15.

LaCapra, D. Bakhtin, o marxismo e o carnavalesco. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. (Org.). **Mikhail Bakhtin**: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p.149-184.

LEMOS, R. **Faça você mesmo**. In.: Mod MTV. Produção Chocolate. Direção de Paula Buarque, Gisela Matta, Ronaldo Lemos. São Paulo: Abril Radiofusão S/A, 2011. Formato online disponível em: <mtv.com.br/programas/mod>, son., color. Documentário.

LITERATURA E RESISTÊNCIA. Produção de Ferréz. São Paulo: 1 da Sul Filmes e Literatura Marginal Editora, 2009. 1 DVD (54 min), son, color. Documentário.

MACHADO, I. A. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

MAGALHÃES, D. G. de. **Trechos escolhidos por José Aderaldo Castello**. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

MENDONÇA, M. C. Desafios metodológicos para os estudos bakhtinianos do discurso. In.: GEGe – UFSCaR. **Palavras e contrapalavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. p.107-117.

MIOTELLO, V. Ideologia. In.: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p.167-176.

O RAPPA. Instinto coletivo. In: _____. **Instinto coletivo**. Rio de Janeiro: Warner Music, 2001. 1 CD, Faixa 15.

PALAVRA (EN)CANTADA. Produção de David Meyer. Direção de Diana Vasconcellos, Helena Solberg, Marcio Debellian. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2009. 2 DVD's (86 min), son., color. Documentário.

PAULA, L. de. O cronótopo da canção folclórica e a cultura popular. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, vol.38, n.3, p.181-191, 2009. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_14.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2012.

_____. **O SLA Funk de Fernanda Abreu**. 2007. 293f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

PAULA, L. de.; STAFUZZA, G. (Org.). **Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis**. Série Bakhtin Inclassificável, vol.2. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.

_____. **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Série Bakhtin Inclassificável, vol.1. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.

PATATIVA DO ASSARÉ; THAÍDE. Rap no sertão. Entrevistador: Bruno Zeni. **Revista Nossa América on line**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, n.20, 2003. Disponível em: <<http://www.memorial.sp.gov.br/memorial/revistaNossaAmerica/20/port/musica.htm>>. Acesso em: 29 mar. 2010.

POETAS DO REPENTE. Direção de Hilton Lacerda. Produção de MEC; TV Escola; Fundação Joaquim Nabuco. Brasília: MEC, 2006. 1 DVD (350 min), son, color. Documentário.

RAPadura. Norte nordeste me veste. In: _____. **Fita embolada do engenho**. 2010. 1CD, Faixa 8.

_____. Mimesis. In: DJ CAÍQUE. **Coligações Expressivas, vol.2**. São Paulo: 360 graus records, 2010. 1CD, Faixa 9.

RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. (Org.). **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

SOBRAL, A. U. **Elementos sobre a formação de gêneros discursivos**. 2006. 305 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

_____. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In.: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p.123-150.

STAM, R. Bakhtin e a crítica midiática. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. (Org.). **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p.331-357.

_____. **Bakhtin da teoria literária à cultura de massa**. Tradução de H. Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

STELLA, P. R. Palavra. In.: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p.177-190.

TATIT, L. A. de M. **O século da canção**. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

_____. **Semiótica da canção: melodia e letra**. 3ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

_____. Elementos para análise da canção popular. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, vol.1, n.2, p.7-24, 2003. Disponível em: <[http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=casa&page=article&op=viewFile&path\[\]=623&path\[\]=538](http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=casa&page=article&op=viewFile&path[]=623&path[]=538)>. Acesso em: 22 maio 2009

_____. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

THAÍDE; DJ HUM. Sr. Tempo Bom. In: _____. **Preste atenção**. São Paulo: Eldorado, 1996. 1 CD, Faixa 7.

TOLENTINO, A. R. **Rap e Repente**: do tecer das rimas ao canto falado. 2008. 207 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

VELOSO, Caetano. Sampa. In: _____. **Muito (dentro da estrela azulada)**. Rio de Janeiro: Philips, 1978.

ZÉ BROWN. Perito em rima. In: _____. **Repente Rap Repente**. Recife: SKW Mutreta Records, 2008.

ANEXOS

ANEXO 1 – LETRAS DAS CANÇÕES

Relação das letras das nove principais canções que compõem este trabalho e constam no CD em anexo na página final deste trabalho.

1. Instinto Coletivo (O Rappa)
2. Desafio do Rap Embolada (Chico César, Thaíde, Nelson Triunfo)
3. A poesia (João Paraibano e Sebastião Dias)
4. Poesia de Concreto (Kamau)
5. A fome zero zerou (Caju e Castanha)
6. Palmeiras contra Corinthians (Caju e Castanha)
7. Sr. Tempo Bom (Thaíde)
8. Perito em rima (Zé Brown)
9. Norte Nordeste me veste (RAPadura)

1. Instinto Coletivo

(O Rappa/Marcelo Yuka)

Quadras e quadras e quadras e quadras
 Cirandas, cirandas, cirandas *b-boys* e capoeiristas
 Velhos sonhos, novos nomes
 Velhos sonhos, novos nomes na avenida

O folclore é *hardcore* e ataca o nosso momento
 Abre a roda quem tá fora e quem tá dentro participa
 O folclore é *hadcore* e instiga alegria
 Em respeito do homem ao tambor
 Do ritmo que domina com louvor
 Do fato de estarmos juntos sem pavor
 Pois o instinto, o instinto é coletivo, meu senhor

Refrão:

Eu represento o instinto coletivo (4x)

É domingo e só temos uma opção
 As caixas são grandes
 O som tem que ser alto
 Pra tocar a multidão

Essa dança não faz seleção
 Pro homem do samba
 O homem do funk
 O homem do bangra

Baile da Furacão, Folia de Reis
 Kuarup e o Boi Mamão
 Nossa identidade é nosso lar
 E dentro de uma área de exclusão
 Comandante Marcos, Afrika Bambaata padre Cícero e Lampião
 Contra a mente de exclusão, sempre souberam
 Que o instinto é coletivo meu irmão
 Eu represento o instinto coletivo

O Rappa *from* Brasil
Third world posse on the Rio
 O Rappa *from* Brasil

Essa dança não faz seleção
 Para o homem do samba, para o homem do funk, para o homem do bangra
 Baile da furacão, folia de reis Kuarup e o boi Mamão
 Nossa identidade é nosso lar
 Dentro dessa área, dessa área de exclusão

Comandante Marcos Afrika Bambaata, Padre Cícero e Lampião
Contra a mente de exclusão, sempre souberam
Que o instinto é coletivo, meu irmão!

*When you see my passport number
You don't see my culture
You don't see me*

2. Desafio do Rap Embolada

(Chico César, Thaíde e Nelson Triunfo)

Refrão

É o rap embolada

É o rap e o repente rebentando na quebrada

(Chico César)

Duelo de titãs, atenção irmãs, irmãos

Acenderam o pavio, Nelson fez o desafio e Thaíde aceitou

Vai começar a disputa, vale tudo nessa luta

Coco, *hip hop*, soul

(Thaíde)

Quem não conhece Nelsão, aquele cara comprido, magro parece um palito e com o cabelão

Hoje tá no hip hop, mas já foi do soul

Me lembro da primeira vez que a gente conversou

Mas isso é passado, tô muito invocado

Porque em diadema ele me desafiou

Tô ligado que ele é do nordeste

Minha rima vai mostrar que eu também sou cabra da peste

Vou me transformar em tesoura, cortar o cabelo dele

E pôr debaixo do tapete com uma vassoura

Eu vou até o fim dessa batalha

Vai ser difícil superar a minha levada

No verso eu faço a treta

Te dou um nó de letra

Abro e enfio o microfone na sua cabeça

Sou eu o responsável pela sua esperteza

Você não me assusta

Então cresça e apareça

(Nelsão)

Você provocou agora

Vontade também consola

Você diz que dá na bola

Na bola você não dá

Cabra Thaíde você pode se lascar

Se você vier pra cima, vai cair na sua rima

Nem Deus que tá lá em cima vai poder te segurar

Você disse no cd "preste atenção"

Mas agora deu mancada e perdeu sua razão

Eu ouvi você dizer que vai cortar meu cabelão

Eu tô no ar, vou reagir

A poeira vai subir

E a gente vai sumir

Porque no mundo ninguém jamais me tirou assim

Homem pra bater em mim,
 Se nasceu, não se criou, e se criou, já levou o fim
 Eu curto Luiz Gonzaga, o meu país tropical, conheço o bem e mal e o som do James Brown
 Danço *break*, samba, *soul*, sou poeta e coisa e tal
 Meu cabelo foi tombado, é patrimônio nacional,
 Dentro do mundo da moda, seguii pela contramão do estilo *black power* é a foto original
 Então irmão, preste atenção, meu cabelo é real, não é ficção.
 Aqui é Nelsão, descendente de Sansão

Refrão (2x)

(Chico César)

O bicho pegou nessa queda de braço
 Dois homens de aço estão frente a frente
 A força da mente do verso ligeiro
 Feliz nessa luta é quem sai inteiro
 E diz a verdade para toda gente

(Thaíde)

Sei que você não é de nada
 Manda logo a embolada, se prepara pra batalha
 Porque aqui é escorpião, é um tiro de canhão
 Não respeita soldado raso, nem mesmo capitão
 Te jogo no chão, se liga, Nelsão!
 Não leva uma comigo só porque é grandão
 O meu facão é meu microfone e tô com ele na mão
 Te dou lápis, caderno, borracha, régua, compasso
 Sua matrícula eu faço pra te ensinar a lição

(Nelsão)

Me ensinar a lição? Sai dessa, meu irmão!
 Eu estudei, sou formado
 Sou um grande cidadão
 Eu sei o que é certo e errado
 Também sou escorpião
 Eu não vou lhe maltratar
 Só quero lhe preparar pra fazer o vestibular

(Thaíde)

Conheço muita gente
 A maioria inteligente
 Veja bem nesse exemplo que eu não estou só
 Conheço RZO, DMN, Xis, Gog, Záfria Brasil
 Todos componentes *hip hop* do Brasil
 E não acabou e tal, conheço Nino Brown, Charlie Brown, Zé Brown, Paulo Brown, nada mal
 Se ainda não te convenci, conheço Mano Brown

(Nelsão)

Não vem que não tem, conheço eles também
 E até te dou um toque
 São todos do *hip hop*
 Você diz que é b. boy, mas minha dança lhe destrói
 Sinto pena de você, mas nada posso fazer

(Thaíde)

Então sente a sequência, movimento em ação
 Vou te detonar agora no *break* de chão
 Do giro de cabeça, passo pro moinho de vento
 Aprendi lá na São Bento parar no giro de mão

(Nelsão)

Parar no giro de mão, isso não me assusta,
 Não sou forte que nem tornado
 Vou e dou um pião
 Me transformo em tempestade
 Te jogo lá pro sertão

(Thaíde)

Valeu, Nelsão, você é muito bom!

(Nelsão)

Falô, Thaíde, você é bom também!

(Thaíde e Nelsão)

Então agora vamos apertar as mãos
 Porque no rap embolada não tem pra ninguém!

(Chico César)

Ninguém perdeu, todo mundo ganhou
 Pois o povo aprendeu com o cantador (2x)

Veja aí, meu povo vem do mesmo ovo
 O rap, o repente, o neto e o avô
 Veja aí, meu povo, vem do mesmo ovo
 O rap, o repente, o neto e o avô

É o rap embolada...

3. A poesia

(João Paraibano e Sebastião Dias)

Quando tudo começou o Criador pensou bem
Só Ele pode dizer de onde a poesia vem
E que quando Ele fez o mundo, fez poesia também

Nossa poesia vem como flor na ventania
Pra mim poesia e Deus nasceram no mesmo dia
E enquanto Deus existir, existirá poesia

Essa doce melodia é pura igualmente à flor
Perene como uma fonte, irmã gêmea do amor
E por isso, também faz parte das obras do Criador

Eu não vejo a sua cor, mas me orgulho por tê-la
No jardim é rosa virgem, no espaço é uma estrela
Peça que nós somos donos e os olhos não podem vê-la

Poesia é a estrela herdada na Antiguidade
Nasceu do parto da luz e doída como a saudade
Ninguém mais tem o direito de saber da sua idade

Poesia é a saudade da dor da separação
Nasce no pomar do peito para fazer germinação
Peça abstrata que enfeita o museu do coração

Foi na Grécia a inspiração, nos tempos anteriores
Na Europa fez história dos antigos trovadores
E no nordeste é a vida dos poetas cantadores

Poesia, uma das flores que só Deus beija a corola
Jóia que a mão não segura/Se aprende sem escola
Imagem que a gente amarra/com dez cordas de viola.

4. Poesia de Concreto

(Kamau)

De cada calçada de concreto da cidade/cada viga que se ergue/cada vida que se segue/cada cidadão persegue a sua cota/lutando pra se manter/marcando a mesma rota/lutando pra nunca se perder/Pra não perder/não ver a cara da derrota/ estampada na lorota/que faz ponto a cada esquina/encostada em algum poste/pronta pra te desviar da sorte/talvez um corte brusco na sua sina/Existem uns que seguem na rotina/e não enxergam ao redor/reclama e não se posta pra tornar melhor/acha melhor/sobreviver só mantendo distância/de cada sonho que crescia na infância/e cada esperança de criança se mistura ao ar impuro inspirado e expirado/por cada cidadão comum que deixa escorrer a liberdade/na sarjeta da calçada de concreto da cidade

Refrão

Dedicada a cada poeta da cidade

Dedicada a cada atleta da cidade

Dedicada a cada ser humano da cidade que cultiva a liberdade no concreto da cidade

Entre as paredes de concreto da cidade se esconde o mundo/de quem faz qualquer negócio só pra não ser taxado de vagabundo/Sonhos de adultos se dissipam por segundo/A cada insulto do patrão/É o culto do “faz de conta que eu sou feliz assim”/Salário no fim do mês é o que conta, paga as contas e faz bem pra mim/Não é o caso em que eu me encaixo/Sonho alto demais pra viver por baixo, igual capacho/E acho que existem outros por aí/que olham pras paredes só pensando em demolir/Pra ser livre/Mas na real, nem sabe como/Perdeu toda noção acostumado a viver com dono/Não condeno, mas não concordo e não me adapto/Fora das paredes mais inspiração eu capto/Me sinto apto pra cantar a liberdade/que se esconde entre as paredes de concreto da cidade

Refrão

Dedicada a cada poeta da cidade

Dedicada a cada atleta da cidade

Dedicada a cada ser humano da cidade que cultiva a liberdade no concreto da cidade

Algum teto de concreto da cidade/abriga o restante da liberdade/semelhante a que escorreu pela sarjeta da calçada/se escondeu entre as paredes ou partiu pra outra/morreu de fome, frio, sede/pois, sem abrigo não há/ pra onde voltar/prá poder descansar/e pensar/na estratégia pra continuar/lutando pra manter a liberdade/que se tem/ as adversidades/não se sabe/de onde elas vêm/ que cara elas têm/pelas mãos de quem/vem/com ordem/de quem/alguém/me diz/porque eu não posso ser feliz/completamente/sem que alguém ou algo tente/tumultuar minha mente/mas eu sigo em frente/sempre/vou nadando, mesmo que seja contra a corrente/prá que eu possa construir meu verso meu abrigo, meu teto/prá fazer minha versão da poesia de concreto

Refrão

Dedicada a cada poeta da cidade

Dedicada a cada atleta da cidade

Dedicada a cada ser humano da cidade que cultiva a liberdade no concreto da cidade

5. A fome zero zerou
(Caju e Castanha)

Refrão:

A fome zero zerou
E a fome zero zerou
Tem gente passando fome
E a comida não chegou

Peço ao nosso presidente que nos dê mais atenção
Essa tal de fome zero tá uma esculhambação
Arrecada as comidas mas não chega para o povão
Disseram que acabava com a fome no Brasil
Depois que ele ganhou pegou o vôo e sumiu
E a fome zero foi para a ponte que caiu

Refrão

Nosso povo do Brasil disse esse é sangue novo
Além de ser nordestino ele é homem do povo
Armaram uma arapuca e o povo caiu de novo
Tem gente comendo ovo, outros comendo sardinha
Come pirão de café e carcaça de galinha
E os homens no avião vivendo de ladainha

Refrão

Eu vi um cabra falar: agora o Brasil acertou
Esse homem é metalúrgico, pobre e trabalhador
Conhece meu sofrimento, meu lamento e minha dor
Ele um dia até falou que se viesse a ganhar
O salário dobraria para a fome acabar
Mas comprou um avião só pra ele passear

Refrão

Aumentou vinte reais, fizeram encenação
Eu estava almoçando quando vi foi o plantão
Eu disse agora vem cem mas só mandaram vintão
Foi uma decepção, como é que pode viver
O pobre só leva fome e não tem pra onde correr
Porque com esse salário não dá nem pra ele morrer

Refrão

O pobre é sempre enganado e mesmo assim não convém
Um vem e lhe dá um troquinho, lhe tapia muito bem

Ele fica embevecido e vota no pior que tem
Faz quatro anos que vem, de novo ele é enganado
A mulher dele falando “tu és um abestalhado”
Só agora tu tá vendo que teu voto foi errado

Refrão

Desde o início ele fala nessa tal de fome zero
Entra ano e sai ano e o povo dizendo ‘eu quero’
E a comida dessa fome que acabou ficando em zero
Prometer ele promete, ninguém sabe onde e quando
Já falava seu Mané, pensei que tava mudando
Confiei na fome zero e acabei foi me lascando

Refrão

Só nosso Deus verdadeiro pra ter dó dessa nação
Dar saúde para o povo, trabalho e disposição
E a gente não cai mais na boca desses leão
Você me presta atenção, está dado meu recado
Cada um que senta lá deixa o Brasil mais lascado
E o povo tá vivendo levando vida de gado

Refrão

6. Palmeiras contra Corinthians

(Caju e Castanha)

Refrão:

Sou Caju, sou palmeirense, com muito orgulho vou botar pra arrebentar
Sou Castanha e meu Corinthians, meu camarada, tu vai ter que aguentar (2x)

O meu nome é Caju, sou torcedor palmeirense
Defendo de corpo e alma porque é time decente
Corinthians só joga bola trapaceando a gente

O Corinthians tem defesa, o ataque é bem ligeiro
Palmeiras é derrotado, time que só tem fuleiro
É um bando de lombriga na lavagem do chiqueiro

Refrão

Esse time do Corinthians nunca aprendeu a jogar
Jogadores derrotados caem e não sabem levantar
Mas essas pernas de pau meu Verdão vai ensinar

No Palmeiras só tem porco, corno e também ladrão
Um time de pé rapado, gigolô e cafetão
E a torcida só presta pra arrumar confusão

Refrão

Castanha, tu és meu tio
Mas tem que me respeitar
O meu time é o Palmeiras, o melhor deste lugar
O time corinthiano só presta pra dar azar

Caju, eu te ensinei embolar, cantar forró
Torcer pro time honrado, sendo ele bem melhor
O Palmeiras joga bem quando é bingo ou dominó

Refrão

Corinthians, time de froxo
Catimbou ser o melado
Chega pra lá e pra cá querendo ser consagrado
Jogador de lamaçal, bando de desempregado

Quem torce pelo Palmeiras só arruma confusão
Enche a cara de cachaça, sai metido a valentão
Vocês tão tudo com inveja do Corinthians campeão!

Refrão

Eu tenho grande defesa no meu time palmeirense
Um time de tradição, não é time de indigente
Quando ele pega a bola, a torcida fica quente

Meu Corinthians joga muito
Não tem pra quem reclamar
Quando ele faz um gol a torcida vai vibrar
Goleiro tem que sofrer se ele quiser agarrar

Refrão

Castanha, tá empatado o Corinthians e o Palmeiras
Terminou o desafio, isso foi uma brincadeira
Uma torcida animada sai levantando a bandeira

Refrão

7. Sr. Tempo Bom

(Thaíde)

Que saudade do meu tempo de criança
 Quando eu ainda era pura esperança
 Eu via minha mãe voltando pra dentro do nosso barraco
 Com uma roupa de santo debaixo do braço.
 Eu achava engraçado tudo aquilo
 Mas já respeitava o barulho do atabaque
 E não sei se você sabe a força poderosa que tem na mão
 De quem toca um toque caprichado santo gosta.
 Então eu preparava pra seguir o meu caminho
 Protegido por meus ancestrais
 Antigamente o samba-rock, *blackpower*, *soul*
 Assim como o *hiphop* era o nosso som
 A transa negra é quem rolava as bolachas
 A curtição do pedaço era o La Croachia
 Eu era pequeno e já filmava o movimento ao meu redor
 Coreografias sabia de cor
 E fui crescendo rodeado pela cultura afro brasileira
 Também sei que já fiz muita besteira
 Mas nunca me desliguei das minhas raízes,
 Estou sempre junto dos *blacks* que ainda existem.
 Me lembro muito bem do som e o passinho marcado
 Eram mostrados por quem entende do assunto
 E lá estavam Nino Brown e Nelson Triunfo,
 Juntamente com a Funkcia que maravilha

Refrão:

Que tempo bom, que não volta nunca mais (4x)

Calça boca de sino, cabelo *black* da hora
 Sapato era mocassim ou salto plataforma
 Gerson Quincombo mandava mensagens ao seus
 Toni Bizarro dizia com razão vai com Deus
 Tim Maia falava que só queria chocolate
 Toni Tornado respondia: “podê crê” (*sample da canção original*)
 Lady Zu avisava a noite vai chegar
 E com Totó inventou o samba *soul*
 Jorge Ben entregava com Cosa Nostra
 E ainda tinha o toque dos Originais
 “Falador passa mal, rapaz” (*sample do assobio da canção original*)
 “Saudosa maloca, maloca querida”
 Faz parte dos dias tristes e felizes da nossa vida
 Grandes festas no Palmeiras com a Chic Show,
 Zimbabwe e Black Mad eram Company Soul
 Anos 80 comecei a frequentar alguns bailes

Ouvia comentários de lugares
 Clube da Cidade
 Guilherme Jorge, Clube Homes, Roller Super Star,
 Jabaquarina, Sasquachi, como é bom lembrar
 Agradeço a Deus por permitir
 Que nos anos 70 eu pudesse assistir
 Vila Sésamo numa década cheia de emoção
 Hooligueler entortando garfos na televisão,
 Dez anos de *swing* e magia que começou com o Brasil sendo tri-campeão

Refrão

O tempo foi passando, eu me adaptando
 Aprendendo novas gírias, me malandreado
 Observando a evolução radical de meus irmãos
 Percebi o direito que temos como cidadãos
 De dar importância à situação
 Protestando para que achemos uma solução
 Por isso *Black Power* permanece vivo
 Só que de um jeito bem mais ofensivo
 Seja dançando *break*, ou um DJ no *scratch*
 Mesmo fazendo *graffiti*, ou cantando RAP
 Lembra do Função, que com gilete no bolso
 Tirava o couro do banco do busão
 Uma tremenda curtição
 E fazia na calça a famosa pizza
 No centro da cidade as grandes galerias
 Seus cabeleireiros e lojas de disco
 Mantém a nossa tradição sempre viva
 Mudaram as músicas, mudaram as roupas
 Mas a juventude afro continua muito louca
 Falei do passado e é como se não fosse
 Porque que eu vejo a mesma determinação no *Hip Hop Black Power* de hoje

Refrão

Essa é nossa homenagem a todos aqueles que fizeram parte ou curtiram *Black Power*: Luiz Carlos, África São Paulo, Ademir Fórmula 1, Kaskata's, Circuit Power, Bossa 1, Super Som 2000, Transa Funk, Princesa Negra, Cash Box, Musicália, Galote, Black Music, Alcir Black Power, e a tantos outros, obrigado pela inspiração. “Pode crê, pode crê!” (*sample da canção de Toni Tornado*)

8. Perito em rima

(Zé Brown)

(samples de cantigas tradicionais)

Refrão

A rima é pra qume sabe rimar
 Quem quer ser mais do que Deus fica pior do que tá
 (4x)

Iniciei forjando a minha própria rima
 Sem participar de nenhuma oficina, com auto-estima
 Sempre acima da disciplina, que ensina
 Rap Embolada Repente, minha obra prima
 Perito em rima improviso poesias, sina
 Representando com muito orgulho a nação nordestina
 Parto pra cima cortando que nem esgrima
 Ouvidos sentem “oxente” quando Zé Brown se aproxima
 Bato de frente com qualquer um e não de quina
 Faço parte de Heliópolis, de Santa Marta do Pina
 Meu convívio é lei, sobrevivi, me recuperei
 Me lembro bem do primeiro dia em que rimei
 Eu me sinto rei se eu tenho a voz, não cabrerei
 Após de pouco incentivos, me aproximei
 Do ritmo e poesia, estudei, me formei
 As questões de rima do nordeste acertei todas não erre
 Com minha língua não bobiei, me preparei
 Na rima também sou perito, Zé Brown de novo pra vocês
 A lei aqui é se garantir na arte de improvisar
 Pois num lugar que pego um ‘J’ eu não vou botar um ‘H’
 Literatura de Cordel é bom para quem quer decorar
 Mas o dom que Deus me deu é meu, não posso emprestar
 O raciocínio tem que ser bem ligeiro antes da conclusão

É um daqui outro de lá, bota o carrerão... (*samba de coco travalíngua*)

Refrão

(*sample cantiga*)

Chego junto, não sou máquina de fazer defunto
Sou adjunto ao meu povo nordestino guerreiro
Ligeiro como bom cavalo de vaqueiro
Cultural como os índios, ao contrário do fuleiro D. Pedro I
E sou desordeiro por inteiro
No verso sou mandigueiro
Assemelha pra de toca-discos com os meus dois pandeiros
Nacionalidade brasileiro, nordestino bem alimentado
Eu sou da terra da batata-doce, do cará, do feijão preparado
Tempero considerado herdado pela escravidão
Segura o coco que é de roda, bota o carreirão
Sou cantador campeão pelo povo consagrado
Até aqui sou abraçado nas ondas lá do sertão
Eu tenho condições e é nisso que me concentro
Se tiver um back eu entro num coco mal empregado
Eu sou um saco fechado e ninguém sabe o que tem dentro

Refrão

9. Norte Nordeste me veste (RAPadura)

Introdução:

*O nordeste é poesia,
Deus quando fez o mundo
Fez tudo com primazia,
Formando o céu e a terra
Cobertos com fantasia.
Para o sul deu a riqueza,
Para o planalto a beleza
E ao nordeste a poesia.*
(trecho de Patativa do Assaré)

Rasgo de leste a oeste como peste do sul ao sudeste
Sou rap agreste norte-nordeste epiderme veste
Arranco roupas das verdades poucas das imagens foscas
Partindo pratos e bocas com tapas mato essas moscas
Toma! Eu meto lacres com *backs* derramo frases ataques
Atiro charques nas bases dos meus sotaques
Oxe! Querem entupir nossos fones a repetirem nomes
Reproduzindo seus clones se afastem dos microfones
Trazem um nível baixo, para *singles* fracos, astros de cadastros
Não sigo seus rastros, negados padrastros
Cidade negada como madrasta, enteados já não arrasta
Esses órfãos com precatas, basta! Ninguém mais empata
Meto meu chapéu de palha sigo pra batalha
Com força agarro a enxada se crava em minhas mortalhas
Tive que correr mais que vocês pra alcançar minha vez
Garra com nitidez rigidez me fez monstro camponês
Exerce influência, tendência, em vivência em crenças destinos
Se assumam são clandestinos se negam não nordestinos
Vergonha do que são, produção sem expressão própria
Se afastem da criação morrerão porque são cópias
Não vejo cabra da peste só carioca e paulista
Só *freestyler* em nordeste não querem ser repentistas
Rejeitam xilogravura o cordel que é literatura
Quem não tem cultura jamais vai saber o que é rapadura
Foram nossas mãos que levantaram os concretos os prédios
Os tetos os manifestos, não quero mais intermédios
Eu quero acesso direto às rádios palcos abertos
Inovar em projetos protestos arremesso fetos
Escuta! A cidade só existe por que viemos antes
Na dor desses retirantes com suor e sangue imigrante
Rapadura eu venho do engenho rasgo os canaviais
Meto o norte nordeste o povo no topo dos festivais, toma!

Refrão:

Hey, nortista agarra essa causa que trouxeste
 Nordeste agarra a cultura que te veste
 Eu digo norte vocês dizem nordeste
 Norte-nordeste norte-nordeste!
 Heyah!
 Hey, nortista agarra essa causa que trouxeste
 Nordeste agarra a cultura que te veste
 Eu digo norte vocês dizem nordeste
 Norte-nordeste norte-nordeste!
 Heyah!

Minhas irmãs, meus irmãos, *oxe!* Se assumam como realmente são!
 Não deixem que suas matrizes, que suas raízes morram por falta de irrigação
 Ser nortista e nordestino, meus conterrâneos, num é ser seco nem litorâneo
 É ter em nossas mãos um destino nunca clandestino para os desfechos metropolitanos.

Devasto as galerias tão frias cuspo grafias em vias
 Espalho crias nas linhas trilhas discografias
 Arrasto LP's, EP's, CD's, DVD's
 Cachês, clichês, surdez, vocês? Não desta vez!
 Esmago boicotes com estrofes em portes cortes nos flogs
 Poetas pobres em montes dão choques em hip pops
 Versos ferozes em vozes dão mortes aos tops blogs
 Repente forte do norte sacode em trotes galopes
 Meto a fita embolada do engenho em bilhetes de *states*
 Dou *breaks* em *fakes* enfeites cacete nas mix tapes
 Bloqueio esses eixos os deixo sem alimentação
 Alheios fazem feio nos meios de comunicação
 Essas rádios que não divulgam os trabalhos criados em nossos estados
 Ouvintes abitolados é o que produz
 Contratos que pagam eventos forçados com pratos sobre enlatados
 Plágios sairão entalados com esse cuscuz
 Ao extremo venho ao terreno me empenho em trampo agrônomo
 Espremo tudo que tenho do engenho a um campo autônomo
 Juntos fazemos demos oxigênios anônimos
 E não gêmeos fenômenos homogêneos homônimos
 Caros exteriores agrários são os criadores
 Diários com seus labores contrários a importação
 São raros nossos autores amparo pra agricultores
 Calcários pra pensadores preparo pra incitação

Sou coco e faço cocada embolada bolo na hora
 Minha fala é a bala de agora é de aurora e de alvorada
 Cortando o céu da estrada do nada eu faço de tudo
 Com a enxada aro esse mundo e no estudo faço morada

Sou doce lá dos engenhos e venho com essa doçura
Contenho poesia pura a fartura de rima tenho
Desenho nossa cultura por cima e não por de baixo
Não sabe o que é cabra macho? Me apresento, RAPadura!

Espanco suas calças largas com vagas para calouros
Estranha o som do Gonzaga, a minha sandália de couro
Que esmaga cigarras besouros mata nos criadouros
Meu povo o maior tesouro amor regional duradouro
Recito os ribeirinhos o mar abaixo em vivência
Um norte com essência não enxerga essa concorrência
São tão iguais ouvi vários e achei que era só um
Se no nordeste num tem grupo bom
Não tem em lugar nenhum, toma!

*O nordeste é poesia,
Dotou a mãe natureza
Com toda filosofia
Fez o sol e a lua
O sol quente e a lua fria.
Para o sul deu a fartura,
Para o centro a agricultura
Para o nordeste a poesia.*
(trecho de Patativa do Assaré)

Página reservada ao CD que acompanha o volume impresso.