



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

LUCAS PARANHOS NETTO BERNARDES

LEI DOS CORRES:

uma análise do discurso do rap alagoano acerca dos significados do estigma e do desvio

Recife

2020

LUCAS PARANHOS NETTO BERNARDES

LEI DOS CORRES:

uma análise do discurso do rap alagoano acerca dos significados do estigma e do desvio

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Área de concentração: Mudança social

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

B522l Bernardes, Lucas Paranhos Netto.

Lei dos Corres : uma análise do discurso do rap alagoano acerca dos significados do estigma e do desvio / Lucas Paranhos Netto Bernardes. – 2020. 107 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2020.

Inclui referências e apêndice.

1. Sociologia. 2. Análise do discurso. 3. Estigma (Psicologia social). 4. Hip hop (Cultura popular). 5. Rap (Música). I. Soares, Marcondes Ferreira (Orientador). II. Título.

301 CDD (22. ed.)

(BCFCH2021-017)

LUCAS PARANHOS NETTO BERNARDES

LEI DOS CORRES:

uma análise do discurso do rap alagoano acerca dos significados do estigma e do desvio

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Aprovada em: 11/12/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Presidente/Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Luciana Ferreira Moura Mendonça (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Manoel Sotero Caio Netto (Examinador Externo)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família;

À Isabella e à Diego por terem me acompanhado;

À Paulo Marcondes pela orientação;

E à CAPES pela concessão da bolsa.

RESUMO

O presente trabalho busca investigar um sentido contra-hegemônico da opção pela prática desviante em que estrutura e agência se relacionam dialeticamente, ao contrário das perspectivas cuja ênfase se fundamenta ora sobre o indivíduo ora sobre a estrutura. Para dar fundamentação teórica ao significado que busca construir, a pesquisa lança mão das teorias do estigma de Goffman (1998) e do desvio de Becker (2008) no ensejo de entender como os efeitos derivados da estigmatização operam na opção por um comportamento estável desviante. Para atingir tal objetivo, o estudo serviu-se do discurso do rap alagoano por julgar que somente um instrumento vinculado a uma população historicamente submetida à estigmatização e à rotulação desviante poderia indicar, com o auxílio da análise do discurso (AD), registros das relações sociais mais rigorosas para a construção do significado que se chegou. Em vista disso, a AD foi escolhida por ser um método mais apropriado para a investigação das relações de poder que atravessam a linguagem, isto é, que estão inseridas no texto.

Palavras-chave: Discurso. Desvio. Estigma. Hip Hop. Rap. Música.

ABSTRACT

The present work aim to investigate a counter-hegemonic sense of the option for deviant practice in which structure and agency are dialectically related, in contrast to the highlighted estimates, sometimes based on the individual and sometimes on the structure. To give a theoretical foundation to the meaning it aims to construct, a hand research of the theories of stigma by Goffman (1998) and Becker's deviance (2008) does not give rise to meaning as the effects derived from stigmatization operate in the option for a stable deviant behavior. To achieve this goal, the study use the discourse of Alagoas rap because it believed that only a vehicle linked to a population historically subjected to stigmatization and deviant labeling could indicate, with the help of discourse analyses field (DA), records of the most rigorous social relations for the construction of the meaning that has been arrived at. In view of this, an analysis of the discourse was chosen because it is a more appropriate method for the investigation of power relations that cross a language, that is, that are inserted in the text.

Keywords: Discourse. Deviance. Stigma. Hip Hop. Rap. Music.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	A PROPÓSITO DO MÉTODO	14
2.1	A construção da análise do discurso	14
2.2	Música e documento	22
3	O ESTIGMA NA FORMAÇÃO DO SUJEITO DESVIANTE.....	30
4	O SURGIMENTO DO HIP HOP	40
4.1	O surgimento do Hip-Hop nos EUA	40
4.2	São Paulo e Alagoas	45
5	RAP: DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO E SOCIAL	56
5.1	RAP: Origem	56
5.2	RAP: Aspectos sociais e significações	60
6	ANÁLISE DO DISCURSO DAS LETRAS	66
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
	REFERÊNCIAS	95
	APÊNDICE A - FOTOGRAFIAS.....	101

1 INTRODUÇÃO

O primeiro contato que tive com o rap foi através de um Mp3 Player que eu havia comprado de um amigo da vizinhança. Na ocasião, eu devia ter por volta de 14 ou 15 anos. Pode-se dizer que foi um contato tardio quando se leva em consideração a popularidade do rap. No entanto, eu era uma criança de classe média alta e o rap chegava pra mim como um som de maloqueiro. Meus pais já haviam decidido o que era a música de qualidade e, nesse espectro, quais circulariam em casa. Com efeito, eu incorporei o gosto musical e a partir desse referencial e da minha classe tomei como natural os assuntos que estavam no limite desse tipo de música. Entretanto, meus ouvidos só eram adestrados em casa, e na escola e nas brincadeiras de rua eu ia conhecendo os sons que meus amigos tinham escutado do irmão mais velho, que o amigo da oitava série me mostrava pra se gabar e aqueles que por alguma razão oculta eu me interessava. Nessas incursões pelo gosto alheio fui ampliando minha tolerância musical, mas todas elas ficavam em uma horizonte familiar à minha experiência ou à minha observação. Em outras palavras, ao meu círculo social. Então, comprei o Mp3 Player do meu vizinho do primeiro ano que, por sinal, assumia toda a imagem tosca do irmão mais velho do início dos anos 2000. O aparelho veio carregado de músicas de toda natureza. Esse meu amigo até se envergonhou de algumas delas e jurou na frente da turma que dividia o Mp3 com a irmã. Mas isso é só história pra dar contexto ao ponto que quero chegar: o contato. Ou melhor, as relações sociais inscritas nele. Assim que cheguei em casa comecei a navegar pelas músicas que já estavam no aparelho e durante alguns dias me mantive na zona de conforto só ouvindo àquelas que já conhecia. Nesses momentos em que eu subia e descia no mini ecrã, eu vi um título que me chamou a atenção: “Diário de um detento”, Racionais MC’s. Deixei passar, mas mais tarde fui tomado pela curiosidade e apertei o play.

Fui invadido pela perplexidade. Nada do que havia ali estava do lado de cá da divisa. A melodia, o tema, as palavras, o jeito que elas eram articuladas, que eram escandidas, que davam continuidade umas às outras, as histórias. Nada. Atônito pelo confronto de realidades, corri para o castelo musical que eu havia assimilado e erigido. Mais tarde, acossado pela violência com que aquela batida tinha me sacudido, dei dois passos para trás e caí no cadafalso burguês. Por sorte, no Mp3 tinham mais algumas músicas dos Racionais MC’s e pude conhecer um pouco mais da novidade. Confesso que, a princípio, o ritmo da música, a batida e a ideia juvenil da transgressão pura — da minha parte e não do rap — foram responsáveis pela minha atração. Somente mais tarde, com algumas referências sobre o rap e sobre a política, é que fui me interessar pela proposta, pela denúncia, pela transformação social e pela crítica que, afinal, é a

característica fundamental do gênero. O propósito de trazer esse breve relato é tentar demonstrar a minha experiência enquanto um “jovem”¹ branco de classe média alta que em virtude da altura de seu castelo não podia enxergar as significações periféricas acerca das coisas e das relações sociais. Sendo assim, o que me pareceu de grande relevância para dar início à pesquisa foi o esforço de ampliar os estudos sobre os discursos contra-hegêmicos do rap, uma vez que, como será visto na sucessão das seções, este é um veículo que, por estar associado a grupos historicamente submetidos à marginalização, estabeleceu seu discurso em volta dos sentidos dessa população. Isto é, no discurso do rap está embutida uma relação política em que as significações periféricas a respeito das relações sociais são mais evidentes do que em outras músicas.

Desde os anos 1980, o rap no Brasil, em consonância com a tendência global, assumiu a denúncia e a transformação social como fundamento de suas composições. Este tipo de política se realizaria na medida em que suas letras expusessem o cotidiano de suas vidas. Neste mesmo período, o país, em especial as capitais, sofria com os efeitos negativos da urbanização acelerada e, como consequência, os problemas da precariedade da vida e da violência assolavam as periferias das últimas. Desse modo, o rap passou a abordar temas sobre a violência e o crime — e, claro, uma profusão de assuntos que fogem ao objetivo da pesquisa. Sendo assim, ele passou a ser associado por boa parte da população — como foi o caso da minha história — a um som de bandido. Em outras palavras, a uma música feita por bandidos para bandidos e que só a bandidagem escutava e poderia compreender. Ao que tudo indica, essa associação deu-se, segundo um referencial racista, em atenção aos atores sociais que estavam por trás da produção de rap: a juventude negra. Com efeito, o desvio está em boa parte das composições do gênero, mas, como visto, a circulação desse tema se dava em virtude do relato da experiência social da população de periferia e não pela relação direta entre rappers e “bandidos”. Portanto, pesquisar o significado do desvio — outro assunto que o senso comum e a academia (por um bom tempo) tratou em concordância com as políticas racistas da eugenia e da higienização social — dentro de um veículo vinculado à uma população estigmatizada e que, por isso mesmo, está suscetível à rotulação desviante pareceu-me de grande importância para a contribuição acadêmica.

Por sua vez, a justificativa da opção pelo rap alagoano deu-se, primeiro, em função da minha naturalidade. Segundo, porque pareceu-me oportuno adequar o fenômeno central ao

¹ Nessa idade que eu tinha, muitas outras crianças não só já eram adultas para assimilar a experiência que o rap transmite como já a viviam. Portanto, o que é válido pra mim é válido diametralmente oposto para o outro lado da classe e da cor.

veículo e à localização. Se pegarmos o desvio, podemos dizer que ele é, por si só, um assunto delicado e marginalizado quando em circulação na sociedade. O rap, no que lhe diz respeito, é um gênero musical que não só aborda de maneira eloquente o desvio em suas composições como levanta significações contra-hegemônicas sobre ele. E Alagoas, por último, é um estado marcado pela associação histórica à violência. Desse modo, julguei que seria de grande relevância à pesquisa científica analisar um fenômeno como o desvio em um estado violento como o referido. Para tal objetivo, selecionei alguns grupos alagoanos de rap. Todos eles se encontram em atividade na cidade de Maceió. Entretanto, antecedendo à crítica ao alcance do termo “rap alagoano” para tratar de uma porção de grupos da capital, gostaria de deixar claro que há alguns motivos para a precisão de seu uso. O primeiro, é o fato de que os integrantes dos grupos analisados são naturais de diferentes cidades de Alagoas e, por isso, nas letras de suas canções fazem referência ao interior do estado com frequência. E o segundo, e mais interessante, vem do fato de que o rap produzido em Alagoas parece estar inserido em um movimento próprio e à parte, chamado rap-AL. Esta observação pode ser percebida a partir da descrição de algumas situações. Por exemplo, na ocasião de se pedir uma música de rap produzida no estado, o modo como as pessoas — familiarizadas com o rap alagoano — a solicitam é através do termo *rap-AL*; quando, em alguma circunstância, um ouvinte não conhece a música que está tocando, mas reconhece o sotaque alagoano é muito provável que ele sane sua dúvida perguntando se aquele som é um *rap-AL*. E, por último, é possível ver em alguns muros de Maceió pichações em que se lê *rap-AL*². Portanto, o rap produzido em Alagoas parece se inscrever em um gênero distinto denominado *rap-AL*, enquanto o restante da produção nacional, por sua vez, está inserida em um espectro geral do rap.

De todo o modo, não foi o caso explorar os motivos ou os percursos que formaram essa particularidade, uma vez que a pesquisa limitou-se à investigação dos sentidos da opção pelo desvio em virtude dos processos de estigmatização em um estado violento. Até porque por ser, o objeto, um fenômeno relativamente novo em Alagoas, e limitado a circuitos e sujeitos mais restritos ainda, sua documentação histórica e social ainda está em desenvolvimento. Desse modo, ainda estão se avolumando os estudos acerca do rap alagoano graças a alguns trabalhos pioneiros como o de Sérgio Santos (2014) sobre as Posses³ de Maceió e o documentário “A cultura hip-hop vive em Alagoas”, dirigido por Zazo. Portanto, o presente trabalho também se

² Fotos em anexo.

³ Grosso modo, associações de Hip Hop. O termo será discutido com mais detalhes mais adiante.

orienta no sentido de acumular o conhecimento sobre o tema e documentar esse fenômeno tão difícil. Pra se ter ideia, é praticamente impossível achar certas informações sobre o rap alagoano na internet, a exemplo das datas de formação dos grupos ou das letras de músicas. E, ainda, algumas informações são bastante imprecisas quando adquiridas por entrevistas em virtude da falta de documentação física ou virtual de CDs etc, por exemplo.

Sendo assim, a dissertação está estruturada em cinco seções, além dessa introdução e das considerações finais. Arrisco a dizer que informalmente ela pode ser dividida em três seções maiores. A primeira parte compreenderia as seções 2 e 3 e corresponderia à parte estritamente teórica da pesquisa. A segunda, por sua vez, circunscreveria as seções 4 e 5, correspondendo à discussão acerca do desenvolvimento histórico social do Hip Hop e do rap. E, por fim, a última compreenderia a seção 6 e as considerações finais, equivalendo à parte analítica-conclusiva do trabalho. Logo, no primeiro tópico da segunda seção levanto a discussão sobre a Análise do Discurso enquanto método adequado tanto para manipular o objeto que tenho em mãos — as letras do rap alagoano — quanto para atingir os objetivos de pesquisa. Fundamentalmente apoiado em Norman Fairclough (2001) e Laclau (1993), apresento brevemente as definições do discurso e da AD. Em seguida, demonstro as compatibilidades e adequações do método no trato do objeto e, por fim, apresento os procedimentos a respeito da minha interferência enquanto pesquisador na construção dos resultados da análise. No segundo tópico da seção busco introduzir um debate acerca da música enquanto um fenômeno social, isto é, com estreita relação às circunstâncias históricas e sociais de sua produção. E, em vista disso, apresento de modo teórico, em virtude de sua associação a grupos sociais marginalizados, a importância de se fazer uso da música popular como um documento histórico. Na terceira seção, por sua vez, descrevo as fundamentações teóricas que foram usadas ao longo da pesquisa para embasar todo o processo de análise e, assim, chegar ao resultado. A partir das contribuições de Howard Becker (2008) sobre o desvio e de Goffman (1998) sobre o estigma introduzo a definição de ambos os conceitos e em seguida relaciono-os como dialéticos no desenvolvimento da identidade pública do indivíduo. Deste modo, busquei demonstrar de que maneira os processos de estigmatização podem influenciar na formação do sujeito desviante e como o reconhecimento do sujeito enquanto tal pode desencadear pressuposições negativas acerca da sua identidade.

No primeiro tópico da quarta seção, defino o que é o movimento Hip Hop e apresento como se deu seu desenvolvimento no contexto específico dos anos 1970 nos EUA. Com efeito, é nesta seção que mostro que o Hip Hop foi historicamente associado aos grupos marginalizados por sua relação direta com a população negra. Para tanto, levanto o debate acerca de sua origem

diaspórica demonstrando que o movimento descende, à princípio, do espólio do continente africano, à época do tráfico negreiro e, mais tarde, no período da segunda guerra, dos imigrantes caribenhos. Deste modo, traço os percursos de suas influências musicais, políticas e estéticas através dos aspectos transnacionais particulares às produções culturais do Atlântico negro, e suas traduções locais. No segundo tópico, por sua vez, limito a localização do movimento Hip Hop à cidade de São Paulo e ao estado de Alagoas em virtude da influência que o primeiro teve no último. Circunscrito à essas regiões, descrevo brevemente os aspectos históricos e sociais do desenvolvimento do Hip Hop na capital paulista, demonstrando as semelhanças globais — a exemplo da associação à uma população periférica e negra — e as traduções locais dos vínculos à movimentos sociais e políticos. Ao chegar em Alagoas, busco demonstrar como se desenvolveu o Hip Hop associando-o aos sujeitos e espaços geográficos da cidade, apontando o circuito de suas articulações. Em seguida, levanto o debate acerca das Posses — já citadas —, visto que foi através destas que o movimento veio a se organizar em termos políticos. Ainda, a espacialização das Posses é um fator de muita relevância para se entender de que maneira e por onde o Hip Hop se desenvolveu, uma vez que à medida que a urbanização se intensificava e as Posses se dispersavam pela cidade o movimento ia se ampliando. Portanto, a partir da localização do Hip Hop busquei demonstrar, novamente, sua relação com uma população de periferia. A respeito do primeiro tópico da quinta seção, eu procuro discorrer sobre o surgimento do elemento musical do movimento Hip Hop, ou seja, do rap. Sendo assim, demonstro que não há um consenso acadêmico sobre a precisão de sua origem, senão a perspectiva de que uma convergência de fatores complexos de interação social, em virtude do particular contexto de migrações e, por conseguinte, do assentamento de diversas populações culturalmente distintas na periferia do Bronx, foi responsável pelo seu desenvolvimento. No segundo tópico, por seu turno, apresento o rap como um instrumento de transformação social. Em outras palavras, levanto o debate acerca dos motivos que levam os rappers à pretensão de transmitir a “verdade” e porque, afinal, ele é um veículo adequado para o estudo sobre as significações periféricas das coisas, em especial sobre o estigma e o desvio.

A sexta seção, no que lhe concerne, é a seção estritamente analítica do trabalho e todo o embasamento teórico deu-se no esforço de sua realização. Portanto, nela é onde busco comprovar a significação contra-hegemonica do desvio propaladas nas letras do rap alagoano. Nesta seção eu transcrevo trechos de quinze músicas previamente discriminadas na segunda seção no objetivo de, sob o auxílio da Análise do Discurso e das teorias do desvio de Becker (2008) e do estigma de Goffman (1998), apresentar um significado acerca da opção pelo desvio em que a estrutura e a agência se relacionam dialeticamente em sua direção. Por conseguinte,

nessas transcrições eu exponho tanto elementos estruturais que, de acordo com o discurso do rap alagoano, são influentes para a opção do desvio e passagens que demonstrem a interferência do próprio sujeito na opção pela prática desviante. Finalmente, nas considerações finais eu apresento os caminhos que tive de percorrer na pesquisa e elaboro uma síntese dos principais resultados.

2 A PROPÓSITO DO MÉTODO

2.1 A construção da análise do discurso

O presente trabalho serviu-se da análise do discurso pois julga ser a metodologia mais viável ao escrutínio das letras selecionadas por abarcar, sob o embasamento teórico próprio do método, a presença das estruturas sociais, as relações de poder, a temporalidade e o caráter ativo do texto. Ainda, por ser compatível às teorias, melhor desenvolvidas nas seções subsequentes, acerca da relação dialética entre ação e estrutura na música rap enquanto instrumento de transformação social; de sua proximidade com a realidade sob a força das representações; do conceito relacional de música popular; e da fundamentação que faço sobre sua utilização como documento legítimo de determinado tempo e espaço capaz de revelar narrativas dissonantes da história e da sociedade.

A seleção das letras analisadas seguiu alguns critérios relativos à acessibilidade do pesquisador, ao conteúdo e ao alcance dos grupos, todos eles no intuito de estabelecer uma associação rigorosa aos objetivos da pesquisa. Primeiro, as músicas selecionadas pertencem à grupos formados no intervalo de tempo entre 2010, ano em que as primeiras faixas foram disponibilizadas na internet, e 2018. Desses, alguns continuam em atividade em sua formação original, ou sofreram pequenas variações, e uma outra parte desintegrou-se. Segundo, levou-se em consideração a importância e o alcance desses grupos à cena local do Hip Hop. A partir da configuração obtida pelos filtros anteriores, realizei longas sessões de audição de músicas avulsas e dos álbuns disponíveis. Por último, a seleção deu-se segundo a identificação de elementos fundamentais à pesquisa no discurso do rap alagoano e os significados particulares atribuídos a eles, tais como o desvio, compreendido enquanto uma transgressão à norma estabelecida, (BECKER, 2008) e o estigma, no que se refere à uma expectativa frustrada acerca da identidade pública do sujeito (GOFFMAN, 1998), especialmente desenvolvidos na terceira seção. Nesse intento, buscou-se verificar sentidos não hegemônicos do conceito de desvio, indicando a opção pelo comportamento padrão desviante sob o intermédio dos processos de estigmatização. Naturalmente, essas categorias foram eleitas como referenciais por estarem no centro de desenvolvimento da pesquisa. No entanto, foram levantadas representações de conceitos, categorias e práticas nas quais acharam-se pontos de instabilidade de significação, ou melhor, sentidos relativamente opostos às narrativas hegemônicas. Esses pontos serviram de pano de fundo e estão, em sua maioria, associados às condições, embora presente em toda a vida social, mais agudas aos moradores das periferias no que diz respeito às exclusões sociais,

aos problemas econômicos, culturais e políticos e aos problemas subjacentes à violência. Foram, portanto, selecionadas letras cujos discursos demonstram diferentes significações acerca das relações sociais do desvio, do estigma e do sujeito desviante na interface da disputa política localizada no uso de linguagem, visando instrumentalizar o sentido dissonante via a música rap — veículo que se mostrou, de acordo com as considerações aqui feitas, um local propício à viabilização desses outros significados. Seguindo esse roteiro, as músicas selecionadas foram “Policiais”, “2000 e quê?”, “MCZ Gangsta City”, do grupo Família 33, composto pelos rappers Invasor, Cicatriz, Felipe Boka, Dymenor e Toninho ZS; “Sai da Esquina”, “Cara ou Coroa”, “De Pinote”, “O Crime é Foda”, “Quem vai Chorar” e “Febre da Televisão” do grupo NSC, à época das músicas composto por Alex e Sofia; “Velha Oeste” e “Negão da Bicicleta” do rapper Felipe Boka; “Cena do Louco” do grupo Os Compar\$as é a Firma, composto à época da música por Invasor e Mr. Som; “Pião de Alma” de Davi 2P; “Lei dos ‘Corre’” do rapper Invasor; e, por fim, “Corre pelo Crime” de Mago Aplique.⁴ Essas foram transcritas a partir de áudios do YouTube e, raramente, encontradas em sites de letras de músicas. As letras estão expostas no trabalho em fragmentos ou, quando necessário, em conteúdo quase integral com o intuito de analisar suas proposições contextuais, históricas, sociais e políticas.

Antes de iniciar o desenvolvimento dos conceitos elementares, da fundamentação teórica do discurso e de sua análise, devo deter-me um momento à limitação do trabalho em questão. Segundo Charles Perrone (1998), é preciso levar em consideração o elemento melódico da música, uma vez que uma análise aplicada somente ao texto poderia reduzi-la a uma crítica puramente literária resultando em conclusões insuficientes sobre o texto e seu local nas relações sociais e de poder. Isto é, analisar literalmente uma canção popular aos moldes de um texto formal sob a ótica da gramática, destacando apenas os elementos semânticos, manteria velada sua localização ideológica e temporal. Vinci de Moraes (2000), em seu trabalho sobre história, música e documentação, também alerta sobre a necessidade de apresentar a análise da linguagem musical, pois a opção por determinados sons, timbres, harmonias e ritmos deriva das relações simbólicas e materiais entre os sujeitos e a própria sociedade. A delimitação deste trabalho, portanto, é clara no tocante à análise do elemento musical. No entanto, tal fator não compromete os resultados da pesquisa porque sua fonte fundamental é o discurso contido nas letras em forma de texto e a luta de poder na fixação de significados ou de sentidos de mundo

⁴ Referências das fontes no fim do trabalho, apenas disponíveis no YouTube.

que aí reside. De todo modo, diante das dificuldades de análise da linguagem musical, no decorrer da quarta e quinta seções explorarei os componentes melódicos do rap os correlacionando com práticas desviantes ou marginais acerca da disponibilidade de equipamentos de produção, da produção em si, da estrutura do canto e outros elementos musicais e rítmicos. Esta opção teórica e metodológica dá-se devido ao rigor de se apresentar mais solidez à compatibilidade do método ao trabalho e à opção do rap como fonte para o objetivo da pesquisa.

Assim, embora haja uma preocupação em levantar a discussão do conteúdo musical, inclusive ao fazer menção a estudos musicológicos, o desenvolvimento desse trabalho se fundamentou na análise sociológica do discurso textual. Do mesmo modo que considerações são feitas sobre os componentes musicais, são levantados aspectos da relação produção, distribuição e consumo/autor-obra-público. Entretanto, o enfoque da pesquisa repousa sobre a letra musical finalizada mediante o diálogo com a interpretação do pesquisador de acordo com o aporte teórico utilizado para tal. Para dar maior fundamentação às conclusões da intervenção do pesquisador na construção do processo metodológico, foram circunscritas ao embasamento analítico as relações de poder subjacentes à distribuição e ao consumo do rap, a exemplo das rádios comunitárias. Portanto, todo este esforço busca ratificar o argumento de que o rap é um estilo musical capaz de levantar representações da opção pelo desvio diferentemente das veiculadas pelas narrativas hegemônicas.

A adoção da Análise do Discurso (AD) como método a ser utilizada deu-se pela associação da análise de texto com a teoria social, evidenciando processos sociais, ideológicos e políticos da produção textual e pela compatibilidade com características fundamentais do rap em si e da música popular em geral, as quais são abordadas detalhadamente na sucessão das seções. A primeira é a característica do conceito de música como um fenômeno que movimenta-se na história e na sociedade segundo as condições simbólicas e materiais de seu contexto de produção e de acordo com a relação com as demais categorias musicais, definindo-as e sendo definida por elas (TEPPERMAN, 2015; VINCI DE MORAES, 2000).⁵ Essa interpretação, além de também ser válida para o rap, se materializa na medida em que o gênero reclama para si certo estatuto de verdade, ou melhor, se propõe como um estilo que reproduz fielmente a vida social. Tal pretensão é percebida não só nas declarações feitas pelos rappers a respeito da veracidade da história contada, mas sobretudo na aplicação do sujeito na narrativa como aquele

⁵ Discussão sobre o conceito de música popular no tópico seguinte.

que vivenciou determinado fato ou situação narrada (TEPPERMAN, 2015). Ainda, a própria estrutura do texto tem o intuito de assegurar a “verdade” àquele que ouve. Desse modo, o rap “tende mais a descrever percursos e experiências do que traduzir estados de alma (...) dispensa a passionalização, utilizando mais frequentemente procedimentos de tematização” (TEPPERMAN, 2015, p.716). Portanto, o rap é, de fato, uma música atravessada pelo contexto ao incorporar os processos sociais de produção, embora jamais terá o poder de ser um veículo cristalino de transmissão da realidade. Neste ponto há uma convergência com o princípio da AD como um método que reúne a análise textual amparada pela teoria social.

A definição de discurso a ser utilizada ao longo desse estudo deriva do trabalho de Fairclough (2001), no qual o autor se refere ao termo como sendo o ‘uso de linguagem’ em seu sentido mais amplo, sabendo, contudo, que a linguagem/uso de linguagem como prática social é indissociável de ideologia. A princípio, para apresentar claramente a relação entre estrutura social, reprodução e linguagem farei menção à contribuição de Pêcheux (1997) ao tema. Ao valer-se da teoria marxista da ideologia de Althusser (1985), Pêcheux desenvolveu um esquema de compreensão do uso de linguagem como uma forma material da ideologia, marcadamente determinada pelas estruturas sociais que a circundam. De acordo com a teoria althusseriana, a ideologia é responsável pela constituição dos sujeitos e das relações sociais. A incorporação ou interiorização da ideologia ocorreria dentro dos aparelhos ideológicos do estado (AIEs) de modo inconsciente, uma vez que o sujeito se entenderia como um agente livre e não como mero efeito da ideologia. Desse modo, o discurso indica as implicações da colisão de diferentes forças ideológicas no funcionamento da linguagem (FAIRCLOUGH, 2001). Portanto, sendo o uso de linguagem imbuído de ideologia, e moldado pelos processos sociais, o discurso reproduz inconscientemente as estruturas em que foi produzido. Essa definição do discurso como sendo somente a faceta linguística de reprodução das estruturas sociais demonstrou-se insuficiente, pois apenas evidencia a relação descendente entre estrutura e sujeito, relegando a este a condição de efeito das formações discursivas (FAIRCLOUGH, 2001). Ainda, priorizar a relação unilateral de reprodução apenas destaca a estase social negligenciando a luta ideológica ou a transformação presente no uso da linguagem, assim como uma dimensão da transformação social em proporções mais amplas. Ao que tudo indica, esse sentido tem-se demonstrado limitado e não abarca a próxima característica do rap a ser trabalhada, sendo exposto somente a fim de elucidar o discurso como sendo atravessado por processos sociais e lutas ideológicas. Sendo assim, a segunda característica que gostaria de ater-me refere-se à criação do “quinto

elemento” do movimento⁶. Isto é, a utilização consciente dos elementos do Hip Hop como instrumento de transformação social. De modo mais específico à pesquisa, a concepção de música (do rap) como prática social, constituída de ideologia, com poder de modificação das estruturas sob o intermédio de uma relação dialética. Desse modo, a relação entre a segunda característica elencada surge a partir da contribuição de Foucault (1972) à teoria do discurso em seus estudos arqueológicos. Para o autor, o discurso é constitutivo da vida social, ou seja, a prática discursiva constrói ativamente a sociedade em múltiplos aspectos, a exemplo dos objetos de conhecimento, dos sujeitos, das relações sociais e das formulações conceituais.

O que é de maior significação aqui para a análise de discurso é a visão de discurso como constitutiva – contribuindo para a produção, a transformação e a reprodução dos objetos (e, como veremos logo, dos sujeitos) da vida social. Isso implica que o discurso tem uma relação ativa com a realidade, que a linguagem significa a realidade no sentido da construção de significados para ela, em vez de o discurso ter uma relação passiva com a realidade, com a linguagem meramente se referindo aos objetos, os quais são tidos como dados na realidade. (FAIRCLOUGH, 2001, p.66)

Portanto, o discurso, por ser constitutivo, é uma prática social, um modo de ação, um meio pelo qual as pessoas interferem sobre as coisas e outros sujeitos. O uso de linguagem, dessa maneira, também implica na produção da vida social e das relações sociais. Assim, a fim de evitar enfoques unilaterais que sublinham a reprodução em detrimento da construção ou vice e versa é imprescindível destacar a relação dialética entre o discurso, como prática, e a estrutura social. Essa asserção consiste na ideia da relação bilateral em que a última é tanto uma condição delimitadora da primeira como uma consequência dela. Ou seja, ambas definem-se simultaneamente (FAIRCLOUGH, 2001). A prática discursiva, por sua vez, é constitutiva da sociedade em aspectos diferentes, tanto contraditoriamente de modo criativo/transformador quanto normativamente, reproduzindo convenções, regras, crenças, hábitos, identidades, estereótipos etc. O discurso não se comporta como o reflexo cristalino ou o produto puro da realidade social, como abordado por Pêcheux (1997), tampouco sua fonte. Não há, portanto, dominância determinística. Por um lado, a prática discursiva é uma parcela constituinte da vida social, visto que atua de modo articulado com outras práticas, e sua ação/materialização ocorre dentro “das restrições da determinação dialética do discurso pelas estruturas sociais” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 93). Isto é, a prática discursiva é elaborada - e elabora - segundo

⁶ Segundo Afrika Bambaataa, o quinto elemento é o conhecimento. Uma discussão mais elaborada sobre este último é feita no segundo tópico da quinta seção.

regras particulares das ordens discursivas de uma instituição ou organização a qual ela pertence, em conjunto à práticas não discursivas.

Por outro lado, o discurso é moldado e restringido pela estrutura social no sentido mais amplo e em todos os níveis: pela classe e por outras relações sociais em um nível societário, pelas relações específicas em instituições particulares, como o direito ou a educação, por sistemas de classificação, por várias normas e convenções, tanto de natureza discursiva como não-discursiva, e assim por diante. (FAIRCLOUGH, 2001, p.91)

A perspectiva dialética aponta a prática discursiva como um evento antinômico no qual realizam-se as lutas de poder oriundas das ordens de discurso particulares, transpondo, conseqüentemente, ordens sociais de modo parcial, contingente e contraditório. Desse modo, o discurso é o local onde as relações de poder, e as ideologias se realizam linguisticamente, - transformando ou naturalizando - projetando-se sob o espectro que vai da estase à mudança social (FAIRCLOUGH, 2001). É sob esta particularidade que o discurso constitui os objetos e interpela os sujeitos. Portanto, pode-se dizer que os objetos são definidos pelas práticas discursivas de acordo com o resultado da relação política entre diferentes discursos inscritos em uma mesma ordem discursiva no espaço do interdiscurso pela hegemonia da atribuição de significado para tal. Este processo só ocorre porque o discurso é uma construção tanto em sua produção como em seu consumo, ou seja, o discurso é investido ideologicamente – significados oriundos da luta política – pelo autor do texto e quando disponível no mundo, sob qualquer forma, está aberto a variadas interpretações intermediadas pelo confronto daquele que o interpreta incutido das próprias experiências sociais, tanto discursivas como não discursivas. Desse pressuposto derivam duas propriedades do discurso, a polissemia, vinculada à abertura, e a intertextualidade, associada a heterogeneidade do texto. Portanto, o texto, por um lado, no momento de sua produção é construído pela soma de interpretações pessoais do autor acerca das relações sociais e de textos consumidos no passado; e, por outro, conforme o mesmo processo, pela interpretação do consumidor ou, neste caso, do analista.

A análise realizada neste trabalho valeu-se desse ponto para localizar no discurso dos grupos de rap de Alagoas a formulação ou a atribuição de sentidos sobre um objeto particular: o desvio, ou melhor, a opção pelo comportamento padrão desviante em virtude da integração insatisfatória na sociedade desencadeada pelos processos de estigmatização. A AD vem a ser pertinente à pesquisa porque pode indicar a presença de sentidos em dissonância com as significações hegemônicas, naturalizadas e partilhadas entre o senso comum, uma vez que diante das relações de poder ganham mais espaço à veiculação no discurso do rap. A propósito,

esta é a última compatibilidade do método à música popular que gostaria de desenvolver. Pois, como observado por Vinci de Moraes (2000), a música sob a qualidade de documento tem a capacidade de expor “zonas obscuras da história” e da sociedade ao registrar determinada atribuição de sentido às coisas, bem como o modo pelo qual certos grupos marginalizados percebem e organizam o mundo (VINCI DE MORAES, 2000, p. 204). Para Laclau (1993), os sentidos das coisas estão sempre em relação a outros sentidos. Assim, os discursos estão invariavelmente em colisão com outros discursos em um espaço de disputa pela fixação de significados. Estes, por sua vez, em função da instabilidade política, são, em certa medida, contingentes, apresentando apenas momentos de estabilidade. A origem do conflito no discurso é, portanto, a tentativa de se estabelecer sentido às coisas. Em outras palavras, em estabelecer poder para constituir os sujeitos, objetos, identidades e relações sociais segundo uma ideologia em particular. Sendo assim, o controle dos efeitos constitutivos, os momentos de estabilidade, são o que para o autor configura a hegemonia (LACLAU, 1993).

Com efeito, o método resguarda particularidades referentes ao trato do discurso. Compreendendo-o como um espaço em que, embora delimitado por uma estrutura discursiva particular, os sentidos ali atribuídos às coisas são construídos ativamente pelo autor do texto, a AD não preconiza o acesso a uma realidade predeterminada anterior à análise. O texto, desta maneira, não se traduz como um esconderijo no qual o analista, ao empenhar as devidas ferramentas metodológicas, fará emergir uma significação profunda ou um sentido estável colocado pelo autor no momento da produção de seu texto (DEUSDARÁ; ROCHA, 2005). Segundo a AD, a realidade inscrita no discurso é contraditória e interpretativa tanto no momento de sua produção quanto no de sua leitura. Essa característica deriva de duas particularidades do texto, quais sejam a intertextualidade e o dialogismo. A primeira parte do princípio que a produção de um texto deriva da contribuição de elementos extraídos de outros textos prévios ou contemporâneos (BAKHTIN, 1981); e a segunda, por seu turno, pode ser compreendida como as regras de um diálogo aberto em que aquele que consome o texto imprime um sentido sobre ele de acordo com os próprios recursos discursivos e não discursivos (BAKHTIN, 1981). Desse modo, justamente por lidar com um objeto heterogêneo, aberto e polissêmico, a AD caracteriza-se por ser um método de interpretação (DEUSDARÁ; ROCHA, 2005). Tal entendimento é reativo e contrário à ideia de neutralidade científica própria do positivismo, pois fundamenta-se na concepção de que, invariavelmente, qualquer prática é investida de ideologia. Portanto, mesmo o analista no momento da análise lança mão de recursos ideológicos interferindo na produção da realidade supostamente velada no texto (DEUSDARÁ; ROCHA, 2005). O modelo positivista de análise recua as premissas iluministas sobre ser o método a

garantia do rigor científico, da neutralidade, da objetividade e da precisão (DEUSDARÁ; ROCHA, 2005). Para a AD, que aqui vai se realizar a objetividade, é inacessível tal como desejada pelo positivismo uma vez que, segundo a teoria do discurso, a subjetividade do “leitor” é acionada no momento de sua leitura do texto conferindo, portanto, sentidos àquele conforme sua posição dentro das ordens de discurso associadas à estruturas não discursivas.

Se, como preconiza o positivismo, negligenciássemos a polissemia dos textos, a significação profunda “desvelada”, objetiva e neutra estaria impregnada com o subjetivismo adjacente ao pesquisador, e, portanto, sob a garantia da imparcialidade do método, o resultado obtido se traduziria como o sentido real do texto; quando, na verdade, o que se estaria produzindo seria a naturalização dos sentidos atribuídos pelo pesquisador de acordo com sua posição e situação social. Dessa maneira, a problematização da posição do analista e de sua situação é tão fundamental à elaboração da análise quanto o texto do interlocutor (DEUSDARÁ; ROCHA, 2005). Para a ciência positivista, a subjetividade e a ideologia são elementos de invalidação da técnica e dos resultados, entretanto, de acordo com a teoria do discurso, qualquer prática está investida de ideologia. Há, portanto, a intervenção do pesquisador de um modo ou de outro. O que o rigor da AD sugere frente à polissemia e à heterogeneidade do objeto é assumir a posição do analista como ativa na produção dos sentidos do texto atentando para a própria posição, para as ambiguidades e as contrariedades próprias daquele, demonstrando, evidentemente, as orientações teóricas circunscritas à elaboração dos sentidos obtidos. De outro modo, sob qual referência estão sendo atingidos certos resultados. Com efeito, o pesquisador não é, de acordo com os preceitos da AD, um observador imparcial que fará uso da linguagem como “um veículo de transmissão de uma mensagem subjacente, sendo a esse conteúdo que se pretende chegar com uma pesquisa” (DEUSDARÁ; ROCHA, 2005, p.311). Sendo Assim, a ciência social é mais um “espaço de construção de olhares diversos sobre o real” (DEUSDARÁ; ROCHA, 2005, p.321) e o analista se torna responsável por produzir uma intervenção sobre o mundo.

A análise de um discurso particular como exemplo de prática discursiva focaliza os processos de produção, distribuição e consumo textual. Todos esses processos são sociais e exigem referência aos ambientes econômicos, políticos e institucionais particulares nos quais o discurso é gerado. A produção e o consumo são de natureza parcialmente sociocognitiva, já que envolvem processos cognitivos de produção e interpretação textual que são baseados nas estruturas e nas convenções sociais interiorizadas (daí o prefixo sócio). Na explicação desses processos sociocognitivos, uma preocupação é especificar (os elementos) as ordens de discurso (como também outros recursos sociais, denominados ‘recursos dos membros’) em que se baseiam a produção e a interpretação dos sentidos e como isso ocorre. A preocupação central é estabelecer conexões explanatórias entre os modos de organização e interpretação textual (normativos, inovativos, etc.) como os textos são produzidos distribuídos e

consumidos em um sentido mais amplo, e a natureza da prática social em termos de sua relação com as estruturas e as lutas sociais. Não se pode nem reconstruir o processo de produção nem explicar o processo de interpretação simplesmente por referência aos textos: eles são respectivamente traços e pistas desses processos e não podem ser produzidos nem interpretados sem os recursos dos membros. Uma forma de ligar a ênfase na prática discursiva e nos processos de produção distribuição e consumo textual ao próprio texto é focalizar a intertextualidade do último. (FAIRCLOUGH, 2000, p.99)

O intento aqui realizado deu-se tendo em vista a construção de uma análise do discurso do rap alagoano amparada às teorias do desvio e do estigma a fim de identificar a influência dos efeitos do último na opção pela prática desviante. Assim, ao longo das seções serão expostas as condições de análise e a trajetória teórica para a abordagem dos conceitos levantados, uma vez que, como pressuposto pelo método, estes aspectos são fundamentais para uma melhor compreensão dos resultados. O presente trabalho não tem a pretensão de acessar uma realidade objetiva subjacente ao texto, mas construir, de acordo com o embasamento teórico, os sentidos produzidos pela AD evidenciando, dessa maneira, “os saberes produzidos pela ação do pesquisador” (DEUSDARÁ; ROCHA 2005, p.316). Dessa forma, o objetivo não se resume à exposição do sentido final do texto, mas fundamentá-lo à condições sociohistóricas e políticas tanto encontradas no próprio discurso como na intervenção da análise. Portanto, a partir do discurso, procurei esclarecer como se comportam as significações relacionadas aos passos sequenciais para o sujeito tornar-se um desviante, bem como indicar uma relação entre a opção pelo desvio como um movimento contrário à supressão de recursos. Por fim, a opção da AD se dá uma vez que a música, como observado por Neder (2010) e Vinci de Moraes (2000), é um documento capaz de elucidar histórias de grupos sociais marginalizados, questão abordada no próximo tópico. Por conseguinte, sendo o rap um gênero produzido por um grupo social historicamente marginalizado, associado simbolicamente ao desvio, a análise do uso de linguagem em sua dimensão ideológica e política do rap deu-se em razão da presença de um discurso onde as relações sociais e os significados de mundo relacionados ao desvio são registradas pelo próprio grupo considerado desviante.

2.2 Música e documento

Para dar prosseguimento ao trabalho e embasá-lo sob os fundamentos da análise de discurso devemos discorrer acerca do problema da música enquanto instrumento de documentação de determinada temporalidade e espaço. Ou seja, como uma fonte de dados adequada à pesquisa científica. Além disso, vem a ser prudente examinar ou revisar o conceito

de música popular, visto que os debates que se estendem sobre sua complexidade cultural e seus aspectos de origem social e histórica são recentes nos estudos acadêmicos. No Brasil, por exemplo, o interesse pela canção popular (verso e música) em seus aspectos contextuais de produção iniciou-se, entre acadêmicos de outras áreas que não a da música, a partir dos anos 1960 com o surgimento da MPB (VINCI DE MORAES, 2000). Na musicologia esta associação da música com seus aspectos culturais, históricos e sociais desenvolveu-se somente de modo incipiente em casos isolados (NEDER, 2010). Portanto, é crucial trazê-la à análise para definirmos o rap no espectro da classificação musical a fim de demonstrá-lo como fonte legítima de conhecimento histórico, político e social. E, ainda, para poder elucidar “zonas obscuras da história [e do contexto], sobretudo aquelas relacionadas com os setores subalternos e populares” (VINCI DE MORAES 2000, p. 203).

De acordo com Vinci de Moraes (2000), a própria tradição da documentação historiográfica da arte é responsável pelo desinteresse ao desenvolvimento de pesquisas sobre a música popular enquanto área autônoma e independente da música erudita. As tendências predominantes da historiografia da música reproduzem, na verdade, os preconceitos e os reducionismos do conceito de música popular segundo as orientações das premissas românticas, nacionalistas e folclóricas. Tal fato ocorre justamente pelo alinhamento do paradigma historiográfico à abordagem do tempo como fenômeno linear “em que os artistas, gêneros, estilos e escolas sucedem-se mecanicamente” (VINCI DE MORAES, 2000 p.205). Esse paradigma desenvolve-se essencialmente escorado sobre três aspectos regulares. O primeiro baseia-se na figura do artista, do gênio insondável que, por intermédio de sua experiência, se torna o único fator determinante na produção artística. Portanto, cabendo à capacidade pessoal do grande artista os remodelamentos dos estilos e das gerações. O segundo assenta-se na obra de arte em si, ubíqua, autônoma e atemporal, restringindo o prestígio ou a análise à forma, à estrutura e à linguagem. E, por último, há a linha que se fundamenta sob os moldes evolucionistas, uma vez que entende a sucessão das escolas e dos gêneros artísticos como um movimento preexistente, progressivo e natural independente do contexto e dos sujeitos (VINCI DE MORAES, 2000). Em suma, a história da arte reduz-se a um local externo à produção de significados e o universo popular, como o concebemos hoje, é deliberadamente demitido. A música, desse modo, desvincula-se do contexto social em que foi produzida. De acordo com esta perspectiva, a música popular de origem urbana é classificada sob o conceito da cultura de massa pela sua relação com os meios de comunicação, limitando-a, segundo a perspectiva tradicional adorniana, a um gênero musical sem valor de uso ou incapaz de produzir significado social (VINCI DE MORAES, 2000). Neste

sentido, portanto, o rap não se qualificaria à produção de sentidos e seria inoportuno utilizá-lo como ferramenta aos propósitos da pesquisa.

Em contramão a esse paradigma hegemônico, certos setores da historiografia, da musicologia e da sociologia vem desenvolvendo uma compreensão da arte e da música, especial ao trabalho em questão, associada às forças sociais e às condições históricas em que as produções estão imersas. Conforme demonstra Vinci de Moraes (2000), os progressos neste sentido têm se desenvolvido lentamente e, embora a crítica a este modelo de historiografia venha se avolumando desde a década de 1930, a documentação e a pesquisa da música popular urbana restringiram-se a trabalhos descritivos feitos por jornalistas, diletantes e críticos, sem os quais perderíamos boa parte da linha do desenvolvimento histórico e social da música popular urbana. A princípio, o dilema em torno da música como fonte de dados e análise é, em geral, vinculado a sua organização enquanto “disciplina” voltada para a produção do conhecimento, mas sua atual identificação como tal, englobando aspectos teóricos e analíticos da etnologia, arqueologia, linguística, sociologia, estética e história vem permitindo o avanço científico da área. Dessa forma, a validação da música como produtora de conhecimento afirma-se a medida que ela se desenvolve como disciplina (VINCI DE MORAES, 2000). Muito desse impedimento sobreveio uma vez que as próprias universidades e agências financiadoras não estimulavam pesquisas na área ou, quando as faziam, limitavam-se a relacioná-la aos estudos comparativos. Para o autor, por mais que a linguagem musical seja alheia ao pesquisador não musicólogo, este fato não deve vir a ser um aspecto decisivo à interrupção da pesquisa. Um dos principais problemas apontados como um estorvo refere-se à dificuldade de associação dos códigos subjetivos presentes na linguagem sonora com o espaço e o tempo em que foi produzida. Dessa forma, assume-se encarar as escolhas particulares de sons, escalas e todo o material melódico como um produto de preferências e relações sociais geradas dentro da cultura comum de uma comunidade ou de um grupo social (VINCI DE MORAES, 2000). Assim, a opção por um ritmo, um som ou, até mesmo, por timbres em detrimento de outros adquire e exprime sentido no mundo material em forma de música na medida em que este sentido é construído dentro de um sistema simbólico comum.

(...) não há nenhuma medida absoluta para o grau de estabilidade e instabilidade do som, que é sempre produção e interpretação das culturas (uma permanente seleção de materiais visando o estabelecimento de uma economia de som e ruído atravessa a história da música: certos intervalos, certos ritmos, certos timbres adotados aqui podem ser recusados ali ou, proibidos antes, podem ser fundamentais depois) (VINCI DE MORAES apud WISNIK, 2000, p.211).

Desse modo, a música deve ser entendida a partir do seu aspecto histórico e social como um produto de um determinado contexto. Ao contrário da perspectiva evolucionista, esta acepção leva em conta as condições materiais de produção e difusão disponíveis à criação da obra no tempo de sua elaboração. Por este ângulo é possível estabelecer particularidades históricas e sociais concernentes às condições materiais para o desenvolvimento do rap. No tocante à produção do som, o rap só foi possível devido a relação entre os ritmos latinos e africanos que fervilhavam em fusão no bairro do Bronx, do avanço tecnológico dos Estados Unidos da América (EUA) e da presença dos *soundsystems*,⁷ vindos da Jamaica, os quais juntos permitiram a transformação de trechos de faixas já existentes em *samples*⁸. Por outro lado, a possibilidade de reconfiguração só se materializou em virtude do abandono de mídias físicas consideradas obsoletas por uma classe social privilegiada⁹. O encadeamento de fatores sociais e históricos responsáveis pelo surgimento do rap é profuso e, no entanto, particular como condição criativa do mesmo. Assim, a música só pode existir na sociedade e não fora dela (VINCI DE MORAES, 2000; TEPPERMAN, 2015; NEDER, 2010).

Sendo assim, além de suas características físicas e das primeiras escolhas culturais e históricas, os sons que se enraízam na sociedade na forma de música também supõem e impõem relações entre a criação, a reprodução, as formas de difusão e, finalmente, a recepção, todas elas construídas pelas experiências humanas (VINCI DE MORAES, 2000, p.211).

Uma outra questão a elucidar sobre os pormenores do uso da canção popular como fonte de dados recai sobre a excessiva subjetividade. Um dos problemas relativos a este aspecto apresenta-se na forma em que se dá a apreensão da música, esta se realiza pelo intermédio dos sentidos do receptor, pertencendo, portanto, ao universo da sensibilidade. Além disso, o artista produz a música com finalidades estéticas adequadas à recepção de um público. Esta opção de elementos estéticos e artísticos é estabelecida conforme seu sistema simbólico particular. Há, por fim, a sensibilidade do intérprete que irá reproduzir a obra e, ainda, o receptor, que por seu turno, fará sua leitura no momento da audição. Por conseguinte, há uma série de releituras e interpretações, as quais, à primeira vista, funcionam como uma espécie de telefone sem fio de sentido (VINCI DE MORAES, 2000). De qualquer modo, ao que tudo indica, essa cadeia de reinterpretações e filtros não é particular à condição sensível da fonte musical. Para Vinci de Moraes (2000), muitas fontes físicas também exprimem essa particularidade e nem por isso

⁷ Explicação sobre o equipamento na página 58 da quinta seção.

⁸ *Samples* são amostras, recortes ou trechos de músicas que os DJ's reconfiguram através de diferentes técnicas e efeitos sonoros em busca de criar o próprio *beat*. Ou melhor, a própria batida.

⁹ Isto será detalhadamente apresentado no primeiro tópico da quinta seção.

estão suscetíveis à desqualificação. Qualquer fonte, na verdade, passa por um processo complexo de discriminações culturais e sociais que impedem o acesso à realidade tal como era concebida segundo as relações sociais de determinada época. Em suma, a música é uma fonte de documentação e análise como qualquer outra. Deve-se, portanto, à título de rigor analítico

(...) evitar os costumeiros reducionismos mecânicos que constantemente tentam determinar as relações culturais como simples reflexos das estruturas históricas mais gerais. De outro lado, evitando característico movimento pendular, é necessário afastar aquelas análises que buscam a autonomia de certos setores da vida humana e social [...]. Creio que, levando em conta esses fatores, a música, sobretudo a popular, pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re)construir partes da realidade social e cultural (GERALDO; VINCI DE MORAES, p.212).

Transposto o primeiro obstáculo analítico aparente, outro ponto a se esclarecer envolve o conceito de música popular. De acordo com Álvaro Neder (2010), há um problema definicional do sentido do termo sustentado por uma teoria inapropriada para o conceito. Particularmente, uma corrente predominante na musicologia submete a música popular aos critérios da música erudita, isto é, entendem que “os métodos desenvolvidos para a música erudita são pertinentes para a análise de toda a música popular.” (NEDER, 2010, p. 182). Neste sentido, o conceito de música popular torna-se limitado a características inflexíveis e atemporais, demitindo qualquer relação com o contexto social de sua produção. Dessa forma, ainda segundo o autor, o conceito de música popular baseado em sua origem “do povo”, entendido como uma vaga abstração, privilegia certas características como autenticidade, identidade nacional ou regional, recusando boa parte da produção das classes populares contemporâneas - o rap aqui presente - uma vez que estas não apresentam os critérios necessários à caracterização de um gênero como música popular. Neder ainda afirma que o conceito de música popular alinhado à esta perspectiva vem a ser bastante vago e inevitavelmente associado à qualidade inferior visto que sua construção não se aplica às prescrições da música erudita (NEDER, 2010). Desse modo, a concordância à essa linha de pensamento impede um desenvolvimento dos estudos da música popular como uma área autônoma e apropriada à investigação profissional e especializada. Para esse seguimento da musicologia, a música popular limita-se à qualidade de objeto e não de área.

De acordo com Neder há quatro tipos de definições do conceito de música popular. Todas, no entanto, demonstram-se incapazes de “comunicar rigorosamente o sentido do termo” pois tendem ao essencialismo (NEDER, 2010, p.185). Desta perspectiva, portanto, derivam as definições normativas, negativas, sociológicas e tecnológicas econômicas. A propósito da

primeira definição, a música popular é articulada segundo premissas apriorísticas que lhe conferem um caráter qualitativamente inferior. A segunda, por sua vez, define a música popular conforme critérios de eliminação, conferindo a qualidade de popular a um gênero musical pela ausência de elementos eruditos ou tradicionais. Há, na primeira definição, a presença da arbitrariedade oriunda de uma valoração distinta dos gêneros de origem europeia, enquanto na segunda, naturalmente, o desdém pela interação difusa entre as músicas materializada no uso comum de elementos entre elas. Com efeito, a terceira definição, elege à categoria de música popular os gêneros associados a um povo, a um grupo ou a uma classe social em especial, seja através da produção ou de sua recepção. Segundo Neder (2010), esta interpretação do termo está vinculada à teoria marxista, na qual a superestrutura viria a ser determinada pela infraestrutura. Tal acepção demonstra-se ineficiente à definição da cultura popular porque suprime o terreno difuso ao qual a cultura está submetida, conclusão a qual chegou Gramsci. E, por último, a definição tecnológico econômica reduz a música popular a condição de mercadoria pela sua propagação sob o intermédio dos meios de comunicação de massa visando, apenas, o interesse comercial. Ainda segundo o autor, esta leitura infunde-se na medida em que a comercialização em termos industriais generalizou-se.

Para Neder, “a música popular se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos, por sua vez mediado por categorias históricas, sociais e culturais” (NEDER, 2010, p.182). Desse modo, para precisar o conceito de música popular deve-se compreender que esses elementos, a própria música, os sujeitos e as categorias, estão em movimento transformando-se ao longo do tempo. Portanto, vem a ser difícil delimitar características e estilos musicais ao conceito de música popular segundo modelos de validade atemporal; conseqüentemente defini-la conforme os preceitos românticos do século XVIII de “origem rural, tradição oral, autoria coletiva, ‘espontaneidade’, “autenticidade”, e assim por diante” (NEDER, 2010, p.182). De acordo com a mesma justificativa, a música popular não pode reduzir-se ao conceitos essencialistas e reificantes elencados no parágrafo anterior. Ao que tudo indica, a música popular não é uma coisa ou um produto, mas um terreno de ressignificações contínuas onde forças se propagam em diferentes direções (NEDER, 2010).

Assim, a busca da pureza de uma definição rigorosa equivaleria igualmente à purificação da própria música retirando-a do cenário histórico específico onde ocorrem sua elaboração e seus confrontos, sempre e a cada vez, o que resultaria em seu empobrecimento e reificação” (NEDER, 2010, p.182)

De certo modo, à princípio, a música popular urbana desenvolveu-se distante do mercado fonográfico. No entanto, a partir do final do século XIX novas dinâmicas foram sendo estabelecidas e os meios de comunicação em massa, como o rádio e o disco, foram adquirindo maior importância na divulgação dos produtos culturais a fim de atender as exigências de entretenimento das cidades. Dessa forma, o incipiente desenvolvimento do artista da cidade como profissional vinculado a esse novo quadro que surgia foi incorporado pela indústria cultural de modo que a música foi impelida a relacionar-se com esse meio, seja positiva ou negativamente. Por conseguinte, esse fato apareceria como um empecilho à classificação da música produzida na cidade, sobretudo ao seu enquadramento no polissêmico conceito popular, uma vez que, segundo a tradição romântica, a definição de música popular segue critérios impeditivos à divulgação em massa como, por exemplo, a propagação oral e o caráter autônomo associados aos preceitos formal e erudito. Corroborando com a perspectiva de Neder, Vinci de Moraes (2000) destaca que há pelo menos mais três modelos que contribuem para a turbidez do conceito de música popular. O primeiro é derivado da perspectiva romântica e fundamenta-se de acordo com a linha de pensamento marxista, concebendo como música popular somente aquela expressão ou manifestação de resistência da classe oprimida. Outro modelo diz respeito ao pensamento adorniano cuja linha teórica apontaria a música popular urbana como mercadoria ou manipulada para fim comercial, uma vez que sua incorporação pelos meios de comunicação a transformaria em cultura de massa. Por último, a concepção sociologista que relaciona a música popular como a manifestação mais pura de um povo ou de um grupo.

Segundo Vinci de Moraes (2010), esses modelos teóricos não abarcam a amplitude do conceito de música popular, pelo contrário, o reduzem. Dessa forma, objetivando adequar-se às novas dinâmicas da sociedade urbana globalizada e abarcar os novos estilos musicais que se avolumam à medida que se desenvolve a cidade, tornou-se prudente reavaliar o conceito. Portanto, tanto Neder como Vinci de Moraes sugerem uma perspectiva relacional da música popular a fim de indicar o caráter plural do conceito. Para os autores, não parece ser apropriado reduzi-lo à condição de “uma música popular” única, autônoma ou pura de um povo, mas ampliá-lo a termos de “músicas populares”. Tal definição é fundamentada sobre a ideia da caracterização de um estilo musical como popular segundo os parâmetros de seu respectivo contexto. As “músicas populares”, desta maneira, transformam-se sob o movimento histórico social e, conforme materializam-se em um determinado tempo vão permanecendo nele, abrindo espaço para as sucessões oriundas das novas configurações sociais. Ao contrário dos modelos tradicionais que relegam a música popular à qualidade de sujeição, essas “músicas populares”

se definem da articulação difusa entre elas mesmas e suas respectivas versões eruditas e folclóricas nos mais diversos sentidos determinados de acordo com o invólucro da realidade social (NEDER, 2010).

O fato de que todos os sentidos são social e historicamente marcados (o que uma pessoa defende ser popular pode ser contestado por outra pessoa ou outro tempo) ressalta a constatação de que o uso do termo “música popular” nunca será desinteressado, portanto “objetivo”. Este nome será usado de maneira diferente dependendo da pessoa que o proferiu em cada momento, em casa local; e seu caráter e características serão definidos e construídos com referência a seus outros *in absentia*, notadamente a música erudita e a música tradicional. Adota-se aqui, então, uma outra maneira de compreender a música popular em seu dinamismo: através das suas relações (NEDER, 2010, p.183).

Portanto, apontar as inconsistências das perspectivas fundamentadas na atemporalidade, na descontextualização ou na autonomia musical demonstra o caráter arbitrário e essencialista dessas interpretações, permitindo, dessa forma, a edificação de perspectivas mais amplas e mais sólidas. Além disso, discorrer acerca dessas questões comprovou a viabilidade do emprego da canção como fonte de dados, análise e documentação, assuntos pertinentes ao presente trabalho, pois válida a utilização do rap como tal. Ainda, apresentar o conceito de música popular conforme seu caráter relacional confere a ela a extensão de seu domínio ampliando, aliás, a robustez fundamental como também sua vinculação aos processos históricos e sociais, concebendo-a como o terreno difuso do discurso em que as influências de forças das diversas camadas sociais se colidem em todos os sentidos. Desta maneira, localizar o rap dentro deste conceito lhe caracteriza como um produto em constante reconfiguração no tempo, proporcionando a habilidade de produção de conhecimento acerca do contexto específico de seus sujeitos e das relações sociais que estão inseridos. Neste caso, a canção e o gênero musical urbano popular pertencente a um grupo social marginalizado é um canal pertinente para acessar um discurso próprio e as significações de mundo das classes desfavorecidas.

3 O ESTIGMA NA FORMAÇÃO DO SUJEITO DESVIANTE

Como já debatido no tópico anterior, é imprescindível a análise o esclarecimento da localização do pesquisador em termos teóricos, a fim de posicionar a realidade ou os sentidos subjacentes ao discurso em questão em um determinado domínio teórico. Isto é, estabelecer sob qual perspectiva teórica desenvolveu-se a análise e a construção do resultado que se chegou, uma vez que a ciência para a AD, de acordo com Rocha e Bruno Deusdará (2005), é uma construção dialógica entre o pesquisador e o objeto sobre o real. O presente trabalho, portanto, serve-se fundamentalmente das teorias do estigma e do desvio, pois é sobre esta orientação teórica que formulou-se o problema de pesquisa no que diz respeito à opção pelo desvio ante as barreiras derivadas da estigmatização e, posteriormente, da rotulação do sujeito enquanto desviante.

De acordo com a teoria do estigma de Goffman (1998), a sociedade — enquanto relação dialética entre estrutura e prática — estipula os meios de categorizar os indivíduos organizando-os conforme atributos esperados e específicos. O ambiente social ou o contexto sugere, tacitamente, a circulação de determinadas categorias ou, pelo menos, a maior probabilidade de encontrá-las em seus limites. Por sua vez, o estigma se estabelece quando os atributos de um indivíduo não correspondem aos atributos esperados em um determinado contexto. Essa relação pode ser entendida como uma “violação das expectativas normativas sustentadas culturalmente sobre a apresentação social do indivíduo” (BIAR, 2015, p.1). Isto é, na medida em que categorizamos as pessoas preconcebemos seus atributos, seus modos de agir e de se comportar em determinadas situações sociais, criamos, portanto, uma relação entre o dever ser e o ser no momento em que geramos uma “identidade social virtual” de um indivíduo, de acordo com o que julgamos coerente à determinado contexto ou categoria, e nos deparamos com os seus atributos reais, a sua “identidade social real” (GOFFMAN, 1998). O estigma, dessa maneira, deriva da discrepância entre essas duas identidades, a esperada e a real, quando as exigências, associadas a uma categoria em particular, não são preenchidas. Pode-se dizer, então, que o estigma é uma expectativa frustrada, embora o atributo em si não seja essencialmente mau ou bom, constituindo-se somente em uma incongruência à determinada situação ou categoria social. Sendo assim, deve-se ser levada em consideração a relação fundamental entre atributo e categoria. Para Goffman (1998), entretanto, o termo estigma refere-se aos atributos que causam descrédito à pessoa, geralmente associados à fraqueza ou ao defeito, uma vez que os atributos estigmatizados, em sua maioria, põem os sujeitos em situações de desvantagem à convivência

social “normal” como, por exemplo, na competição do mercado de trabalho formal. Para o autor, são três os tipos de estigmas. O primeiro definido pelas evidentes deformidades físicas; o segundo entendido como “vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade” pressupostas a partir da associação do indivíduo a comportamentos desviantes como a homossexualidade, o vício, a prisão, o desemprego e outros (GOFFMAN, 1998, p.14). O terceiro está vinculado aos atributos de raça, nação e religião. Sendo este último tipo particular por se estender às gerações seguintes de uma mesma família ou transmitidos entre os membros pertencentes à mesma categoria. Todos os tipos implicam em um mesmo dilema, são responsáveis por dificultar a integração social “normal” dos indivíduos com atributos “indesejáveis/inesperados”, condensando a heterogeneidade do sujeito no estigma, ou melhor, invisibilizando seus outros atributos e papéis sociais (GOFFMAN, 1998). Ao longo do trabalho, os tipos de estigma a serem discutidos serão os equivalentes ao segundo e terceiro tipo.

De acordo com Goffman (1998), embora haja, na relação entre não estigmatizados e estigmatizados, maneiras e tentativas de suavizar o “problema”, há, nessa pretensão, um reconhecimento silencioso de superioridade em virtude de uma dúvida sobre a capacidade do último (GOFFMAN, 1998). Desse modo, essas discriminações, muitas vezes, reduzem, inconscientemente, as oportunidades ao sujeito estigmatizado. Frente ao estigma, o indivíduo pode reagir tentando corrigi-lo de diversas formas. Dentre as reações elencadas pelo autor, a mais pertinente ao trabalho refere-se à sobremaneira que os estigmatizados dedicam esforços individuais a realizar tarefas, atividades e/ou comportamentos supostamente incongruentes à sua categoria. Dominando determinada área, antes inacessível, o estigmatizado rompe com a realidade previamente estabelecida à sua condição, “forçando” uma interpretação alternativa sobre o caráter de sua identidade social como, por exemplo, o acesso ao consumo de luxo por parte do indivíduo de classe baixa¹⁰ (GOFFMAN, 1998). As ações reativas tanto da parcela não estigmatizada quanto dos estigmatizados às relações sociais variam conforme a natureza da relação entre eles. Entretanto, a pesquisa serviu-se fundamentalmente dos momentos em que há a interação prolongada e regular em determinada situação social entre estigmatizados e os outros membros da sociedade para contextualizar o ambiente de análise. Configuram-se, nessa situação, a qual Goffman descreve como um momento de “contato misto”, as circunstâncias em que as causas e os efeitos são experimentados imediatamente e as reações a elas, em razão da

¹⁰ Tema melhor desenvolvido na sexta seção.

previsibilidade, são articuladas sob estratégias de distanciamento por ambas as categorias (GOFFMAN, 1998, p.22). Nesses momentos em que os contatos são estabelecidos, os problemas da estigmatização apresentam-se direta ou indiretamente. Tanto o feito mais prosaico pode ser considerado uma grande realização, quanto as explicações para os erros mais comuns ou incidentais podem ser condensadas no atributo estigmatizado (GOFFMAN, 1998) como, por exemplo, a ocasião da derrota brasileira na copa do mundo de 1950, em que a mestiçagem, sob a figura do goleiro Barbosa, que era negro, foi atribuída como causa do fracasso (SOARES, 1999). Com efeito, ações realizadas sob a constante vigilância acerca da capacidade do estigmatizado podem exercer forte influência no nível de dificuldade do último integrar-se às dinâmicas sociais “normais”. Os estorvos podem ter origem em fatores externos — vindo dos outros — ou em dilemas internos, mas ambas as origens derivam da mesma causa: o reconhecimento do estigma (GOFFMAN, 1998). As barreiras de origem externa podem ocorrer na medida em que os outros julgam o sujeito estigmatizado menos humano, incompleto e insuficiente às convenções sociais; e as derivadas do próprio estigmatizado emergem como comportamentos defensivos, a exemplo da vergonha, do desinteresse e do medo de certas situações baseadas em experiências anteriores. Ainda, o estigmatizado pode vir a incorporar o discurso do não estigmatizado e julgar-se incapaz, desenvolvendo insegurança, baixa autoestima ou comportamentos autodepreciativos (GOFFMAN, 1998). O sujeito estigmatizado experimenta, nos contatos mistos, uma espécie de “interação angustiada”, uma vez que vive sob a dúvida de como será recebido ou identificado, desenvolvendo um olhar aguçado para “cada fonte potencial de mal-estar na interação” (GOFFMAN, 1998, p.27).

O interessante de trazer a discussão do estigma para amparar a discussão da música rap vai além do reconhecimento de determinados atributos presentes nas letras como um fator particular à integração insatisfatória na sociedade, mas também para discorrer sobre a formação de grupos nos quais os interlocutores emergem de seus núcleos como representantes na luta política do sujeito estigmatizado e seu desenvolvimento social. Isto é, resguardam a potencialidade de mudança discursiva em virtude da apresentação de um ponto de vista dissonante ao veiculado pelos canais hegemônicos sob o intermédio de narrativas de sucesso, de desenvolvimento dentro dos padrões normais das faculdades e do indivíduo, além de atribuir outros significados aos termos empregados e às relações sociais vividas por eles. Em resumo, os interlocutores são uma prova material para os “normais” e os estigmatizados de que são capazes; e um canal ideologicamente razoável a um mundo inacessível ou, quando acessível, apresentado segundo a narrativa hegemônica. Por conseguinte, uma visão mais elaborada sobre

os sentidos atribuídos às suas vidas se torna mais acessível tanto aos estigmatizados, geralmente sujeitos aos sentidos difundidos pelos não estigmatizados, quanto aos últimos por intermédio de um confronto de realidades. Deste modo, um interlocutor pode suscitar processos de identificação a partir do reconhecimento e da adesão aos sentidos apresentados às coisas e às relações sociais. Sobre esta situação, Goffman indica que o processo de identificação e/ou aceitação das representações não se estabelecem de modo harmonioso e se desenvolvem em função de sensações contraditórias e oscilações acerca dos significados veiculados sobre a natureza do grupo que serão mais desenvolvidos na última seção do trabalho.

Há, fundamentalmente, dois tipos de indivíduos estigmatizados. Para aquele cujo estigma é visualmente evidente ou pode ser observado no momento do contato, Goffman designou o termo ‘desacreditado’. O segundo tipo é o desacreditável. Seu atributo não é conhecido nem evidente aos outros nos primeiros momentos. Aliás, em algumas situações, esse tipo de estigma também pode passar despercebido pelo próprio portador. Ambas as definições serão identificadas nas letras em maior ou menor número como categorias cruciais à construção de um sujeito socialmente vulnerável a optar pelo comportamento desviante. Serão enfatizadas, à guisa de objetividade da pesquisa, os contatos mistos em que o estigma é reconhecido imediatamente, ou seja com alto grau de visibilidade - o desacreditado – e mesmo quando o sujeito desacreditável vier a ser citado será mencionado em situações sociais em que seu estigma é reconhecido. Ainda, serão trazidos à análise as representações dos estigmas de maior visibilidade e as situações relacionadas às privações do desenvolvimento social, intelectual, cultural, político e econômico do indivíduo, referentes à supressão de meios de sobrevivência como o acesso ao mercado de trabalho e os momentos anteriores e preparatórios a ele, a exemplo do acesso às escolas e os direitos básicos à saúde, transporte, cidadania e etc. Ou seja, situações em que os estigmatizados estão suscetíveis à marginalização, sejam nos níveis mais íntimos, como na família, nas relações domésticas e afetivas, seja no âmbito mais amplo da sociedade, como no ambiente de trabalho, na relação com os vizinhos ou na condição de migrante. Assim, o fundamental à pesquisa é o efeito imediato e/ou prolongado do descrédito atribuído aos indivíduos circunscritos em qualquer situação.

Imbricado à noção de estigma, o conceito de desvio, proposto por Howard Becker (2008), também é fundamental à análise. O desviante, quando percebido como tal, e o estigmatizado são do mesmo modo estereótipos reproduzidos e compartilhados pela sociedade de maneira a dificultar certas “possibilidades identitárias”, as quais limitam ambos os sujeitos a determinadas oportunidades de desenvolvimento (BIAR, 2015). A relação proposta na

pesquisa entre as teorias do estigma e do desvio deriva do processo de formação do sujeito estigmatizado em virtude da redução de sua heterogeneidade sob a ênfase do atributo estigmatizado e como isso interfere negativamente nas suas relações sociais de modo a influenciá-lo na opção pelo comportamento padrão desviante. O desvio, diferente do estigma, está associado ao comportamento ou ao ato propriamente dito, podendo ser pressuposto como inerente às categorias estigmatizadas. Com efeito, o estigmatizado não é um desviante em si, — aquele que infringe uma norma — mas aquele que não cumpre uma exigência prevista à determinada categoria social, podendo, ou não, estar vinculado ao comportamento desviante. Como já abordado, a identificação do estigma facilita o contato às dinâmicas marginalizadas tanto por fatores de origem interna ao indivíduo estigmatizado, como de origem externa, derivados de pessoas não estigmatizadas, a exemplo da suposição do estigmatizado como incapaz a determinadas circunstâncias sociais em virtude de um atributo que ele apresenta. Assim, a semelhança entre ambos os sujeitos, o estigmatizado e o desviante, reside não só na exclusão da categoria “normal” ou “capaz”, mas também na condensação da heterogeneidade do sujeito em um atributo normativamente inadequado. A propósito de ilustração, serão levantados, ao longo da análise, representações em que pessoas não estigmatizadas ou instituições representadas por seus funcionários presumem a má índole do indivíduo narrado na música a partir de atributos que não convém às normas. Então, a fim de evitar confusões terminológicas, o sujeito estigmatizado, de agora em diante, também será compreendido segundo o termo desviante e seus atributos indesejados serão levados em consideração como estigmas de sujeito desviante.

Como a pesquisa serve-se analiticamente do discurso do rap alagoano acerca dos motivos e dos sentidos do desvio, vem a ser coerente fazer um breve apanhado sobre os significados dessa conduta. De acordo com Howard Becker (2008), uma primeira definição refere-se aos estudos científicos que, a princípio, tratavam o comportamento desviante enquanto um ato naturalmente errado. Em seguida, como uma simples variável estatística, associando-o vulgarmente a todo ato fora da média matemática normal de comportamento. No livro “O estudo do Comportamento Desviante” (VELHO, 2003), organizado por Gilberto Velho (2003), o autor também compila algumas vertentes de pensamento sobre o desvio. Uma dessas versões remete às teses psicologistas, as quais tendem a localizar a disposição ao desvio no interior do indivíduo, relacionando-a aos problemas inerentes ao caráter do sujeito, às patologias e/ou às propensões à violência. Estabelecendo, desse modo, uma oposição entre o normal, são, e o desviante, insano, de modo que o indivíduo portador dessa patologia deveria

ser tratado como um caso isolado sem relação alguma com as estruturas sociais. Em seguida, Velho faz referência a uma visão do desvio em que a patologia seria localizada na própria sociedade cuja disfunção pesaria sobre os indivíduos e, conseqüentemente, os tornaria violentos, esta, oposta ao psicologismo, se estende ao que o autor chamou de sociologismo “puro” ou “total” (VELHO, 2003). Tal concepção do desvio como patologia social tem sua origem na sociologia funcionalista desenvolvida sobre a analogia da sociedade a um organismo biológico em que as partes do último exercem funções orientadas ao funcionamento saudável do todo; quando uma dessas partes não funciona de modo a manter a estabilidade, o organismo vem a ser disfuncional e assume a qualidade de patologia, sendo, portanto, considerado como a possível origem do desvio. Entretanto, a definição daquilo que é funcional e/ou disfuncional geralmente se estabelece em termos de relações de poder (BECKER, 2008). Para Howard Becker (2008), o fator elementar a ser levado em consideração na definição do conceito é o julgamento acerca do ato, uma vez que diferentes grupos sociais julgam diferentes atos como desviantes. Portanto, para o autor, o indivíduo que julga e o processo pelo qual se chega a determinado juízo estão intimamente ligados com o significado do desvio. Ao supor o ato como essencialmente mau, os indivíduos não levam em consideração os processos de julgamentos a que recorrem (BECKER, 2008).

Ainda hoje circulam, no senso comum da sociedade, nas instituições e nas políticas de governo, as perspectivas patologizantes e essencialistas do desvio, a exemplo do conhecido bordão “bandido bom é bandido morto”. Assim, essas perspectivas serão vistas de modo comparativo às apresentadas no discurso do rap alagoano. De acordo com Becker, os comportamentos desviantes são aqueles considerados incoerentes aos padrões de convivência estabelecidos pela sociedade. O desvio, deste modo, consiste em uma ação ou comportamento que difere da regra social, seja constituída por uma tradição, institucionalizada em forma de lei ou reproduzida segundo um quadro de referência moral compartilhado por um grupo social específico. Dessa forma, embora o desvio seja construído socialmente, a sua materialização não pode ser associada a uma relação descendente, em termos determinísticos, entre estrutura e ação cuja origem deriva somente de fatores sociais particulares ao indivíduo que realizou o ato. Para o autor, o desvio é um produto social, uma vez que deriva da infração de uma regra criada por um grupo social. Portanto, o desvio não consiste em uma qualidade particular ao ato, mas um efeito da aplicação de sanções àqueles que ultrapassam os limites da regra. Para o ato do desvio existe àquele que o realiza, Becker nomeou este sujeito de *outsider*, aquele cujo “rótulo foi aplicado com sucesso” (BECKER, 2008, p.22). Para Howard Becker, a categoria *outsider* não pode ser analisada pela pesquisa acadêmica como homogênea, a

propósito de sua classificação ineficiente a todas as pessoas que cometeram uma “infração” e, portanto, do cumprimento de seus efeitos; bem como de sua aplicação indevida às pessoas que não ultrapassaram uma regra social. Um destes casos em que um indivíduo pode ser rotulado como desviante independente da infração pode ser observado entre as pessoas que carregam um estigma associado à raça, à nação de origem ou à religião, como também àqueles cuja orientação moral, sexual, política e religiosa não aderem às orientações hegemônicas como o ateísmo, a homossexualidade etc (BECKER, 2008). Ainda, o grau em que um ato é visto como desviante varia de acordo com quem o comete e com quem se sente lesado por ele (BECKER, 2008). Neste caso, as sanções, na maior parte do tempo, pendem para o lado do estigmatizado porque o estigma lhe imputa, antecipadamente, o descrédito. Deste modo, é aí que reside a importância da teoria do estigma à pesquisa no que diz respeito à formação do sujeito estigmatizado e a sua integração insatisfatória na sociedade como um fator importante à opção pelo desvio, isto é, pela maior probabilidade da convivência com indivíduos desviantes e, por conseguinte, a detecção como *outsider*. Portanto, uma das contribuições fundamentais de Becker foi perceber que a conduta desviante não é um problema de “inadaptação cultural” (VELHO, 2003), mas sim um problema político, visto que “facções dentro do grupo discordam entre si e manobram para ver a sua própria definição da função do grupo aceita” (BECKER, 2008, p. 20). A fim de evitar sociologismos, deve-se observar que existem divergências dentro de um mesmo grupo social, logo, determinada visão de mundo vem a se sobressair em relação à outra em virtude de disputas de poder. Dessa forma, como observado por Becker, mais do que a violação de regras sociais geralmente aceitas, o desvio depende da reação das outras pessoas em relação a ele, ou seja, o “desvio traduz uma fuga às normas fixadas pelos grupos sociais, mas para ser considerado como desviante é necessário também se tornar objeto de uma acusação” (MISKOLCI, 2005, p.28). Assim, podemos concluir:

A noção básica é que não existem desviantes em si mesmos, mas sim uma relação de atores (indivíduos, grupos) que acusam outros atores de estarem consciente ou inconscientemente quebrando, com seu comportamento, limites e valores de determinada situação sociocultural. Trata-se, portanto, de um confronto entre acusadores e acusados (VELHO, 2003, p.23).

Além disso, como já observado, o desvio foi designado como um ato derivado de um sujeito patológico e que certas características pessoais do desviante surgem simultaneamente como causas da infração. De acordo com Becker, na verdade, a ação desviante não é resultante da preponderância de uma simultaneidade de fatores que confluem da interioridade do indivíduo. O resultado da infração origina-se, contudo, de uma sequência de passos em

direção ao desvio, compreendendo para cada passo uma causa ou explicação. Deve-se compreender, deste modo, o desvio segundo um modelo sequencial destacando um esquema de contato/disponibilidade com o comportamento desviante, a disponibilidade e a opção; além de forças motivacionais que fazem o indivíduo assumir um “padrão estável de comportamento desviante” (BECKER, 2008, p.41). Portanto, é importante apontar as causas consequentes a opção pelo desvio, a estigmatização, a integração social insatisfatória, a proximidade com o crime, a dificuldade frente a lógica de mercado e também o que o leva, ‘dada a disponibilidade’ do crime, seguir a carreira. O traficante, por exemplo, precisa ter o acesso ao mercado dificultado por diversos motivos, ter acesso ao mercado de drogas, precisa vendê-las pela primeira vez e continuar a vendê-las. Assim, para estabelecer um comportamento estável desviante é preciso desenvolver uma espécie de carreira, conceito que Becker pega emprestado dos estudos de ocupações, ou seja, uma “sequência de movimentos de uma posição para outra num sistema ocupacional, realizados por qualquer indivíduo que trabalhe dentro desse sistema” (BECKER, 2008, p.35). Deste modo, deve-se circunscrever à realização do ato desviante o que o autor chama de “contingência de carreira, aqueles fatores dos quais depende a mobilidade de uma posição para a outra” que podem ser definidos tanto como “fatos objetivos de estrutura social quanto mudanças nas perspectivas, motivações e desejos do indivíduo”, uma vez que é indissociável à realização do desvio uma cadeia de aproximações, disponibilidades e exclusões equivalentes à sucessão de etapas dentro de um sistema de ocupacional (BECKER, 2008, p.35). Portanto, vem a ser imprescindível ao presente trabalho analisar como a avaliação do estigma interfere na progressão sequencial dos passos e no estabelecimento da carreira desviante, levando em consideração a noção de contingência de carreira.

Cada passo requer explicação, e o que opera como causa em um passo da sequência pode ter importância desprezível em outro. Precisamos, por exemplo, de um tipo de explicação de como uma pessoa chega à situação em que a maconha lhe é facilmente disponível, e outro tipo de explicação sobre por que, dada a disponibilidade da droga, ela se inclina a experimentá-la pela primeira vez. E precisamos ainda de outra explicação: por que, tendo-a experimentado, a pessoa continua a usá-la (BECKER, 2008, p.34).

Becker ainda aponta que a opção pelo desvio e pela sua manutenção opera com maior disposição em indivíduos que não desenvolveram compromissos com instituições ou que não estabeleceram uma “reputação a zelar ou um emprego convencional a conservar” enquanto que sua recusa deriva em virtude de circunstâncias opostas (BECKER, 2008, p.38). Indivíduos cujo desenvolvimento da vida está intimamente associado à uma progressão de compromissos

institucionais ou à convenções sociais “normais” tendem a evitar a opção pelo desvio uma vez que sua prática afetaria diretamente o ordenamento de seu futuro profissional e/ou pessoal e seu vínculo com a sociedade “comum” (BECKER, 2008). Assim, pode-se presumir que o estigmatizado, limitado das convenções normais de interação social, desenvolve maior acessibilidade à vida desviante, pois ao longo de sua vida os vínculos com a sociedade convencional guardam maior dificuldade em relação às pessoas não estigmatizadas e, portanto, suas ações estão mais à margem do impacto causado pelo compromisso com as instituições formais. Outro fator de suma importância no desenvolvimento de um padrão estável de comportamento desviante é o fato do sujeito ser flagrado e ser “oficialmente” classificado como desviante. Um evento dessa dimensão marca profundamente o modo como o sujeito participa da interação social. Mais do que o próprio ato, a “crucificação” pelos outros fragiliza sua interação social tornando-a insatisfatória e limitada à convivência “normal” (BECKER, 2008). Uma vez flagrado, seu compromisso com instituições normais tornam-se mais tênues e, por isso mesmo, sua interação social mais propícia a caminhar por meios ilegítimos de vida. Dessa forma, depois que apanhado, o indivíduo assume como traço principal o rótulo de desviante e passa a apresentar-se à sociedade como uma pessoa que infringiu uma regra social e que, presumivelmente, não tem a mínima capacidade de segui-la independente do contexto. A identidade pública do desviante passa a ser “oficializada” como infratora, a exemplo do ex-presidiário que sempre é tratado como um ex-presidiário, ou como alguém potencialmente capaz de cometer um crime a qualquer momento. Ou seja, depois de classificado como tal o desvio se torna seu atributo principal. Consequentemente, o desviante se vê impedido de desenvolver certas relações sociais, sua presença no trabalho pode tornar-se estorvada e, desse modo, ele vê-se suscetível a optar pela carreira desviante como meio de vida. Por conseguinte, o reconhecimento e o tratamento do sujeito como desviante pode acabar por “produzir um desvio crescente” (BECKER, 2008, p. 45).

Tal como na teoria do estigma, Goffman (1998) indica que a construção da identidade do sujeito está associada à sobreposição do atributo estigmatizado em relação às outras características dele, o mesmo ocorre com o status desviante. Desta maneira, do mesmo modo que a constatação de um atributo estigmatizado pressupõe a presença de outras imperfeições, o reconhecimento do status desviante “pode ter um valor simbólico generalizado, de modo que as pessoas dão por certo que seu portador possui outros traços indesejáveis presumivelmente associados a ele” (GOFFMAN, 1998; BECKER, 2008, p. 43). Sendo assim, o status desviante, bem como o estigma, condensa todos os traços e atributos secundários do sujeito, subordinando-os à condição indesejável de sua identidade pública. Portanto, tanto o

estigma pode contribuir para a pressuposição de que determinado sujeito é desviante, o que será visto na seção de análise, como a rotulação desviante colabora para a formação de um estigma. Ou seja, ambos, estigma e rotulação desviante, podem se transformar no que Becker chama de uma “profecia autorrealizadora” colocando em “movimento vários mecanismos que conspiram para moldar a pessoa segundo a imagem que os outros tem dela” (BECKER, 2008, p.44). Por isso, a relação entre estigma e desvio pode assumir contornos de uma relação bilateral, uma vez que, por um lado, o sujeito estigmatizado diante dos inconvenientes relegados a sua condição pode vir a ter uma maior proximidade com práticas desviantes — como já visto, indivíduos que não estabelecem compromissos formais com instituições tem mais chances de optar pelo desvio — e, por outro, o sujeito cujo rótulo desviante foi aplicado com “sucesso” — em qualquer situação — pode vir a sofrer um processo de estigmatização de sua identidade pública.

Por fim, é importante ressaltar a ambivalência do termo desviante visto que o próprio sujeito rotulado como tal pode ou não considerar-se de igual modo. Essa perspectiva pode ser observada na medida em que muitos indivíduos submetidos a esse tipo de rotulação desenvolvem discursos elaborados em defesa de seus comportamentos (BECKER, 2008). Entretanto, em atenção ao objetivo de pesquisa irei abordar o comportamento desviante puro, àquele em que a prática é amplamente percebida como uma infração. E, no que concerne ao sujeito, irei discorrer acerca das representações em que sua condição desviante é previamente presumida por associação a algum estigma, em especial ao de cor, de classe e de origem. Este esforço é feito em busca de entender como as tensões sociais derivadas da estigmatização facilitam o acesso ao desvio e, por conseguinte, sua opção como um meio de vida. Em outras palavras, como um artifício ilegal para levantar recursos à sobrevivência, em especial os casos de roubo e tráfico.

4 O SURGIMENTO DO HIP HOP

4.1 O surgimento do Hip-Hop nos EUA

Para entendermos a complexidade e a difusão do rap, é preciso estabelecer as bases contextuais do movimento Hip Hop a fim de evidenciar os aspectos de sua formação. Embora seja possível localizar sua origem espaço-temporal, precisar os elementos culturais que confluíram para seu desenvolvimento é uma tarefa cuja ambição o presente trabalho não pretende encerrar, uma vez que o compreende como uma formação intercultural e transnacional derivada do Atlântico Negro¹¹ que entrelaça o local ao global (GILROY, 2001). A bem da verdade, tal pretensão não corresponde ao objetivo da pesquisa e será levantada somente tencionando os aspectos históricos e sociais no intuito de fundamentar as bases analíticas para tratar o rap como uma música de origem *outsider* e marginal capaz de veicular sentidos contrahegemonicos sobre o desvio. No entanto, estipular o Hip Hop como uma expressão cultural da diáspora é, também, sensibilizar-se às suas particularidades e ressignificações sociais, culturais e políticas pertinentes a sua adaptação nos lugares em que se desenvolveu, pois a manifestação cultural da diáspora dialoga com os elementos comuns encontrados na história global segundo uma lógica de tradução local (MARTINS, 2013; SANTOS, 2014). Esta seção, portanto, pretende mais fazer referência à contextualização espaço-temporal do surgimento do Hip Hop, a fim de edificar as fundamentações do rap — as quais serão vistas com mais atenção na quinta seção — do que deter-se nos pormenores da gênese do movimento.

Com efeito, é imprescindível tratar sobre os pontos principais de seu desenvolvimento nos EUA em virtude de sua origem espacial. Como já mencionado, o Hip Hop tem suas raízes na diáspora negra (HALL, 2013; GILROY, 2001; SOUZA, 2006) e sua tradução literal quer dizer “pular e mexer os quadris” (ZENI, 2004). O termo foi primeiramente designado pelo DJ americano Afrika Bambaata¹² e o movimento teve suas primeiras manifestações nos subúrbios de Nova York, em especial nas regiões do Bronx, Harlem, Brooklin e Queens (MARTINS,

¹¹ Termo cunhado por Paul Gilroy que corresponde a uma formação da diáspora como desterritorializada, fluida a partir da indefinida mescla cultural e social entre o espaço do Atlântico que corresponde à Europa, à América, ao Caribe e à África. De acordo com o autor, o termo corresponde à “(...) especificidade da formação política e cultural moderna a que pretendo chamar atlântico negro pode ser definida, em um nível, por este desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional” (GILROY, 2001, p.65).

¹² Pseudônimo do DJ americano Kevin Donovan, considerado o “pai do Hip-Hop” e líder do grupo Zulu Nation, com origens no início da década de 1980.

2013; BARBOSA, 2005). O Hip Hop é formado por quatro elementos: o *break*, o DJ, o MC e o grafite.¹³ Assim, diante da variedade de expressões artísticas, é importante sublinhar que há não apenas influências musicais, mas um conjunto de influências sociais, políticas e, circunscritas a estas, estéticas que confluíram para o surgimento e agrupamento dos elementos do Hip Hop. Como influências musicais e rítmicas podem ser destacadas a oralidade das tradições vernaculares da África, bem como a presença de princípios musicais dos gêneros afrocaribenhos, do soul, do funk e de grande parte do espectro da *black music*; no âmbito político do movimento estão presentes os fundamentos derivados da luta pela conquista dos direitos civis, da articulação política dos Panteras Negras, da luta contra o racismo institucional americano, das contestações contra a guerra do Vietnã e a consequente alta mortalidade da população negra; e, por fim, decorrente destas influências, tudo o que as correspondem enquanto elemento estético na elaboração do estilo de vida *black* intermediado pelo consumo, pela composição de roupas e cortes de cabelo ou reproduzidos na própria linguagem. Então, ao elencar esta série de fatores, não pretendo elaborar uma linha do tempo dos eventos influentes, mas levantar introdutoriamente e de acordo com as pesquisas sobre o tema uma constelação de elementos considerada importante na formação do Hip Hop uma vez que eles serão analisados mais detidamente na quinta seção (CAMARGOS, 2015; TEPPERMAN, 2015; FOCHI, 2007; HALL, 2013 GILROY, 2001; MARTINS, 2013; ZENI, 2004).

Em tradução literal, a expressão de língua inglesa “hip hop”, significa pular e mexer os quadris. Historicamente, foi cunhada pelo DJ Africa Bambaataa no final da década de 1960 para designar as festas de rua no bairro do Bronx, em Nova York, maciçamente frequentadas por jovens negros. Naquela época, a música ouvida nessas festas era o soul, que logo evoluiria para um desdobramento mais agressivo, o funk – os dois ritmos são os antepassados do rap. No funk, o nome mais conhecido é o de James Brown, em cujos shows, por volta de 1969, apareceram os primeiros passos da dança que viria a ser conhecida como break (ZENI, 2004, p.230).

O caráter intercultural, híbrido e transnacional do Hip Hop advém de sua qualidade enquanto produto cultural da diáspora em um centro urbano e está, por isso mesmo, associado aos fluxos migratórios em direção à América. Podem-se destacar dois momentos de migração que foram direta e indiretamente decisivos para a formação do espaço no qual o Hip Hop se desenvolveu. O primeiro diz respeito ao período escravocrata dos EUA entre os séculos XVII

¹³ Break: abreviação de breakdance. É um estilo de dança de rua, particular do movimento Hip-Hop.

DJ: abreviação de Disco Jôquei. É o artista responsável pela reprodução e mixagem das músicas de determinado grupo.

MC: abreviação de Mestre de Cerimônias. Específico do grupo de rap. É o mesmo que cantor.

Grafite: arte de rua feita com spray de tintas.

e XIX, historicamente marcado pelo tráfico de mão de obra escrava em navios negreiros vindos de diversas regiões do continente africano para alimentar as plantations da América. Esse primeiro contingente da população africana estabeleceu-se ao longo de gerações nos bairros marginais dos EUA. E o segundo momento, por sua vez, corresponde ao período do pós segunda guerra em que assentaram-se migrantes caribenhos, advindos da Jamaica, de Porto Rico e de Cuba, nos mesmos locais que já haviam se estabelecido os, então, afroamericanos. Nestas circunstâncias, essas populações passaram não só a compartilhar o mesmo espaço, mas também a história comum de migração e de espólio da África. Sob esse novo arranjo socioespacial foi possível a configuração de novas relações sociais sob o intermédio do contato difuso entre elementos culturais articulados em um espaço de socialização marcadamente influenciado pelo caráter dos fluxos migratórios. Indissociável a esse contexto está presente o desenvolvimento das cidades modernas e o inerente processo de segregação espacial cuja aceleração vertiginosa é experimentada na década de 1970, concomitante à crise de urbanização e a inflexão do capitalismo derivada das flexibilizações das relações de trabalho, do avanço tecnológico da comunicação e da informação sob a égide do desenvolvimento neoliberal (MENEGAT, 2005).

Assim, na década de 1970 o avanço do desenvolvimento tecnológico do pós-guerra nos Estados Unidos da América ‘forçou’ muitas fábricas dos subúrbios de Nova York a adaptarem-se às novas conjunturas industriais. Como estratégia ante o iminente estado de obsolescência e o declínio competitivo no mercado as fábricas substituíram boa parte da mão de obra por máquinas e trabalhadores europeus especializados. No Bronx não foi diferente, grande parte da população operária era composta por negros e hispânicos - porto-riquenhos em sua maioria - não especializados, desencadeando na demissão em massa dessa população sob o pretexto de não corresponderem aos novos padrões exigidos (OLIVEIRA; SILVA, 2004). Nessa mesma época, o governo americano implementou uma política de redução de investimentos para as políticas sociais e, além disso, desenvolveu as bases de uma reformulação no processo de urbanização da cidade de Nova York. A região do Bronx, por sua vez, foi bastante atingida pela redução do valor especulativo com o novo projeto urbano, cerca de setenta mil residências foram desapropriadas com a construção da rodovia Cross – Bronx – Expressway (OLIVEIRA; SILVA, 2004). Assim, a despeito da diversidade étnica da localidade ser composta por judeus, italianos, alemães e irlandeses; os negros e os hispânicos, excluídos do mercado de trabalho, foram os mais atingidos, provocando uma larga migração dessa população para as periferias da região sul da comunidade, a qual carecia de uma infraestrutura apropriada (CARVALHO, 2011). Nesse período, os EUA viviam sob as tensões da segregação e da violência racial, ainda

ecoavam as lutas do movimento dos direitos civis dos negros, assim como as aflições causadas em virtude dos assassinatos de seus líderes, Dr. Martin Luther King Jr. e Malcom X. A questão racial nos Estados Unidos continuava (e continua até hoje) sendo um problema motriz para a ampliação de outros problemas sociais, econômicos e políticos, tais como a exclusão e a segregação socioeconômica e espacial. A convergência desses fatores com a substituição de mão de obra da população negra e hispânica e, ainda, com sua migração para as periferias, provocou, diante da desestruturação social e econômica, a acentuação dos problemas socioespaciais internos estimulando, portanto, o surgimento das gangues. As desigualdades sociais, a segregação e a discriminação racial recrudesceram e a região que antes era composta por operários converteu-se em uma “periferia de pobres” (NETO; QUIROGA, 1998).

A questão fundamental subjacente às organizações juvenis seja ao nível de seus **bandos** ou ao nível das **gangs**, é a noção de **desvio**, fruto de uma desorganização social (e familiar) decorrente de uma forte urbanização e de reduzidas oportunidades oferecidas pela industrialização. A defasagem entre esses dois processos somada a choques e dificuldades de adaptação sócio-cultural de migrantes e grupos étnicos diferenciados produziria “zonas de marginalidade” nos centros urbanos. Essas zonas, que no contexto americano seriam ainda marcadas por uma forte segregação espacial e étnica, viveriam em constante estado de crise de valores, de padrões culturais e modos de vida os quais se configurariam em “caldos de cultura” para o surgimento de bandos de gangs juvenis. Essas afirmariam, assim, uma cultura juvenil segregada socialmente construída nas disfunções da sociedade industrial e urbana e realimentada pela marginalização e pelo racismo. Além disso, a participação em uma economia desviante ampliaria sua condição de grupos delinquentes, socialmente ameaçadores (NETO; QUIROGA, 1998, p.144, grifos das autoras).

Entretanto, em meio a um contexto de aumento da marginalização, do descaso social, das gangues e da facilidade ao acesso à violência e às drogas, grupos de jovens passaram a realizar eventos comunitários onde se reuniam pra burlar as intempéries. Dessa forma, realizavam-se manifestações culturais tais como a dança, o grafite e a música a fim de conter a violência através da interação social e artística. As batalhas dos elementos do Hip Hop passaram a tomar o lugar das batalhas físicas entre as gangues e, aos poucos, as últimas transformavam-se em grupos de break.

Alguns jovens que organizavam bailes, festas de rua e em escolas na periferia, resolveram criar disputas dentro dos bailes, por meio da dança, no intuito de conter as brigas que aconteciam nas ruas. Assim, incentivavam a dançar o break, no lugar de brigar, e a desenvolver o grafite como forma de arte, e não para demarcar territórios. As gangues transformavam-se em grupos de dança e grafite, e as disputas entre elas foram se transformando em função disso (FOCHI, 2007, p.62).

Dessa maneira, nesses eventos em que os jovens da periferia do Bronx se expressavam e se divertiam, organizavam-se competições relacionadas aos melhores grafites, a melhor dança de break, a melhor rima ou as melhores performances no toca-discos. É nesse panorama que,

segundo Carvalho (2011), se desenvolveram os quatro elementos do Hip Hop, o rap, o break, o grafite e o DJ. Foi a partir dessas manifestações artísticas que eles conseguiram expressar ideias comuns da juventude marginalizada. Portanto, os jovens que antes estavam inseridos em um contexto de socialização violenta ou organizados em gangues encontraram no movimento Hip Hop uma forma de lidar com a crise, de transformar a realidade, de expor as mazelas que lhes acometiam e de denunciar as injustiças a que foram submetidos. Isto é, passaram a se articular a partir de uma socialização própria ao Hip Hop enquanto movimento artístico, político e identitário capaz de condensar, de uma só vez, a ânsia por protesto e justiça social da juventude periférica, a produção de uma arte engajada e o sentimento de grupo e pertença mediante a viabilização de um espaço de compartilhamento da experiência de precariedade da vida social.

Efetivamente, o hip hop como uma manifestação sócio-histórica-cultural que procura, num exercício permanente de metalinguagem, negociar entre as experiências de marginalização, opressão, escassez, estigma social, preconceito étnico, etc, vem exatamente de sua capacidade de tradução e ampliação do sentimento de injustiça presente entre populações que vivem à margem da efetivação de justiça social, ou seja, da inclusão e do reconhecimento dos princípios de igualdade (MARTINS, 2013, p.265).

Ao que parece, o Hip Hop surge nos EUA como um instrumento de reação da juventude periférica às tensões inerentes ao intenso processo de urbanização capitalista, a exemplo da segregação socioespacial e racial, e das insurgências políticas do movimento negro e dos direitos civis em um contexto de supressão de recursos materiais e morais da população negra e imigrante. O Hip Hop, portanto, nasce politizado, abordando temas relativos à afirmação da juventude negra e às lutas por condições de vida adequadas. Com efeito, é sob esses termos de marginalização e protesto que se atribui a formação do Hip Hop em outros locais do mundo, uma vez que o movimento, por ser uma produção cultural do Atlântico negro, tem o poder de incorporar a experiência global de sua comunidade em diáspora através da tradução dessa área em comum em novas formas de identidades locais elaboradas de acordo com os contornos dos significados e das reivindicações particulares (GILROY, 2001; HALL, 2013; MARTINS, 2013). Em outras palavras, trata-se de um movimento desenvolvido segundo a incorporação de um contexto transnacional que, “associando-se a significantes da cultura local”, inspiraria novas expressões nacionais (MARTINS, 2013, p. 263). Desse modo, o Hip Hop é, em certa medida, uma tradução cultural com o poder de se adaptar e se articular às aspirações locais em intercâmbio com elementos transmitidos entre as fronteiras e as culturas globais em função de uma relação de aproximação e confronto resultantes na produção de novas localidades.

4.2 São Paulo e Alagoas

A cultura Hip Hop chega ao Brasil em meados de 1980 através da indústria cultural nas grandes capitais do país como Rio de Janeiro e São Paulo. Assim como nos Estados Unidos, a primeira expressão do movimento iniciou-se com o *break*. Inicialmente, grupos de jovens se reuniam para dançar na Praça Ramos em frente ao Teatro Municipal de São Paulo (FOCHI, 2007) e, logo em seguida, nas ruas 24 de maio e Dom José de Barros e nas proximidades da estação de metrô São Bento, no centro da cidade (ZENI, 2004). Segundo Zeni (2004), um dos primeiros dançarinos de *break* foi o pernambucano Nelson Triunfo, também conhecido como Nelsão. Pode-se afirmar que São Paulo, através das primeiras coletâneas de rap com grupos como Thaíde e Dj Hum, Racionais Mc's, foi o ponto de partida para a difusão do movimento Hip Hop pelas capitais brasileiras, por conseguinte, para Maceió.

Ao que tudo indica, no que diz respeito às capitais do Brasil, o movimento se propagou através dos filmes¹⁴ e do rap¹⁵, mas logo é apropriado e reconfigurado ao contexto e aos sujeitos brasileiros. Embora o desconhecimento da língua fosse um obstáculo para a compreensão das ideias do Hip Hop sob o intermédio do rap, sua assimilação deu-se pela identificação com a postura e com o estilo adotado pelos rappers e pelos personagens dos filmes americanos (TEPPERMAN, 2015; CAMARGOS, 2015). O esquema a se destacar, mais uma vez, consiste na formação de um movimento construído por atores desviantes, relegados aos contextos marginalizados da sociedade. A difusão do movimento Hip Hop, em particular no Rio de Janeiro e em São Paulo, deu-se através da produção dos bailes *blacks* — embora mais tarde no Rio de Janeiro os bailes tenham se associado mais ao funk — promovidos por equipes de som¹⁶. Era por intermédio destes bailes que a juventude urbana, neste caso de maioria negra, estabelecia os primeiros contatos com as novidades da *black music* estrangeira, incluindo, por sua vez, o próprio rap. Muitos circunstâncias, aliás, escutavam-no apesar de o associarem a uma classificação musical diferente e só mais tarde, a partir de um processo de incorporação e tradução do grupo *Public Enemy*, passaram a encará-lo como um gênero musical particular articulado por princípios de um movimento (TEPPERMAN, 2015; CAMARGOS, 2015).

¹⁴ Segundo Tepperman (2015), Camargos (2015) e Sérgio Santos (2014), pelos filmes “As Cores da Violência” de 1988, do diretor Dennis Hopper e “*Breakdance*” de 1984, dirigido por Joel Silberg.

¹⁵ Em um primeiro momento o contato com o Hip Hop se estabelece por intermédio dos filmes e raps americanos, mais tarde, entretanto, o rap produzido em São Paulo, especialmente pelos Racionais MC's, vem a ser o veículo responsável pela popularização do movimento com características nacionais.

¹⁶ Ver TEPPERMAN (2015) e CAMARGOS (2015).

Ainda, assim como nos EUA o Hip Hop se desenvolveu a partir do contexto das contradições causadas pela intensa urbanização — agravada pelo processo migratório que atravessava o Brasil à época¹⁷ — e pelo recrudescimento da globalização em virtude da abertura econômica do país com o fim da ditadura militar; e, afinal, consolidada pela agenda liberal da década de 1990. Para Sérgio Santos (2014), o Hip Hop em São Paulo desenvolveu-se associado a esse contexto de mobilizações sociais pelo fim da ditadura e de articulação de novos partidos políticos.

A chegada e o desenvolvimento do Hip Hop em São Paulo se deram num contexto de mobilizações sociais com forte tendência à criação de entidades representativas da sociedade civil, como, por exemplo, associações de bairro, novos partidos políticos e movimentos sociais organizados – entre eles as entidades do movimento negro (SANTOS, 2014, p.22).

Nesse período da década de 1980, as periferias de São Paulo já apresentavam um contingente marginalizado, sujeito aos problemas sociais e raciais. A migração, portanto, foi mais um agravante para o congestionamento das periferias, da segregação da população marginalizada e dos problemas provocados pela precarização, pelo desemprego e pela urbanização acelerada. Esses arranjos particulares da capital paulista inspiraram o desenvolvimento de mobilizações sociais que, além de lutarem a favor da redemocratização, também se contrapunham às adversidades comuns à população negra e de periferia. Deste modo, pautas subjacentes à discriminação racial eram reivindicações fundamentais dos movimentos sociais e culturais do país. À medida que a cidade se abarrotava e se inflavam o mercado e a competição, a população negra continuava preterida do projeto de desenvolvimento, uma vez que a herança eugenista e escravocrata ainda determinava o acesso aos empregos e às oportunidades (SANTOS; 2014). Desta maneira, Sérgio Santos (2014) indica que com instauração do Estado Novo “para reverter o quadro de marginalização nas primeiras décadas da República, os libertos, ex-escravos e seus descendentes instituíram movimentos de mobilização racial negra no Brasil, criando inicialmente dezenas de grupos (grêmios, clubes ou associações) em alguns estados da nação” (SANTOS, 2014, p.24). Ainda de acordo com o autor, somente em 1978, com a inauguração do Movimento Negro Unificado (MNU), é estabelecido um “movimento social negro mais amplo e organizado” (SANTOS, 2014, p. 24). Assim, com o MNU, com o Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento e com a

¹⁷ Na década de 1960, a população urbana ultrapassou a rural e nos anos de 1970 um terço da população total do país – cerca de 93 milhões – já se concentrava nas regiões metropolitanas. Para maiores detalhes ver MENEGAT (2005)

Frente Negra Brasileira houve uma organização das pautas do movimento negro a respeito do combate à discriminação racial e suas consequências. Concomitantemente, o MNU passou a centralizar e a desenvolver uma série de atividades políticas e culturais do movimento negro que extrapolava sua capacidade. É a partir de então que o Hip Hop vincula-se ao último. Portanto, em meados de 1980, à custa dessas transformações, o Hip Hop organizou-se em grupos que não só reivindicavam a agenda do movimento negro, mas também voltavam-se para as preocupações locais da periferia como o acesso à educação ou à infraestrutura adequada, por exemplo. Estes grupos deram origem às Posses, tais como o Sindicato Negro fundado em 1988¹⁸. Com efeito, a Posse é uma associação sociocultural, organizada nos mesmos moldes da Zulu Nation de Afrika Bambaataa, cujo objetivo é articular o movimento, promover melhorias políticas e sociais para a comunidade, além de incentivar a cultura realizando eventos de Hip Hop (ZENI, 2004).

Certos grupos reúnem-se em posses, associações que têm por objetivo organizar o movimento, tanto do ponto de vista musical como social, disponibilizando para a comunidade aulas de hip hop e de outras matérias, como educação sexual, informática, cultura negra e história, por exemplo (ZENI, 2004, p.230).

Como foi visto, o desenvolvimento do Hip Hop nos EUA, assim como em São Paulo, estava vinculado a uma população transnacionalmente marginalizada, submetida historicamente à exclusões sociais, ao preconceito e antenada às reivindicações e às lutas globais contra o racismo. Em São Paulo, o movimento desenvolveu-se associado ao movimento negro e às mobilizações sociais impulsionadas pelo fim da ditadura. Contudo, ao contrário do que foi verificado na capital paulista por Sérgio Santos (2014) acerca da relação do Hip Hop com as mobilizações sociais, em Alagoas, especialmente em Maceió, não houve nenhuma fonte ou documento que confirmasse o mesmo comportamento preliminar (SANTOS, 2014). Mesmo assim, bem como nos EUA e na capital paulista, e apesar do baixo índice de urbanização, o movimento Hip Hop se desenvolve em Alagoas sob o recrudescimento das contradições sociais pertinentes ao processo de urbanização desgovernado, da precariedade e da violência urbana. É importante destacar, à título de contextualização, os atores responsáveis pela formação do movimento Hip Hop e as circunstâncias sociohistoricas de seu desenvolvimento em Alagoas. Na década de 1980, data das primeiras manifestações do Hip Hop no estado, iniciou-se um processo de urbanização tardio, bem como de aumento e de migração da população. Nesse decênio a população de Alagoas girava em torno de 640 mil habitantes saltando, em 2007, para

¹⁸ A primeira Posse que se tem registro no país (SANTOS, 2014; TEPPERMAN, 2015; CAMARGOS, 2015).

um pouco mais de 2 milhões e, em 2010, para 3 milhões¹⁹. Essa tendência, iniciada na década de 1980, ao aumento populacional associou-se a outros fenômenos desencadeando uma série de problemas. Portanto, nesse mesmo período, em virtude do “fechamento das fronteiras de expansão econômica e dos mercados de trabalho do Sudeste” (NASCIMENTO, 2017, p. 473), da mecanização das usinas de cana-de-açúcar e, por isso mesmo, da redução das oportunidades de emprego no interior do estado, foi observado o desdobramento de um processo interno de migração em direção a capital o que ocasionou, por sua vez, no aumento de seu contingente urbano. À título de ilustração, no fim dos anos 1980 a área urbana de Maceió correspondia a 22% de seu território, entretanto, sua população citadina equivalia a 98,2% da população total da cidade, mais tarde, no início dos anos 2000, sua massa urbana passou a 39% e sua população a 99,75%.²⁰ Contudo, esse processo não foi acompanhado de um aumento das oportunidades de trabalho ou do desenvolvimento de novos segmentos econômicos e atividades produtivas na cidade (NASCIMENTO, 2017; MELO, 2010; JAPIASSÚ, 2015). Pelo contrário, ao se instalarem no centro urbano da capital, a maior parte dos migrantes desenvolveu atividades informais (MELO, 2010).

Em função desse processo, as dinâmicas e a organização espaço-populacional da cidade de Maceió sofreram algumas mudanças pertinentes ao desenvolvimento do Hip Hop, uma vez que o processo de urbanização e da formação das periferias está intimamente ligado ao seu surgimento. Ainda, a formação geomorfológica da cidade é imprescindível na sua estruturação socioespacial e exerce uma forte influência em suas dinâmicas. Por este motivo, devo deter-me brevemente na apresentação da peculiaridade do sítio físico de Maceió e na evolução de seu arranjo urbano e populacional. A cidade é composta por quatro formas de relevo: “planície litorânea-lagunar (a parte baixa da cidade), tabuleiro costeiro ou platô (a parte alta da cidade), encostas que ligam a planície ao platô e grotas que cortam o platô” (JAPIASSÚ, 2015, p. 50). A planície apresenta as menores altitudes, variando de 0 a 10 metros, o platô as maiores, entre 40 e 100m, e é constantemente cortado pelas grotas — os vales dos rios — da cidade que funcionam como um sistema natural de drenagem das águas pluviais. E, por fim, as encostas caracterizam-se por um alto índice de declividade variando entre 20% e 30% (JAPIASSÚ, 2015; MELO, 2010). Vem a ser oportuno apresentar tais características físicas da cidade em função da ocupação espacial da população ser socioeconomicamente demarcada por esses

¹⁹ IBGE 2010

²⁰ Em números absolutos: em 1980 a população de Maceió girava em torno de 399.300 habitantes e em 2000 saltou para 797.759 (JAPIASSÚ, 2015). Atualmente, — censo de 2010 — se encontra por volta de 932.748 habitantes.

fatores geomorfológicos. Em Maceió, na década de 1980, período de intensificação do êxodo no estado, a planície lagunar — área correspondente aos assentamentos à beira da Lagoa Mundaú — era a região com maior densidade populacional²¹, ao passo que o platô compreendia a região com o menor índice. Entretanto, a partir dos anos 1960 e, de maneira intensificada, da década de 1980, a população começa a se deslocar em direção ao interior da cidade, isto é, ao platô, provocando um aumento populacional acima da média na região. Um evento de grande relevância para a consolidação deste cenário foi a instalação da indústria química Braskem²² na planície litorânea sul, especificamente no bairro do Pontal da Barra, que impediu a utilização de sua área imediata a ocupação humana em razão de sua incompatibilidade de uso. A poluição oriunda da indústria química é incompatível com qualquer ocupação humana e função urbana, correspondendo um risco à segurança (MELO, 2010; JAPIASSÚ, 2015). No que diz respeito ao perfil socioeconômico da população dessas áreas, na planície litorânea central e na planície lagunar concentra-se a população de baixa renda. No platô predomina a população de média renda e nas regiões mais à oeste, por sua vez, a de baixa renda. Em vista disso, é importante levantar alguns fatores que explicam o assentamento da população de baixa renda nesses locais. Na planície lagunar, às margens da Lagoa Mundaú, por exemplo, além de áreas que apresentam encostas com riscos de deslizamentos, encontram-se uma série de restrições à ocupação humana e à urbanização como “terrenos turfosos, inundações periódicas e insalubridade, [que] acabaram por afastar o interesse das classes mais favorecidas da população” (MELO, 2010, p. 54). A planície litorânea central, por seu turno, apresenta problemas associados ao baixo índice de ocupação residencial, uma vez que seus bairros são caracterizados pelas atividades do comércio e de serviço, e pela relativa proximidade com a indústria química Braskem e com as áreas de baixa renda da planície lagunar. Por fim, as regiões mais internas do platô, ou seja, mais a oeste da cidade, destacam-se como assentamentos de baixa renda em função da sua distância do centro econômico da cidade, que corresponde à planície litoral norte, e da presença dos conjuntos habitacionais. Portanto, ao que tudo indica, os lugares reservados aos pobres são os locais desprezados pelo mercado formal de terras, bem como os locais correspondentes à restrição física à ocupação humana, como as grotas, as encostas e as margens da lagoa.

²¹ Em especial os bairros do Vergel do Lago e da Ponta Grossa, seguidos do Bom Parto, do bairro da Levada e do Prado. Na planície litorânea sul, somente o bairro da Ponta da Terra também apresentava um índice semelhante, embora ainda menor que primeiros bairros citados.

²² “A Salgema S/A era uma indústria química que foi implantada em Maceió em 1977. Em 1981, após sua privatização, passou a ser chamada de Trikem S/A, e em 2002 foi incorporada pelo grupo Odebrecht-Mariani passando a se chamar Braskem S/A, até hoje” (JAPIASSÚ, 2015. p.54).

Dessa maneira, vem a ser relevante sublinhar esses aspectos uma vez que estão associados ao local dos sujeitos responsáveis pelo desenvolvimento do Hip Hop em Alagoas e, especialmente, em Maceió. De acordo com Sérgio Santos (2014), a incorporação do movimento como expressão cultural da juventude em Maceió iniciou-se em meados da década de 1980 concentrando suas atividades na Praça Jornalista Denis Agra, localizada no bairro do Poço, na orla da Praia da Avenida e em frente ao cinema São Luiz, no centro da cidade, na rua do Comércio, sendo todas essas áreas situadas na planície litorânea central. Estes locais eram pontos de encontro onde a juventude, influenciada pelos filmes americanos e por matérias de jornal televisivo acerca da novidade cultural, se reunia para dançar *break*²³. A orla da Praia da Avenida era, e ainda é, um local de alta circulação tanto para os moradores da parte baixa como da parte alta da cidade (SANTOS, 2014). Como observado no parágrafo anterior, pode-se aferir que as primeiras manifestações do Hip Hop em Maceió estabeleceram-se em locais, apesar de espacialmente centrais, do circuito periférico da cidade, povoados pela população de baixa renda e estão associadas ao entretenimento dos jovens dessas imediações (SANTOS, 2014). Santos indica que até 1994 o movimento Hip Hop se desenvolveu na parte baixa da cidade, em referência à região da praia e arredores, neste caso em especial à orla da Praia da Avenida e a praça Jornalista Denis Agra no Poço. Entretanto, os jovens que circulavam nesses eventos deslocavam-se de bairros como Vergel do Lago, Ponta Grossa, ambos situados na planície lagunar, Trapiche, localizado na planície litorânea sul, e do Jacintinho no platô — bairros populares. Vem a ser relevante apresentar este fato, uma vez que após 1994 o movimento Hip Hop começa a se descentralizar e a deslocar-se em direção ao interior da cidade, isto é, à parte alta, mais distante e acometida por um processo de periferização. Assim como em São Paulo e nos EUA, o primeiro elemento responsável por impulsionar o movimento Hip Hop foi o *break* — posteriormente sua popularização se intensifica com o rap. Com efeito, os eventos de dança

²³ Como contam Ari Consciência e Paulo “DJP” em depoimento para o documentário “A Cultura Hip-Hop vive em Alagoas”, de 2014, dirigido por Zazo, as manifestações de Hip Hop tornaram-se mais recorrentes após alguns fatores, tais como uma reportagem do “Fantástico” sobre o dançarino de *break* de São Paulo, citado anteriormente, Nelsão e o lançamento do filme “*Breakdance*” de 1984 dirigido por Joel Silberg; os quais serviam de arquétipo para a reprodução do estilo e do *ethos*. É importante ressaltar, mais uma vez, o papel fundamental da indústria cultural na veiculação do Hip Hop para o mundo sob o intermédio da globalização. Assim como em São Paulo, a história do surgimento do Hip Hop em Alagoas tem ligação com influências externas, em um primeiro momento dos Estados Unidos de forma latente, a partir da indústria cultural, do consumo de filmes americanos e das músicas de maior circulação e, logo em seguida, do Hip Hop paulista impulsionado pela difusão do movimento através do elemento musical, o rap, principalmente graças ao grupo Racionais Mc’s e ao disco de 1997 “Sobrevivendo no Inferno” que vendeu mais de um milhão de cópias sendo um dos maiores responsáveis pela difusão da cultura (FOCHI, 2007).

em que os dançarinos de *break*, conhecidos como b-boys e b-girls, se reuniam foram muito importantes para o desenvolvimento do Hip Hop no estado. Dessa forma, nesse mesmo período dos fins dos anos 1980 também são “registrados encontros entre dançarinos no bairro da Ponta Grossa, zona sul da cidade, numa casa de eventos chamada de DISCOL” (SANTOS, 2014, p. 29). Entre o final de 1980 e início da década de 1990 a DISCOL tornou-se um ponto de referência às festas de *black music*. Portanto, as competições de *break* na DISCOL e na praça Jornalista Denis Agra foram fundamentais ao desenvolvimento do movimento Hip Hop enquanto espaços de socialização (SANTOS, 2014). Já no início dos anos 1990, com a possibilidade de se adquirir caixas de som mais potentes a movimentação do Hip Hop em Maceió passou por transformações. A mais relevante ao desenvolvimento do Hip Hop foi a incorporação dos DJ’s, em função da viabilidade tecnológica, nos eventos realizados na praça Jornalista Denis Agra. A partir de então, o DJ tomou a responsabilidade das *setlists* musicais para agitar as pistas dos B-boys e das B-girls²⁴. Este movimento articulado nas praças de Maceió enfrentou um declínio entre os anos de 1992 e 1994 em virtude de embates acerca de sua proposta. Os indivíduos que constituíam-no passaram a divergir sobre as diretrizes a serem assumidas, isto é, se o movimento ampliaria suas manifestações ao cunho político ou se continuaria nos limites do entretenimento.

É impossível introduzir a guinada política do movimento Hip Hop em Alagoas sem levar em consideração o surgimento das Posses. É a partir da formação das Posses que o Hip Hop se desenvolve de modo mais articulado em Alagoas²⁵. É com a chegada de Paulo “DJP”, em 1994, que se inicia a organização com fins políticos e sociais no movimento Hip Hop²⁶. DJP, a partir experiência adquirida no Hip Hop paulista, funda a primeira Posse do estado, dando início aos trabalhos sociais e de interesse comum às comunidades em que vivia através da Posse Atitude Periférica. A P.A.P²⁷ surge na parte alta da cidade, ou seja, no platô, e dá início aos seus trabalhos realizando ações sociais e oficinas de cultura Hip Hop, nos bairros da Santa Lúcia e do Tabuleiro dos Martins, especialmente nos conjuntos Cleto Marques Luz e Dubeaux Leão,

²⁴ Nota-se aqui a oportunidade tardia, por parte da população periférica de Maceió, de acesso à tecnologia necessária a incorporação dos DJ’s.

²⁵ Para mais detalhes sobre o surgimento e as territorialidades das posses ver SANTOS, 2014.

²⁶ Um fator importante para se entender a politização do movimento Hip Hop em Maceió é a migração nos fins da década de 1980 de jovens oriundos de São Paulo para a cidade, como Paulo DJP, Sulista e DJ Jazzy Skarmix. Estes trouxeram consigo o conhecimento político, adquirido no movimento paulista, para a capital alagoana. Houve, portanto, a criação e ampliação das Posses onde as pessoas se reuniam para dançar break, praticar o grafite, discotecar e fazer rap.

²⁷ Sigla para Posse Atitude Periférica

ambos os bairros localizados na região do extremo oeste da cidade. À guisa de ilustração, as ações realizadas abrangiam tanto as escolas dos bairros de atuação, a propósito das atividades de combate às drogas, como oficinas e festas *blacks* realizadas nos centros comunitários (SANTOS, 2014). É interessante destacar aqui a incipiente descentralização do movimento Hip Hop associada à ampliação da zona urbana da cidade, ao aumento e ao deslocamento populacional em direção ao seu interior cada vez mais intenso a partir dos fins da década de 1980, como já observado nesta mesma seção. Com a P.A.P o movimento experimenta uma expansão de sua capacidade, unidade e alcance²⁸, uma vez que a difusão da cultura Hip Hop pela P.A.P também se orquestrava através das rádios comunitárias e da panfletagem, ações que foram da maior importância para seu desenvolvimento. Portanto, a partir desse acontecimento, o Hip Hop em Alagoas se desenvolve mais organizado, sólido e com uma nova face: a face política. Surgem, dessa maneira, os primeiros grupos de rap: na parte alta da cidade, no bairro do Tabuleiro dos Martins, foi criado o grupo “Reflexão Nordeste” e na planície lagunar, no bairro do Vergel do Lago, o grupo “Geração Mc’s” (SANTOS, 2014).

No início dos anos 2000, o Hip Hop alagoano experimentou um recrudescimento tanto qualitativo como quantitativo. As posses se multiplicaram e o cenário tornou-se mais propício à cultura Hip Hop. Em 2005, em virtude da ampliação do número de integrantes da P.A.P, diferentes ideias acerca das orientações políticas e sociais da Posse começaram a circular no seu interior. Naturalmente, pequenos grupos se formaram interpelando-se de acordo com sua proposta de articulação. Desse modo, “iniciou-se um processo de divergência entre os integrantes, o que ocasionou posteriormente o [seu] desmembramento e o surgimento de outra posse” (SANTOS, 2014, p.31). Assim, o grupo não representado pelo modo como eram conduzidas as atividades da P.A.P, ao separar-se da última, fundou a Posse Guerreiros Quilombolas. Esta, por sua vez, localizou suas atividades no bairro do Benedito Bentes, situado na parte mais oeste do platô. É com esta Posse que em 2007, com auxílio da Fundação Municipal de Ação Cultural, Alagoas conseguiu pela primeira vez participar de um evento do movimento Hip Hop fora do estado, o II Encontro Nordestino de Hip Hop em João Pessoa – PB (SANTOS, 2014). Logo após este encontro, no mesmo ano, a P.G.Q²⁹ também sofreu uma desintegração que, por sua parte, deu origem a outra posse, a Cia Hip Hop, com trabalhos

²⁸ À título de ilustração da influência da organização do movimento Hip Hop em posses, com o surgimento da Posse Atitude Periférica, também surgiu, no interior do estado, a posse Movimento Hip Hop Palmarino, localizada em União dos Palmares à 77km da capital.

²⁹ Sigla de Posse Guerreiros Quilombolas.

localizados nos bairros Village Campestre e Graciliano Ramos, ambos situados na parte oeste e mais afastada do platô, sob a direção do DJ Arnaldo Silva Barbosa (SANTOS, 2014). Apesar de um ligeiro enfraquecimento do Hip Hop em Maceió, estes fatos desencadearam uma pluralidade de ideias e articulações na orientação do movimento, bem como a descentralização dos eventos e atividades (SANTOS, 2014). O fator geográfico foi crucial para o desmembramento das Posses em razão das dificuldades de migração de um bairro para o outro. Cada Posse, portanto, assumiu uma identidade e um modo particular de promover o movimento.

A partir de então pode-se dizer que houveram dois momentos no Hip Hop alagoano. À primeira vista um *boom* em termos quantitativos de grupos de rap com a criação e a popularização dos estúdios “QG dos Manos”, fundado em 2008, e “Bang Crazy Records”, em 2013. Alguns desses grupos alçaram patamares regionais e outros nacionais, como é o caso de Família 33 e NSC³⁰ respectivamente. Ainda, o movimento Hip Hop após muito esforço e luta ampliou seu reconhecimento e estendeu suas atividades. Em 2007, por exemplo, a Cia Hip Hop inaugurou o evento anual “Abril Pro Hip-Hop”³¹, que reúne os quatro elementos em apresentações de grupos de todo o nordeste, de oficinas, palestras e batalhas com estrutura adequada em termos de som, palco e espaço. Paralelamente, deu-se continuidade aos eventos autônomos e mais modestos, nem por isso menos importantes, sob a direção do grupo “noisqfaiz” com ações em diversos bairros e, especialmente, no Quintal Cultural — localizado na planície lagunar, à beira da lagoa, no bairro do Bom Parto — onde também se realizavam eventos de rap, *break* e grafite, cujo espaço apertado e sem palco aproximava o público dos rappers e dos *B-boys* permitindo, inclusive, o compartilhamento de latas de cerveja e cigarros de maconha. O segundo momento, por sua vez, eu arriscaria datá-lo a partir do ano de 2017, por ocasião da morte do rapper Invasor, figura central do Hip Hop em Alagoas, que fundou em 2005 o grupo “Os Comparsas é a Firma” do qual se desmembrou para formar, em 2015, o grupo “Família 33”, fazendo parte deste até o fim de sua vida; e da mudança, no mesmo período, de Rogério Dyas, morador do Quintal Cultural cuja residência facilitava a produção de eventos. Sob estas circunstâncias, o movimento atenuou-se, ao menos em termos quantitativos.

Concomitante ao desenvolvimento e descentralização do Hip Hop, intensificavam-se o processo de urbanização e suas contradições. De acordo com o que foi observado por Melo

³⁰ Sigla para Neurônios Subconscientes.

³¹ Desde 2007 o evento acontece invariavelmente uma vez por ano, no último final de semana de abril, com exceção do ano de 2020, em virtude das medidas de isolamento social como prevenção do novo coronavírus.

(2010) e Japiassú (2015), o movimento de migração em direção ao interior da cidade — região mais oeste do tabuleiro costeiro — se acentuou ao final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Com efeito, atualmente a parte alta da cidade é a área onde se concentra o maior número de conjuntos habitacionais implantados pelo poder público (MELO, 2010). Esse fenômeno se desenvolveu a partir da década de 1980 quando 88% das unidades habitacionais foram implantadas na região (MELO, 2010)³². Desse modo, a área em questão passou por um processo de periferização, uma vez que o deslocamento da população em direção a parte mais interna do platô deu-se, especialmente, por indivíduos de baixa renda e “foi acompanhada pelo desenvolvimento de assentamentos precários nas áreas do entorno, especialmente (mais uma vez) nas grotas circundantes das bacias hidrográficas locais, bem como, nas áreas públicas dos conjuntos” (MELO, 2010, p.61). A parte alta, outrora rural, converteu-se em um território de periferias. A urbanização acelerada e os problemas relativos à periferização haviam tomado conta da cidade. O estado concentrava os piores índices de desigualdade social e de alfabetização (IBGE, 2010) e Maceió, por sua vez, tornou-se a capital com o maior número de homicídios no país³³.

Com efeito, é interessante ressaltar os locais e o contexto em que se desenvolveram as práticas relacionadas ao Hip Hop. Em um primeiro momento, nos bairros de baixa renda da planície central e, posteriormente, nos bairros mais afastados da cidade, também populares. Portanto, o movimento se desenvolveu, como observado na tendência global, associado a uma população periférica, estigmatizada, desviante e de baixa renda atenta à instrumentalização do movimento à transformação social. Por conseguinte, certos aspectos encontrados nos outros lugares onde o Hip Hop se estabeleceu também podem ser observados como causas para o seu desenvolvimento, tais como desigualdade social, conflitos raciais, desemprego, precarização das condições de vida e segregação territorial. Esses problemas seguem o roteiro da urbanização acelerada das cidades modernas e do advento da globalização (MENEGAT, 2005). Por estar associado às populações marginalizadas e mais vulneráveis aos problemas elencados, o Hip Hop, naturalmente, tem-se desenvolvido nas periferias das grandes cidades como uma

³² Para maior detalhes ver MELO, 2010.

³³ Segundo o censo de 2010, realizado pelo IBGE, Alagoas era o estado com a menor taxa de alfabetização do país, com cerca de 77,48% de sua população, acima dos dez anos, com capacidade de ler e escrever. Em 2010, a taxa de homicídios no estado chegou a 71,3 para cada 100 mil habitantes, a maior já registrada por um estado no país (SDS-AL, 2010). Os dados alarmantes passam a ser observados a partir de 2003 e desde 2006 Alagoas vem liderando este ranking (NASCIMENTO, 2017). Maceió, por sua vez, em 2014 era a capital que concentrava a segunda maior taxa de homicídio por armas de fogo do país (MAPA DA VIOLÊNCIA, 2016).

expressão artística e política assumindo, pois, uma postura crítica contra essas condições que se refletem na juventude periférica e urbana.

5 RAP: DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO E SOCIAL

5.1 RAP: Origem

Após delimitar brevemente as fronteiras históricas e fundacionais do Hip Hop, a análise descende do patamar orgânico de movimento e limita-se, a fim de atingir seu objeto de pesquisa, ao elemento musical e mais popular do Hip Hop, o rap. Assim, é primordial trazer à discussão debates relevantes acerca do mesmo, uma vez que é por intermédio de seu discurso que as representações e os dados concernentes ao desenvolvimento do trabalho serão extraídos. Portanto, questões contextuais pertinentes à origem, ao desenvolvimento e aos atores sociais envolvidos; bem como ontológicas relativas ao conceito, à temas, funções e particularidades aparentemente circunscritas aos limites do gênero serão abordadas nesta seção tencionando facilitar o decurso da análise, unindo as arestas definicionais e teóricas fundamentais à malha analítica do presente trabalho.

O consenso acadêmico sobre a etimologia da palavra rap repousa sobre sua explicação como uma sigla para “*rhythm and poetry*” (SANTOS, 2014; TEPPERMAN, 2015; CAMARGOS, 2015). De acordo com Ricardo Tepperman (2015), há uma profusão de explicações sobre a ascendência do gênero musical. O presente trabalho, aliás, não pretende encerrar toda a discussão acerca da origem do termo, tal empreitada seria, no mínimo, pretensiosa e trabalho para toda uma vida e talvez outra. Dessa forma, o objetivo deste tópico se restringe à exposição de interpretações e fatos da gênese do rap na tentativa de abarcar uma variedade significativa de influências evidentes na bibliografia dedicada ao tema. Mesmo sob uma exorbitante produção sobre sua origem, muitos estudiosos afirmam ser difícil precisar uma genealogia do rap porque, além da indefinição de sua origem a propósito de uma série de incorporações e apropriações difusas próprias da produção cultural da diáspora, o aparente desenvolvimento do gênero deu-se a princípio

(...) à margem de esquemas formais de regulação e documentação da cultura. É extremamente difícil refazer a trajetória de formação de uma linguagem que mobiliza grupos sociais distintos e dialoga com elementos culturais díspares, que são equalizados e transformados em contextos bem peculiares (CAMARGOS, 2015, p.597).

Dessa forma, para dar robustez ao trabalho, o mais prudente a se fazer é listar algumas influências e atores sociais responsáveis, sob a ótica do consenso acadêmico, pelo surgimento do rap até o momento da circulação de suas primeiras gravações. Com efeito, o termo rap já se

encontrava no dicionário inglês desde quando ainda não havia nenhuma associação do verbo com a música. A palavra data do século XIV e seu sentido está relacionado ao verbo “bater” ou “criticar”. Conforme indica Tepperman (2015), um dos principais líderes dos Panteras Negras, H. Rap Brown, integrou o vocábulo rap em seu nome, antes mesmo do surgimento do estilo musical, em referência a uma brincadeira popular entre os afroamericanos, chamada de *dozens*, porque o significado “bater” da palavra “rap” corresponde à ideia de batida e ritmo presente na brincadeira que, aliás, consiste em um desafio verbal cadenciado cujo vencedor é aquele que elabora a melhor e mais pertinente sequência de insultos rimados contra o seu oponente. Por sua vez, esse gênero de brincadeira popular pode ser encontrado em diversas outras partes do mundo; rimas de provocações, bazófias, frases de efeito, injúrias e improvisos verbais estão registradas na história da humanidade desde o século IX (TEPPERMAN, 2015). Por conseguinte, presume-se que esses jogos verbais não são suficientes para justificar a origem do rap, mas dão indícios de um terreno sob confluências difusas. A importância do fato está na preambular relação que o termo inglês “rap” tem com o “bater” de batida/cadência e a influência desta associação por intermédio de uma figura pública, política e negra no processo de formação da música. Outra influência, hoje recorrente nos debates sobre a origem diaspórica do rap, remonta as tradições vernaculares de oralidade africanas, em especial as narrativas dos *griots*, difundidas através das primeiras migrações de espólio do continente africano em direção à América (TEPPERMAN, 2015; CAMARGOS, 2015). Os *griots*, poetas e cantadores das savanas, cujo epíteto assenta-se sobre a reputação de sábios, eram “(...) sujeitos responsáveis pela difusão de narrativas orais pelas quais propagam e perpetuam as histórias e tradições de grupos de pessoas específicas da África” (CAMARGOS, 2015, p. 597). E, por último, Roberto Camargos e Ricardo Tepperman ainda indicam que o modo escandido, quase falado, de cantar rap deriva da preocupação fundamental de transmissão da “verdade”, uma vez que somente sob a experiência de uma história contada, em que se prioriza a tematização em detrimento da passionalização através da sensibilidade melódica, tal sensação de verdade poderia ser provocada (CAMARGOS, 2015; TEPPERMAN, 2015). É evidente, afinal, a porção de elementos confluentes no modo de cantar do rap.

David Toop e Tricia Rose, dois dos mais importantes estudiosos do rap, propõem uma longa lista das influências que teriam levado ao jeito particular de cantar que marca o gênero: música disco, street funk, Bo Diddley, cantores de bebop e blues, Cab Calloway, Pigmeat Markham, vocais à cappella, rimas de pular corda, cânticos e ditos da prisão e do Exército, signifying e dozens, Malcom X, os Panteras Negras, DJs de rádio dos anos 1950, particularmente Douglas “Jocko” Henderson, a cantora de soul Millie Jackzon, até os griôs da Nigéria e da Gâmbia (TEPPERMAN, 2015, p.368-371).

Como anteriormente discutido, o rap que conhecemos nasce do movimento Hip Hop e este tem suas influências em duas ondas migratórias. O primeiro momento remonta ao tráfico negreiro do atlântico para manutenção dos regimes escravocratas das Américas e o segundo, por sua vez, recua aos fins da Segunda Guerra Mundial com a mobilização de um contingente latino-americano – jamaicanos, portorriquenhos e cubanos em sua maioria – em busca de melhores condições de vida nos EUA. Esta configuração socioespacial propiciou uma espécie de colisão musical entre as canções europeias, africanas e latino-americanas, estabelecendo forte influência na formação de novos gêneros. Conforme Tepperman (2015), em 1970 um dos caldeirões onde borbulhava esse caldo cultural fervia no Bronx. O surgimento dos MC's, dos DJ's e dos B'boys está associado a eventos realizados nos arrabaldes da região com o objetivo de amenizar as tensões causadas pela violência. Por consequência disso, ritmos negros fundiam-se com rimas desprezíveis, convertidas posteriormente no canto falado do rap, no ensejo de animar a assistência e as competições de break. Criavam-se, assim, jogos verbais no esquema das *dozens*. Os MC's interagiam com a plateia que, por sua vez, retribuía os estímulos na mesma cadência. A brincadeira motivou duelos de rimas e a formação de equipes, das quais muitas passaram a levar refrãos previamente pensados como ponto de partida para improvisações (TEPPERMAN, 2015, p.265). Tais festas, a propósito, são derivadas do modelo jamaicano de eventos abertos conduzidos pelos *soundsystems*, “uma espécie de sistema de som móvel, [que] proporcionaram a realização de encontros em espaços abertos, como ruas e praças, e com música mecânica (reprodução de discos)” (CAMARGOS, 2015, p.611). Atribui-se ao imigrante jamaicano Kool Herc, “conhecido por ter uma das mais originais coleções de discos de funk e R&B”, a introdução dessa novidade importada da Jamaica, batizando seu *soundystem* de The Herculoids (GILROY, 2001; TEPPERMAN, 2015, p.206). O equipamento consistia na articulação entre o microfone e o aparelho, permitindo, dessa maneira, a intervenção técnica e sonora dos DJs via mixagem ou improvisações por sobre a faixa reproduzida. Desse modo, tal prática viabilizava a produção de novas sonoridades através do recurso de reconfiguração constante dos componentes sonoros de diversas músicas de outros contextos. Este artifício é elementar para entender a caracterização particular de incorporações e apropriações do rap (GILROY, 2001; CAMARGOS, 2015). Essas recombinações só foram possíveis por motivos especiais do contexto em questão. O desenvolvimento tecnológico do período atrelado a substituição de mídias analógicas por digitais permitiu, por vias peculiares, o acesso de jovens da periferia americana às produções em forma de vinil, tecnologia fundamental para o manuseio e manobras do DJ na produção de músicas originais, isto é, daquilo que vem a se consolidar como rap. Com efeito, é interessante notar que o acesso às mercadorias da indústria cultural

não se deu sob um aumento do poder de consumo das classes mais baixas, mas pela reciclagem de produtos culturais relegados à obsolescência. Este fato revela, ainda, relações sociais nas quais estavam inseridas as populações da periferia americana. O acesso apenas se viabilizou mediante a possibilidade das classes abastadas, mesmo em um contexto de crise, manter um padrão de consumo viável às atualizações do mercado. A indústria cultural, por conseguinte, se infiltrou nos espaços periféricos sob a condição de sobra, por intermédio de itens preteridos.

A transição da tecnologia de recursos analógicos para digitais entre o fim dos anos 1970 e o início dos 1980, [desencadeia] uma substituição rápida e sistemática de toca-discos e LPs por leitores digitais de CDs. Dispondo dos novos equipamentos, as pessoas mais abastadas simplesmente punham nas ruas os aparelho “sucateados” e seus discos “velhos”. Pois os jovens desempregados passaram a recolher essa “tralha” e a reconfigurar seu uso. De equipamentos destinados a reproduzir sons previamente gravados, eles os transformaram em instrumentos capazes de gerar sonoridades novas e originais (CAMARGO apud SEVCENKO, 2015, p.626).

De acordo com Roberto Camargos (2015), as festas com estrutura *soundsystem* e comandadas pelos MC's — figuras posteriormente convertidas em rappers famosos, tais como Grandmaster Flash e o próprio Kool Herc — em praças das periferias de Nova York não podiam ser classificadas como eventos de rap à época. Para o autor, eram festas casuais de público heterogêneo em que a experimentação e a espontaneidade davam margem à novas práticas culturais graças às múltiplas influências de seus atores sociais e do avanço tecnológico. Trata-se, ainda, de um fenômeno vinculado à espaços e sujeitos de difícil acesso histórico em função de seu trânsito em circuito periférico, do caráter difuso de sua ascendência cultural e, conseqüentemente, da complexa interação das influências inscritas em seu desenvolvimento. Por consequência, a convergência desses fatores nesses locais permitiu a configuração de uma nova manifestação cultural “desenvolvida organicamente em clubes e festas, em atenção aos anseios de parcelas específicas da população” (CAMARGOS, 2015, p.652). De todo o modo, a naturalidade dos eventos nos quais o rap se desenvolveu não estabelecia até então um fazer musical segundo uma prescrição estética e conteudista que o validava como um gênero musical específico. A circunscrição do rap enquanto estilo musical desenvolveu-se a partir das primeiras gravações nos fins de 1970. Sendo assim, essa linguagem pôde entrar em circulação nos meios de comunicação em massa e ampliar sua propagação a outros contextos ao redor do mundo por intermédio das mídias físicas se transformando em referência simbólica, linguística e musical (CAMARGOS, 2015).

Novamente, a importância de levantar a discussão histórica acerca do rap é destacar o seu desenvolvimento em torno de uma população historicamente submetida à estigmatização e ao rótulo desviante. O rap, como prática derivada do movimento Hip Hop, também assume os

contornos de uma manifestação de diáspora se desenvolvendo, aliás, de acordo com temas globais da respectiva comunidade — como a marginalização da população negra e imigrante — em constante confronto com as configurações locais. Se estabelece, portanto, antenado ao desenvolvimento de novas tecnologias, mas se articula em um contexto local de aproveitamento de produtos eletrônicos desprezados. Com efeito, assim como o Hip Hop, o seu elemento musical já se desenvolve em uníssono às demandas e à produção de conteúdo de uma população historicamente marginalizada. Por esse motivo, ele se articula enquanto uma música de transformação social como veremos no tópico seguinte. O rap nasce tanto desviante, a derivar pelos caminhos da imigração forçada, como um instrumento de luta, propício à veiculação de novos significados sobre seus atores e suas práticas. Portanto, vem a ser imprescindível destacar as circunstâncias confluentes para o seu processo de formação; trazer estas informações ao debate para construir um perfil ou uma biografia do rap; contextualizar seus autores e sua margem de origem para poder entender como ele se relaciona com o mundo em que está inserido; e, ainda, para o posicionarmos na sociedade e facilitar a compreensão dos seus temas, das suas funções, dos seus públicos e atores buscando relacionar em que medida o comportamento desviante está integrado no discurso do rap como meio alternativo à exclusão social.

5.2 RAP: Aspectos sociais e significações

Localizar o rap dentro do conjunto da música popular urbana possibilita análises pertinentes acerca de seus aspectos sociais, uma vez que, segundo o conceito relacional discutido no segundo tópico da segunda seção, sua produção está estritamente vinculada ao respectivo contexto histórico e aos sujeitos responsáveis pelo seu desenvolvimento (VINCI DE MORAES, 2000; NEDER, 2010). Como já abordado, o movimento Hip Hop é composto por quatro elementos, o MC, o *break*, o grafite e o DJ. Estes projetavam-se nas vidas dos jovens das periferias de Nova York em espaços de socialização que inspiravam a identificação entre a juventude local. Ao passo que os indivíduos submetidos a problemas semelhantes se aglutinavam em ações com finalidades em comum, seus esforços voltavam-se para a solução dos problemas sociais e a violência interna das gangues diminuía (TEPPERMAN, 2015; CAMARGOS, 2015; SANTOS, 2014; NETO; QUIROGA, 1998). Neste mesmo sentido de aplacar as adversidades, o músico Afrika Bambaataa do grupo Zulu Nation percebeu a

potencialidade do Hip Hop enquanto um movimento de transformação e em 1977 sugeriu a criação de um quinto elemento, o conhecimento (TEPPERMAN, 2015). Sua transmissão se daria sob o intermédio de seus outros pares. O rap, por sua vez, demonstrou-se ser o equivalente mais substancial, senão o mais viável, a propósito de sua popularização e de sua dimensão cronista, na empreitada da transposição da “mensagem”. É possível dizer, de certo modo, que o conhecimento se estabelece nas entrelinhas dos outros elementos, uma vez que eles destacaram-se, a princípio, como instrumento político pela “valorização da identidade negra: a música, a dança, o estilo de se vestir [que] são por si só produtores de significado” (TEPPERMAN, 2015, p.357). Não obstante, o rap desde sua origem já tematizasse o cotidiano das periferias e a vivência da juventude negra, não fundamentou-se *especialmente* sobre os temas da desigualdade racial e social, somente elegendo-os como referências *elementares* de suas composições quando, em meados de 1980, vinculou-se de maneira mais contundente à luta do movimento negro (TEPPERMAN, 2015). Atribui-se a música “The Message”, de Grandmaster Flash, como a pioneira, em grandes proporções, a aplicar o quinto elemento, a “passar a mensagem”, em nome da transformação e da crítica social ao tratar do cotidiano da periferia de modo denunciativo (TEPPERMAN, 2015; CAMARGOS, 2015). Mas a popularização e a fundamentação do compromisso do rap com a “mensagem” deu-se em dois momentos. O primeiro em 1987 com o lançamento do primeiro disco³⁴ do grupo Public Enemy, nome que por si só já denota um sentido político; e o segundo data de 1989 com o lançamento da música “*Fight the power*”, do mesmo grupo, para compor a trilha sonora do filme “Faça a coisa certa”, de Spike Lee (TEPPERMAN, 2015). Nesse ponto, a indústria cultural teve um papel fundamental na difusão em larga escala do compromisso do rap com a função social.

Desde meados dos anos 1970, um jeito novo de fazer música vem contribuindo para pôr em xeque essa definição etérea, não só por permitir o desenvolvimento de uma musicalidade sofisticada que não depende de qualquer tipo de estudo formal (nisso não foi o primeiro), mas sobretudo por ater o pé na ideia de que a música está no mundo para transformá-lo, e não apenas para servir de trilha sonora. O rap se define como uma cultura de rua, e nada mais eloquente do que a imagem de jovens carregando aparelhos de som nos ombros, tocando rap, enquanto dançarinos de break se exercitam na calçada (TEPPERMAN, 2015, p.54).

O quinto elemento, de um jeito ou de outro, seja pela denúncia, pela crítica ou pelo relato de uma realidade inacessível/inconcebível para indivíduos externos é reproduzido pelos grupos de rap seguindo a lógica de uma cadeia de identificação ou de um sentimento de viabilidade de um discurso crítico e da manifestação política através do gênero em questão. O

³⁴ *Yo! Bum Rush the Show*.

rap consolidou-se, portanto, como uma cultura da rua para a rua (não só) e para todo o país. É importante destacar que os grupos de rap, em sua maioria, originaram-se de jovens da periferia sujeitos às relações sociais precárias. Desse modo, o rap como expressão crítica demonstrou-se um canal oportuno de denúncia e de exposição da experiência social para essa juventude marginalizada sobretudo porque os meios de fazer-se ouvir para essa parcela da população sempre foram escassos e, afinal, o compromisso com os temas sociais tornou-se uma prescrição do gênero. Por isso, é bastante propícia a discussão sobre a localização histórica e social da música popular, pois o rap popularizou-se justamente sob esse critério. Assim, devemos “pensá-lo em sua totalidade: como música, como composição textual, como um produto e como uma prática de tempo e contexto específicos” (CAMARGOS, 2015, p. 222). Ou melhor, a sua demarcação temática se fundamenta, ou pelo menos em sua maioria, sob a representação da realidade social das populações vulneráveis e se fortalece enquanto movimento. O desenrolar histórico e conceitual desfavorável à música considerada popularesca ou mediatizada — a música popular como a entendemos hoje — pelos estudos acadêmicos dificultou o seu aprofundamento e sua utilização para acessar o modo como grupos marginalizados registram a realidade social a que estão inseridos. Dessa forma, é interessante estudar o gênero rap correlacionando-o à outras disciplinas, articulando-o aos contextos sociais, pois muitos estudos pertinentes sobre as técnicas musicais já vem sendo desenvolvidos há muito pelos musicólogos. Não é o caso, aqui, desmerecer os estudos estritamente técnicos, mas estimular a transdisciplinaridade a fim de estender o estudo da música às questões sociais, culturais, e históricas visando a produção de conhecimento relevante sobre a realidade brasileira a partir dessas representações (NEDER, 2010).

(...) se entendemos música popular como puro fato musical, deixamos de vê-la como possibilidade de iluminar aspectos da vida social e cultural mais ampla, de acordo por exemplo, com conceitos como o de “fato social total” e de “jogo absorvente”. (NEDER, 2010, p.184)

Ao estabelecer uma forte relação com a dimensão social, o rap assume um caráter realista, uma vez que expõe em suas letras as relações sociais de uma realidade particular. Como observado por Gabriel Feltran (2013), ao contrário da perspectiva externa da MPB, da Tropicália ou do rock nacional da década de 1980 acerca dos problemas sociais brasileiros, o rap apresentou-se como um gênero naturalmente inserido nesse contexto de privação (FELTRAN, 2013). Desse modo, o interlocutor da “música de protesto” havia se convertido no próprio sujeito submetido à condição de pobreza (FELTRAN, 2013). Essa aparente autoridade do rap ao tratar do universo real se estabelece justamente dessa quase fusão entre o rapper e o

sujeito da narrativa. Pois, uma vez que as letras de rap são extraídas da experiência — vivida ou observada a partir da sua comunidade — de um grupo social, as relações sociais relativas a este são transpostas através das representações e do discurso, lhes conferindo, portanto, um determinado valor de “real”. Isto ocorre porque o rap está amplamente conectado à “experiência de sujeitos socialmente ativos e permite, pelo ‘filtro’ colocado por essas pessoas, apreendê-las, analisá-las e qualificá-las” (CAMARGOS, 2015, p.2793). Portanto, as adversidades presentes na letra não se apresentam apenas como idealizações ou elementos estéticos da música, mas indicam uma atribuição de sentido às relações sociais que certos indivíduos ou grupos estão inseridos. Deste modo, o que confere ao rap fortes traços de realismo é sua fundamentação sobre as representações das experiências de um grupo social particular, a juventude negra e da periferia historicamente estigmatizada. O interlocutor, ou melhor o rapper, aparentemente não simula, mas fala como um integrante da própria história narrada (CAMARGOS, 2015). Essa característica é a força do modo de fazer rap. Os próprios rappers pregam ou exercem o quinto elemento ao levantar, através da exposição das relações sociais, um sentido de mundo por vezes apagado nas significações hegemônicas. Este ponto deriva da determinada ideia de difusão da “verdade” por motivos de denúncia e de transformação da realidade social exposta, pois sendo uma realidade marginalizada e invisibilizada julgam premente sua transmissão de maneira mais fiel possível tendo em vista a realização desse objetivo. Portanto, o compromisso com a “verdade” implica na descrição da vida social segundo a própria experiência do grupo. Por conseguinte, as representações da realidade social apresentadas no discurso do gênero são atravessadas pelos sentidos que os próprios indivíduos desse contexto dão aos fatos. Sendo assim, as tensões sociais que estão presentes no cotidiano da periferia são projetadas no discurso e nas performances como uma demarcação sobre os significados de determinadas relações sociais; de modo que o rap é um canal, ou uma espécie de terreno, onde os sentidos da população marginalizada se sobressaem em relação às significações dominantes. Em suma, reconstroem experiências vividas ou observadas sob a ótica de um modo preterido de conceber o mundo (CAMARGOS, 2015). O rap, portanto, é um meio relevante à pesquisa para acessar um ângulo diferente do paradigma hegemônico sobre os sentidos do comportamento desviante, permitindo elaborar conclusões mais assertivas que os psicologismos ou os sociologismos puros sobre este fenômeno. A transmissão da experiência no discurso é a substância fundamental na produção textual do rap. As práticas sociais, as denúncias, os problemas, as soluções e a realidade evidenciadas nas letras apresentam-se como fatos vividos ou observados. Dessa forma, esse gênero musical, ao iluminar certos aspectos da vida segundo o filtro de sua posição social, pretende levantar um sentido de mundo contrahegemônico a um campo de luta contra as demais

significações, exercendo pressões sobre o receptor e sua concepção das relações sociais. O discurso, portanto, traduz o modo como certos indivíduos ou grupos experimentam o mundo. Ele não assume o caráter de realidade, mas introduz um sentido de consequências reais no mundo material, pois articulam “práticas, experiências, um viver em determinado tempo e espaço” (CAMARGOS, 2015, p.2756).

A peculiaridade do rap reside em alguns fatores. Primeiro, a sua associação com um grupo social urbano marginalizado, negro e periférico; segundo, a posição interna do interlocutor na narrativa; terceiro, sua postura essencialmente crítica e realista; e, por fim, a presença constante da temática do desvio e do estigma. Daí a pertinência das significações inscritas no discurso do gênero para a pesquisa. De todo modo, embora haja a defesa acerca do valor “real” do rap, o levantamento dos aspectos da experiência social não podem ser tratados como o acesso à realidade em si, senão aos sentidos que esses grupos dão a ela. De certa forma, o rap adquire aparente qualidade de real porque a todo momento as letras reiteram a ideia de vivência ou observação da história contada (TEPPERMAN, 2015; FELTRAN, 2013; CAMARGOS, 2015). Embora se pretenda como um tecido cristalino da realidade, o rap, assim como toda a arte, é uma representação daquela. Com efeito, esse fato não implica na sua desqualificação para compreender os mecanismos ou as estruturas sociais que atravessam o sentido dessas significações de caracteres críticos. Na verdade, pensá-lo como uma linguagem que está integrada, de um modo ou de outro, ao real permite acessar um mundo social restrito, evidenciando as formas, os motivos e as práticas que trilhamos para perceber a sociedade em termos simbólicos. Portanto, abordar o rap enquanto prática discursiva possibilita compreender como diferentes grupos atribuem diferentes sentidos sobre as coisas e sobre suas próprias vidas e, ainda, como esses sentidos são vividos e experimentados. Deste modo, o acesso à realidade em si não é o leitmotiv que acompanhará a análise do trabalho, mas “como eles [os rappers] constroem circuitos de verossimilhança” (CAMARGOS, 2015, p.2883). Pois a “leitura social e cultural da realidade é multidimensional e está ligada a processos sócio-históricos que põem frente a frente a experiência e sua interpretação” (CAMARGOS, 2015, p.2932). As significações, por sua vez, são construções ativas que emergem do resultado das relações de poder inscritas no discurso, sendo através deste que os grupos sociais perpetuam ou impõem seus sentidos como mais “qualificados” para explicar as relações sociais. O rap, portanto, é um intermediário que oferece o acesso aos sentidos dissonantes das coisas, se apresentando como “indícios vivos de um processo social em permanente construção” e compreendendo parte da vida social através da linguagem que se compõe e se nutre dela (CAMARGOS, 2015, p.2901).

Ao cruzar música e experiência tem-se indícios de que o social é um processo ativamente vivido, um complexo de lutas no qual diferentes indivíduos/grupos impõem pressões e limites uns aos outros e apresentam sentidos distintos para o que se tornou hegemônico. Por isso pensar as pontes que ligam a cultura e as vivências é fundamental, mas nunca na chave da transposição cristalina da realidade para o campo artístico/musical, uma vez que, ao se valerem das experiências, os rappers criaram representações do real (CAMARGOS, 2015, p.2827).

Sendo assim, o rap é uma música socialmente articulada não apenas por estar ligado aos movimentos sociais ou por pretender-se instrumento de transformação do mundo, mas por trazer à tona o modo como são registradas as relações sociais pela população de periferia. Tampouco a força social do gênero se reduz à proposição resolutiva dos problemas ou à conscientização sobre as desigualdades, as drogas e o crime, por exemplo; mas também se apresenta na narrativa crua e no relato neutro — não só — de práticas desviantes que lhes são mais disponíveis, próximas e reais do que para os brancos e para as classes abastadas. Portanto, o fenômeno desta análise circunscreve-se a um tema específico das letras de rap: o crime, o desvio como um canal ilegítimo à obtenção de recursos para a sobrevivência no mundo capitalista. Ou melhor, como um meio de sobrevivência; como uma alternativa de transpor as adversidades que lhes são reais diante da estigmatização. É claro que o rap não se limita invariavelmente sob estes termos, mas a violência atravessa as relações sociais no cotidiano periférico de maneira particular pelos abusos de poder, pela violência simbólica sofrida ante a exclusão dos processos de desenvolvimento, pelo preconceito ou pelo crime do dia a dia. Deste modo, julgo ser pertinente a escolha do rap como fonte de dados para o acesso às representações deste contexto de privações. Primeiro, porque este gênero é, por excelência, produzido sublinhando os fins sociais e, segundo, por ser uma música de relação estreita com as temáticas do desvio e com uma população historicamente associada ao último. Portanto, considero que o rap tem o poder de indicar, à luz das teorias do desvio e do estigma, os pormenores relativos à opção pelo comportamento padrão desviante, uma vez que essas zonas turvas da realidade social de um grupo urgem de recursos alternativos, sobretudo porque os meios de informação ou de produção de conhecimento lhes são pospostos. Portanto, o rap enquanto um gênero musical urbano e popular vinculados a um grupo social marginalizado se apresenta como um canal pertinente ao acesso de representações sociais ou de significações de mundo das classes desfavorecidas preterindo, por um momento, os sentidos dos paradigmas hegemônicos ou das classes sociais dominantes.

6 ANÁLISE DO DISCURSO DAS LETRAS

Tendo em vista a convergência do embasamento teórico desenvolvido nas seções anteriores no endosso da análise, reservou-se esta seção a fim de, finalmente, atingir-se os objetivos de pesquisa. Como já foi dito, a opção pelo rap como objeto de análise deu-se em virtude de sua associação a grupos historicamente vinculados ao comportamento desviante por consequência dos efeitos de uma estigmatização reproduzida de acordo com um quadro de referência moral ideologicamente hegemônico. Deste modo, percebi no discurso do rap alagoano, sociohistoricamente localizado e imbuído de relações políticas bem determinadas, a veiculação de um significado contra-hegemônico sobre o desvio — especificamente enquanto um ato cujo fim é a obtenção ilegal de recursos. Uma vez que a estabilidade de um significado em um discurso é verificada, subte-se que sua posição está em dicotomia relativa a outros significados (LACLAU, 1993). Com efeito, como será visto mais adiante, as atribuições de sentidos sobre o estigma e o desvio no rap alagoano convergem, de certo modo, para elementos expostos nas teorias de Goffman (1998) e Becker (2008) sobre os mesmos. Logo, em oposição às significações hegemônicas. Sendo elas, por exemplo, a patologização do indivíduo desviante e a suposição do indivíduo naturalmente mau. De outro modo, a concepção de desvio fundamentada sobre o sujeito e não sobre o ato. Portanto, haverá no decorrer da análise não só a oposição entre as significações hegemônicas e contra-hegemônicas, mas a exposição das teorias e/ou ideias que as fundamentam. Estas serão utilizadas a fim de evidenciar a posição do pesquisador na intervenção dos sentidos obtidos, uma vez que a AD não tem como objetivo acessar uma realidade oculta ou um significado último do texto analisado. Pois, para a teoria do discurso, o pesquisador não está livre de ideologia e, desse modo, vem a ser oportuno evidenciar os caminhos teóricos que sustentam tanto a elaboração da análise quanto o seu resultado. Aliás, a AD compreende a ciência enquanto um espaço de construção de realidades intermediada pela relação dialógica entre o pesquisador e o seu objeto (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005). Portanto, por se tratar do discurso de um texto serão indicadas as contrariedades do mesmo, uma vez que este é compreendido enquanto um local em que relações de poder se realizam.

Com efeito, a fim de estabelecer a fundamentação dos significados transmitidos pelo rap alagoano serão elaborados blocos em que a exposição das letras se dará pela presença de elementos comuns no endosso do discurso. Serão eles: referências ao estigma, ao desvio, à sujeição à violência, à sujeição criminal (MISSE 1999; MISSE, 2010; NASCIMENTO, 2017),

às relações raciais e outros elementos subjacentes. Deste modo, em função da constante interseção entre os diferentes elementos nas músicas, muitas delas aparecerão mais de uma vez para a fundamentação do sentido do desvio enquanto um processo em que as condições objetivas e a agência do sujeito se relacionam dialeticamente na direção de seu resultado. Em outras palavras, para indicar como a adesão à práticas desviantes é facilitada pelas exclusões do sujeito estigmatizado em interação com seu propósito individual de optar por este tipo de curso de ação. Portanto, para dar início a análise, exponho um trecho da música “Policiais”, do grupo Família 33.

(...) Um policial espanca muita gente
Dois policiais espancam muito mais
Três policiais espancam muita gente
Uma guarnição incomoda, incomoda
1, 2, 3, 4...
Tapa na cara de preto favelado,
Assim disse o policial, da Força Nacional,
Mas devido aos zunidos devo ter ouvido mal.
Sociedade se esbagaçando, altos caras “noiando”.
Fique Alerta manipula e o burguês lucrando.
Até quando que eu peço pro pai pra tirar a maldade do ar...
Vixe, é clic, clac, pá bum...
Se foi mais um.
A culpa é ser preto, nordestino, favelado desde menino na humilde.
Foi achado alvejado com as pedras do lado e eu já tenho o meu palpite.
Ser preto e pobre tem seu custo, não é só tá longe do luxo, é viver à mercê de altos abusos.
Olha o que eu uso, fala das minhas roupas e das pratas, mas não vê o pó e o uísque lá dos magnatas.
Quer remédio pra eles, faz a gente passar mal (...)

Neste trecho, pode-se observar a presença de diferentes elementos que acompanharão a análise ao longo de sua construção/viabilização do significado do desvio transmitido pelo rap alagoano. A música aborda o tema da violência policial nas comunidades de baixa renda e o percurso de um indivíduo cujo desvio é o tráfico de drogas. Seu fim é a morte violenta. Com efeito, a letra exposta traz uma constelação de significações contra-hegemônicas sobre o desvio, o estigma e a própria polícia. Contudo, à guisa de objetividade detenho-me, neste primeiro momento, ao sentido atribuído ao estigma, embora venha a tecer comentários sobre a violência policial a fim de fundamentar o mesmo. Nos trechos iniciais da transcrição, evidencia-se a delimitação do sujeito “preto e favelado” como aquele no qual a violência policial deve ser dirigida. Desse modo, posso indicar brevemente, pois será melhor avaliado mais adiante, que há nessa parte da música, ou melhor, no tema central da composição, a sugestão do extermínio da população descrita, uma vez que a expectativa do sujeito desviante pela polícia e pelos “magnatas” completa-se na representação dos atributos elencados. Nota-se que logo em seguida

à onomatopeia em referência ao tiro de uma arma o texto sugere a morte de “mais um”. Neste momento, surge o corolário da execução: estigmas de cor, de identidade e de classe. Nos versos seguintes a esse desenlace há uma outra assunção em que se diz “ser preto e pobre tem seu custo, não é só tá longe do luxo, é viver à mercê de altos abusos”. De acordo com Goffman (1998), a ciência de um estigma pela parcela não estigmatizada da sociedade pode desencadear uma série de privações no desenvolvimento da vida e dos vínculos afetivos do sujeito estigmatizado. Portanto, ser preto, pobre, favelado³⁵ e nordestino são atributos que sugerem não só a dificuldade no desenvolvimento geral da vida, em função de um mundo onde os indivíduos com atributos desejados gozam de prerrogativas, mas uma sujeição quase imperativa à violência tanto policial quanto em sua plena qualidade. Sobre os três atributos elencados na letra, Martins (2013) escreve:

A partir dos anos 1980, o país entrara num período recessivo onde sobressaem as seguintes tendências mais gerais: elevação dos níveis de desemprego nos setores dinâmicos, tendência ao aumento dos níveis de subemprego, tendência à deterioração do padrão de vida da classe trabalhadora. A pobreza vai ganhando o seu sentido negativo de falta, estendida também ao plano moral, fazendo desaparecer as fronteiras entre o pobre honesto, o marginal ou criminoso. Não ter dinheiro para consumir os bens cada vez mais oferecidos no mercado equivalia, para os pobres, especialmente se pertencentes a grupos raciais (como os negros) e residenciais (como os favelados), mas principalmente os despojados menores de rua, a ser objeto da suspeita de cometer atos ilegais ou ilícitos ou, pior, de ser agente da violência (ZALUAR, 1985) (MARTINS, 2013, p. 272).

Assim, a passagem “ser preto e pobre tem seu custo, não é só tá longe do luxo, é viver a mercê de altos abusos” indica que viver sob a condição de estigmatizado não interfere somente na ascensão econômica, visto que os atributos “ser negro”, “favelado” e, por sua vez, “pobre” não são esperados no indivíduo de sucesso financeiro; mas aponta, também, para outros abusos de natureza material como a sujeição a violência, enquanto vítima e, simbolicamente, enquanto representação do perigo, a precariedade das condições de vida, como o acesso ao transporte, ao saneamento básico e à saúde de qualidade, bem como as situações anteriores de preparação ao ingresso no mercado de trabalho, como, por exemplo, a escola. Portanto, como indica Goffman, o estigma “tem como efeito afastar o indivíduo da sociedade e de si mesmo de tal modo que ele acaba por ser uma pessoa desacreditada frente a um mundo não receptivo” (GOFFMAN, 1998, p.28). Ainda, no penúltimo verso da transcrição, é possível perceber o registro do estigma correspondente aos atributos da composição estética do sujeito em questão, o “preto favelado”,

³⁵ Estes com mais destaque uma vez que a música é localizada no nordeste e o preconceito com nordestino, ao que tudo indica, é mais forte nas regiões sul e sudeste do país.

isto é, roupas e adornos inesperados à condição de indivíduo respeitável. Em contrapartida, a representação do magnata, usuário de cocaína, — droga frequentemente citada nas letras em associação às elites econômicas devido ao seu alto valor de consumo — está exposta enquanto uma imagem imune ao julgamento negativo. Portanto, de acordo com a teoria do estigma de Goffman e do desvio de Becker (2008), é possível aferir que o sujeito estigmatizado está mais suscetível à rotulação desviante do que àquele que os atributos correspondem às exigências de “normalidade”. Dessa forma, ao que tudo indica, o sujeito portador dos atributos indesejados tem um papel mais decisivo no processo de rotulação do que o próprio ato (MISSE, 1999; MISSE, 2010; NASCIMENTO, 2017). Este fenômeno também pode ser observado na música “Pião de alma³⁶”, de Davi 2P.

(...) **[Narrador]** VTR³⁷ hoje vadia
 RP³⁸ tá na “quebra”
 Vixe, ó o quadro
[Policial]
 Desce da bicicleta
 Bota a mão na cabeça sem dizer uma palavra
[Narrador]
 “Carai” que azar da porra
 Logo a Rádio Pancada³⁹
[Policial]
 Tá fazendo o que aqui?
 Já lhe vi lá no Rosane, andando no Clima Bom deve ser membro de gangue.
 Vestido de Cyclone⁴⁰ com essa cara de bandido,
 Quando vê isso veio aqui só pra derrubar serviço.
[Narrador]
 Desculpa mesmo, ô seu guarda, mas não é bem assim
 O crime é o crime, eu sou eu, foi aqui que eu nasci
 Colo aqui, ali, meu respeito é o que convém
 Não vou me trancar em casa por causa de ninguém.
[Policial]
 História mal contada, não como esses “papo”
 Tenho quinze anos de farda
 Não sou nenhum otário, reze pra eu não lhe trombar de novo
 Porque eu não vou aliviar, tá limpo pega o beco
 Vai, neguinho, pode lavar
[Narrador]
 Prego, arrombado, só pra “morgar” o cara(...)

³⁶ Alma é uma gíria para o “marginal”, mas também pode servir de vocativo entre amigos.

³⁷ Viatura

³⁸ Rádio Patrulha

³⁹ Referência à violência da Rádio Patrulha

⁴⁰ Marca de roupa

Como se pode notar, a transcrição faz referência a uma abordagem policial em um morador da localidade da ocorrência. A estrutura do trecho segue a lógica de um diálogo por turnos, uma característica marcante do rap, em função do objetivo de representação da “realidade”, isto é, do uso de recursos que reforcem a impressão de verdade. O autor, Davi 2P, é negro — julgo ser uma informação importante para a localização do sujeito no discurso e, ainda, por ser uma característica levantada pelo policial — e, ao que tudo indica, o personagem da composição se confunde com o mesmo⁴¹. A música narra um dia comum de diversão e entretenimento pela vizinhança — uma periferia da região oeste da cidade — e a abordagem acontece no momento em que o personagem principal está no percurso para encontrar um amigo em um bairro próximo. Com efeito, ao longo da letra, a ciência de que a probabilidade de uma abordagem policial é alta o acompanha na andança pelas imediações. Como observado na música anterior, o sujeito visado pela polícia é o ‘preto favelado’ e o personagem, ao que parece, ciente de sua condição por intermédio de experiências anteriores (algo próximo da *catarsis* de Gramsci⁴²), caminha acossado pela interdição do seu direito de ir e vir, uma vez que “o sujeito negro é continuamente parado e assediado pela polícia por todo o país em revistas que não cumprem o básico direito de ir e vir garantido pela constituição” (SAMPAIO; BARBOSA, 2012). Em outras palavras, ele está consciente de sua condição de marginalizado e da sujeição à violência de seu bairro⁴³. Portanto, a seletividade policial sobre aquele cujo percurso deve ser interrompido é exposto nos seguintes versos: “tá fazendo o que aqui, já lhe vi lá no Rosane, andando no Clima Bom deve ser membro de gangue. Vestido de Cyclone com essa cara de *bandido*; quando vê isso veio aqui só pra derrubar serviço.”. Sendo assim, é possível avaliar que o policial julga a abordagem necessária segundo um referencial de bandido enquanto o sujeito morador de bairros periféricos e associado a um gosto particular de vestimenta. De outro modo, o juízo se deu com base em estigmas de origem e de composição estética, atributos que são veiculados na polícia associados ao desvio. Há, contudo, o sujeito que deve ser abordado, àquele que carrega atributos socialmente construídos como indesejados ao indivíduo que segue as regras, o negro, o morador de periferia, aquele que se veste de um determinado jeito; e aquele

⁴¹ Digo isto levando em consideração a narrativa em primeira pessoa e um trecho da música, em especial, que o narrador simula uma ligação telefônica e a pessoa do outro lado da linha se refere ao personagem principal como 2P, que corresponde ao apelido do rapper. Contudo, como já visto no tópico 2 da quinta seção, o rap, como qualquer manifestação artística, é uma representação da realidade e não pode ser confundida com a mesma.

⁴² Para maiores detalhes sobre o conceito de *catarsis* de Gramsci, ver GRAMSCI (1999).

⁴³ Para maior detalhes dos registros de sujeição à violência dos bairros. Ver letras de “Velha Oeste”, de Felipe Boka; “Mcz Gangsta City”, de Família 33; “Vale do Reginaldo”, de NSC; “O corre pelo crime”, do rapper Mago Aplique e “Z.O meu Brooklin”, de Jerry Loko.

que não precisa se preocupar com o seu direito de ir e vir, garantido pela ostentação de atributos desejados ao cidadão respeitável. De fato, os adornos podem insinuar a origem social de um indivíduo que os carrega em virtude da função distintiva da moda e das faixas de preço dos produtos de vestuário, no entanto, não se pode aferir associações à comportamentos. Portanto, de acordo com a teoria do estigma (GOFFMAN, 1998) e do desvio (BECKER, 2008), o adorno e a localidade do personagem funcionam como status secundários que condensam a identidade pública do sujeito na qualidade de “bandido”, para usar o termo da letra. Para melhor ilustração desse tipo de registro, apresento três trechos da música “2000 e quê?” do grupo Família 33. Conforme observado por Goffman, a medida em que a parcela não estigmatizada da sociedade encontra imperfeições no sujeito, ou melhor, atributos inadequados à imagem do cidadão comum e respeitável, é acionada uma cadeia de associações em que a primeira imperfeição pressupõe outras imperfeições, logo, a heterogeneidade do sujeito, ou sua identidade pública, é reduzida ao estigma e/ou ao rótulo desviante (GOFFMAN, 1998; BECKER, 2008).

(...) Tudo que a gente faz é atitude bandida
Isso com o rap, com o reggae e com as torcidas (...)

(...) Eu tô com os cara e os cara tão comigo
Assumindo um estilo
Que tu insiste em chamar de bandido (...)

(...) Sinto cheiro de longe, porco fardado é foda
Vem tudo ouriçado pensando que “nóis” tem droga
Tem uns playboys na roda, não sei se eles tem
E o que tiver com eles vai sobrar pra “nóis” também (...)

Certamente, o tema do estigma pode ser encontrado em boa parte da produção de rap, entretanto, sob o horizonte da objetividade, selecionei quatro músicas para compor o primeiro bloco; as três primeiras já exibidas. Estas apresentam temas subjacentes à violência policial — abordada mais adiante enquanto efeito da estigmatização — sugerindo uma oposição entre o estado, representado pela polícia como corpo político e disciplinador, e a população estigmatizada. A próxima música, intitulada “Febre da televisão”, do grupo NSC, por sua vez, trata das contradições entre a “realidade” desta última e o sentido de realidade reproduzido na sociedade enquanto senso comum. Uma vez que a significação circulada em seu seio apresentase sob a ideologia dominante, e, de acordo com Laclau (1993), o processo de fixação de significados em um discurso se realiza na substituição de sentidos em antinomia, julgo de grande importância a exibição dessa letra a fim de demonstrar a oposição entre ambos os

discursos: o “real”⁴⁴ e próximo, contra-hegemônico e periférico, representado pela realidade⁴⁵ transmitida pelo sujeito que vive o que narra; e o “ideal” e distante, ideologicamente dominante, representado pelo mundo da TV incorporado pelo senso comum que espia e supõe. Com efeito, além da presença do termo “televisão” no título da canção, o recurso da comparação por contraste no desenrolar da letra faz essa sugestão. Arrisco dizer que, talvez, essa seja a música com a maior força comparativa e imagética entre os sentidos em oposição. A letra está exposta quase integralmente devido a distribuição da ideia do estigma em quase toda sua extensão e, ainda, por contemplar elementos acerca da sujeição à violência, das privações experimentadas pelo sujeito estigmatizado, da associação deste com o rótulo desviante, da opção pelo desvio e, por fim, de outros elementos que orbitam na mesma constelação. Sendo assim, como a utilizarei para análise nos blocos posteriores, devo alertar que ao tratar mais adiante destes últimos não tornarei a transcrever estrofes completas, uma vez que já se encontrarão a seguir. Naturalmente, a fim de evitar a verbosidade, a supressão dos versos onde não há informações subjacentes aos significados que busco me surge como a melhor saída, entretanto correria o risco de descontextualizá-los.

Primeira parte:

- (1) Ando na paz e fui tirado como marginal
- (2) Pela sociedade, os “paraíso” tropical.
- (3) Ilusão na TV, quer educar você
- (4) Os moleques grudado aprende o que né pra aprender.
- (5) Na Malhação tem pista, skate, campeonato
- (6) Só que em São Miguel esporte tá sem espaço
- (7) Ana Maria Braga: comida, rango da hora
- (8) Ana Maria da favela: pedindo esmola
- (9) Desigualdade infinita desse país
- (10) Mina nasceu num mundo louco, não foi atriz
- (11) Mano não é ator nem quer decorar o texto
- (12) Não gosta de novela, a real leva no peito
- (13) Jeferson Moraes chama logo de bandido
- (14) Diz que né motivo o gueto ser excluído
- (15) Repórter fichado, tem o que comer
- (16) Resposta da favela vá se... informar melhor sobre meu povo
- (17) Que assiste teu programa
- (18) Adianta de grama, ligeiro com os cana

⁴⁴ Ao longo dessa seção, os termos “realidade”, “real” e “verdade” aparecerão na análise quase se confundido com a minha opinião como pesquisador. Entretanto, quero deixar claro que desde a segunda seção venho reafirmando o discurso enquanto um lugar de disputas políticas em que as os sentidos de mundo são apresentados da forma como os indivíduos ou os grupos particulares registram suas relações sociais segundo a ideologia que estão imbuídos. E, ainda, a minha adesão à ideia da AD como um método que busca a construção de um sentido entre o pesquisador, auxiliado pela teoria, e o objeto, e não como um método capaz de acessar a uma realidade em si. Portanto, quando uso esses termos é para evidenciar a posição do rapper, do que está escrito no texto que estou analisando ou do rap em geral que se auto-pretende um veículo da verdade cujo objetivo é a transformação social — como já observado no segundo tópico da quinta seção.

⁴⁵ A suposta fidedignidade das relações sociais e do mundo material que o rap em geral defende como premissa de sua composição, como dito acima.

- (19) Me engana que eu gosto, pegadinha do Faustão
- (20) Se me pega no velho vai se bater com o canhão
- (21) Plantão Alagoas diz logo: o caso é sério
- (22) Dinheiro, audiência pro tal Oscar de Melo
- (23) Pobre algemado a imprensa destacou
- (24) Filho de bacana nem mostrou e abafou (...)

Segunda parte:

- (1) (...) Não curto a tal novela, nem tenho nada contra
- (2) Mas vivo da real mermo, como minhas bronca
- (3) Vi na TV local, programa social,
- (4) Mano rodou com ferro, chamado de marginal
- (5) Era outro guerreiro, trabalhador rural,
- (6) Cansou de ser roubado se enquadrou pronto e tal
- (7) Na calma, sem maldade, pensando em se proteger
- (8) Favela, barraco, família, sobreviver
- (9) Ninguém quis dar emprego, o mano foi catar sem dó
- (10) Não sei se foi a fome ou foi efeito do pó (...)

Terceira parte:

- (1) (...) Aqui é pátria amada, idolatrada, salve, salve
- (2) Meu povo ainda sonha nessa tal da igualdade
- (3) Possibilidade mínima de ser feliz
- (4) Possibilidade, as mina aqui não é atriz
- (5) Possibilidade máxima vocês criou
- (6) Mal influência, menor no crime ingressou
- (7) Big Brother Brasil, investimento, coisa fina
- (8) Big Brother Favela é tiroteio, adrenalina
- (9) A tal da Praça é Nossa que nada, eu não me iludo
- (10) Aqui se rir demais, amoleceu virou defunto
- (11) E olhe, eu não “tô” aumentando saiu da linha é louco
- (12) Por trás da tela tem favela, fico nervoso
- (13) Cuidado, não é a Globo, nem menos a SBT
- (14) Num é Band, nem Record é rap só pro “cê” ver
- (15) É raro não se envolver os governantes num acredita
- (16) Pega nosso dinheiro pra curtir com as puta gringa
- (17) Investimento longe, por trás ninguém filmou
- (18) No outro lado Hélio convivendo no terror (...)

Quarta parte:

- (1) (...) C.V⁴⁶ original, em “nóis” ninguém investe
- (2) Então “tô” escalado, já pensou se a firma cresce?
- (3) Pra gente nunca tem flash, poeta esquecido
- (4) Na boca da sociedade, “nêgo” bandido
- (5) Sigo a regra desse livro, não sou menos nem sou mais
- (6) Traiu o irmãozinho “nóis” puder “nóis” corre atrás
- (7) Quem ficar a parte faz sei que isso é ilusão
- (8) A real do dia a dia não tá na televisão
- (9) Não é filme de ação, comédia, nem terror
- (10) É rap conexão capital, interior
- (11) A mídia não filmou, se pá deixa pra lá
- (12) “Nóis” num tá nem aí, aqui ninguém é popstar
- (13) É rap, atitude, alagoano, cabra home,
- (14) Com a arma da periferia: o microfone
- (15) Invadindo a sua casa, o som do seu carro
- (16) O cabana tá cabreiro, é rap pra todo lado

⁴⁶ Comando Vermelho – Antiga torcida organizada do time de futebol CRB de Maceió.

- (17) Não é apologia é a dor da verdade
- (18) Explodindo o agudo, estourando o grave
- (19) O bruto tá peidado⁴⁷, diz que dói no ouvido
- (20) Discrimina nosso som pra pôr horário político
- (21) Han.. Zorra Total, A diarista, Grande família
- (22) Fofoca, palhaçada, verdade ou mentira
- (23) Não sei “colé” a desse povo social
- (24) Manda nos prender, nos bate e bota no jornal
- (25) Eles é quem manda, se pá dono do mundo
- (26) Cria esses programa, mas de cima deus vê tudo
- (27) Sim, é arriscado, mas será que eu “tô” errado?
- (28) Propaganda na TV pro cigarro, pro álcool
- (29) No farol toma um assalto pro “cê” ver, vai vendo
- (30) Reação do poeirão: garotão veneno
- (31) Quem não gosta de TV tá botando pra ferver
- (32) Porque em casa ou no barraco alguém espera pra comer
- (33) Pedido dia de fúria, escravo da escopeta
- (34) Se rodar é destaque: audiência pra Gazeta
- (35) Mais uns mil os pano sai, só o rap nos muda
- (36) Porque eu sou brasileiro, então não desisto nunca
- (37) Sistema fila da puta beneficiando o mal
- (38) Bota álcool na TV, fala mal da natural
- (39) O pai que se entrega, troca a família por álcool
- (40) Pra mim é um pilantra, “vacilão”, safado
- (41) Faz a família sofrer, chega “bebo”, quebra tudo
- (42) Isso não tá na TV, ignorância ou absurdo?
- (43) Bota a real na tela pro meu povo assistir
- (44) Vem filmar a favela é mais ou menos tipo assim
- (45) Gravou pode cair, repórter, não “tô” mentindo
- (46) Diariamente é treta de polícia e de bandido
- (47) Brasil que país louco quem vai me socorrer
- (48) Playboyzinho tirando onda, o Malhação na TV
- (49) Manda os boy se fu... não, melhor sem palavrão
- (50) Sobreviver da real fortalecendo a união
- (51) E os pro da televisão à noite é só novela
- (52) Melhor ficar com a Jaque, dá um “rolé” na favela
- (53) A letra é a sequela, rap é a voz do povão
- (54) Que não se guia mais na febre da televisão.

Como se pode notar, o discurso é elaborado, fundamentalmente, a partir do conflito entre duas versões acerca do mundo e das relações sociais. Deste modo, ao que parece, as disputas de poder imbuídas no discurso transpõe-no e se materializam em forma de frases sob comparação no próprio texto. A realidade associada à informação veiculada pelo rap, fidedigno à vida real, e a ilusão, sob o aspecto da enganação, aos programas de TV. A contraposição entre essas duas perspectivas pode ser identificada diretamente em, pelo menos, dez momentos do texto. São eles, **na primeira parte**: os versos que vão do (3) ao (8), o (12), o (19) e o (20); **na segunda**: os versos (1) e (2); **na terceira**: do (7) ao (14), ainda, o (17) e o (18); e, por fim, **na**

⁴⁷ Gíria para enraivecido, chateado.

quarta parte: do (8) ao (11), os versos (21), (22) e aqueles que vão do (38) ao (53). Desta maneira, o texto coloca a todo momento o mundo da periferia — tal como registrado pelo rapper — em oposição ao da TV, citando, inclusive, programas de alta audiência nacional, consagrados nos horários mais nobres da televisão brasileira. Estes, por sua vez, aparecem como o véu de uma realidade deturpada que, aliás, não deve ser aprendida, a exemplo do verso (4) da **primeira parte**. Ainda, nos versos (13), (21) e (22) da **primeira parte** é possível notar uma referência aos programas policiais locais, no (13) e no (22), especialmente, sob a figura de seus apresentadores. É importante destacar, portanto, a presença dessas citações em razão da frequência que elas aparecem nas letras do rap alagoano e da influência que esses programas exercem na população⁴⁸. Uma vez que, em virtude da articulada coincidência entre o horário de exibição desses programas e o horário de almoço designado aos trabalhadores, o modelo hegemônico de incriminação, e, invariavelmente, de rotulação desviante, veiculado naqueles atinge um grande número de espectadores de todas as classes. O rap, entretanto, a propósito do verso (14) da **terceira parte**, aparece como o veículo cristalino da verdade⁴⁹ e, de acordo com o texto, ao fazer uso do microfone, “a arma da periferia”, “invade as casas”, “o som dos carros”, revelando um outro sentido sobre a realidade do estigmatizado. Deste modo, a letra convida o ouvinte, ou o leitor, a conhecer as privações da realidade do personagem, incriminado pelo apresentador da televisão, verso (13) da **primeira parte**, e marginalizado pela sociedade, (1) da **primeira** e (4) da **quarta**. Com efeito, como as disputas de poder embutidas no discurso pela fixação de significados são um processo cuja relação se desenvolve pela antinomia, a estabilização do sentido pretendido/atribuído envolve a articulação de outros elementos determinantes na reprodução de um significado. À título de ilustração: a elaboração de um sentido a favor da meritocracia envolve a crença na democracia racial e na igualdade de gênero, resumidamente; enquanto que do contrário, a crença se inverte. Portanto, um significado não se comporta como uma substância pura que a si mesma encerra, senão como um amálgama ou como uma constelação de elementos. Assim, o discurso do rap alagoano, a fim de invalidar o

⁴⁸ À título de curiosidade do poder político desses programas: Cícero Almeida, deputado federal por Alagoas entre 2015 e 2019 e prefeito de Maceió entre 2005 e 2012, atuou como repórter policial e, posteriormente, como apresentador do programa Plantão de Polícia (TV Alagoas); Jeferson Moraes, por sua vez, foi deputado estadual por Alagoas de 2011 à 2015 e foi apresentador dos programas policiais Fique Alerta (Pajuçara Sistema de Comunicação) e Plantão de Polícia; e Oscar de Melo, por fim, foi vereador de Maceió entre 2009 e 2013 e também atuou como repórter policial e como apresentador do programa Plantão de Polícia. Para ilustrar a frequência das citações acerca dos programas policiais ver as músicas “Oia us herói” de Rimador, “Policiais” de Família 33, “Vale do Reginaldo” de NSC e “Cena do louco” dos “Comparsas é a firma”.

⁴⁹ De acordo com o texto em questão. O presente trabalho assume, em conformidade com a teoria do discurso de Laclau (1993), que a realidade objetiva é inacessível.

significado em oposição ao seu, elabora significações negativas acerca dos agentes envolvidos na reprodução desse sentido “distorcido”. Logo, veicular representações dissonantes a respeito daqueles que deturpam a realidade também consiste no enfraquecimento do sentido proposto por estes. Por conseguinte, é perceptível a tentativa de deslegitimação da polícia, da TV, dos programas policiais, dos políticos e das classes abastadas, sob a figura do burguês ou do “playboy”. Por isso, os argumentos: a TV não é um local adequado para o aprendizado, os políticos são enganadores e criminosos com a impunidade garantida pelo status, a polícia, por sua vez, é um instrumento de extermínio e o “playboy” é um inimigo presunçoso, conivente com a opressão e avaro que somente se mantém em uma posição superior por intermédio de injustiças. Todos eles reprodutores do estigma, responsáveis pela manutenção da pobreza, da supressão dos direitos e, afinal, pela marginalização.

Entretanto, justamente por consistir-se em um ambiente instável de disputas de poder, o discurso de um texto, em função do constante diálogo com outros textos no espaço do interdiscurso e da presença dos significados em suspensão, assume, por vezes, sentidos contraditórios. Deste modo, para ilustrar a presença de sentidos adversos em um mesmo discurso exponho a seguir as letras de “Policiais”, do grupo Família 33, já citada anteriormente.

(...) Um cara normal se juntou com o mal.
 Afinal, ele agora virou policial.
 Não tenho nada contra, só não acho bonito.
 A minha cara seria melhor sendo bandido.
 Tipo sanguíneo, você me entende?
 Acho que não; você não faz parte da minha gente
 Preto e polícia nunca se misturaram
 Quando se trombam sempre sai feio o resultado. (...)

De “Negão da bicicleta”.

(...) De “bigu” com o “negão” da bicicleta;
 “Vamo” nessa que eu tô com pressa;
 Olha o “visu” do “negão” da bicicleta;
 Tá no caráter, em? é favela. (...)

(...) Sobre um camelo de duas rodas
 Os “play” se apavora quando favela cola
 Não que eu seja terrorista,
 Nem integrante mafioso da Yaukuza
 Mas quando é periferia acusa. (...)

E, por fim, de “Velha Oeste”, ambas de autoria de Felipe “Boka”.

Chamado vagabundo, de safado e maconheiro.
 Então, muito prazer se eu sou mais um maloqueiro. (...)

É possível notar, nos quatros trechos, a presença de um comportamento comum, observado por Goffman (1998), entre os sujeitos estigmatizados: a ambivalência acerca da própria identidade. Ao mesmo tempo em que o sentido do estigma enquanto uma *construção social* fundamentada sobre um referencial em que os atributos negro, pobre, e periférico são associados ao rótulo desviante é verificado nas transcrições anteriores, vê-se, acima, a adesão ao sentido hegemônico (GOFFMAN, 1998; BECKER, 2008) a propósito da sugestão do comportamento desviante *inerentemente* associado à determinados atributos. Contudo, ao contrário do que foi constatado por Goffman, a ambivalência sobre a própria identidade não está circunscrita à “capas defensivas”, à vergonha, ou à manipulação da informação do estigma, senão à afirmação do atributo como, por exemplo, no último dístico, transcrito de “Velha Oeste” (GOFFMAN, 1998). Nessas transcrições, o sentido do estigma faz referência, por um lado, a uma perspectiva essencialista, tendo seu mais significativo caso em todo o trecho de “Políciais”, como se pode observar na sugestão da associação entre “o tipo sanguíneo” e o crime, da imiscibilidade entre “preto e polícia” e da incomunicabilidade relativa à distinção grupal. Por outro lado, nos dois trechos de “Negão da bicicleta” o que está em destaque é a imagem, enquanto representação de origem, e esta, por sua vez, enquanto referencial de perigo. Na música em questão, o “Negão da bicicleta” é um traficante que se locomove por toda a cidade no referido veículo. Ao longo da letra é sugerido um dilema cujo problema consiste na opção do personagem entre ser “mocinho ou ladrão” e as adversidades circunscritas à condição do “Negão da bicicleta” neste processo. Envolvido nesse impasse, o personagem assume duas figuras distintas e identificadas pelos trajes, uma vinculada ao trabalhador e outra ao desviante. No momento em que o primeiro trecho é cantado no clipe, o rapper Felipe Boka, está de “bigu” no quadro da bicicleta apontando com o polegar para o personagem que o carrega, este, por sua vez, representado sob o aspecto do criminoso. Portanto, o “visu” atribuído à favela no clipe é aquele assumido pelo personagem enquanto desviante. No segundo trecho, por fim, a origem espacial periférica do personagem é retratada como um condicionante ao perigo. Com efeito, a afirmação do rótulo de “bandido” é verificada com frequência no discurso do rap alagoano em geral, ora como apropriação do sentido designado pela parcela não estigmatizada, ora como uma imagem ressignificada em oposição à ideia controversa do herói, sob a figura do policial, do “playboy” ou das classes mais abastadas. Por fim, a única ocorrência mais próxima entre as letras analisadas ao determinismo essencialista — de “tipo sanguíneo” — foi no trecho de “Políciais”, do grupo Família 33, transcrito acima.

Ao que tudo indica, o processo de estigmatização indicado em todas as músicas citadas revela, de um modo ou de outro, a incriminação de um sujeito determinado pela cor (negra), pela classe (baixa) e pela origem (periférica). Ou seja, a associação desse sujeito ao rótulo desviante, especialmente, ao “bandido”. Esse processo, de acordo com Misse (1999), está indissociavelmente vinculado à *acumulação social da violência* e à *sujeição criminal*, ambos os conceitos desenvolvidos pelo autor. Em seu estudo sobre a violência urbana no Rio de Janeiro⁵⁰, Misse propôs a compreensão do fenômeno do crime a partir de um ponto de vista “cíclico e dinâmico de acumulação social de práticas e formas diferentes de violência, a partir do qual seria possível observarmos não apenas as continuidades, mas ainda a intermitência dessas práticas ao longo do tempo e sobre os padrões de *sociabilidade* e *incriminação* em uma dada comunidade” (NASCIMENTO, 2017, p.468). Esta perspectiva se orienta sob a recusa da noção linear, evolucionista e pura do crime, a fim de demonstrar que o último, ou a própria violência urbana, é um fenômeno “*socialmente* construído, tanto pela práticas violentas, quanto pelo acúmulo das representações sobre estas ao longo do tempo” (NASCIMENTO, 2017, p.468). Deste modo, a acumulação social da violência não deve ser compreendida tão somente enquanto um processo cumulativo de memória social, de reminiscências ou como a soma de práticas violentas, mas segundo um fenômeno complexo em que as representações sociais da violência se comportam como partes constituintes do próprio objeto (MISSE, 1999; NASCIMENTO, 2017). Portanto, a noção de acumulação social da violência não se fundamenta somente sobre o conceito puro de violência, mas também sobre as representações acerca dela e de suas adjacências como, por exemplo, a ideia de cidade perigosa, o medo social, a segurança urbana, a representação do perigo, os tipos sociais vinculados a este, as sociabilidades emergentes dessas representações, seus efeitos e as próprias soluções (MISSE, 1999; NASCIMENTO, 2017). Sendo assim, no interior dessa malha difusa de representações, os sujeitos rotulados desviantes estão submetidos a um outro fenômeno, diretamente derivado do primeiro, denominado por Misse (1999) de sujeição criminal. Este, por seu turno, consiste na incriminação de tipos sociais particulares; determinados por atributos acusáveis (MISSE, 1999; NASCIMENTO, 2017). Com efeito, esse universo de representações sociais subjacentes à violência estabelece um referencial acerca das circunstâncias e dos indivíduos que devem ser

⁵⁰ Embora o trabalho de Misse seja localizado na cidade do Rio de Janeiro, estudiosos alagoanos, como é o caso de Emerson Nascimento (2017), já abordaram a consonância do processo de acumulação social da violência em Alagoas no que diz respeito aos tipos de sujeitos inseridos nas representações que dão corpo ao fenômeno. Para mais detalhes ver NASCIMENTO (2017).

associados ao perigo ou não. Por conseguinte, com base no acúmulo não linear desse referencial, os indivíduos definem antecipadamente quem são os sujeitos acusáveis e quem são as vítimas; em quais situações deve-se atravessar a rua, qual abordagem policial é justificável, em quem ela é aceitável e em quem é permitido abusar da força e da autoridade, por exemplo. Estes fenômenos são responsáveis por um processo de normalização, isto é, pela transição da aplicação da lei em virtude da neutralização de condutas e atos legalmente inadequados à “punição” pela referência ao risco, à pressuposta potencialidade criminal de determinados tipos sociais (MISSE, 1999; MISSE, 2010; NASCIMENTO, 2017). Não quero dizer com isso que o processo de estigmatização, em especial relativo à cor, classe e origem, esteja inexoravelmente vinculado à sujeição criminal ou que esta é um resultado imprescindível daquela. A ciência do estigma em um indivíduo não necessariamente o submete à sujeição criminal, uma vez que sua gênese deriva de um processo de acumulação social da violência produzida em um determinado contexto histórico. Contudo, ao que tudo indica, os sujeitos reproduzidos nos versos **“a minha cara seria melhor sendo *bandido* / tipo sanguíneo você me entende?”**, de “Policiais”; **“tudo que a gente faz é atitude *bandida* / isso com o rap, com o reggae e com as torcidas”**, de “2000 e quê?”; **“chamado *vagabundo*, de *safado* e *maconheiro* / então muito prazer se eu sou mais um *maloqueiro*”**, de “Velha Oeste”; e, por fim, **“*ando na paz e fui tirado como marginal*”**, de “Febre da Televisão”, convergem para o sujeito criminal de Misse por demonstrar características imprescindíveis à sujeição criminal, quais sejam, por um lado, pelo reconhecimento do próprio indivíduo enquanto “bandido”, ou melhor, enquanto um sujeito subjetivamente mau, a propósito de “Policiais” ou, por outro, pela indiferença ao status negativo que lhe conferem, como no caso de “Velha Oeste”, e, ainda, em “2000 e quê?” por sugerir uma socialização do sujeito em uma subcultura no mínimo desnormalizada ou desviante (MISSE; 1999; MISSE, 2010). Isso porque, mais do que a incriminação pura, a sujeição criminal é tanto um processo de subjetivação quanto seu resultado na ótica da sociedade e para o próprio sujeito em questão (MISSE, 2010). Uma vez que o sujeito criminal não é apenas aquele que praticou um curso de ação crimínável, isto é, suscetível à incriminação, mas aquele que é subjetivamente mau, ele não corresponde a um criminoso comum, mas, como verificado no discurso dos raps citados, um “*bandido*”, um “*maloqueiro*” ou um “*marginal*”, desde sempre e para sempre criminoso, representando um risco e levando consigo a potencialidade de um crime (MISSE, 1999; MISSE, 2010; NASCIMENTO, 2017).

A minha questão envolve a constatação de uma complexa afinidade entre certas práticas criminais — as que provocam abrangente sentimento de insegurança na vida cotidiana das cidades — e certos “tipos sociais” de agentes demarcados (e acusados socialmente pela pobreza, pela cor e pelo estilo de vida. Seus crimes os diferenciam

de todos os outros autores de crime, não são apenas criminosos; são “marginais”, “violentos”, “bandidos” (MISSE, 2010, p.18).

Conforme indica Misse (1999; 2010), o processo de sujeição criminal além de incriminar práticas e rotular sujeitos, consiste na produção de subjetividades articuladas para incriminar tipos sociais de acordo com o que eles são, neste caso, segundos atributos ou status “acusáveis” que carregam (MISSE, 1999; MISSE, 2010; NASCIMENTO 2017). É observado, portanto, um deslocamento da punição da transgressão para o transgressor, da acusação do ato para a subjetividade do sujeito, isto é, para sua natureza; este processo, identificado por Foucault em sua genealogia das formas de punir, foi definido como a “passagem da lei à norma” (NASCIMENTO, 2017 apud FOUCAULT, p.470). De outro modo, ao contrário da incriminação, na sujeição criminal o sujeito é que está em evidência e não o desvio. Neste sentido, conforme indica o discurso analisado, a especificidade do sujeito das músicas, demarcado pelo estigma, em especial pela pobreza, pela origem periférica e por sua cor negra, corresponde, no limite, ao sujeito criminal que, envolvido em uma subcultura desviante, está suscetível à eliminação física, senão pelo acordo consensual pelo hábito; e, no mínimo, ao indivíduo estigmatizado que, classificado como incapaz pelos mesmos atributos que lhes imputam a sujeição criminal, vem a ser, ao longo de sua socialização, privado dos recursos e dos direitos básicos. Estes indícios podem ser vistos no discurso das letras citadas como, por exemplo, em “Febre da televisão”, de NSC, cuja sugestão da veiculação de representações sobre o *bandido* por parte dos programas policiais dão indícios do processo de produção de subjetividades a partir da acumulação social da violência; e em “MCZ Gangsta City”, de Família 33, nos versos “Pense que perrengue o cara passa pra viver / age de má fé as notícias da TV / por isso que ninguém consegue obter no momento / informação e entretenimento”. Por último, ainda é possível apontar que sinais sobre o aval para o extermínio do sujeito em questão também acompanham o discurso do rap alagoano, como pode ser visto nas músicas “Políciais”, “Negão da bicicleta” e “2000 e quê?”⁵¹, do mesmo grupo. Deste modo, em consonância com Misse (2010), o sujeito relatado nas músicas

Trata-se de um sujeito que “carrega o crime em sua própria alma; não é alguém que comete crimes, mas que sempre cometerá crimes, um bandido, um sujeito perigoso, um sujeito irrecuperável, alguém que se pode desejar naturalmente que morra, que pode ser morto, que seja matável. No limite da sujeição criminal, o sujeito criminoso é aquele que pode ser morto (MISSE, 2010, p.17).

⁵¹ Em “2000 e Quê?” no verso: “Polícia nas esquinas tentando matar geral”, exposto mais adiante na página 82.

Por um lado, a título de ilustração, detenho-me um momento no estigma de cor pela sua frequência como elemento afirmativo de identidade no discurso do rap, embora a pobreza e a origem também estejam de acordo com a representação do sujeito criminal, eliminável, e do sujeito estigmatizado e incapaz; e por isso mesmo, privado da integração “normal” da sociedade. Por outro, porque, segundo Becker, o atributo negro corresponde ao mais marcante enquanto um atributo que, subordinando-os, se sobrepõe aos outros status ou características do sujeito (BECKER, 2008). De uma só vez, nesta passagem de “Peles negras, máscaras brancas”, Fanon (2008), dez anos antes da publicação de “Outsiders”, de Howard Becker e de “Estigma” de Goffman, apresenta, eloquentemente, a perspectiva da cor como uma característica anterior, sobrepujante, da identidade pública do sujeito para os outros (BECKER, 2008), bem como do estigma como causa peremptória do erro mais prosaico (GOFFMAN, 1998).

Não estávamos mais no tempo em que as pessoas se impressionavam diante de um padre preto. Tínhamos médicos, professores, estadistas... sim, mas em todos esses casos algo de insólito persistia. “Nós temos um professor de história senegalês. Ele é muito inteligente... Nosso médico é um negro. Ele é muito cordial”.

Era o professor negro, o médico negro; eu, que começava a fraquejar, tremia ao menos alarme. Sabia, por exemplo, que se um médico negro cometesse um erro, era o seu fim e o dos outros que o seguiriam. Na verdade, o que é que se pode esperar de um médico preto? Desde que tudo corresse bem, punham-no nas nuvens, mas atenção, nada de bobagens, por preço nenhum! O médico negro não saberá jamais a que ponto sua posição está próxima do descrédito. Repito, eu estava murado: nem minhas atitudes polidas, nem meus conhecimentos literários, nem meu domínio da teoria dos quanta obtinham indulto (FANON, 2008, p.109)

Deste modo, a expectativa acerca do comportamento do indivíduo negro é demarcada, fundamentalmente, sobre o estigma de cor. Para Fanon (2008), uma vez que esperam de um homem branco o comportamento comum, ou melhor, “normal” e capaz, do homem negro esperam curso de ações de acordo com as pressupostas limitações de sua cor. Como observado pelo autor, uma conduta *naturalmente* inadequada, transgressora, arriscada e, no mínimo, acusadamente incapaz; assim sendo, sujeita à “amputação”, isto é, à rejeição, conforme sugere o referencial branco. Por sua vez, para Abdias do Nascimento (1980), o negro no Brasil vem sendo submetido ao genocídio desde a implementação da política de branqueamento racial, estimulada pelo governo brasileiro no período pós abolição, cujo objetivo se assemelha ao genocídio sofrido pelo povo Judeu sob o regime da Alemanha nazista por se tratar do mesmo propósito ancorado na eliminação do elemento racial indesejado. No caso brasileiro, a dissolução do elemento negro através de uma socialização intermediada por um tipo de racismo “sutil, difuso, evasivo, camuflado, assimétrico, mascarado, porém tão implacável e persistente que está liquidando definitivamente os homens e mulheres da raça negra que conseguiram sobreviver ao massacre praticado no Brasil” (NASCIMENTO, 1980, p.13).

O mundo branco, o único honesto, rejeitava minha participação. De um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro — ou pelo menos uma conduta de preto. Eu acenava para o mundo e o mundo amputava meu entusiasmo. Exigiam que eu me confinasse, que encolhesse (FANON, 2008, p.107).

Sendo assim, ao que tudo indica, é possível apontar que a supressão desse sujeito, determinado pela cor, pela classe e pela origem, seja por sua eliminação física ou pela privação de recursos e direitos básicos, compreendidos como necessários à saúde adequada e à preparação ao mercado de trabalho, são verificados como motivos à adesão ou à opção pelo desvio. Uma vez que sua eliminação é desejada, a representação do desvio surge no discurso como um curso de ação que visa a manutenção da própria sobrevivência. À medida que as adversidades impostas por um grupo exterior definido, não estigmatizado e dominante, oprimem o indivíduo eliminável, o desvio se apresenta como uma opção “oportuna” para evitar tal propósito. Em “2000 e quê”, do grupo Família 33, é possível identificar o sentido descrito.

2000 e quê?
É progresso pra quem?
Neymar comprando iate e a favela sem nenhum vintém
Polícia nas esquinas tentando matar geral
E os que sobrevivem “cata” playboy no sinal
Trancafiar pra tua laia é o que resolve
Mas a cultura que sobrou é a do revolver.
O que instiga o menor é saber pelo toque
Que ele foi escolhido pra fazer o pacote
Se espelhar em quem?
Governo tá cagando
Sobreviver pra muitos é seguir traficando
Não sabe nada de escola,
Mas é “profissa” na contagem de dinheiro e em jogar bola.
Não me enrola
Cacique quer dinheiro
Não é possível que é só sofrimento o tempo inteiro.

(...)Que nada louco, um salve pros meus chegados
“Oião” e a família da beirada só “caba” invocado
Que corre sempre atrás
Pra não ficar pra trás
Já vivemos sem nada agora queremos mais. (...)

(...) Fica ligeiro com os “cabana”, homem
Vamos partir pros “corre” se não “nós” num come
Eu quero muito mais que os veludão Cyclone
Me levantar de vez não só sujar meu nome (...)

A princípio, é importante sublinhar a demarcação da dicotomia entre dois grupos, um representado sob a figura de Neymar, embora negro, integrante de um mundo materialmente inacessível; e o outro pela favela. Esta definida pela pobreza e por sua população de maioria negra. Ou seja, entre estigmatizados e não estigmatizados. O dilema referente a quem o

progresso é reservado logo é respondida na definição dos grupos, já identificados. Ao que parece, o significado acerca da igualdade, das oportunidades, é posto em suspensão e o texto sugere a exclusão do sujeito estigmatizado da competição franca e dos processos de desenvolvimento humano geral, político, cultural, econômico etc. O sujeito também é definido. É o sujeito criminal que pode ser trancafiado e eliminado pela polícia. É, ao mesmo tempo, estigmatizado e, por esses motivos, imerso em uma socialização insatisfatória, alheio à educação, pobre e carente dos direitos básicos supostamente oferecidos pelo governo. Deste modo, privado de recursos e do consumo, entendidos como necessários à sobrevivência, adere ao tráfico para sobreviver. Nos dois trechos seguintes, a opção pelo desvio em virtude da condição precária em que o sujeito retratado se encontra fica ainda mais clara. Nestas transcrições pode-se indicar que a pobreza, isto é, a privação dos recursos é um dos motivos para “partir pros ‘corre’”. Por último, a ideia da opção pelo desvio ultrapassa a razão do consumo e se encaminha para relação entre a sobrevivência e a fome, uma vez que sua superação é uma condição fundamental à vida. Sob essa perspectiva, o sentido conferido às experiências relacionadas à adesão ao desvio desloca a ênfase de suas motivações do interior do sujeito para as condições objetivas, estruturais e funcionais da realidade social. Como condições objetivas compreende-se àquilo que está associado à sobrevivência e, analisando o discurso, pude identificar alguns elementos que convergiam para este paralelo, quais sejam a superação da fome e da miséria, a incapacidade de obtenção de recursos por efeito do desemprego e a ausência de direitos básicos. Sendo assim, a precariedade da vida e as condições em que a população estigmatizada estão sujeitas são registradas na proporção da profusão de seus domínios como, por exemplo, nas representações da fome e do preconceito, do desemprego e da privação do consumo, da violência policial e da ausência de escolaridade, formando uma constelação de elementos vivenciados nas relações sociais dando indícios da dificuldade em se integrar a um mundo que insiste em se fechar. Portanto, as diferentes privações e as representações da violência policial admitem a perspectiva da eliminação por supressão dos sujeitos representados no discurso. Por exemplo, como observado na transcrição anterior da música “2000 e quê?”, a narrativa da fome como um fator objetivo diretamente influente à opção do desvio também é verificada na canção “Negão da Bicicleta”.

Ninguém entende ser visto como mais um indigente
 Carente da saúde, do corpo e da mente
 Só de ver os ‘boy’ contente saca a contradição
 Nasceu em berço de ouro diferente do negão
 Que sempre pedalou, não tem habilitação
 Que se não for pra pista não vai ter nem o pão
 Quanto mais um carrão que teu pai vai te dar

Pra você estudar passar no vestibular.
 É diferente, no final tudo é humano
 E pra ter essas “moda” cada um tem os seus planos
 Hum... estudar o quê que é isso?
 Traficar e roubar esse é meu compromisso.

Ainda, em “Sai da esquina”, de NSC.

(...) Logo cedo na esquina se eu piscar o olho fodeu
 Minha liberdade hoje até a noite só quem sabe é deus
 Mano velhinho, protege eu
 Nós não “queria” tá aqui, é pra não tá sofrendo tanto
 É pro leite do guri (...)

(...) A biqueira tá em alta, mais alto é o nosso risco
 Se não fosse esse risco o gueto tava fodido
 Se foda não tô mais liso, a “cabreragem” me aperreia
 Mas se foda se eu morrer, morri de barriga cheia (...)

E, por fim, em “De pinote”, do mesmo grupo.

(...) Governador, prefeito, senador, juiz
 Vai dizer que “cês” num quer ver seu filho feliz
 “Velocipe” automático, futuro herdeiro
 Se “pá” no domingo, circo do Beto Carreiro
 Enquanto nossos filho na favela, outro mundo,
 Pra não faltar o leite, os “mano” faz de tudo.
 Aí, playboy imundo, perdeu, “tô” de pinote
 Amanheci de rango, quero seu Ecosport.
 A vó do meu guri ligou pro meu chegado
 Precisa de remédio, leite, fralda descartável
 Um, dois, perdeu o carro, seguro avalanche,
 Avisa o teu papai que esse aqui vai pro desmanche;
 O tio num é patrão? Num anda rindo à toa?
 Num estudou na academia de ciências de Lisboa?
 Perdeu, fique de boa. Num olhe pra mim não;
 Se saia deixe o carro e a chave na ignição.

Seguindo a perspectiva da opção pelo desvio sob a ênfase nas condições objetivas inadequadas à sobrevivência, outro motivo levantado e potencialmente associado ao desenvolvimento apropriado da vida e da garantia básica dos direitos, da identidade e dos recursos é o emprego. Pode-se dizer que a integração regular no mundo do trabalho, bem como o desfrute de seu resultado, está fundamentalmente vinculada ao ofício de maneira que o mesmo “tornou-se de importância vital para a sobrevivência física e a adequada inserção social das pessoas, repercutindo inclusive em sua saúde mental” (BARBOSA, 2005, p.51). Desta maneira, o trabalho enquanto método/meio de reunir recursos tem papel elementar na fundação e no desenvolvimento das relações sociais e de trabalho do modo de produção capitalista, conferindo, inclusive, identidade social ao indivíduo, uma vez que “se é aquilo que se faz” (BARBOSA, 2005, p.52). Portanto, a exclusão do mercado de trabalho em função de processos

de estigmatização pode ser entendida como mais um mecanismo de anulação do sujeito que, por sua vez, opta pelo desvio a fim de contê-la como, por exemplo, pode ser observado em “Cara ou Coroa”, do grupo NSC.

Nós tudo desempregado, infelizmente é assim,
 Às vezes rolam perigosas ‘missão’ pra cumprir,
 Pode me achar de ruim, políticos, vermes imundos
 Fim da corrupção seria um desejo justo,
 No Brasil corrompem os três, dinheiro, campanha, eleição,
 Maior máquina mortífera, produzindo ladrão
 Revolta ou necessidade, vendo a precisão do filho

(...) Sei que a dificuldade faz nos cometer delito,
 Só não vou achar bonito, o que tá acontecendo (...)

Em “O crime é foda” do mesmo grupo.

Desemprego, desespero, tipo um beco sem saída
 Se entrega ao inimigo, paga com a vida
 Analisa se compensa, reflita, compreenda
 Que nada é por acaso, tudo é uma consequência
 Negligência do governo, vem revoltando mente
 É que o moleque esnobado, virou um delinquente

E ainda, em “Quem vai Chorar”, também de NSC, que, por seu turno, articula não só o desemprego, mas a fome, a desigualdade e o estigma como elementos próprios dos problemas estruturais que estão submetidos os sujeitos apresentados.

(...) O que vem fácil vai fácil, todo mundo tá ligado.
 Só que a necessidade entre nós fala mais alto.
 O povo tá mal cuidado, excluído, explorado
 No veneno, iludido, vítima do descaso.
 A quebrada sem asfalto, sem saneamento básico.
 O sofredor, pai de família: desempregado.
 O mundo se rendendo ao tráfico, só pra sobreviver.
 Ninguém aguenta ver os filhos sem tem o que comer.
 Uma grana pra um “rolê”, uma mina de responsa
 Um pião com os aliados, quem não quer tirar uma onda?
 Só que a realidade infelizmente não é assim.
 O sistema é implacável e vem traçando o nosso fim.
 É mais ou menos tipo assim: eles te negam informação
 Ou aceita ser escravo ou tira uns dias na prisão.
 No poder corrupção, da polícia, repressão,
 Ninguém aqui aguenta mais tanta humilhação.
 Cotidiano violento de miséria, ostentação.
 Desigualdade social gera conflito, confusão.

Por sua vez, no trecho a seguir da canção “Cena do Louco”, do grupo “Os Comparsas é a firma”, numericamente versificado em função do seu tamanho, é possível indicar, a exemplo do verso (2), a perspectiva do sujeito criminal como sendo àquele cuja morte é desejável e, por isso mesmo, ao se perceber não apenas como tal, mas como um excluído — segundo a linha do presente trabalho, como um estigmatizado — busca evitar a sua eliminação “matando” o

inimigo conforme a ideia da guerra é sugerida. Portanto, ao que parece, aderir às práticas ilegais para não ter a sua vida interrompida fisicamente, ou por processos de exclusão, é uma opção “razoável” em virtude da indisponibilidade de meios adequados de desenvolvimento a sua volta. A mídia, mais uma vez, surge como um canal de veiculação de uma realidade deturpada, circunscrevendo, através de incriminações, a acumulação social da violência representações acerca do crime que estão em desacordo com a realidade ou estão em consonância com as desigualdades sociais; e a polícia, por seu turno, como o instrumento particular do “sistema homicida” de eliminação desse sujeito criminal construído socialmente e determinado pela cor, pela classe e pela origem como pode ser visto no verso (11). E, por fim, pode-se perceber o levantamento do sentido a respeito da rotulação desviante aplicada fundamentalmente sobre o sujeito e não sobre sua conduta, a propósito dos versos (12) ao (14).

- (1) Cena do louco, missão dos malotes
- (2) Isso aqui é uma guerra se tu não mata, tu morre
- (3) Os “corre” tá foda, é a selva de pedra
- (4) Você só vale o que tem e ainda financia a guerra
- (5) A era da Glock, a era do medo
- (6) Esqueceram de deus, preferiram o dinheiro;
- (7) Criando as drogas, evoluindo as armas
- (8) Lucrando com a morte e com a miséria gerada
- (9) Impondo suas leis e todo seu padrão de vida
- (10) Quem paga é o povo que vive sem alternativa
- (11) A mídia aliena, policia extermina
- (12) Dois pesos, duas medidas e o sistema é homicida
- (13) O pobre infrator, ele julga, condena
- (14) Mas pro político bandido o crime aqui sempre compensa.
- (15) Distribui a renda desproporcionalmente
- (16) Seu descaso, esquecimento, vem gerando os delinquentes
- (17) Tem mais sangue inocente correndo nas calçadas
- (18) Pobre matando pobre, burguês dando risada
- (19) Com mão de obra escrava, mais-valia, monopólio
- (20) Ainda te jogam no presídio só pra alimentar seu ódio.
- (21) Matam por petróleo, vendem a palavra divina
- (22) Ladrão engravatado no comando da chacina
- (23) Roubando a autoestima, acabando com a esperança
- (24) Te exploram nas usinas, ainda prostituem criança
- (25) A ganância é a fissura, só que o efeito é bumerangue
- (26) Boy com cartão clonado e o carro no desmanche
- (27) A revanche vem do gueto; é a vingança do excluído
- (28) A revolta prevalece, os moleques tem instinto.
- (29) De campana nas quebradas ficam só de sentinela
- (30) Faz os “corre” arriscam a vida, tudo em nome da favela
- (31) Tá ligeiro, num “cabera”, sempre esperto na função
- (32) O bagulho é cabuloso, é puro clima de tensão
- (33) A indignação de quem cansou de esperar
- (34) Sofredor é nesse pique, quando quer ele vai buscar

Com efeito, a partir do verso (25) em diante, embora o texto levante um significado estrutural acerca da opção pelo desvio, a representação veiculada do sujeito desviante aparece

em consonância com a teoria de Becker (2008) no que diz respeito a indicação desse sujeito como ativo na adesão às práticas desviantes, uma vez que ele não é *somente* um produto de suas condições materiais. Deste modo, o sujeito ativamente *opta* por seguir uma carreira desviante segundo uma relação dialética entre as condições objetivas e sua agência, isto é, entre estrutura e prática. Este sentido, por exemplo, também pode ser encontrado em três momentos da letra de “Negão de bicicleta”, o primeiro na página 84⁵² e os outros a seguir.

(...) Súbito é meu título
Botei currículo pra não ser corrupto
Emprego digno ou bandido súbito?
Está comigo a decisão
Mocinho ou ladrão?
Em busca dos potes premiados e nessa decisão
Já foram quantos irmãos de embalo? (...)

(...) Apronta, mete bronca pro papel.
Todo dia nasce o sucessor da malandragem
Negão da bicicleta, habita em toda grota
Para salvação os caras que boicota.
Ninguém se importa, se coça,
Quando vê as notas de cinquenta
Deixa qualquer um com boa aparência.
Nunca quis ser ‘biquete’, admirei 157
Quando pivete na quebrada de ‘mobilete’
Embalando as ‘g’ com a gilete
Tá complicado, distante de ser um doce
Essa opção de assinar o 12 ou 33.
A cena é ser coadjuvante, irmão, essa é minha vez. (...)

E, por último, em “Mcz Gangsta City”.

Forçado desde pequeno
A escolher dois lados loucos
Faminto estudioso
Ou farto periculoso
Fica à tu a decisão,
Mas o tempo é precioso.

Por fim, é possível identificar mais dois sentidos, em menor número, pertinentes à opção pelo desvio. O primeiro é o reconhecimento do desviante enquanto referência de sucesso disponível na periferia; o vislumbre em relação àquele indivíduo que consome o que mais ninguém no bairro tem capacidade de consumir, que carrega consigo joias, dinheiro e roupas de marca. Tal sentido pode ser observado na transcrição feita acima, de “Negão da bicicleta”⁵³, em “2000 e quê?”, exposta abaixo,

⁵² Especialmente no verso “E pra ter essas “moda” cada um tem os seus planos”.

⁵³ Em particular o verso “Nunca quis ser ‘biquete’, admirei 157”.

O que instiga o menor é saber pelo toque
 Que ele foi escolhido pra fazer o pacote
 Se espelhar em quem?
 Governo tá cagando
 Sobreviver pra muitos é seguir traficando

E em “Lei dos ‘corre’”, do rapper Invasor.

Essa é a lei dos “corre”
 Dos guetos às áreas nobres
 De palmo em palmo é morte
 Só vejo os “pacote”
 “Frojado” ou homem forte
 A pólvora come igual
 Seja lá nas fazendas ou aqui no litoral
 O clima é de mil “grau” e herói não veste farda
 Aqui o Robin Hood é quem expele as “molecada”
 Portando as “quadrada”, com os “cordão” de prata
 No bolso várias “onças” e na nave as safadas.

O segundo, por sua vez, faz referência ao enriquecimento, ao poder e ao consumo nos padrões das classes mais altas. Ao que tudo indica, ambos os sentidos não deixam de apontar problemas fundamentalmente estruturais, uma vez que tanto o sucesso quanto o consumo não são práticas e conquistas esperadas ao sujeito apresentado até agora nas letras; um sujeito estigmatizado pela cor negra, pela classe baixa e pela origem periférica, e, por conseguinte, confundido, no mínimo, como incapaz, como menos humano e, no máximo, como um sujeito essencialmente desviante e criminal. De acordo com Goffman (1998), uma das estratégias utilizadas pelo indivíduo estigmatizado para corrigir sua identidade pública deteriorada é a obstinada dedicação individual em superar barreiras ou dominar áreas consideradas inadequadas a sua condição. Portanto, ao que parece, a obcecada busca pelo sucesso e pelo consumo, de certo modo justificável nas relações sociais capitalista, pode servir como uma contraprova da incapacidade do sujeito presente no discurso do rap alagoano. De outro modo, um rompimento com a “realidade” que lhe foi atribuída. No entanto, embora esta perspectiva possa estar de acordo com o efeito de “desestigmatização” ela não pode ser compreendida como única ou determinante nesta ocasião do discurso. Uma vez que o sucesso e o consumo são elementos fundamentais ao indivíduo inscrito nas relações sociais capitalistas, mais do que somente a superação do estigma para um patamar “normal” e capaz, a superação dos termos de necessidades básicas para o sucesso e para o consumo não essenciais, isto é, de luxo, também aparecem como justificativas razoáveis à obsessão; primeiro como superação da desigualdade circunscrita ao sujeito retratado e, segundo, em função do significado que o consumo e o sucesso tem no capitalismo. Com efeito, o acesso ao consumo como motivo à opção pelo desvio

pode ser visto, novamente, em “Negão da bicicleta”, na transcrição das páginas 83 e 84⁵⁴, em “Lei dos ‘corre’”:

Da PT até o Cruzeiro
A cena é sempre a mesma
Só muda os personagens, “véi”
Pode ter certeza
Agora não se trata apenas de sobrevivência
Os pobres querem poder, status, boa aparência
Quer sair dos barracos, poder morar nos prédios
Essa é a lei dos corre, bem-vindo ao mundo moderno

E, por último, em “Corre pelo crime”, do rapper Mago Aplique.

Assalto a mão armada é mamão;
Quero ver reagir na mira do oitão.
O cifrão é o que faz me rir
Dinheiro e poder é o que rima aqui.
Eu não vou mentir quero a *Fazer*⁵⁵ amarela,
No pescoço o cordão
E nas “cinta” o três janelas

Ao contrário do que foi levantado até agora acerca da ênfase bilateral entre agência e estrutura inscrita na significação de práticas desviantes, é possível identificar, em menor número, um sentido oposto. Por exemplo, enquanto que em dois momentos da letra de “Negão da bicicleta” — já identificados nas transcrições da página 87 — admite-se a interferência ativa do sujeito sobre suas ações, mais adiante, entretanto, nos cinco últimos versos do texto o significado a respeito do desvio toma outras conotações. Deste modo, embora no primeiro trecho transcrito de “Negão da bicicleta” a presença do estigma, da carência de saúde, do desconhecimento acerca da escola e da improbabilidade de sucesso ou de desenvolvimento em virtude da sua cor e de sua origem sejam levantadas como a soma de exclusões circunscritas àquele que opta pelo desvio; em um momento da letra, em função dos conflitos de poder inerentes ao discurso, o texto levanta sentidos deterministas. Esses sentidos também podem ser verificados nos textos de outras canções, já citadas, quando o crime surge como um produto direto de uma sociedade disfuncional e como algo implacável em razão de condições objetivas específicas. Ou seja, como uma força incontrolável e articulada por uma relação descendente

⁵⁴ “Só de ver os ‘boy’ contente saco a contradição / Nasceu em berço de ouro diferente do negão / Que sempre pedalou, não tem habilitação / Que se não for pra pista não vai ter nem o pão / Quanto mais um carrão que teu pai vai te dar / Pra você estudar passar no vestibular. / É diferente, no final tudo é humano / E pra ter essas “moda” cada um tem os seus planos.”

⁵⁵ Moto Fazer

entre estrutura e ação, a exemplo das músicas “De pinote” e “Mcz Gangsta City”. Portanto, seguem as transcrições de “Negão da bicicleta”

Criado pela oposição
Exterminado pela opressão
Hoje tem milhares no mundão
Negão da bicicleta é o alvo da sociedade
E a flecha na cara do sistema.

Da canção “De pinote”

No “rolé” despercebido
Pode levar um bote
Perdeu o sossego
Perdeu o pinote
O crime não compensa 2x
Na cadeira dos réus
Vários anos de sentença
Se não for pro caixão
Sodoma e Gomorra
Os manos é forçado a entrar nessa porra
Vocês não abrem a porta não dá chance a nossa gente
Emprego até que tem mas não é suficiente

E, por último, “Mcz Gangsta City”

Sabe bem que a vida é dura
Alagoano nascido no interior
Educado pede por favor
Sabe bem viver pro crime
Se na “perifa” é só isso que existe.

Deste modo, diferentemente do que vem sendo levantado sobre a adesão ao comportamento desviante ser uma *opção* do sujeito, o sentido do crime elaborado nesses três trechos aparece como um produto de uma relação determinística em que, dada as condições materiais precárias nas quais o sujeito se encontra, o mesmo é impelido forçosamente à prática desviante, como pode ser visto em “De pinote”, ou como observado no último verso de “Mcz Gangsta City”, de acordo com a perspectiva de determinação local a respeito da relação estrita entre periferia e crime. Em outras palavras, a respeito da inexistência de outras práticas na periferia senão o crime. De todo o modo, a ênfase no determinismo é sustentada pela condição objetiva que se encontra o sujeito. Ou seja, excluído devido ao seu estigma.

Portanto, à guisa de conclusão, é possível indicar que, a partir da AD, o sentido veiculado no rap alagoano acerca do estigma e do desvio é elaborado a partir de uma perspectiva contra-hegemônica; construída, por sua vez, sob a ênfase da relação dialética entre estrutura e agência em que tanto as condições objetivas, quanto a ação do sujeito estão inscritas na articulação da prática desviante. Ou seja, ao contrário do significado atribuído ao desvio pelo senso comum e por paradigmas essencialistas e deterministas, o significado levantado pelo

discurso das músicas analisadas faz coro às teorias de Goffman (1998), sobre o estigma, e Becker, sobre o desvio. Dessa maneira, foi possível observar na construção do significado do desvio, ou melhor da adesão à prática desviante, a identificação do estigma e de suas consequências na vida do sujeito estigmatizado pela cor, pela classe e pela origem como condição objetiva a um tipo de integração social insatisfatória que, por seu turno, foi identificada na representação de elementos como, a fome, a privação do consumo, dos recursos, de escolaridade, de direitos e saúde básicos, e do desemprego. Portanto, a soma de uma série de exclusões motivadas pelas condições materiais relegadas ao sujeito estigmatizado. Nessa orientação, a opção pelo desvio apresentou-se quase aos moldes do que Becker chamou de uma “profecia autorrealizadora”, no que diz respeito à marginalização do sujeito rotulado publicamente como desviante, em virtude de um processo de estigmatização, deslocado da integração “normal” e estorvado em seu desenvolvimento da vida por via dos processos comuns como, por exemplo, o mercado de trabalho (BECKER, 2008, p.44). Sendo assim, enquanto as classes dominantes perpetuarem suas referências e seus sentidos, a população estigmatizada terá mais chance de ser enquadrada enquanto desviantes, ou bandidos, e por isso mesmo, como sujeitas a anulação e a privação.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou realizar uma análise sociológica pertinente aos sentidos veiculados acerca do estigma e do desvio no discurso do rap alagoano. O empenho deu-se em virtude da importância do debate das significações periféricas, uma vez que o acesso ou a compreensão das mesmas são dificultadas em vista da maior estabilidade dos significados atribuído às coisas e aos conceitos consoantes aos paradigmas hegemônicos. Com efeito, de acordo com a teoria do discurso, a fixação dos sentidos em um texto está inscrita ao domínio da política e, portanto, a relevância da discussão vem a ser oportuna não só para a ciência como também para a transformação da realidade social. Deste modo, me parece ser razoável a manipulação de objetos na direção da contranarrativa, uma vez que, articulado conforme um embate de forças, a difusão de significados periféricos vem a ser mais propícia naqueles. Partindo desse princípio, à medida que fundamentações significativas sobre esses sentidos são produzidos, mais disponível torna-se a compreensão de como nós registramos as experiências sociais que estamos inseridos, levando em consideração não só a sensação pura, mas a relação intrínseca que isso tem com nossas ideologias e nossas posições enquanto integrantes de grupos sociais.

Meu objetivo foi investigar sentidos contra-hegemônicos acerca do desvio, isto é da adesão a prática desviante. Para isso, identifiquei em Howard Becker (2008) e em Gilberto Velho (2003) que as abordagens deterministas e essencialistas ocuparam lugares de maior relevância tanto na história da ciência social quanto no senso comum — neste último ainda hoje circulando de maneira expressiva. A perspectiva determinista, portanto, ampara-se sob a ênfase na patologia social da sociedade, a exemplo da teoria funcionalista, como causa elementar na produção direta do desvio, e, por sua vez, a visão essencialista entende que a causa da conduta desviante está no interior do sujeito, compreendendo-o, aliás, como naturalmente mau em função de alguma predisposição psicológica. Dessa maneira, busquei identificar um significado que pusesse em harmonia as forças da estrutura e da agência na opção pelo desvio. Para tanto, foi preciso apontar uma série de elementos que pudessem embasar teoricamente tal sentido. Por um lado, para atender as forças das condições objetivas realizei uma investigação acerca das exclusões sociais em virtude da estigmatização nas motivações pertinentes à adesão à práticas desviantes, delimitadas enquanto atividades ilegais para captação de recursos e, por isso mesmo, tornou-me necessário identificar elementos que pudessem demonstrar uma relação entre a opção pelo desvio e sobrevivência. Por outro, para atender as forças da agência, ao verificar que os processos de estigmatização estão associados, no limite, à identificação do

sujeito com o comportamento desviante, pude analisar que a anulação do sujeito estigmatizado é aceitável na proporção do hábito (MISSE, 1999; MISSE, 2010) e que por isso o desvio tem-se apresentado como um movimento na direção contrária. Isto é, na busca de recursos para seu desenvolvimento ou para manutenção de sua vida.

Com efeito, orientado a partir das teorias de Goffman (1998), de Becker (2008) e, em menor grau, de Misse (1999; 2010), identifiquei a construção de um sujeito particular no discurso do rap alagoano. Este sujeito, demarcado pela cor negra, pela origem periférica e pela pobreza apresenta atributos inadequados à imagem do cidadão respeitável e capaz e, em razão de sua condição, é submetido à expectativas negativas. De outro modo, um sujeito estigmatizado e que, em vista disso, é considerado como, no mínimo, incapaz e, no máximo, suscetível à eliminação. Um sujeito que por não preencher as exigências do referencial dominante de normalidade — branco e burguês — está associado historicamente ao comportamento desviante sob a representação do perigo e do risco. Sua heterogeneidade, portanto, é condensada no estigma e, em consonância com Goffman (1998), sua identidade pública torna-se deteriorada (GOFFMAN, 1998). Desse modo, diante de um mundo inflexível às suas características, ele se integra de modo insatisfatório à sociedade sendo relegado às condições objetivas precárias e excluído dos processos apropriados ao desenvolvimento geral da vida. Em função disso, identifiquei no discurso do rap alagoano elementos que demonstravam uma relação entre precariedade e opção pelo desvio, quais sejam a fome, a privação dos direitos básicos, da saúde e do emprego, a pobreza, a sujeição criminal e a sujeição à violência. Ainda, identificados como desviante pela sociedade, em virtude da associação de seus estigmas à predisposição criminal, (MISSE, 1999; MISSE, 2010) foi possível perceber a consciência desse sujeito no que diz respeito à habitual conformação da parcela não estigmatizada com sua anulação física ou sob o intermédio da privação dos recursos básicos a sua sobrevivência. Sendo assim, na orientação contrária dos mecanismos de supressão da sua existência, o discurso do rap alagoano apresentou um sujeito que intencionalmente comete o delito a fim de superar a precariedade a que foi submetido.

Essas conclusões só foram possíveis porque o rap, enquanto objeto de veiculação de significado, está fundamentalmente associado a uma população historicamente marginalizada e, ainda, por ter como princípio a transformação social e a autorrepresentação de seus atores sociais (TEPPERMAN, 2015; CAMARGOS, 2015; SANTOS, 2014). Como foi discutido, de acordo com Vinci de Moraes (2000), a música não se desenvolve ao longo da história independente do contexto social em que ela é produzida, muito pelo contrário. O rap, por sua vez, está intrinsecamente ligado desde seus primórdios a um contexto global da diáspora negra

associada às ondas migratórias e ao enfrentamento das desigualdades sociais particulares do processo de urbanização intensificado nos anos 1960. A difusão do rap, através do movimento Hip Hop, está ligado, portanto, às traduções locais dos problemas enfrentados transnacionalmente por essa população. Deste modo, o desenvolvimento do rap no Brasil e em Alagoas também está associado à população negra e de periferia, como pôde ser verificado no discurso analisado. Localizado em um tempo e espaço determinado, isto é, em um contexto e, ainda, atravessado pelas relações políticas inscritas ao seus atores, o rap vem a ser uma fonte de documento oportuna ao levantamento de significados próprios aos grupos sociais em questão. Fundamentalmente, o discurso circunscrito ao rap tem um papel relevante “no processo de (re)construção, (re)significação e compõem as subjetividades dos atores sociais, o sujeito que reflete sobre seu social e se torna o protagonista social de sua própria história” (MARTINS, 2013, p.265). Portanto, o uso da música como ferramenta de transformação em virtude das condições de desigualdade que estão submetidos seus autores favorece a veiculação de significados contra-hegemônicos, uma vez que “permite o subalterno subjetivar-se autonomamente” e, assim, a “conquistar o espaço da enunciação e da representação de si” (MARTINS, 2013, p. 273). Logo, a relevância da manipulação do rap para a construção de significados periféricos dá-se sob o intermédio de uma guerra de narrativas em que a contranarrativa é privilegiada e, desta maneira, pode-se trabalhar com os registros acerca dos indícios de como são sentidas e experimentadas as relações sociais vivenciadas pelo grupo social vinculado ao gênero em questão bem como de que modo são criados os significados, porque são criados de tais maneiras e quais relações políticas estão inscritas na sua produção.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, L. **Aparelhos Ideológicos do Estado**: nota sobre aparelhos ideológicos do Estado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- BARBOSA, Patrícia O. **Rap e Identidade Social** - Um Estudo de Caso. Dissertação de Mestrado em Psicologia. Brasília: UCB, 2005.
- BARTH, Frederik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Tradução de: John Cunha Comerford. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.
- BAKHTIN, M. *The dialogical imagination*. Holquist, M. (ed.), trad. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BECKER, Howard S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2008.
- BIAR, L.A. **Desvio e estigma**: caminhos para uma análise discursiva. Calidoscopio (Online), v. 13, p. 113-121, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 432p.
- FONSECA, S. Carvalho da. **O rap como poesia negra da diáspora**: modos de dizer, modos de fazer literatura. Crítica Educativa (Sorocaba/SP), v. 5, n. 1, p. 135-145, jan./jun.2019. ISSN: 2447-4223. DOI: [10.22476/revcted.v5i1.430](https://doi.org/10.22476/revcted.v5i1.430)
- CARVALHO, Tatiane Valéria R. de. **A Identidade do Movimento Hip-Hop curitibano a partir da análise do discurso de letras de rap**. 2011. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).
- COELHO, E. C. **A Marginalização da Criminalidade e A Criminalização da Marginalidade**. REVISTA DE ADMINISTRACAO PUBLICA, Rio de Janeiro, v. 12, n.2, p. 139-161, 1978.
- COMITÊ INVISÍVEL. **A insurreição que vem**. São Paulo: Edições Baratas, 2013. 177p.
- Davi 2P, 1 Vídeo (5min 18seg). **DAVI 2P PIÃO DE ALMA**. Publicado pelo canal DAVI PRETO PROBLEMA, sem ano. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=g993zDW8qKg&ab_channel=DAVIPRETOPROBLEMA Acesso em: 18 Out 2020.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e Mudança Social**. (Coordenação da trad.) Izabel Magalhães. Brasília: UNB, 2001.
- Família 33, 1 Vídeo (4min 44seg). **FAMÍLIA 33 * Policiais**. Publicado pelo canal familia33al, 2016. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=9o2zTGxfMbk&ab_channel=familia33al Acesso em: 15 Set 2020.

Família 33, 1 Vídeo (5min 25seg). **FAMILIA 33 * MCZ GANGSTA CITY**. Publicado pelo canal ALEX SILVA Z.O, 2015. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=A4zNIJOtTFU&ab_channel=ALEXSILVAZ.O Acesso em: 15 Set 2020.

Família 33, 1 Vídeo (4min 48seg). **FAMILIA 33 * 2000 e quê GTA MIX**. Publicado pelo canal familia33al, 2016. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=oMTmWg3xHc4&ab_channel=familia33al Acesso em: 15 Set 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

Felipe Boka, 1 Vídeo (5min 15seg). **Seu Boka – VELHA OESTE** (part. OSSO e Jerry Loko) (Prod: U-PLANO). Publicado pelo canal Renato Santana, 2014. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Lmux7x3i7z0&ab_channel=RenatoSantana Acesso em: 18 Out 2020.

Felipe Boka, 1 Vídeo (4min 19seg). **Felype Boka – Negão da Bicicleta OFICIAL HD**. Publicado pelo canal 420produções, 2015. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=iqEvIxlh8ho&ab_channel=420producoes Acesso em: 18 Out 2020.

FELTRAN, Gabriel de Santis. **Sobre anjos e irmãos**: cinquenta anos de expressão política do "crime" numa tradição musical das periferias. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 56, p. 43-72, jun. 2013.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

FOCHI, M. A. B.; **Hip hop brasileiro**: tribo urbana ou movimento social?. FACOM. Revista de Comunicação da FAAP, v. 17, p. 61-69, 2007.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

_____. **A ordem do discurso**. 3.ed. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Arqueologia do saber**. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: Notas Sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1988.

GONÇALVES; BORSOI, Tatiana dos Santos; SANTIAGO, Marisa Antunes; LIMA, Isabela Nery; LINO, Michelle Vilaça; FEDERICO, Roberta Maria. **Problemas da juventude e seus enfrentamentos**: um estudo de representações sociais. Psicologia e Sociedade (Impresso), v. 20, p. 217-225, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 6. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016. 269p.

_____. **A questão multicultural**. In. HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

IÑIGUEZ, L. (Org.). **Manual de Análise do Discurso em Ciências Sociais**. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 19-49.

Invasor, 1 Vídeo (4min 41seg). **INVASOR lei dos corre III (CLIP OFICIAL)**. Publicado pelo canal ALEX SILVA Z.O, 2015. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8s-4sinLwt0&ab_channel=ALEXSILVAZ.O Acesso em: 18 Out 2020.

JAPIASSÚ, L. A. T. **Expansão urbana de Maceió, Alagoas**: caracterização do processo de crescimento territorial urbano em face do plano de desenvolvimento – de 1980 a 2000. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Alagoas: UFAL, 2015.

LACLAU, Ernesto. 1993. *Discourse*. In Goodwin, Robert E.; Pettit, Philip (eds.). *A companion to contemporary political philosophy*. Oxford: Blackwell, p. 541-547.

LOUREIRO, Bráulio R. C. **Arte, cultura e política na história do rap nacional**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, N. 63, p.235-241, Abr 2016.

Mago Aplique, 1 Vídeo (4min 11seg). **MAGO APLIQUE – Corre Pelo Crime (2013)**. Publicado pelo canal Relíquias Do RAP ALAGOANO, 2019. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=zXD_jQFw3Fc&t=1s&ab_channel=Rel%C3%ADquiasDoRAPALAGOANO Acesso em: 18 Out 2020.

MALVASI, Paulo Artur. **Interfaces da Vida Loka**: um estudo sobre jovens, tráfico de drogas e violência em São Paulo. Tese (Doutorado em Saúde Pública) – Universidade de São Paulo, 2012.

MARTINS, Rosana. **Hip hop, arte e cultura política**: expressões culturais e representações da diáspora africana. Em Questão [Internet]. 2013;19(2):260-282. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=465645973015>

MELO, T. S. **A localização dos pobres nas cidades brasileiras**: um estudo sobre a situação dos assentamentos humanos às margens da lagoa Mundaú em Maceió, Alagoas. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Alagoas: UFAL, 2010.

MENEGAT, Elizete. **A periferia é o limite** – notas sobre a crise do modelo ocidental de urbanização. *Cadernos Metrópole*, n.13, p.107-132, 1º sem. 2005.

MISSE, M. **Malandros, marginais e vagabundos**: a acumulação social da violência no Rio de Janeiro. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Iuperj, 1999.

_____. **Crime, Sujeito e Sujeição Criminal**: aspectos de uma contribuição analítica sobre a categoria “bandido”. Lua Nova. São Paulo, 79: 15-38; 2010.

MISKOLCI, Richard. **Do Desvio às Diferenças**. Teoria & Pesquisa, São Carlos, v. 47, n.01, p.9-42, 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música**: canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História. São Paulo: s.n., v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221.

NASCIMENTO, Abdias do. **O negro revoltado**. Rio de Janeiro: GRD, 1968.

_____. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **O Quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Emerson Oliveira do. **Acumulação social da violência e sujeição criminal em Alagoas**. *Soc. estado*. [online]. 2017, vol.32, n.2, pp.465-485. ISSN 1980-5462. <https://doi.org/10.1590/s0102-69922017.3202009>.

NEDER, A. **O estudo cultural da música popular brasileira**: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.

NSC, 1 Vídeo (5min 24seg). **NSC Sai da esquina (2013)**. Publicado pelo canal NSC ALAGOAS, 2013. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dm406xYtbd0&ab_channel=NSCALAGOAS Acesso em: 15 Set 2020.

NSC, 1 Vídeo (5min 52seg). **NSC - quem vai chorar**. Publicado pelo canal Maxsuel Rocha, 2013. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Jb8t8JplkSg&ab_channel=MaxsuelRocha Acesso em: 15 Set 2020.

NSC, 1 Vídeo (4min 23seg). **NSC – Cara ou Coroa 2012**. Publicado pelo canal Dlátreta Original, 2012. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4-yIMxhg2GQ&ab_channel=Dl%C3%A1tretaOriginal Acesso em: 15 Set 2020.

NSC, 1 Vídeo (4min 24seg). **NSC – De Pinote**. Publicado pelo canal pedroiivo3369, sem ano. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=KUo0pGuFrbk&ab_channel=pedroiivo3369 Acesso em: 15 Set 2020.

NSC, 1 Vídeo (6min 21seg). **NSC – O Crime é Foda**. Publicado pelo canal 3R – RAP AL, sem ano. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=fFNio5sUzv8&ab_channel=3R-RAPAL Acesso em: 15 Set 2020.

NSC, 1 Vídeo (5min 57seg). **NSC – Febre da Televisão**. Publicado pelo canal NSC – Neurônios SubConsciente, 2015. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=b58Jc6luq9o&ab_channel=NSC-Neur%C3%B4niosSubConsciente Acesso em: 15 Set 2020.

OLIVEIRA, Denilson Araújo de. **Hip Hop e territorialidades urbanas**: uma construção social de sujeitos das periferias. Cadernos Penesb, n. 11, 2009/2010, Rio de Janeiro. pp. 73-113.

Os Comparsas é a Firma, 1 Vídeo (6min 41seg). **Os comparsas part. kmkz (nsc) – cena do louco**. Publicado pelo canal Android26 SoOsloucos, sem ano. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=TWk4Q6rOpwM&ab_channel=Android26SoOsloucos Acesso em: 18 Out 2020.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução Eni P. Orlandi. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.

QUIROGA, C.; Fausto Neto Ana Maria Q. **Juventude urbana pobre**: manifestações públicas e leituras sociais. Pensar BH. Política Social, Belo Horizonte, v. 07, p. 19-24, 2003.

REILY, S. A. **A música e a prática da memória** - uma abordagem etnomusicológica. Música e Cultura, v. 9, p. 1, 2014.

ROCHA, Décio; DEUSDARÁ, Bruno. **Análise de conteúdo e análise do discurso**: aproximações e afastamentos na (re) construção de uma trajetória. Alea, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 305-322, jul./dez. 2005.

SANDRONI, Carlos. **Adeus à MPB**. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1 Outras 113 conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004

SANTOS, S. S. **O cotidiano das posses de hip-hop em Maceió**: territorialidades, visibilidades e poder. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Sergipe: UFS, 2014.

SAMPAIO, G. S. B.; BARBOSA, S. M. F. **Jovens negros**: aspectos relevantes de discriminação racial. LE MONDE *diplomatie* Brasil, São Paulo, 5 nov. 2012. Juventude e Política. Disponível em: <https://diplomatie.org.br/jovens-negros-aspectos-relevantes-de-discriminacao-racial/> Acesso em: 10 nov. 2020.

SIMON, C. G. B. **Hip Hop e marginalidade**: possibilidade de leitura. In: VII SEPECH - Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, 2008, Londrina. Anais do VII SEPECH - Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, 2008.

SOARES, A. J. G. **História e a invenção das tradições no campo do futebol**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 13, n. 23, p. 119-146, 1999.

SOARES, P. M. F. **Urbana Legião**: consumo e contestação no rock brasileiro nos anos 80. Dissertação de mestrado em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 1994.

OUZA, R. M. V. **Cultura Hip Hop. Identidade e Sociabilidade**: Estudo de Caso em Palmas. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v. 5, p. 01-10, 2006.

TAVARES, Breitner Luiz. **Na quebrada, a parceria é mais forte** – Juventude hip-hop: relacionamento e estratégias contra a discriminação na periferia do Distrito Federal. Tese de Doutorado em Sociologia. Brasília: UNB, 2009.

VELHO, Gilberto. **Desvio e Divergência**: uma crítica da patologia social. Rio de Janeiro: Zahar, 2003

ZALUAR, Alba. **Integração Perversa**: Pobreza e Tráfico de Drogas. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004.

_____. **Juventude violenta**: processos, retrocessos e novos percursos. Dados, Rio de Janeiro, v. 55, n. 2, p. 327-365, 2012.

ZENI, B. **O negro drama do rap**: entre a lei do cão e a lei da selva. Estudos Avançados (USP. Impresso), v. 18, p. 225-241, 2004.

e-books:

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e Política**: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015. Amazon. www.amazon.com

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015. Amazon. www.amazon.com

APÊNDICE A - FOTOGRAFIAS



SEROL RAP - AL

Início do viaduto que passa por cima da ladeira da antiga Rodoviária



Nois é pelo RAP até morrer! Zona Norte
Viaduto por cima da ladeira da antiga Rodoviária



SEROL RAP – AL

Ladeira da Rodoviária nova



Rap é o som ladrão! NSC

Ladeira da Rodoviária nova



RAP – AL (Detalhe)



SEROL RAP – AL



Rap é luz pra molecada

Principal da Santa Lúcia