

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

BRUNA CAIRES DELGADO

DISCURSO E ENSINO: CAPAS DE DISCO DE *RAP* EM PROPOSTAS DE LEITURA

MARINGÁ- PR

2018

BRUNA CAIRES DELGADO

DISCURSO E ENSINO: CAPAS DE DISCO DE *RAP* EM PROPOSTAS DE LEITURA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Linguísticos.

Orientadora: Prof. Dr. Luciana Cristina Ferreira Dias Di Raimo.

MARINGÁ- PR

2018

AGRADECIMENTOS

Preciso agradecer ao meu pai, o Joaquim. Ele é um anjo, me lê, me interpreta, me compreende, me acalma e, principalmente, é O cara que me dá forças, acreditando sempre que eu sou capaz. Obrigada, Joaquim Martins Delgado, por ser o maior entusiasta dos meus sonhos, e principalmente por me ensinar a agir com *humildade*.

Preciso agradecer à minha mãe, a Ivety, a mocinha de juventude incurável. A mãe mais exigente que você já viu, ensinou-me o prazer dos pequenos cuidados. Quando olho no espelho as características físicas gritam: “você ‘tá’ a cara da sua mãe”. Não é só a cara. Se consegui realizar este trabalho foi porque aprendi com ela a ter *determinação*. Na cabeça da Ivety tudo é possível, é só você querer, “pular” antes do sol e fazer - e na minha também. Mãe, você é a melhor professora que eu já tive. Muito obrigada.

Preciso agradecer à Lu, minha orientadora. A professora Luciana Cristina Ferreira Dias Di Raimo é um polvo! Verdade. Às vezes a Lu me estende a mão da amizade, eu posso desabafar sobre o último relacionamento amoroso sem medo de ser julgada. Às vezes o assunto é mais sério, então a Lu estende a mão materna que ela tem, abre as portas da casa e a gente fica lá na sala, conversando sobre a vida no sofá. Na maioria das vezes, o assunto é profissional, então a Lu aperta forte na minha mão como orientadora. Aí são duas virginianas tentando se entender, e o negócio dá certo. Sua forma de educar é afetiva e efetiva, já que é carinhosa, mas exigente. Ela acredita na Análise de Discurso, ela acredita na autoria do aluno, ela acredita e me faz acreditar. Lu, obrigada por me ensinar *o amor* pela nossa profissão, desde 2013 juntas!

Preciso agradecer ao “DJ Estevão”, que me apresentou tudo o que eu sei sobre a história do *rap*: incontáveis tardes ouvindo sua coleção de discos, lendo histórias nos livros, assistindo às séries e aos filmes, projetando como levar isso tudo para a sala de aula e para as praças. Quantos bailes, quantos passinhos, quantas críticas às posturas dos DJs e ao som que eles tocaram na noite. Obrigada, Estêvão Peres Maranhão, por abraçar essa ideia desde o primeiro papo que tivemos, por se apaixonar pelo Projeto LP junto comigo, por me ensinar a pensar sobre o *respeito*.

Preciso agradecer aos professores da Universidade Estadual de Maringá que participaram do meu trajeto no mestrado: Renata Marcelle Lara, Roselene de Fátima Coito, Pedro Luis Navarro Barbosa, Josimayre Novelli Coradim, Neil Armstrong Franco de Oliveira. Também agradeço a Cristiane Carneiro Capristano que participou da minha graduação como

orientadora, deixando ensinamentos que me contituem enquanto professora. Obrigada por se doarem, sempre com *paciência*.

Preciso agradecer à secretaria do PLE, ao Adelino, *prestativo* sempre nas questões burocráticas – que fazem parte do processo.

Preciso agradecer aos amigos. São tantos. Todos eles ouviram incessantemente sobre esse trabalho, sobre as minhas angústias e prazeres ao desenvolver um projeto de mestrado. Seria impossível sem a *amizade* de vocês!

Preciso agradecer aos meus familiares mais presentes, aos “ermãos” Vinny e Vitinho, à tia Ivone, à madrinha Ivonete, ao padrinho Clóvis e à vó Zilda. A torcida de vocês é *alimento* para minha alma, sempre. Obrigada, família!

Preciso agradecer à CAPES por incentivar financeiramente este estudo.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar propostas de práticas de leitura discursiva passíveis de serem implementadas em um nono ano do Ensino Fundamental. A Análise de Discurso de linha francesa é tomada nesta dissertação teoricamente ao mesmo tempo em que ilumina os gestos analíticos, no sentido de pensar a leitura como prática de linguagem. A justificativa pela proposta discursiva se pauta no fato de que acreditamos que as aulas de leitura de Língua Portuguesa podem ser espaços de efetivação da autoria. Também, acreditamos que a escola seja um lugar para uma “cultura no plural”, que as aulas de Língua Portuguesa podem se aproximar – em termos de conteúdo – da realidade dos alunos. Para tanto, propomos atividades que trazem textualizações advindas do Movimento *Hip-Hop*. Capas de discos de *rap* nacional, dos anos 80 aos anos 2010, formam o *corpus* desta dissertação: *Caixinha de Surpresa* (1992) de Pepeu, *Escolha o seu Caminho* (1992) de Racionais MC's, *Rap é Compromisso* (2000) de Sabotage, *Cores e Valores* (2014) de Racionais MC's e *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* (2015) de Emicida. Tais capas e grupos/*rappers* formam o *corpus* desta pesquisa por serem consideradas expoentes dentro do Movimento *HipHop*, a partir do número de vendas de discos, repercussão na sociedade, número de visualizações *on-line*. As bases teóricas representadas por Pêcheux (1997; 2010; 2011; 2014; 2015), Orlandi (1999; 2012a; 2012b; 2015; 2016), Coracini (2001; 2010; 2015), Indursky (2013; 2015), Pfeiffer (1995; 2000), Ferreira (2009), Laggazi (2006; 2015a; 2015b; 2015c) e Bolognini (2015) também nos permitem delinear gestos analíticos, que, neste trabalho, são intitulados como “análise prévia à leitura” - entre teoria e prática de análise, as capas dos álbuns passam a compor, posteriormente, as práticas de leitura. Por fim, salientamos que a perspectiva discursiva nos permite trabalhar dando escuta a sentidos possíveis e abrindo a sala de aula para problematizar as tensões de sentidos. As propostas de leitura ao abarcar as noções de: equívoco, formação discursiva, memória, paráfrase e polissemia e identidade por meio das capas, não pretendem ser receitas, a ser reproduzidas em qualquer contexto de aula, mas um incentivo ao trabalho com a AD e com o *rap* em sala de aula de Língua Portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Análise de Discurso. Ensino. Leitura. *Rap*. *Hip-Hop*.

ABSTRACT

This dissertation aims to present proposals for discursive reading practices that can be implemented in a ninth grade of Elementary School. The French Line Discourse Analysis is taken in this dissertation theoretically at the same time as it illuminates analytical gestures, in order to thinking of reading as a language practice. The justification for the discursive proposal is based on the fact that Portuguese language reading classes can be effective spaces for authorship. Also, we believe that the school is a place for a "plural culture", wich can approach - in terms of content - the reality of the students. To do so, we propose activities that bring textualizations from the Hip-Hop Movement. Covers of national *rap* albums, from the 80s to the years 2010, form the corpus of this dissertation: *Caixinha de Surpresa* (1992) of Pepeu, *Escolha o seu Caminho* (1992) of Racionais MC's, *Rap é Compromisso* (2000) of Sabotage, *Cores e Valores* (2014) of Racionais MC's e *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* (2015) of Emicida. These covers and groups / rappers form the corpus of this research because they are considered exponents within the HipHop Movement, based on the number of disc sales, repercussion in society, number of online visualizations. The theoretical bases represented by Pêcheux (1997, 2010, 2014, 2015), Orlandi (1999, 2012a, 2012b, 2015, 2016), Coracini (2001, 2010, 2015), Indursky (2013, 2015), Pfeiffer (2006), Laggazi (2006, 2015a, 2015b, 2015c) and Bolognini (2015) also allow us to delineate analytical gestures, which in this work are called "pre-reading analysis" - between theory and practice of analysis, the album covers begin to compose later the practices of reading. Finally, we emphasize that the discursive perspective allows us to work by listening to possible meanings and opening the classroom to problematize the tensions of meanings. Reading proposals encompassing the notions of: misunderstanding, discursive formation, memory, paraphrase and polysemy and identity through the covers, are not meant to be recipes, to be reproduced in any classroom context, but an incentive to work with AD and with *rap* in Portuguese language classroom.

KEYWORDS: Discourse Analysis. Teaching. Reading. Rap Music. Hip-Hop.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2 ANÁLISE DE DISCURSO: OS MOVIMENTOS DE UMA PERSPECTIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA.....	15
2.1 A AD E O MOVIMENTO DE UM PERCURSO.....	19
2.2 O MOVIMENTO DA NOÇÃO DE SUJEITO DISCURSIVO	25
3 O MOVIMENTO DAS CONCEPÇÕES DE LEITURA	31
3.1 ALGUMAS DAS CONCEPÇÕES PENSADAS PELA LINGUÍSTICA NOS SÉCULOS XX E XXI.....	32
3.2 ALGUMAS DAS CONCEPÇÕES DE LEITURA NO SÉCULO XX E XXI	35
3.2.1 A CONCEPÇÃO DE LEITURA DISCURSIVA.....	40
4 ANÁLISE PRÉVIA À LEITURA DE CAPAS DE DISCO DE RAP	47
4.1 O MOVIMENTO HIP-HOP E A SALA DE AULA	47
4.2 MOVIMENTOS DE SENTIDOS NAS CAPAS: O PERCURSO DAS ANÁLISES PRÉVIAS À LEITURA NA RELAÇÃO COM O HIP-HOP	52
4.2.1 A CAPA ENQUANTO TEXTUALIDADE	53
4.3 O MOVIMENTO HIP-HOP NA ANÁLISE PRÉVIA À LEITURA	55
4.3.1 “Back in the days”	56
4.3.2 “Gangsta Rap”	69
4.3.3 “New Scholl”	86
4.3.4 “Bussiness Rap”	99
5 PROPOSTAS DE LEITURA DE CAPAS DE ÁLBUNS: ENTRE MOVIMENTOS, DO HIP-HOP E DOS SENTIDOS	124
5.1 O CONCEITO DE AUTORIA EM PRÁTICAS DE LINGUAGEM.....	124
5.2 MOVIMENTANDO UMA PROPOSTA	129
5.2.1 Caro professor... ..	130
6. A INCOMPLETUDE DE UM GESTO DE FINALIZAÇÃO	140
REFERÊNCIAS	142

1. INTRODUÇÃO

A Análise de Discurso me acompanha desde que me foi apresentada, no quarto ano da graduação. Na universidade, a todo o momento, a pesquisa me encantou, sempre admirei as amigas pesquisadoras. Porém, nenhuma área me seduzia a ponto de dividir a minha paixão pelo trabalho de sala de aula com uma Iniciação Científica. Até que, ao conhecer a AD, pensei: essa é a “minha cara!”. Assim, eu e a Professora Luciana Dias Di Raimo desenvolvemos o meu primeiro projeto, em 2013. Unir Análise de Discurso e sala de aula parecia um caminho instigante para atender os desejos do meu coração e da minha mente: iniciamos, então, uma caminhada chamada AD e Ensino.

Trabalhando como professora de Língua Portuguesa em uma escola privada, na cidade de Maringá, Paraná – depois de formada – senti na pele a necessidade de continuar com a prática da pesquisa. Em uma aula de leitura para o nono ano, um dos alunos sugeriu uma interpretação sobre o texto *Ser Brotinho* de Paulo Mendes Campos. Como a sua resposta estava diferente da que eu portava – inserida no livro didático – respondi de modo assertivo: “Não, Pablo¹, está errado”. Ele muito chateado replicou: “Poxa, professora, só o seu que está certo, sempre!”. Eu não sabia o que fazer com as mãos, com meus quatro anos de estudo, queria colocar o Pablo no meu lugar e voltar para a sala de aula naquele momento. Decidi que precisava investir em um mestrado.

Paralelamente ao mundo do trabalho e do estudo, meus momentos de lazer foram depositados em festas de *rap*: caixas de som gigantescas, “grave” batendo forte, cabeças “rodopiando” no chão, passos marcados, rimas “pesadas”, roupas estilosas... O encantamento de estar nos bailes balançava as minhas ideias e os meus quadris. Constituída enquanto analista, mesmo em eventos de entretenimento, a prática de frequentar espaços como palestras, saraus, encontros, e ficar atenta aos discursos que circulam no Movimento *Hip-Hop*, tornou-se frequente. Eu queria participar/compreender ativamente daquele discurso! Mas não sei dançar, não sei rimar, não sei pixar... Sou professora de Língua Portuguesa. E, foi dessa forma que me inseri nesse contexto.

Tudo começou quando peguei o telefone e liguei para um DJ da minha cidade. “Ein, o que você acha de pensarmos aulas de leitura para o pessoal do Movimento, nas praças? Vamos desenvolver um projeto juntos?” Ele prontamente disse que sim. E foi assim que demos início ao

¹ Nome fictício.

Projeto LP² – Long Play e Língua Portuguesa, o nome tentava unir a prática do DJ e a prática da leitura em um só evento. Com o apoio da Secretaria de Cultura do município de Maringá, Paraná, desenvolvemos inúmeros projetos e encontros, alunos de todas as faixas etárias e econômicas refletiram as capas de discos de *rap* ao som do DJ. De um lado a orientação da professora Luciana me ajudava a fundamentar as práticas, e do outro o DJ me auxiliava a chegar até os participantes, os sujeitos-*rappers*.

Até a diretora da escola em que eu trabalhava se interessou pelo projeto e abriu espaço para pensarmos essas práticas, no contra turno das aulas dos alunos do nono ano. Foi incrível. Fora do espaço “sala de aula”, aproveitando as quadras e a área de lazer, nós lemos as letras dos *raps*, assistimos a documentários, ouvimos músicas e discutimos as capas dos discos. O projeto teve a duração de um semestre nessa escola. O interesse pelo *rap* não era (somente) meu, os alunos ficavam vidrados nas temáticas, colaboravam levando seus *raps* preferidos, contando histórias e anedotas desse universo.

O ano de 2016, em que iniciamos as reflexões deste trabalho, foi marcado pelo processo de *impeachment* da presidenta Dilma. Trabalhar com educação e pesquisa nesse contexto é trazer à tona as dinâmicas que estão tão presentes nas opções educacionais. Sabemos que, no nosso país, moldou-se uma educação pensada para justificar e ampliar as desigualdades e conservar os lugares já conquistados pelas elites. Desde maio de 2016, o Ministério da Educação, do até então “governo provisório”, trouxe projetos como: *Escola sem Partido*, expondo que protege os ideais conservadores e fundamentalistas, uma forma de garantir um ensino meramente técnico e despolitizado; o cancelamento do Programa de Acesso e Permanência e o Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (Pronatec); o corte nas bolsas do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (Pibid), a nomeação para o Ministério da Educação de um deputado sem experiência no tema e que faz parte de um partido declaradamente contra as cotas; e a máxima desse (des)governo, que seria a reforma do Ensino Médio.

Diante desse contexto, o *Projeto LP* passou a participar ativamente das ocupações das escolas secundaristas. A juventude não se calou perante os retrocessos na educação: em uma escola pública, em Maringá, desenvolvemos oficinas de leitura de capas de disco de *rap*, juntamente com outros DJs de Maringá. A polícia invadiu a escola e barrou o projeto, alegando que estávamos perturbando o silêncio – de um domingo à tarde. Muita discussão e ameaças de levar os equipamentos de som, tivemos que interromper a aula. Em outra escola pública, a oficina aconteceu do modo como esperávamos, participaram das atividades os DJs Marco e

² Apesar de fazer parte de minha trajetória profissional, o trabalho aqui apresentado não se refere à execução deste projeto.

Donna. Marco é DJ do *rapper* Criolo e DJ Donna é uma das primeiras DJs de Brasília – eles estavam na cidade a trabalho, e aceitaram nosso convite para participar das ocupações.

Durante a realização dos projetos nas praças, investimos em diferentes textualizações: letras de canções de *rap*, poesia marginal – escritas por integrantes do Movimento, notícias de revistas sobre o *Hip-Hop*, e as capas dos discos. Esta última era motivo de “fervor” nos encontros. Os integrantes do Movimento *Hip-Hop* identificavam as capas dos vinis e ficavam eufóricos, lembrando-se das canções, afirmando que já conheciam “esse disco”. A leitura da capa parecia ser mais prazerosa, os próprios participantes iniciavam a leitura, partindo da descrição dos elementos da capa e eu, como professora de Língua Portuguesa, conduzia-os a ler as perguntas propostas, e, assim, atingir os objetivos da oficina. Os meus movimentos de interpretação para as capas ficavam silenciados, diante de tantas possibilidades que os “professores de *rap*” me ensinaram. Esse encantamento dos leitores com as capas me fez ficar atenta às especificidades de tal materialidade.

Outra situação que impulsionou o trabalho com as capas dos discos, foi acompanhar o DJ, também idealizador do *Projeto LP*, em suas *Diggings*³. Enquanto eu me divertia com as imagens nas capas, o profissional se atentava – quase que unicamente – ao título da obra, ao selo, e à ficha técnica. Ele me ensinou: “se você for pela ficha técnica, já sabe que tipo de som vai encontrar aqui dentro”. Estávamos no Sebo, no centro da cidade, e eu, no lugar de professora que pensa práticas de linguagem, fui tomada por uma questão mobilizadora: afinal, o que é ler uma capa de álbum de *rap*?

Quando o *Projeto LP* foi para o ambiente escolar, na instituição particular e nas ocupações das escolas públicas, elaborei propostas mais “cronometradas”, visto que trabalhamos com o tempo. Portanto, as atividades de leitura discursiva eram mais pontuais. Acredito que o encantamento dos alunos pela leitura das capas se deu por meio da soma: temática *rap* + materialidade capa – composta pelo verbal e principalmente pelas imagens, o não verbal. Os ares de novidade para as aulas de leitura faziam com que os alunos curtissem participar. No caso da escola privada, mesmo que as aulas fossem durante o contra turno, os alunos não faltavam, produziam e colaboravam.

Dessa forma, as experiências narradas possibilitaram a formulação do projeto inicial para este trabalho de dissertação. Somos analistas de discurso e, portanto, buscamos refletir sobre esses eventos e deslocar as noções de história, do que há de político e de ideologia para o campo dos estudos da linguagem. Justificamos esta pesquisa partindo de dois pontos

³ “Escavação” em tradução livre do Inglês. Refere-se à prática de buscar, estudar e comprar discos antigos.

fundamentais: (1) Pensar a “leitura em sala de aula”. Esta sempre foi uma preocupação vigente da nossa área. Aqui, entender a perspectiva teórica nomeada Análise de Discurso de linha francesa, que se desdobra nos estudos de Michel Pêcheux, compõe um viés desafiador, visto que estudos sobre essa temática podem propor mudanças na forma de ensiná-la. E (2) discutir que textos/temáticas estão circulando nas escolas e nas salas de aula, e propor o *rap* como movimento recorrente/presente na vida cotidiana da juventude e que pode adentrar tal espaço.

Esta pesquisa se realiza no Programa de pós-graduação em Letras, Mestrado e Doutorado (PLE), da Universidade Estadual de Maringá. O PLE se divide em duas áreas de concentração: Estudos Linguísticos e Estudos Literários. As duas áreas possuem três linhas de pesquisa, para os Estudos Linguísticos, há: “Ensino e aprendizagem de línguas”, “Estudos do texto e discurso” e “Descrição Linguística”. Este trabalho se filia à linha de Estudos do texto e discurso, mas atinge, de forma grandiosa, as preocupações com Ensino e aprendizagem de línguas, o que torna nossos estudos uma empreitada de entremeios.

Portanto, pensando de forma metodológica, a área de inserção da pesquisa é na Análise de Discurso (AD) de linha francesa, isto é, no desenvolvimento das pesquisas de Michel Pêcheux⁴. Porém, nosso *campo* é o Ensino de línguas, tendo como foco a formulação de propostas de leitura *discursivas* - que problematizam uma visão de língua transparente, tida como instrumento de comunicação. Importante lembrar que a nossa perspectiva teórica (AD) é também metodológica. Sendo assim, a unidade de análise é o texto e o objeto teórico é o próprio discurso.

Em um contexto estrito, observamos que, atualmente, há uma forte demanda de pesquisas voltadas para a leitura de textos constituídos por diferentes materialidades (verbal, visual, musical) considerando as mídias, os sons, as imagens. Identificamos aí uma forte tendência para o “Ensino e aprendizagem de línguas”. Pensando em um contexto mais amplo, em levantamento eletrônico, na base de dados EBSCOhost⁵, identificaram-se 622 trabalhos voltados para a Análise de Discurso e leitura. Como essa perspectiva teórica abrange diferentes linhas (Michel Foucault, Mikhail Bakhtin, etc.), também realizamos tal levantamento, selecionando especificamente a Análise de Discurso de linha francesa, e apenas vinte e dois trabalhos foram encontrados⁶. Em outra busca, na mesma plataforma, usando como critério o cruzamento de palavras-chaves: Ensino, Análise do Discurso e *Rap* não encontramos nenhum trabalho. Nesta mesma base, a pesquisa “*Rap music*” and “*Linguistic*” nos apresentou 35 resultados, nenhum na perspectiva da AD. Em nosso levantamento no site *Google Acadêmico*, encontramos 37.900

⁴ Pêcheux (1997; 2010; 2011; 2014; 2015).

⁵ <https://search.ebscohost.com/>

⁶ Válido mencionar que essas pesquisas são voltadas para os conteúdos em Língua Portuguesa.

trabalhos relacionados ao *rap*, de maneira geral: voltados para questões sociais, históricas; na sociolinguística, como base para pensar a variação linguística; porém, observando as palavras-chaves, não encontramos trabalhos propondo aulas de leitura.

Partindo desses levantamentos, entendemos que unir propostas de leitura, a partir do texto verbal e não-verbal, à temática *rap*, em meio à sala de aula pode contribuir no sentido de trazer à tona um percurso de pesquisa ainda não explorado na área da Análise de Discurso. Observamos que faltam, aos professores, diretrizes ou possibilidades de reflexão sobre como trabalhar essas diferentes linguagens, como o *rap*, considerando a história ou a identidade como categorias complexas e permeadas pela diferença e alteridade, características próprias da linha teórico-metodológica que adotamos nesta pesquisa.

Neste caso, a AD pode possibilitar um olhar diferente para a problemática da relação leitura discursiva, em sala de aula com o *rap*. Há uma lacuna quando tratamos desse tipo de abordagem discursiva, levando em consideração o espaço da sala de aula em nível nacional, mais especificamente na UEM, e principalmente em estudos na área da linguagem e comunicação quando nos referimos ao Movimento *Hip-Hop*. Por que não há investimentos nessas práticas que se aproximam tanto da realidade de grande parte dos alunos? Há uma “evidente” necessidade de transformação na perspectiva de que a escola tradicional tem do discurso dentro do *rap*.

Diferentemente dos trabalhos revisados, na presente pesquisa, interessa-nos justamente a possibilidade de tomar a AD pecheuxtiana como perspectiva teórico-metodológica. A partir desta perspectiva, considerar trajetórias de leitura de capas de álbuns do cenário do *rap* e construir propostas de leitura voltadas ao nono ano do Ensino Fundamental. Sendo assim, nosso objetivo geral foi o *de desenvolver propostas de leitura para alunos do nono ano do Ensino Fundamental, considerando o funcionamento do discurso na/pelas capas dos álbuns de rap, nas quais a relação texto e memória (formulação e constituição dos sentidos) possibilitassem aulas de leitura abertas à polissemia*. Os objetivos específicos, a partir das considerações desta introdução, seriam: *expor como a Análise de Discurso entende o processo de Leitura; mobilizar conceitos próprios dos dispositivos teórico-metodológicos da Análise de Discurso - a partir de uma análise prévia à leitura das capas de álbuns selecionadas; analisar como as imagens das capas de álbuns deste gênero produzem sentidos a partir da materialização discursiva, no imbricamento do texto verbal com o não-verbal; construir um movimento de leitura de capas de álbuns do gênero rap, a partir de determinadas formações discursivas, desde que o Movimento Hip-Hop chega ao Brasil até os dias de hoje*.

Neste sentido, a expectativa do trabalho é fornecer novos elementos para a reflexão sobre leitura em torno de práticas do movimento *Hip-Hop*, de um ponto de vista discursivo, buscando

possibilitar diferentes formas de abordagem de linguagem, na medida em que é possível trabalhar a convivência da verbal com a imagem. Além disso, nos interessa pensar a língua na relação com a memória (de arquivo e interdiscurso), trabalhando com os sentidos em jogo, dando visibilidade à contradição e ao equívoco. Para tanto, nos baseamos em autoras (res), como: Pêcheux (1997; 2010; 2011; 2014; 2015), Orlandi (1999; 2012; 2012b; 2015; 2016), Coracini (2001; 2010; 2015), Indursky (2013; 2015), Pfeiffer (1995; 2000), Ferreira (2009), Laggazi (2006; 2015) e Bolognini (2015). Tomando as capas como objetos de análise, iniciamos com uma prévia leitura, levantando regularidades das capas e conceitos mais produtivos que emergem dessas análises, para então empreender a formulação de práticas de leitura discursiva, que contemplem a relação entre texto e discurso.

As propostas a serem apresentadas foram pensadas para uma turma de nono ano do Ensino Fundamental. Elas, especificamente, não foram aplicadas como atividades em sala, consideramos que a experiência com outras atividades durante dois semestres de “Projeto LP” foram o caminho para pensar e constituir as que aqui apresentamos. Em um processo de escuta, observamos a necessidade de, nas práticas de leitura, contemplar contextos nos quais os alunos pudessem produzir uma leitura que não se fechasse em um sentido único e literal e também se filiassem a sentidos, com a segurança necessária para dizerem algo que lhes faça sentido (PFEIFFER, 1995).

As propostas que serão desenvolvidas podem ser usadas por professores em sala de aula, sendo assim, esta pesquisa tem seus interesses voltados a questionar sentidos evidentes sobre “aula de leitura” para um grupo de pessoas – alunos do nono ano. O que justifica a nossa pesquisa é a necessidade de questionar conteúdos que circulam na sala de aula, e assim, incluir a temática *rap* como texto, compreendendo-o sem preconceitos, como uma denúncia de distorções na realidade e de intervenção nesta para mudá-la.

Assim sendo, propomos trazer uma contextualização dos momentos que o gênero viveu na sociedade, estudo fundamental para a compreensão da transição do *rap* nacional dos anos 80, até os dias de hoje, momento em que vive grande dimensão. Dentro das condições de produção de cada capa de álbuns de *rap* que trazemos, também oferecemos novas reflexões em torno da relação entre formulação e constituição dos sentidos, além de pensar a imbricação do verbal e do não verbal constitutiva da discursividade de tais textos.

O trabalho divide-se em três capítulos. No primeiro capítulo, buscamos retomar os pilares da filiação teórica do trabalho: a Análise de Discurso de linha francesa e a noção de leitura, justificando a opção por uma leitura discursiva em detrimento de outras concepções, com foco na relação entre o verbal e o imagético. No segundo capítulo, passamos a delinear o gesto analítico

(análise prévia à leitura) das materialidades das capas, imbricando teoria e prática de análise. E, por fim, no terceiro capítulo, apresentamos práticas de leitura/linguagem passíveis de serem implementadas em um nono ano do Ensino Fundamental.

2 ANÁLISE DE DISCURSO: OS MOVIMENTOS DE UMA PERSPECTIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA

Como anunciado, este trabalho de dissertação se filia à Análise de Discurso (AD). Para tanto, neste primeiro momento, levantaremos as bases históricas dessa disciplina, na França, anos 60. Para que, posteriormente, possamos refletir seus desdobramentos realizados a partir de pesquisas no Brasil, particularmente, trabalhando com conceitos como: leitura, interpretação, compreensão, sujeito-aluno e sujeito-*rapper*, imagem, formulação visual, entre outros, necessários para que pensemos as capas de disco de *rap* em sala de aula de Língua Portuguesa.

Na França dos anos 60, Michel Pêcheux vivia um contexto intelectual afetado por descontinuidades. A AD, à qual nos filiamos, se constrói como uma disciplina. Seus conceitos trabalham a ruptura com os campos que a constituem, nas mencionadas condições de produção: a língua para Pêcheux não é mais um sistema de signos fechados, como diria Saussure; a língua não é mais um objeto transparente que produziria um único sentido, como afirmavam os positivistas; o sujeito, para Pêcheux, é pensado a partir da premissa de que os homens fazem a história que lhes é possível, como afirma o materialismo histórico. Uma vez que há a determinação dos processos ideológicos, independentemente das vontades individuais, a história não é linear, nem resultado de causas controláveis pelos homens; assim é que o indivíduo todo poderoso, fonte intencional de um dizer, passa também a ser tomado tal qual o objeto de atravessamento da Psicanálise, ou seja, trata-se de um sujeito descentrado. Assim, a Análise de Discurso, nas palavras de Orlandi (2015, p.17), se trata de uma disciplina não positiva que se faz na contradição de três campos do saber, na “relação entre três domínios disciplinares que são ao mesmo tempo uma ruptura com o século XIX: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise”.

A Análise de Discurso tomou diferentes rumos e percursos, dentro do espaço de tempo em que se desenvolveu (de 60 até os dias de hoje). A primeira época dos seus estudos é marcada pela publicação do texto *Análise Automática do Discurso* em 1969. Essa obra contempla a ideia da construção de uma maquinaria discursiva, isto é, uma ferramenta metodológica computacional que analisaria os sentidos no interior do conjunto de documentos em análise - do arquivo. Por isso, nesse sentido, a análise seria tomada como “automática”, por considerar uma autonomia do arquivo. Pêcheux vai questionar uma abordagem meramente linguística do texto, que não contempla o sujeito, o social e o histórico como constitutivos do funcionamento da linguagem. Assim, como consequência, o filósofo reformula a categoria língua/fala para ampliá-la à relação língua e discurso.

Logo, constrói-se um novo objeto que não é mais a língua, mas o discurso - que não pode ter tomado como sinônimo de texto, pois, segundo Pêcheux, “é impossível analisar um discurso como um texto, é necessário referi-lo ao conjunto de discursos possíveis.” (PÊCHEUX, 1997, p. 104-105). Tampouco o discurso pode ser visto como a língua enquanto sistema fechado. Nesse sentido, Michel Pêcheux constitui o discurso como uma reformulação da fala saussuriana. Malidier (2014, p. 22) afirma que para o autor, essa teoria é fundamental: “A construção do objeto discurso não é uma simples ‘superção da linguística saussuriana’, ela se apoia sobre a teoria do valor que coloca a língua como sistema formal”.

Ainda cabe retomar o conceito de “condições de produção⁷”, que a Análise de Discurso a resgata e a ressignifica ao trazer as consequências de se olhar para a exterioridade, o “fora”. Sendo assim, as condições de produção “compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação” (ORLANDI, 2015, p.28), é pensar a língua considerando as condições sócio-históricas de um texto, não de forma secundária, mas como constitutivas da sua significação.

Podemos considerá-las em seu sentido *estrito* ou *amplo*. O primeiro sentido se refere às circunstâncias de enunciação, neste trabalho seriam: a capa, os *rappers*, o selo, a gravadora, o artista, o ano que circulou. O segundo sentido se refere ao contexto sócio-histórico, ideológico. Neste trabalho seriam: como se organiza o poder na sociedade brasileira, principalmente, referente ao trato com a periferia, que sentidos anteriores e exteriores retornam, são convocados para a produção de efeitos de sentidos. É a partir das condições de produção que devemos buscar as marcas na materialidade da linguagem. Este exercício propõe que observemos os efeitos de sentido do texto, produzidos por essas marcas (BOLOGNINI, 2009). No processo de leitura são elas que possibilitam gestos de interpretações, produzindo certos efeitos de sentidos (e não outros). Os sentidos não estão escondidos nas entrelinhas das formulações da capa, eles estão presentes.

Dessa maneira, o conceito de condições de produção abre possibilidades de pensar o sentido como processo histórico, sobredeterminado pelas formas de produção histórica. Em consonância com Indursky (2010, p. 171) “se o texto é produzido sob determinadas condições de produção, a leitura também é feita a partir das condições de produção do leitor”. Assim, tal conceito implica, no gesto analítico, considerar a determinação histórica e ideológica dos sentidos, que afetam a materialidade linguística e os efeitos de sentidos produzidos nela/por ela.

A AD leva em conta a materialidade da linguagem, como “dispositivo”. Há uma necessidade de construir um artefato, para então ter acesso ao processo discursivo. Vem trabalhar

⁷ Constituem a instância verbal de produção do discurso: o contexto histórico-social, os interlocutores, o lugar de onde falam e a imagem que fazem de si, do outro e do referente (BRANDÃO, 2009, p. 105).

a discursividade da linguagem, a sua espessura semântica, linguística e histórica. Assim, no desenvolvimento da teoria do discurso, um ponto nodal desde o início da AD e nos desdobramentos posteriores, no olhar de Pêcheux, diz respeito ao fato de que:

o discurso não pode ser tomado como fala, um ato individual. O discurso deve ser tomado como um conceito que não se confunde nem com o discurso empírico sustentado por um sujeito, nem com o texto, um conceito que estoura qualquer concepção comunicacional de linguagem (MALDIDIER, 2003, p.21).

Em *Semântica e Discurso – uma crítica à afirmação do óbvio*, de 1975, o autor trata de temas como a condição histórica de instauração dos discursos e revela um sujeito no interior da luta de classes. Pêcheux fala de sujeitos interpelados pelas Formações Ideológicas⁸. Assim, diferente da noção de sujeito-estrutura da Análise Automática, na 2ª época, essa instância é atravessada pelo processo de “assujeitamento”. Pêcheux problematiza justamente uma noção de sujeito livre, fonte intencional de um sentido. Não qualquer sujeito - tomado como indivíduo empírico, mas um sujeito específico para a Análise de Discurso: um sujeito do inconsciente, um sujeito que só pode significar se estiver na linguagem, interpelado pela ideologia.

No quadro epistemológico geral da AD, publicado em parceria com Fuchs, em 1975, Pêcheux assevera que a compreensão do funcionamento do discurso:

Reside na articulação de três regiões de conhecimento científicos: a) o materialismo histórico como teoria das formações sociais e de suas transformações, aí compreendida a teoria das ideologias; b) a linguística como teoria, ao mesmo tempo, dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação; c) a teoria do discurso como teoria da determinação histórica dos processos semânticos. [...] essas três regiões são, de uma certa maneira, atravessadas e articuladas por uma teoria da subjetividade, de natureza psicanalítica (PÊCHEUX; FUCHS, 2014, p.163).

A considerada “3ª época” é marcada pela publicação da obra *Discurso – estrutura ou acontecimento*, em 1983, na qual Pêcheux aborda o conceito de acontecimento, “uma conjuntura que deve ser analisada como um todo, levando-se em consideração os discursos e os sujeitos como constituintes da discursividade” (FRANÇA, 2015, p.2). A noção de sentido passa a ser tomada como possibilidade a depender do acontecimento, um ponto de encontro entre uma atualidade e memória discursiva.

⁸ Conceito que será ampliado na seção “*Gangasta Rap*”.

Assim, a Análise de Discurso de linha francesa, pensada por Michel Pêcheux, surge em meio às problematizações acerca da própria noção de *prática de leitura*. Seja com Althusser, relendo Marx, seja com Lacan relendo Freud, seja com Pêcheux relendo Saussure, a leitura é posta como uma questão que precisa ser (des)naturalizada. Com efeito, duas rupturas marcam esse momento: o progresso da Linguística alçada à condição de ciência e o deslocamento do sentido de “leitura”. Segundo Orlandi (2012, p.21), “a leitura aparece não mais como simples decodificação, mas como a construção de um dispositivo teórico”.

Pêcheux (2015) em uma entrevista, acompanhado da linguista Françoise Gadet, fala sobre o conjunto de ideias dominantes em torno da *leitura*, no começo dos anos 60. Segundo o autor, a *leitura* era vista em uma concepção religiosa, isto é, nela o autor seria “Deus”, a origem, já, o fim seria o sujeito-consciência, e o texto seria considerado transparente nessa relação. De acordo com Pêcheux, esse “resquício” se estendeu à prática literária, que perseguia os “temas” nos trabalhos de leitura. Essa leitura teológica se inscreveu nas diversas formas de “análise de conteúdo” da comunicação, que pensam a relação emissor/receptor. E ainda, se estendeu às ciências exatas que, prezando pela sua objetividade, tratam os textos quantitativamente. Para contestar essas formas de entender *leitura*, as reflexões de Pêcheux a partir de Marx, Nietzsche, Freud e Saussure propiciaram que o estruturalismo linguístico se unisse a uma chamada “teoria da ideologia”, “uma vez que o objetivo era analisar o discurso inconsciente de ideologia” (PÊCHEUX, 2015, p.94).

Nesse sentido, a AD se constrói em meio a leituras. Os estudos de Pêcheux colocam em questão a relação entre a Linguística, a Teoria do Discurso, e o Materialismo Histórico. Orlandi (1999, p.40) afirma que essa confluência de três campos aponta “para a formação de um novo espaço disciplinar particular no conjunto das disciplinas praticadas no domínio das ciências humanas e sociais”. Não há um mero “encontro”, mas sim uma tensão entre: o questionamento da noção de língua trazida pela Linguística; de ideologia (que se materializa na linguagem); e de sujeito – não intencional e assujeitado à língua na história e atravessado pelo inconsciente.

Entendemos que tais tomadas de posição do autor reconhecem a impossibilidade de ter acesso a um sentido, a um único sentido, camuflado em algum lugar do texto. É por isso que consideramos a Análise de Discurso como base teórica para esse trabalho de dissertação. Cabe ao analista questionar a materialidade do texto, o seu funcionamento, a sua historicidade e os mecanismos do processo de significação. É nesse sentido que propomos o desenvolver deste trabalho.

2.1 A AD E O MOVIMENTO DE UM PERCURSO

As reflexões de Michel Pêcheux e o desenvolvimento da AD empreendido por Orlandi, além das próprias reflexões (e percurso) da autora, são tomados enquanto teoria, dispositivo de análise e método. O objeto de estudo na corrente teórica adotada é o discurso, que constrói uma disciplina e também um dispositivo para análise. “Discursos” não são objetos empíricos, eles não podem ser confundidos com os textos, por exemplo. Não serão os textos verbais, as formulações visuais, ou as cores, que analisaremos neste trabalho, mas os efeitos de sentidos entre locutores que podem ser produzidos por eles: são inseparáveis a análise e a teoria.

O discurso se materializa no texto, por isso o objetivo da AD é descrever o seu funcionamento, a forma como produz sentidos. Os nossos textos, neste trabalho, são capas de álbuns do universo do *rap* nacional. As capas são encartes, compostos por textos verbais e não-verbais, produzidos para representar uma produção cultural. O processo de escolha dessas capas, durante o percurso da pesquisa, propiciou o aparecimento de questões fundamentais para a composição do que chamamos “*arquivo*”.

Entendemos que *arquivo* é mais que um amontoado de documentos disponíveis sobre uma questão, no nosso caso, um conjunto de capas. O arquivo nunca é dado, mas “impõe sua própria lei à descrição” (GUILHAUMOU; MALDIDIER, 2016, p.182), o que faz com que o analista recorte de uma maneira e não de outra, faz com que o arquivo signifique de um modo e não de outro. Falamos da “materialidade do arquivo”, nas palavras de Pêcheux (2008, p.54) “considerar o arquivo em sua materialidade implica encontrar na prática de análise de discurso o momento da interpretação, em relação ao da descrição, num batimento entre um e outro”.

A ficha técnica, o selo da gravadora, os títulos das canções, o título do álbum, as formulações visuais, as imagens, as cores são “materialidades” por meio das quais podemos descrever o arquivo. Embora existam as materialidades da língua citadas nas capas, o analista observa a ordem do discurso: “Parte-se do princípio que há um real da língua e um real da história, e o trabalho do analista é justamente compreender a relação entre essas duas ordens de real” (ORLANDI, 1999, p.47). Se, ao descrevermos, instituímos o real da língua, ao interpretamos instituímos o real da história, colocando em relação aos seus funcionamentos.

A “materialidade descritível” (PÊCHEUX, 2008) está sempre na relação com a memória histórica, segundo Orlandi (1999, p.43), “a sistematicidade é um acervo sem história”, por isso, ao tomarmos o *arquivo*, consideramos o processo de produção das evidências, e não as evidências em si. Para tomá-lo, na perspectiva discursiva, é preciso considerar outras questões teóricas, como a leitura e a constituição do *corpus* (GUILLAUMOU; MALDIDIER, 2016).

[...] qual a necessidade da análise do *corpus*? Trata-se, para nós, de um momento privilegiado: o da relação com a materialidade da língua, com a história, com o real. Contudo, não é na descrição sistemática do *corpus* que análise do discurso, tal como se mostra historicamente, constrói suas provas. Isto ocorre, fundamentalmente, quando na análise se chega às estratégias discursivas ligadas às relações de forças numa conjuntura dada (GUILHAUMOU; MALDIDIER, 2016, p.177).

O real da história, que propõe a Análise de Discurso, requer um deslocamento da noção de “história” para *historicidade*. Nessa concepção, a história não é produtora da língua, não há causa e efeito entre esses dois conceitos. Nesse mesmo sentido, Orlandi (1999, p. 55) afirma: “Claro que há uma ligação entre a história lá fora e a historicidade do texto (a trama de sentidos nele), mas ela não é direta, nem automática, nem de causa e efeito, e nem se dá termo-a-termo”.

Já no que se refere ao real da Língua, para a AD, esta diz respeito ao fato de que não é possível dizer tudo, ou seja, é preciso ser consequente com “a existência de um impossível específico a esta, tomando a forma paradoxal de um corpo de interditos, de um sistema de regras atravessado de falhas” (GADET; HAROCHE; HENRY; PÊCHEUX, 2015, p. 65).

Tomar os trajetos temáticos (GUILHAUMOU; MALDIDIER, 2016) sobre as capas demanda olhar como se dá em meio à repetição, a atualização de outros sentidos, também considerando os meios de circulação dessas capas. Desse modo, o trajeto temático desta pesquisa significa o percurso analítico mobilizado em torno de capas de álbuns do cenário do *rap* nacional, envolvendo justamente os sentidos relacionados às posições em jogo, tomadas na imbricação verbo-visual.

Nosso trajeto foi sendo esboçado a partir da capa do álbum (materialidade) vista como textualização, formulação do dizer que dá corpo à memória e que evidencia diferentes processos de identificação na relação com o *rap*. Mas tais capas não são simplesmente objetos de uma análise no presente estudo, como também constituirão propostas de leitura de base discursiva.

Ao dividirmos esse *corpus* em décadas, voltamo-nos para uma memória discursiva, para identificar o *novo* na repetição, pois ele “reconstrói os caminhos daquilo que produz o acontecimento da linguagem” (GUILHAUMOU; MALDIDIER, 2016, p. 166).

O *arquivo* não é um simples documento no qual se encontram referências, ele permite uma leitura que traga à tona dispositivos e configurações significantes. Se constituir um *arquivo* é um movimento de leitura, também é de interpretação. Esta se realiza em meio à

dispersão de documentos, constituídos em relação a uma temática. Desse modo, ao constituir nosso *corpus*, a respeito de uma questão, o fizemos por meio da construção de uma “unidade discursiva” (ORLANDI, 1984). Também chamada por Orlandi de “recorte de formulações” feitas em certas condições de produção. Em resumo, sabemos que a língua é opaca, assim também é o *arquivo*.

Se a noção de recorte é compreendida como unidade discursiva, que, por sua vez, são fragmentos formados pela linguagem e pela situação, como já mencionado, esta se relaciona a um esforço de, além de selecionar as capas, buscar selecionar “pequenas partes” deste material, isto é, a partir de relações semânticas - é válido tomar as materialidades das capas como fragmentos (levando às consequências as especificidades de cada materialidade: cor, letra, textura, símbolos) - ligadas a diferentes condições de produção: anos 80, 90, 2000, 2010. Os recortes a serem expostos neste trabalho se relacionam a um olhar para a imagem exposta na capa, para a composição material da contracapa, para o título do álbum (texto verbal), ou para um fragmento ligado ao logotipo da gravadora, títulos das canções, entre outros.

Assim, ainda nos apoiamos nas reflexões de Orlandi (2012), de que o momento histórico se organiza. Segundo Guilhamou e Maldidier (2016), os arquivos são identificados “pela presença de uma data, de um nome próprio, de um selo de uma instituição etc., ou ainda pelo lugar que ele ocupa em uma série”. Não é essa marca de momento histórico que explicitamos em nossa análise. Essa identificação institucional é insuficiente, “não diz tudo sobre o funcionamento do arquivo, aliás, longe disso” (GUILHAMOU; MALDIDIER, 2016, p.116).

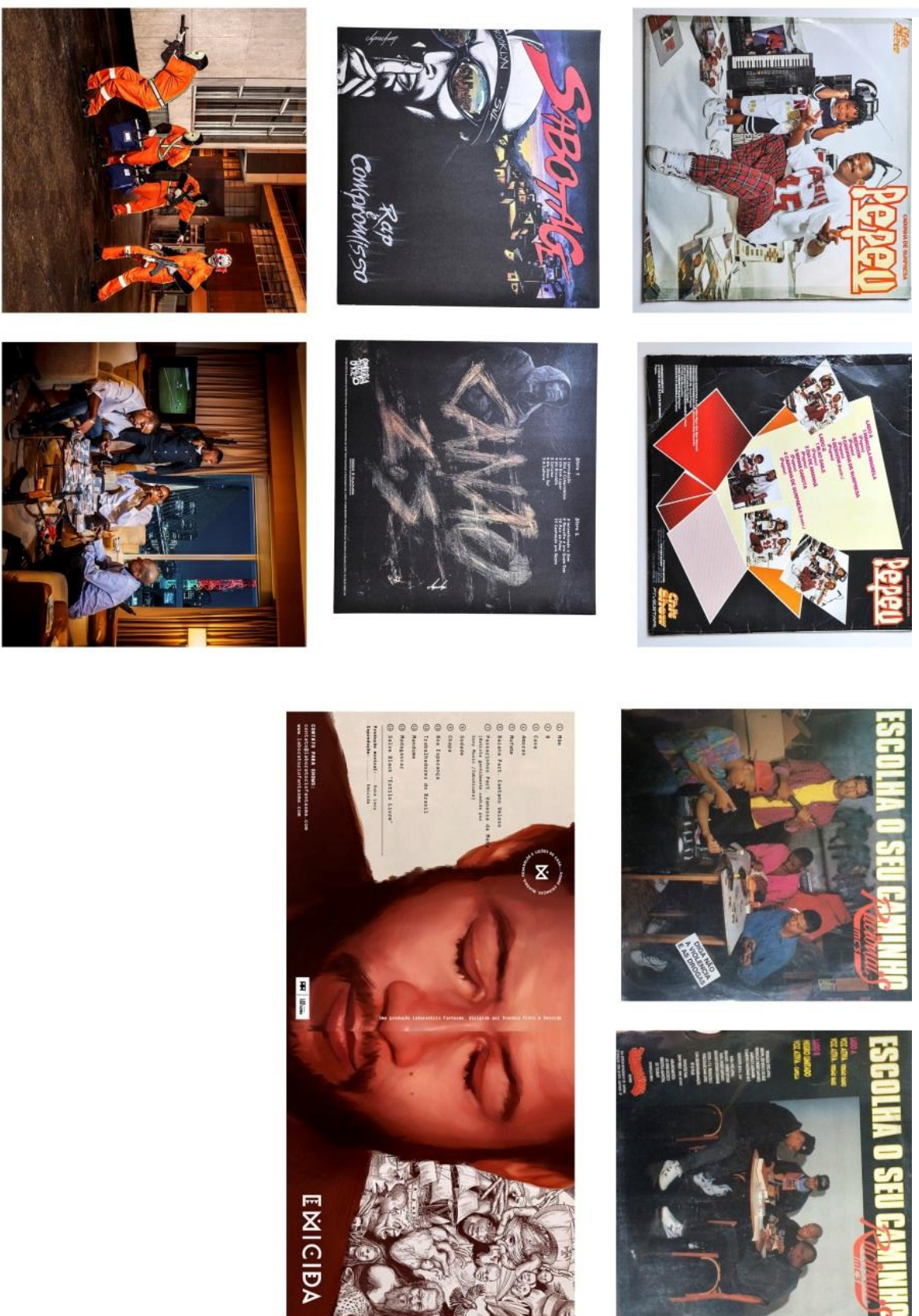
Essa leitura é constituída de gestos diferenciais e contraditórios na busca pela construção do *arquivo*, e não uma leitura que se pauta na transparência da linguagem. Portanto, para que possamos organizar a ordem do discurso é preciso a dispersão do sujeito⁹ e a não evidência dos sentidos. Daí nossa proposta de trabalhar com gestos de interpretação.

Dessas discussões sobre o *arquivo* resulta a própria constituição do *corpus*. O *corpus* desta pesquisa é constituído por capas de álbuns de *rap* nacional, dos anos 80 ao ano de 2015. Nesse caso, o procedimento que se coloca neste estudo é o de analisar o funcionamento do discurso nessas materialidades significantes, com base no imbricamento entre formulação visual e textos verbais presentes nas capas dos álbuns: *Caixinha de Surpresa* de Pepeu (1992), *Escolha o seu caminho* de Racionais, (1992), *O Rap é Compromisso*, de Sabotage (2000) e

⁹ O conceito de sujeito discursivo será tratado na próxima seção.

Cores e Valores, Racionais (2014) e *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* de Emicida (2015). Esse conjunto de formulações foi produzido pelo próprio processo de interpretação do discurso, por parte da analista, no confronto com o arquivo.

Figura 1: Corpus



Fonte: arquivo do autor.

Nossa principal preocupação, ao tomar a constituição desse grupo de capas, foi a de não separar as materialidades das suas condições de produção, que, por sua vez, levam em conta a linguagem e a situação. Não nos interessa recortar as capas como amostras da língua, ou mera comparação de enunciados. Ao tomar a organização da língua, as descrevemos, para, então, explicar os mecanismos discursivos e, por fim, compreender os fatos da ordem do discurso. Sobre o papel do analista, apoiamo-nos nas reflexões de Orlandi (1999, p.47):

Mais do que isso, a relação entre estrutura e acontecimento, colocando a interpretação como parte irrecusável da relação do homem com a língua (M. Pêcheux, 1983), não a inscreve no entanto no campo da manipulação, da intenção, da mera vontade. Algo que está aquém e além do homem, essa relação não se dá no âmbito de seu controle. Essa é uma relação que o constitui enquanto tal.

Para cumprir nosso objetivo de analisar os discursos produzidos pelos sujeitos *rappers* nas capas dos discos, alguns questionamentos levantados por Orlandi (1999, p.51) conduzem o percurso das análises prévias: “Que formações discursivas estão em jogo? Que sentidos são construídos, quais são silenciados?”. As regularidades formam relações de sentidos, que determinam gestos de interpretação.

Também, não podemos deixar de levar em conta que “distintas materialidades sempre determinam diferenças nos processos de significação”, nos termos de Orlandi (1999, p. 17). Nesse caso, ao selecionarmos, entre capas de vinis da década de 80, um encarte de CD dos anos 2000 e uma materialidade que circulou no espaço eletrônico em 2015, por isso, foi preciso pensar em procedimentos diferentes: o que é ler uma capa de um álbum, ler um encarte ou uma capa que circula no espaço digital? (CORACINI, 2005).

Assim, por uma entrada intuitiva no material, os termos discursivos começam a sugerir sentidos e regularidades. Na Análise de Discurso não nos atemos a pensar isoladamente “os termos”, “a nomeação”, “as frases”, “as formulações visuais”, mas todos eles. Ao compreender o significante como o suporte material para a produção e sentidos, na palavra/formulação visual noção e conceito se sobrepõem, pois estão relacionadas com a determinação que nas capas vai significar, o que nos permite trabalhar com os movimentos do sentido.

Buscamos construir o *corpora* que representem melhor o discurso, no lugar de homogeneizar, não podemos privilegiar “um” estatuto de estabilização de sentidos. “É na formulação que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde)” (ORLANDI, 2012, p.9).

Orlandi (2012) afirma que no processo de produção do discurso três momentos são igualmente relevantes, a constituição, a formulação e a circulação. A pesquisa aqui empreendida visa pensar propostas de leitura, a partir de uma análise das capas de *rap*. Portanto, considerar formulação e circulação enquanto “momento” em que o discurso é produzido, é um conceito basilar para o que objetivamos.

Nesta pesquisa, o corpo do sujeito *rapper* é o suporte (no sentido de movimento e não de gênero textual) para produção dos sentidos. Segundo Orlandi (idem), o homem é um ser simbólico, constitui-se em sujeito pela linguagem, se inscreve na história para significar, tem seu corpo atado ao corpo dos sentidos. Assim, o sujeito e o sentido se constituem ao mesmo tempo. É o encontro da materialidade da língua com a materialidade da história que articula a corporalidade. O corpo do sujeito *rapper* significa X em qual Condição de Produção? Quais regularidades na sua formulação? Sendo que a *formulação* reúne as circunstâncias específicas de cada enunciação, em suas condições de produção.

Tratemos, brevemente, a diferença entre formulação e enunciado. Enunciado é um esquema de repetibilidade, não como se textualiza de fato, mas a possibilidade de se enunciar de certa maneira. Por que os sujeitos *rappers* enunciam de uma maneira e não de outra na materialidade das capas? Por que se colocam representados nas capas? Analisamos aquilo que tem funcionamento enquanto enunciado.

O conceito de Formação Discursiva¹⁰, pela perspectiva de Pêcheux, aparece nesse momento como modo de funcionamento. As FDs estão em disputa no interdiscurso, quando o sujeito se inscreve em uma posição, produz a sua textualização. Sendo assim, o que estamos analisando é sempre efeito.

2.2 O MOVIMENTO DA NOÇÃO DE SUJEITO DISCURSIVO

Expor a noção de sujeito torna-se basilar para o percurso a ser empreendido neste trabalho. Ao tratarmos uma proposta de leitura, em sala de aula de Língua Portuguesa, tomando como base capas de álbuns musicais do *rap* nacional, considerou-se necessário tratar os conceitos de sujeito, tanto para pensar o leitor quanto o *rapper*.

Precisamos apontar que, para a Análise de Discurso, o sujeito não é fonte intencional de um dizer, nem o sujeito-leitor, tampouco o sujeito-*rapper*, mas de dizeres possíveis. É um

¹⁰ Conceito que será explanado na subseção “*Gangsta Rap*”.

sujeito que não tem controle da língua, pois essa lhe escapa. A condição de sujeito é ser assujeitado à língua e à história, isto é, submetido ao seu inconsciente e às condições sócio-históricas que determinam seu dizer (ORLANDI, 2012).

O movimento que precedeu os estudos de Pêcheux excluiu o sujeito. Para o estruturalismo, por exemplo, considerá-lo na pesquisa poderia ser um item a interferir no objeto científico e sua análise. Esse sujeito estudado por Michel Pêcheux é considerado enquanto uma posição em uma formação social, isto é, o autor deslocou o sujeito biológico, como era legitimado até então, para o sujeito histórico, determinado ideologicamente. Ao pensarmos o deslocamento da noção de homem/indivíduo para sujeito, abarcamos três regiões do conhecimento de não transparência: a psicanálise e o sujeito, o marxismo e a história e a linguística e a língua.

A Análise de Discurso, segundo Ferreira (2003, p.40),

vai à busca desse sujeito, até então descartado. E vai encontrá-lo, em parte, na psicanálise, apresentado como um sujeito descentrado, afetado pela ferida narcísica, distante do sujeito consciente, que se pensa livre e dono de si. A outra parte desse sujeito desejante, sujeito do inconsciente, a AD vai encontrar no materialismo histórico, na ideologia althusseriana, o sujeito assujeitado, materialmente constituído pela linguagem e devidamente interpelado pela ideologia.

O sujeito do discurso está na ideologia pela noção de assujeitamento, e na psicanálise, pela noção de inconsciente. Mas, não se pode afirmar que essa seja uma mera adição entre as concepções. O sujeito da AD é constituído materialmente pela linguagem, sendo assim, o que faz a diferença é o papel que esta exerce - a linguagem enquanto materialidade linguística e histórica. “A subjetividade pode interessar, discursivamente, pelo fato de que ela permite compreender como a língua acontece no homem” (ORLANDI, 2012, p.99). Importante ressaltar que não estamos afirmando um sujeito completamente inconsciente: ele não é inconsciente, mas atravessado pelo inconsciente.

Já que o sujeito e o sentido se constroem mutuamente, quando este articula língua e história, ao funcionar imaginário e ideologia, podemos afirmar que ele não é assujeitado *completamente* à ideologia. Para Orlandi (2012, p.99) “o assujeitamento não é qualificável”, portanto, não se diz se o sujeito é muito assujeitado, ou pouco, não há nem sentido nem sujeito sem assujeitamento à língua. O sujeito é uma posição entre outras, ele se subjetiva ao mesmo tempo em que se projeta no discurso, ou seja, no seu lugar no mundo.

Na constituição do sujeito, há um duplo movimento na formação do que chamamos “subjetividade” - essa divisão causa a forma da contradição no sujeito. Sem que haja uma ordem sequencial, o primeiro deles diz respeito à “interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia” (ORLANDI, 2012, p.105), nessa instância temos a noção do sujeito associada ao psicanalítico. É o lugar que fala do Outro.

O sujeito, ao entrar na linguagem, se submete a uma língua já constituída pelo Outro, na historicidade e na memória. Ao produzir um significante, fazemos emergir o processo de subjetivação, que ao mesmo tempo já é atravessado pelo outro e sua materialidade significante, isto é, formado por pequenos outros, que representam o grande Outro. Dessa forma, para esse sujeito, não há uma ligação direta entre as palavras e o empírico – o que descontinua o nosso dizer.

Assim como o sujeito, esse Outro é marcado pela falta, já que são necessários um ao outro. A subjetividade é fruto da linguagem no sujeito. Não podemos perceber esse vazio que nos subjetiva, contanto que a presença de um significante resulte na ausência de diversos outros. Essa incompletude significa um atravessamento por diversos discursos.

O segundo movimento, para constituição da subjetividade, pensando na relação do sujeito com a linguagem em termos sociais e políticos, é chamado por Orlandi de as “formas de individualização do sujeito em relação ao Estado” (2012, p.106). São as formas de assujeitamento às determinações sociais - sem propor uma ideia determinista, que o sujeito ainda tem a interferência da subjetividade. Sendo assim, o sujeito articula, simultaneamente, “traços do registro inconsciente da identificação a uma determinada formação discursiva e, também, traços do assujeitamento ideológico” (MAGALHÃES; MARIANI 2010, p.400).

O conceito de ideologia, nesse sentido, parte do materialismo histórico. Entendendo que é a partir das transformações da/na sociedade que se modificam as formas de interpelação das subjetividades, hoje a interpelação se dá pelo Estado, que individualiza a forma sujeito histórica.

Uma vez interpelado em sujeito, pela ideologia, em um processo simbólico, o indivíduo, agora enquanto sujeito, determina-se pelo modo como, na história, terá sua forma individualizada concreta: no caso do capitalismo, que é o caso presente, a forma do indivíduo livre de coerções e responsável, que deve assim responder, como sujeito jurídico (sujeito de diretor e deveres), frente ao Estado e aos outros homens (ORLANDI, 2012, p.107).

É na imbricação dessas teorias, no entremeio entre a Psicanálise e o Materialismo Histórico, que Pêcheux formula a constituição da subjetividade e sua contradição, entre a

interpelação e a individualização. Em *Semântica e Discurso* (2014), no “pequeno teatro teórico da interpelação”, ele evita que possamos dizer que o sujeito é interpelado pela ideologia, visto que o sujeito já é falado antes que possa dizer – por exemplo, o ato dos pais nomearem o filho antes de seu nascimento, já diz algo sobre esse sujeito. Ele critica a evidência da constituição do sujeito e do sentido. Nas palavras de Orlandi, quando dizemos que o sujeito - ao se constituir - se submete à língua, ao simbólico “é preciso acrescentar que não estamos afirmando que somos tomados pela língua como sistema formal, mas sim pelo jogo da língua na história, pelos sentidos” (ORLANDI, 2002, p.68). Dessa forma, algo do mundo tem de ressoar no “teatro da consciência” do sujeito para que lhe faça sentido.

O sujeito da AD, então, é o que se filia (não conscientemente) às redes de sentido para poder interpretar. Ele se submete à linguagem por meio da Formação Discursiva, que é o lugar que possibilita a constituição do sentido e de identificação do sujeito (ORLANDI, 2012). É na relação entre língua e história que trabalham ideologia e inconsciente. “Pensando-se a subjetividade, podemos então observar os sentidos possíveis que estão em jogo em uma posição-sujeito dada” (ORLANDI, 2012, p.99). Assim, o sujeito ao se projetar no seu lugar no mundo, à situação social/empírica, se transforma em posição-sujeito no discurso.

Como já foi exposto, o sentido não é uno, ele muda de acordo com a determinação das posições ideológicas daqueles que o empregam. Ao usar a língua/linguagem, o sujeito se submete a ela a fim de significar-se. É a partir da Formação Discursiva, na qual se inscreve o sujeito, que o sentido significa sua posição.

Para Orlandi, a FD “representa o lugar de constituição do sentido e a identificação do sujeito. Nela o sujeito adquire identidade e o sentido adquire unidade, especificidades, limites que o configuram e distinguem de outros” (ORLANDI, 2012, p.103). É a Formação Discursiva que permite compreender o processo de produção dos sentidos que se relacionam com o que está fora e também para dentro. Sendo assim, as palavras desse sujeito produzem sentidos/efeitos de sentido ao se identificar com uma FD.

A FD, chamada “lugar provisório da metáfora” (ORLANDI, 2012), possibilita ao analista estabelecer regularidades no funcionamento do discurso. Por essa razão, é importante ressaltar que as Formações Discursivas não funcionam de forma estaque ou automática, elas são constituídas pela contradição, configuram-se e reconfiguram-se em suas relações. É o confronto do simbólico com o político. Nas reflexões de Orlandi (2016, p.55):

Não há sujeito, nem sentido, que não seja dividido, não há forma de estar no discurso sem constituir-se em uma posição-sujeito e, portanto, inscrever-se

em uma ou outra formação discursiva, que por sua vez, é a projeção da ideologia no dizer.

Pela referência à Formação Discursiva que podemos compreender os diferentes sentidos, no funcionamento discursivo, pelo jogo que estabelece a metáfora¹¹. Pelo movimento de transferência que elementos significantes se confrontam, se revestindo de “um” sentido. Assim, palavras iguais podem ter sentido diferentes, quando em Formações Discursivas diferentes. “A identidade do sujeito se dá ideologicamente pela sua inscrição em uma formação discursiva” (ORLANDI, 2015, p.15).

A “escolha” de uma FD não é consciente. Quando o sujeito se inscreve em uma posição, ele é tomado por uma relação de identificação/desconhecimento (PECHÊUX, 2014 [1975]). É por meio da interpelação ideológica que o sujeito se identifica com as Formações Imaginárias fornecidas pela posição, nesse movimento ele não reconhece outras imagens como possíveis, diferente da que está recortada e estabilizada (PERON, 2016). Acreditamos que o diferencial do sujeito discursivo seja os esquecimentos daquilo que o determina, é a não existência do sujeito centralizado, o “eu” portador da autonomia e da consciência.

Nas palavras de Pfeiffer (1995, p. 6), “O sujeito é determinado, mas para agir, deve ter a ilusão de ser livre mesmo quando se submete: esse é um dos trabalhos mais complicados da ideologia”. Ao enunciar, fazemos escolhas inconscientes, que é a chamada “ilusão referencial”, ela nos faz crer que “há uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo” (ORLANDI, 2015, p.33), produzindo no sujeito uma impressão de realidade de seu pensamento. Esse esquecimento, nomeado por Pêcheux de “esquecimento número dois”, é da ordem da enunciação, regido pelo intradiscurso. Ao formularmos, “escolhemos” algumas palavras e não outras. Quando queremos “explicar melhor” sobre algo que estamos discutindo, o uso de expressões como: “o que eu quero/quis dizer é...”, seguido de uma paráfrase, é uma forma de recorrer a esta ilusão, já que o modo de dizer não é indiferente aos sentidos.

Ainda que o sujeito se filie a uma rede de sentidos, se esquece de que tudo o que ele enuncia já foi dito anteriormente, ficando ao sabor da ideologia e do inconsciente. Por meio da chamada “ilusão número um” (Pêcheux, 2014), se acredita na ilusão de determinar os sentidos ao que diz sem considerar, nesse momento, a sua relação com a língua e a história. Essa ilusão é propiciada pelo interdiscurso, “o conjunto de dizeres já ditos e esquecidos que determinam o que dizemos, sustentando a possibilidade mesma do dizer” (ORLANDI, 2015,

¹¹ Entendendo *metáfora* como transferência. Definida como “a tomada de uma palavra por outra” (PÊCHEUX, & FUCHS, 1975).

p.31). É o interdiscurso que garante o sentido das palavras que estamos usando. Para que elas façam sentido, é preciso que tenham sentido. Por isso, nas palavras de Orlandi (idem, p.35), os sentidos “são determinados pela maneira como nos inscrevemos na língua e na história, e é por isso que significam e não pela nossa vontade”.

Dessa forma, mesmo que os dizeres sejam determinados pelos lugares que os sujeitos ocupam e sentidos já ditos aos quais se submetem, as imagens construídas ao enunciar, apenas se formam no próprio processo discursivo que, por sua vez, também vai se delineando a partir das imagens construídas sobre si mesmo, sobre o outro e sobre o lugar do qual se diz.

O sujeito para a Análise de Discurso, enfim, se posiciona dentre as Formações Discursivas com que se depara - que concorrem e coocorrem entre si, criando um efeito ideológico da linguagem, o da *unidade* de sentido. É ao se descentrar de outras FDs, que no sujeito cria-se o efeito do *uno*. Algo nesse movimento é silenciado, não é possível ao sujeito dizer tudo, obrigatoriamente ele tem que silenciar outros sentidos que não “cabem” nos seus dizeres. Porém, embora não consiga dizer tudo, de alguma forma “diz”, visto que “mesmo o que ele não diz (e que muitas vezes ele desconhece) significa em suas palavras” (ORLANDI, 1999, p. 34).

As reflexões levantadas nesta subseção são basilares para que posteriormente pensemos as análises das capas em relação aos sujeito-rappers. Muitas dessas considerações serão retomadas em consonância com outros conceitos.

3 O MOVIMENTO DAS CONCEPÇÕES DE LEITURA

Pensar uma *proposta discursiva de leitura* com base em capas de álbuns representantes do movimento *Hip-Hop* no Brasil, como pretende este trabalho, demanda um olhar para a historicidade da própria palavra *leitura*. Questionamentos como: O que é leitura? O que é ler? O que difere a leitura em uma perspectiva discursiva? Como lemos na nossa contemporaneidade? Inquietam-nos, como pesquisadores e professores de Língua Portuguesa.

Buscamos então compreender como a leitura se produz, mas, principalmente, as consequências de um olhar discursivo para a aula de Língua Portuguesa. Sabemos que a prática de ler é amplamente discutida, não só na área da Linguística, mas nas Ciências Humanas e Sociais em geral, portanto, entendemos que uma prática simbólica como “leitura” é significada a partir da perspectiva enunciada.

Para Antunes (2010), Kleiman (2013), Solé (1998), Orlandi (2012b), Pfeiffer (1995), Coracini (2010; 2015), entre outras autoras, a imediata resposta para esse enlace é uma constante: entender “leitura” depende do olhar adotado. Coracini (2015, p.15) afirma que “a leitura, como sabemos, sempre carrega consigo uma postura teórica, ainda que não explicitada”, ou seja, os sentidos para o conceito “leitura” mudam de acordo com o aparato teórico adotado.

Assim, segundo Orlandi (2012b), o gesto de ler pode ser tomado em uma acepção mais ampla, na leitura enquanto atribuição de sentidos, tal como ler uma obra de Machado de Assis, por exemplo; já, em sentido mais restrito (acadêmico), ler é a construção de aparatos teóricos e metodológicos de um texto, neste caso, como fizeram Lacan, ao ler Freud, ou Althusser, ao ler Marx; em sentido ainda mais restrito caracteriza-se como aprendizagem formal, como exemplo, a alfabetização, ou aprender a ler e a escrever; e como em uma concepção “leitura de mundo”, a leitura é refletida com a noção de ideologia, de forma mais ou menos geral e indiferenciada.

Ao tomar a perspectiva de base discursiva, como ponto de ancoragem, restringimos os muitos sentidos possíveis de *leitura* para a ideia de *interpretação e compreensão*. Para a AD, não há sentido sem *intepretação*. Interpretar é expor-se à opacidade do texto. Já a *compreensão*, por sua vez, também não envolve perguntar sobre o que o texto disse, mas considerar o processo de significação. Nas palavras de Orlandi (2012b, p. 117), “o sujeito que produz uma leitura a partir de sua posição, interpreta. O sujeito-leitor que se relaciona

criticamente com sua posição, que a problematiza, explicitando as condições de produção de sua leitura, compreende”.

Para que possamos nos aprofundar nos princípios norteadores para a *leitura* na AD, nos é exigido um esforço de empreender um percurso teórico. Para tanto, não só contemplaremos a seara da Análise de Discurso, mas, de forma breve, os caminhos trilhados por outras perspectivas. Assim, julgamos necessário que, ao adentrar nos estudos sobre as concepções existentes, dentre elas a estruturalista, a cognitivista, a interacionista e a discursiva, seja possível compreender de que forma tais perspectivas de estudos sobre sujeito/língua/linguagem foram determinando abordagens sobre a prática de ler. Já que trabalhar a leitura de capas de álbuns relacionados ao movimento *Hip-Hop* é, antes de tudo, pensar que concepções de linguagem, texto e leitura estão no bojo das reflexões empreendidas.

3.1 Algumas das concepções pensadas pela Linguística nos séculos XX e XXI

Os estudos das Ciências Humanas e Sociais inevitavelmente esbarram nas concepções da língua, já que a linguagem é uma característica do homem. O ato de falar, de escrever, de sugerir, de se expressar como um todo, sempre foi uma preocupação dos pensadores. Nessa seção, na posição da Ciência da Linguagem, propomos levantar algumas das formas que a língua já foi entendida. Para tal, *O texto nos estudos da linguagem: especificidades e limites*, de INDUSKY (2015)¹², é basilar para nos/sas reflexões. A autora desenvolve o que ela chama de “túnel do tempo” sobre algumas concepções de texto, e assim de linguagem. Ressaltamos, mais uma vez, estar seguindo a proposta da autora, seus recortes, suas delimitações.

Os estudos do texto e da linguagem já aparecem na Antiguidade. Para os Romanos, “falar e escrever bem” eram meios de se produzir um bom texto. Em meados de 1800, os campos da Retórica e Oratória defendem que a arte de “falar bem” é dar conta do uso gramatical da língua: sílabas formam palavras, palavras formam frases, e frases formam o texto. Sendo assim, cabe ao produtor do texto seguir as regras da gramática. A tradição e erudição são recuperadas aqui para que possamos pensar o século XX e sua relação com a Linguística.

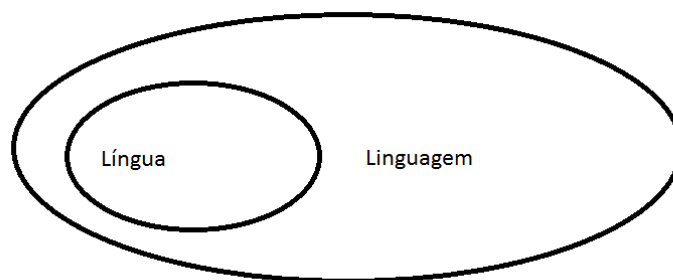
¹² Compreendendo que não é possível tratar da completude das concepções que serão abordadas, nos limitamos à proposta da autora para os conceitos de Linguística Textual, Semiótica e Gerativismo.

No início de 1900, nas concepções Estruturalistas e Gerativistas, Saussure dá um importante passo para a Linguística, ao cindir a *linguagem* entre *Língua* e *Fala*. O significativo autor que toma a Linguística como ciência, cria uma noção sistêmica de língua: um sistema de signos, que torna “o contexto da frase estritamente linguístico, constituído de relações internas ao sistema e/ou frase” (INDURSKY, 2015, p.43). Esse sistema exclui a fala, o uso, se abstrai a presença de um falante. Nesse sentido, as concepções citadas descrevem e interpretam a língua no nível da frase: fonológico, morfológico, sintático.

Ainda no século XX, Jakobson, pioneiro em propor uma *Teoria da Comunicação*, faz uma releitura Saussuriana. Dentre os componentes do chamado “processo comunicativo”, inclui a prática do falante para a noção de locutor. Mesmo que se considere o “emissor” e o “receptor”, ainda há um sujeito preso ao sistema linguístico, pois o locutor ainda é determinado pelo interior e limites da frase.

Posteriormente, as reflexões de Hjelmslev propõem uma teoria que trate da língua e, principalmente, da linguagem. Para visualizarmos essa notável divisão, propomos a formulação imagética desenvolvida por Carmem Zink (figura 1). Ela ajuda a ilustrar tal reflexão: há uma distinção entre língua e linguagem. A primeira é a linguagem verbal – o texto escrito, a segunda abrange tanto o verbal quanto o não verbal - formas, cores, melodias e a própria língua. Assim, “todas as propriedades da língua são da linguagem, mas nem todas as propriedades da linguagem são da língua”. (ZINK, 2009, p.10).

Figura 2: representação Língua x Linguagem



ZINK (2009)

O argumento Saussuriano que afirma: “não há como estudar a linguagem porque é heteróclita e heterogênea” em Hjelmslev, é tomado com um novo olhar. Dessa forma, abre-se a possibilidade de pensar o texto, já que a linguagem, ao contrário da língua, não é presa ao

sistema. “E é no âmbito da linguagem em que é possível refletir sobre texto, já que este corresponde a uma das manifestações da língua, mas não se confunde com ela” (INDURSKY, 2015, p.47). Dessa forma, a inquietação da primeira metade do século XX foi introdutória para, posteriormente, serem pensados o texto e o discurso.

Segundo Indursky (2015), a segunda metade do século XX foi marcada por uma grande divisão. Uma parte dos linguistas continua a se “perturbar” com questionamentos sobre o quadro desenvolvido até os anos 50/60. A outra está certa de que o objeto da linguística é a frase, representado por estudiosos como Jakobson e Chomsky. A partir dessa dupla constituição de objetos sobre o texto e o discurso, a autora propõe observar quatro perspectivas teóricas que surgem nesse momento: a *linguística textual*, a *teoria da enunciação*, a *semiótica* e a *análise do discurso*.

Uma parte da Linguística Textual, mesmo alegando que “o texto transcende a frase”, não abandona os estudos frasais. A busca por uma formulação de *gramáticas de texto* tem o intuito de transferir para a dimensão do texto o que já se sabia sobre a frase. O *contexto pragmático* busca dar visibilidade a organização do texto e suas relações internas: ao funcionamento das conexões entre as frases, tomando por base os conceitos de coesão e coerência.

Esse movimento afasta ainda mais a noção de sujeito. Na dimensão interacional, o foco está nas relações externas, isto é, o texto materializa uma intenção, um propósito de comunicar: há um autor que tem algo a dizer. O sujeito se “marca” no texto, por meio da língua como código, o texto “é uma unidade pragmático-comunicativa” (INDUSKY, 2015, p.55). Assim, a Linguística Textual estabelece os chamados critérios de textualidade: intencionalidade, aceitabilidade, situacionalidade, informatividade, intertextualidade. A noção de discurso, aqui, seria equivalente à de texto.

A teoria da enunciação volta seus objetivos para o enunciado - enunciado como texto. Benveniste, precursor dos estudos da enunciação, passa da frase para a enunciação: o “eu”, locutor e o interlocutor, e o “tu”, encontram-se em um contexto de situação, o que envolve o tempo e o espaço para tal. Essa abertura ao contexto situacional considera os “quems”, quem fala e a quem é destinado. Assim, não vai bastar ao leitor decodificar o que há na superfície do texto, para chegar ao sentido, é necessário envolver as relações nas quais ele foi produzido. Isso mostra que as duas relações são convocadas igualmente a participar da constituição e da interpretação do texto, sem a hierarquização estipulada pela Linguística Textual.

Ainda, toma-se o texto a partir da teoria da Semiótica. Tal campo se interessa pelo texto em um viés que se afasta dos outros já abordados: a imagem, a música, um ritual,

também são processos semióticos linguísticos. Essa teoria vai se validar nos estudos do Gerativismo. Assim, algumas noções se repetem, já que é fundamental se apoiar em estudos primeiros, e outras são inovações no campo. Assim como a Linguística Textual, a Semiótica se aproxima no interesse pelo texto, por privilegiar as relações internas e por se apropriar de outras teorias. Mas, se afasta na medida em que considera o conteúdo. Também há a noção de sujeito, que aqui é considerada próxima da Teoria de Enunciação, no chamado “simulacro do sujeito”.

Sobre a Análise de Discurso, neste momento é relevante considerar que essa concepção ultrapassa os limites das relações internas do texto. O fato de contemplar as condições de produção do texto faz com que, efetivamente, o externo a ele seja considerado. Se, por um lado, os interlocutores da teoria da enunciação são indivíduos, por outro, os interlocutores da análise de discurso são sujeitos determinados pela *história* e pela *ideologia*. O texto, em nossa perspectiva, é como um espaço discursivo, não fechado em si mesmo, uma vez que estabelece relações com outros textos e outros discursos. As relações que se firmam entre o sujeito-autor e o texto diferenciam-se das relações intertextuais que relacionam um texto a outros textos, e as relações interdiscursivas que aproximam o texto de outros discursos. A AD constitui-se em um processo de resignificação constante, diretamente atrelado à posição discursiva do leitor e do autor.

3.2 Algumas das concepções de Leitura no século XX e XXI

Tendo em vista as chamadas concepções de leitura, ainda que brevemente, julgamos relevante traçar um percurso no qual seja possível compreender as noções de texto, sujeito e sentido. Assim sendo, partiremos da perspectiva estruturalista, passando pela interacionista até chegar à discursiva.

Coracini (2015) apresenta uma divisão das concepções de leitura com base nas próprias condições de produção, nas quais a leitura se produz - modernidade e pós-modernidade. O primeiro momento compreende as concepções de leitura como decodificação e como interação, e no segundo, a leitura passa por duas concepções como processo discursivo e como processo virtual.

De acordo com uma dada divisão histórica por períodos, a modernidade iniciou no Iluminismo, época em que a religiosidade exacerbada cede lugar à racionalidade, à ciência, ao

progresso. Trata-se da época da busca de coerência, do indivíduo, do logocentrismo, a busca da verdade. Nesse cenário, emerge o modelo estruturalista. O Iluminismo entende o homem como indivíduo que é visto como aquele dotado de vontade e racionalidade. É o “encontro do homem consigo mesmo” (idem, p. 16). A busca pela verdade propicia que a perspectiva estruturalista aborde o texto, e assim, a leitura como decodificação. A situação de comunicação não é considerada, já que as palavras carregam em si *um* sentido. “Trata-se da visão essencialista da leitura: acredita-se na existência de uma essência e nossa tarefa seria a de buscá-la” (ibidem, p.20). Se as palavras, as cores, as formas, os sinais, os gestos, os signos, entre outros, já carregam um significado, o leitor não tem papel nenhum a desempenhar, a não ser *des*-cobrir esse sentido que está velado no texto. Também chamada de concepção ascendente, ou *bottom-up*, cria uma dependência da forma, um processo mecânico de processar as letras – sílabas – palavras – frases e por fim o texto.

Já que “tudo” está dito no texto e não precisamos sair dele, podemos observar que as propostas de leitura dessas concepções se aproximam a formular perguntas como: “retire/procure do/no texto as palavras/a frase que confirme(m)...”. Ao conceber o processo de leitura como decodificação, os sentidos previamente codificados no texto devem ser decifrados de forma linear. Os signos são puramente um instrumento de comunicação.

A prática da leitura enquanto decodificação apaga a figura do leitor e limita a leitura a um sentido apenas. Dessa forma, nessa visão, cabe a distinção entre os significados de “literal/figurado (metafórico), denotativo/conotativo, objeto (científico), subjetivo (artístico)” (CORACINI, 2010, p. 14). Nas palavras da autora “na visão estruturalista da leitura, ler significa atribuir sentido a algo que já está lá de forma imanente, que já tem sentido literal, independente do sujeito” (CORACINI, 2001, p. 143).

Na concepção de leitura calcada em modelo cognitivo, às avessas do que propõe a anterior, a responsabilidade pela orientação da leitura está centrada no leitor, que aciona seus “blocos de conhecimento”. Assim, compreender um texto depende daquilo que o leitor conhece/acredita *a priori*, antes do momento da leitura. Esses conhecimentos prévios, que o leitor carrega em sua memória cognitiva, são esquemas mentais socialmente adquiridos: família, escola, igreja, entre outros. Dessa forma, o bom leitor é aquele que percorre as marcas no texto, deixadas pelo autor. Ele traz as informações para o texto, num movimento de inferências. Na visão de Coracini (2010, p.15), “essa atividade se vê tolhida por um objeto autoritário ao qual se imputa a existência de um núcleo de sentido [...] apenas as leituras que não ferissem esse núcleo poderiam ser consideradas aceitáveis”.

No modelo cognitivo, cabe ao sujeito-leitor utilizar de suas estratégias de seleção, ou seja, ele considera alguns dados relevantes, enquanto outros são desprezados. Elementos como: título, subtítulos, cabeçalhos e ilustrações orientam o leitor a levantar suas hipóteses. As perguntas frequentes em uma prática de leitura se aproximam de: “em sua opinião, sobre o que você entendeu, justifique sua resposta com suas palavras, a que conclusão você chega”.

Para encerrar, com as concepções voltadas para um dos elementos, o foco agora é o autor. Aqui, ele passa a ser o detentor dos sentidos do texto. “O autor é visto como um “ego” que constrói uma representação mental na escrita, no texto, e deseja que seja “captada” pelo leitor da maneira como foi mentalizada, sem modificações” (MENEGASSI, 2010, p.179). O leitor precisa entrar em contato com o texto e, mais uma vez, descobrir o que o autor quis dizer, a responsabilidade pelos sentidos, dessa vez, não está no leitor, nem no texto, mas está nas mãos do autor. Dessa forma, ao ler, o sujeito-leitor apenas recebe as informações passivamente. Perguntas como: “o que o autor quis dizer?”, “Segundo o autor” e “Para o autor do texto...” são norteadoras dessa perspectiva.

Retornando ao trabalho de Coracini (2015), “*Concepções de leitura na (pós-) modernidade*”, os modelos do estruturalismo, que já foram expostos, são possíveis dentro de um contexto de produção chamado: “modernidade”. Segundo a autora, essa concepção ainda vigora, com grande intensidade, nas práticas cotidianas das escolas, “segundo o qual o texto teria uma única leitura correta e possível, ou seja, a do professor ou do livro didático (Coracini 1995;1999), garantia ainda maior do controle do sentido único pelo professor” (CORACINI, idem, p.22). Sendo assim, observamos que a prática de leitura não está aliada a uma democracia nas escolas de Ensino Fundamental e Médio, em que o sujeito-leitor precisa atingir as expectativas do livro ou do professor para atingir a chamada “interpretação de texto”.

Ainda, na chamada Modernidade, há a noção de leitura enquanto interação. A diferença é que, nessa perspectiva, substitui-se o conceito de leitura como descoberta do sentido pelo conceito de “construção” do sentido. O foco aqui é entendido na relação entre o autor, o leitor e o texto. Não há hierarquia entre eles, como nas concepções anteriores. “Tanto o (bom) leitor quanto o (bom) autor são idealmente conscientes e trabalham para, cada vez mais e melhor, atingirem a consciência ideal” (CORACINI, 2015, p. 21). O autor precisa autorizar o leitor às leituras, por meio das marcas no texto, assim, o bom leitor ativa suas noções de sentidos e os revela, os constrói.

A visão interacionista estabelece que a compreensão se dá a partir da interdependência entre as informações da página impressa e as informações que o leitor traz para o texto. Isto é,

o significado do texto não está nem no texto nem na mente do leitor, mas na interação entre leitor e texto. Nessa concepção, os significados oriundos do texto devem ser construídos por meio de uma constante interação entre o autor, o texto e a negociação e ativação de conhecimentos prévios do leitor. Nesse caso, a leitura é marcada primeiramente pela *decodificação*, depois pela *compreensão*, e por fim, *interpretação*. Coracini (2010) admite que, embora o papel de leitor seja mais ativo, o texto ainda é concebido como receptáculo de um sentido único, na medida em que o sujeito-leitor deva reconhecer (apenas) um sentido pretendido (autorizado) pelo autor.

SOLÉ (1998), considerada uma das representantes da linha Interacionista, explicita em seu trabalho “*Estratégias de Leitura*” os mecanismos dessa perspectiva. Para a autora, na etapa nomeada *previsão*, o leitor constrói hipóteses que podem (ou não) se confirmar durante a leitura. Para tanto, utiliza-se dos títulos, subtítulos, partes marcadas de formas diferentes, chamados pela autora de “organizadores prévios”. Quando o aluno não chega ao objetivo de compreender, mesmo após levantar hipóteses, “se dá conta” e resolve com outras ações necessárias.

O professor, nesse caso, é detentor de um “ponto de vista” que deve ser passado como objetivo para o aluno, para tanto, ele vai se valer de suas estratégias. “Logo que as crianças podem, com o apoio dos professores, enfrentar textos adequados para elas” (SOLÉ, 1998, p.35). Não é suficiente para essa concepção que o texto intervenha com estrutura lógica, coerência e organização, é preciso que haja um “leitor ativo” para atribuir significados ao que está escrito na página, a partir daquilo que ele já sabe e dos seus *objetivos* ou *intenções* de leitura.

Sobre os mecanismos de leitura, a autora ainda fala sobre a *motivação*. Seria o entusiasmo, o interesse por parte do leitor. Assim, fica a cargo do livro didático, ou do professor, oferecer texto motivadores. “Quando um leitor compreende o que lê, está aprendendo; à medida que sua leitura o informa, permite que se aproxime do mundo de significados de um autor e lhe oferece novas perspectivas ou opiniões sobre determinados aspectos” (idem, p.46). Há níveis de leitura possíveis, há sentidos previamente determinados para serem produzidos pelos alunos.

São comuns, nessa linha, questões que comecem com: “por que, o que, quem, quando”. Essas perguntas são retiradas literalmente do texto. Também podem ser feitas para pensar e buscar no conhecimento prévio, ou ainda de elaboração pessoal, o aluno não encontra as respostas no texto, nem em outros textos, mas em sua experiência de vida. Solé (ibidem) propõe que sejam trabalhados três tipos de perguntas: perguntas de respostas

textuais; perguntas de respostas inferenciais; e as perguntas de respostas interpretativas. No que toca a perguntas de resposta textual, essas caracterizam-se como perguntas cujas respostas são retiradas exatamente como está no texto.

Coracini (2015) afirma que essa concepção de interação é a mais utilizada hoje nos meios acadêmicos,

talvez porque garanta o centro e o poder da autoridade legitimada por uma instituição, bem como a busca da verdade e da racionalidade, indispensáveis para a garantia da cientificidade, com certas tolerâncias imputadas ao componente social, desde que o texto ou o autor permita ou autorize (CORACINI, 2015, p.22).

A autora assevera que na contemporaneidade, tomada como pós-modernidade, emerge uma nova concepção de leitura compreendida como processo discursivo e como processo virtual. Essas práticas dão lugar a um novo modo de olhar a leitura, vista como processo discursivo. Para a leitura discursiva, o texto verbal e não verbal é constituído de fragmentos de história. Esta, por sua vez, é sempre produto de interpretação, ficção.

Ler é, em primeira e última instância, *interpretar*. Não se trata mais de perseguir a unidade ilusória do texto, mas de amarrá-lo, recortá-lo, pulverizá-lo, distribuí-lo segundo critérios que escapam ao nosso consciente, critérios *construídos por nossa subjetividade*, que produz incessantemente a si mesma. [...] Ler, compreender, interpretar ou produzir sentido é uma questão de ângulo, de percepção, ou de *posição enunciativa* [...] (CORACINI, 2015, p. 25, grifos nossos).

As próprias condições histórico-sociais, nas quais a interatividade emerge, também se apresentam como ponto nodal para que Coracini (2015) traga à baila elucubrações no que concerne à leitura e as novas tecnologias. Aparecem novas formas de escrita e de leitura: “leitura em cascata ou arborescente, alinear, leitura de verdadeiros hipertextos” (idem, p. 34). O hipertexto permite pôr em relação vários textos, no próprio gesto de clicar sobre uma palavra, conjunto de palavras ou ícone.

As condições relacionadas à leitura virtual, que também nos interessam nesta dissertação, exigem que pensemos sobre como o leitor produz novos gestos, a partir de materialidades no ambiente *on-line*.

Como se dá acesso dos sujeitos-leitores aos álbuns *on-line*: o acesso direto às faixas musicais, sem necessariamente ter acesso à capa do álbum, como esse leitor acessa a *blogs* ligados ao universo *rap* ou a *sites* oficiais de artistas e grupos, a partir dos quais ele pode ler uma capa de um álbum lançado, que práticas envolvem ler/consumir diversos materiais

disponibilizados em formatos variados: vídeos, áudio, fotografias, imagens compartilhadas. Há a possibilidade de copiar e salvar uma imagem relativa a um álbum, um texto sobre a divulgação de um CD e a própria prática de compartilhamento nas mídias sociais. E ainda, diversas criações de “capas” pessoais, alternativas, que circulam o ambiente *on-line*.

Essas atividades “permitem a inscrição dos traços da leitura numa atividade de escrita que se articula ao texto original e que poderá ser prolongada por futuras leituras” (ibidem, p. 35). A principal característica que resume essas atividades é a “interatividade do leitor com a máquina e com o texto” (ibidem, p. 34).

Assim sendo, podemos considerar que o movimento de pensar a leitura mobiliza um percurso que também se relaciona às condições de produção que determinam um modo de ler e não outro. Assim, escolher o caminho de uma análise discursiva é ser consequente com as condições de produção de leitura de um momento histórico, as histórias de leitura desse sujeito-leitor e do próprio texto trabalhado.

3.2.1 A concepção de Leitura Discursiva

Por meio de uma revisão da literatura, foram apresentados conceitos que se constituíram como pontos relevantes, não somente no sentido de justificar a escolha pela abordagem discursiva, mas também de trazer uma visão, à luz de cada perspectiva, do que seja a língua e sua relação com a leitura. Segundo Orlandi (2012b, p. 18), “as diferentes perspectivas pelas quais se observa um fato, ou acontecimento, dão origem a uma multidão de diferentes objetos de conhecimento”. Na mesma direção da autora, acreditamos que, ao escolher a AD, estamos determinando um caminho e não outro na abordagem de leitura para este estudo.

A escolha por trabalhar com a perspectiva discursiva, no que concerne à leitura, justifica-se justamente pelo fato de que AD nos permite uma abordagem em que a leitura se produz na tensão entre a determinação histórica dos sentidos (o mesmo) e a possibilidade de o sentido ser outro (e o diferente). Escolher a AD é buscar deslocar análises calcadas no conteúdo do texto que reiteram uma visão na qual a linguagem seja transparente.

Também, considerando as reflexões empreendidas por Coracini (2010, 2015), um ponto que nos chamou atenção diz respeito ao fechamento dos sentidos em práticas de leitura comumente implementadas na escola. Na medida em que, segundo a autora, é o texto que “predetermina, ou seja, autoriza um certo número de leituras (por meio das chamadas

inferências autorizadas) e impede ou impossibilita outras, então, o texto é ainda autoridade, portador de significados por ele limitados, ou melhor, autorizados” (CORACINI, 2010, p. 15).

Nesse caso, entendemos que, de uma perspectiva discursiva, é preciso redimensionar o espaço da sala de aula e deslocar práticas já cristalizadas quanto à leitura vista a partir de uma verdade única (sentido evidente). Dessa forma, justificamos a escolha pela proposta discursiva de leitura a partir de capas de álbuns de *rap* nacional, na medida em que buscamos, no trabalho com a imagem, empreender um percurso de leitura não com foco em uma série de estratégias (ler as informações gerais e partir para as específicas), buscando apreender o que o texto quis dizer. Acreditamos que a proposta discursiva pode ser um caminho para que a leitura relacionada à produção cultural do movimento *Hip-Hop* seja vista além do sentido evidente, transparente. Assim, mostra-se necessário levar em conta que ler significa saber que tanto o sentido pode ser outro, quanto o sujeito não tem controle pleno dos sentidos. É entender que a linguagem serve para comunicar e para não comunicar (ORLANDI, 1999, p. 21).

Além disso, para Orlandi (1999, p. 27), “cada material de análise exige que seu analista, de acordo com a questão que formula, mobilize conceitos que outro analista não mobilizaria face as suas (outras) questões”. Assim sendo, as especificidades do material, no caso capas de álbuns do Movimento *Hip-Hop*, trazem um desafio de pensar não só no funcionamento em jogo na produção de efeitos de sentidos no/do texto, mas também levantar conceitos produtivos nessas materialidades que podem iluminar a formulação de propostas de leitura em sala de aula.

Inicialmente, é importante considerar que a Análise de Discurso não se volta para o produto final no fenômeno da construção linguística. O que foi exposto anteriormente sobre a relação da linguagem com a exterioridade, na Linguística Textual, Teoria da Enunciação, Semiótica, entre outros, aqui é levado constitutivamente no conceito de *social* e de *histórico*. Ou seja, a linguagem não é vista como um instrumento de comunicação. Nas palavras de Orlandi, a AD implica “Um compromisso que coloque a linguagem na constituição da própria condição da espécie, já que o homem não é isolável nem de seus produtos (cultura), nem da natureza” (ORLANDI, 2012, p. 21). O processo de leitura, tomado em uma visão discursiva, vai além da interação entre o conhecimento de mundo do leitor, o sentido “imaginariamente” intencionado pelo autor e as pistas deixadas no texto.

As considerações expostas na anterior trazem diferentes conceitos do que é leitura, a saber: uma noção que se ancora em uma relação do texto com o autor, “o que o autor quis dizer?”, afirmando que há um autor que conduz a leitura do texto, bem como as significações

possíveis; uma segunda noção que relaciona o texto com o leitor, “o que você entendeu?”, isto é, trazendo uma visão de que texto transparente que entrega uma significação ao leitor; ou, ainda, uma terceira noção em que o leitor é consciente e consegue compreender um único sentido em jogo no processo de leitura.

Em nossa perspectiva, a discursiva, autor, leitor e texto são pensados em sua relação com o social e o histórico. Restringimos os sentidos possíveis da noção de leitura, para a ideia de *interpretação* e *compreensão*. Para a Análise de Discurso, o movimento de *interpretação* é demandado perante qualquer objeto simbólico. Sendo assim, o sujeito é fadado a interpretar a todo o momento. O ser humano precisa dar significado para todo o seu entorno. Ao nos questionarmos “o que x quer dizer?” não nos ocupamos ao conteúdo, já posto, sobre x, mas o mecanismo de produzir x. “A significância é no entanto um movimento contínuo, determinado pela materialidade da língua na história” (ORLANDI, 1999, p. 30). Sobre a *compreensão* a autora afirma que esta é a apreensão das várias possibilidades de um texto. Para poder compreender, o leitor precisa relacionar diferentes processos de significação que acontecem no texto (ORLANDI, 2012).

No caso dessa visão, enquanto noção de sujeito que significa, como fica o leitor? E o autor? Relembramos que nessa perspectiva, trabalhamos com a noção de sujeito não intencional. Ou seja, nem o leitor lê o que quer, nem o autor escreve o que quer. Trabalhamos com o possível. Sujeito e linguagem se relacionam por meio de certas posições e os efeitos de sentidos do/no texto, que podem sempre ser diferentes. Nesse sentido, Coracini (2010) fala sobre o sujeito,

o sujeito, não na acepção idealista de indivíduo, uno, coerente, porque dotado de razão como queria Descartes, graças à qual lhe é possível controlar conscientemente a linguagem e o sentido, mas enquanto participante de uma determinada formação discursiva, sujeito clivado, heterogêneo, perpassado pelo inconsciente, no qual se inscreve o discurso. (CORACINI, 2010, p. 17-18).

Partindo dessa citação, entendemos que o sujeito da Análise de Discurso não tem controle consciente completo do que lê ou escreve, são as regras que circundam nossa sociedade que nos atravessam, nos permitindo interpretar, dizer ou fazer. Não há leitura de forma independente. Existem “leis que autorizam a produção de certos sentidos e não de outros” (CORACINI, 2015, p. 27). Dessa forma, a noção de sujeito e de situação é deslocada: o sujeito não é o centro do seu dizer. As perspectivas que trouxemos acreditam em um sujeito

origem, já lá produzido, ao passo que a AD se interessa pela linguagem tomada enquanto trabalho simbólico.

Orlandi (1999), ao tratar da questão da ideologia na interpretação, retoma Pêcheux (1997) e seus dizeres sobre o inconsciente. Para o autor supracitado, inconsciente e ideologia estão materialmente ligados pela língua. Essa premissa também vale para o analista do texto. Assim, o sujeito não consciente, em um movimento de descrição e interpretação, não está atribuindo sentidos aleatórios, mas trabalhando com a opacidade do texto. É o trabalho de “explicitar o modo como um objeto simbólico produz sentidos” (ORLANDI, 1999, p. 64). Por isso a pergunta “o que x quer dizer” não cabe como pergunta de interpretação na Análise de Discurso. Não há uma ocultação da ideologia “atrás” do texto, um sentido único “escondido” nas entrelinhas do texto. Ainda, sobre a determinação ideológica da interpretação, a impressão de sentido já-lá, único e verdadeiro, se deve ao fato de que o sujeito, ao falar, está “se interpretando”. Acredita-se que as palavras já têm um sentido, que é possível escolher o significado das palavras que estão sendo ditas. Assim, as condições de produção são silenciadas.

O processo ideológico não se liga à falta, mas ao excesso. A ideologia representa a saturação, o efeito de completude que, por sua vez, produz o efeito de “evidência”, sustentando-se sobre o já dito, os sentidos institucionalizados, admitidos por todos como “naturais”. Pela ideologia há transposição de certas formas materiais em outras, isto é, há simulação. Assim, na ideologia não há ocultação de sentidos (conteúdos) mas apagamento do processo de sua constituição (ORLANDI, 1999, p. 66).

Ainda nos apoiando nas afirmações de Orlandi (1999), o sujeito, ao usar a língua/linguagem se submete a ela. A fim de significar-se, é significado. O sujeito se insere na língua e, é a partir da formação discursiva, isto é, da inscrição de seu dizer em uma FD e não outra, que os sentidos são produzidos.

Assim sendo, a noção de Formação Discursiva: “representa o lugar de constituição do sentido e a identificação do sujeito. Nela, o sujeito adquire identidade e o sentido adquire unidade, especificidades, limites que o configuram e distinguem de outros” (ORLANDI, 2015, p. 69), sentidos esses que se relacionam com o que está fora e também para dentro. As palavras desse sujeito produzem sentidos/efeitos de sentido ao se identificar com uma formação discursiva, é o “o lugar provisório da metáfora”.

Com efeito, o sujeito não é livre para dizer o que quer, tampouco tem controle da forma como os sentidos o afetam. Sob o ponto de vista da Análise do discurso, é preciso

referir um discurso “ao conjunto de discursos possíveis a partir de um estado definido das condições de produção” (PÊCHEUX, 2008, p. 79).

As condições de produção tanto num sentido imediato (o aqui-agora da enunciação) ou num sentido mais amplo (o contexto sócio-histórico em que entra a memória do dizer) estão diretamente relacionadas às posições projetadas no discurso, não tomadas de modo empírico, mas a partir da representação da posição social no discurso. Ademais, as condições de produção do discurso/texto são fundantes para o trabalho com a leitura discursiva. Pois, de acordo com Orlandi (2010, p. 39), “o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz”. A relação de sentidos está diretamente ligada ao fato de que todo o discurso estabelece pontes com outros discursos que já foram enunciados e outros que ainda não o foram.

Se “a interpretação é sempre regida por condições de produção específicas que, no entanto, aparecem como universais e eternas” (ORLANDI, 1999, p. 31), vale pensar no trabalho da ideologia que produz o efeito de evidência, e da unidade, sustentando sobre o já dito os sentidos institucionalizados, admitidos como “naturais”.

Eni Orlandi (2012b) afirma que, quando lemos, entramos em contato com um leitor que já está nos esperando de espreita, neste caso, é o leitor-virtual. Ao ler temos que duelar com esse leitor, que foi criado no ato da escrita do autor. Em outras palavras, quando o autor escreve, ele sugere (projeta) um leitor para o seu texto, dentro do que chamamos de “Formações Imaginárias”. Então, é formado um “leitor imaginário”: essa é a interação que acontece para a AD, “o que já é em si, é uma crítica aos que falam em interação do leitor com o texto” (ORLANDI, 2012b, p. 9).

Nessa perspectiva, a leitura e o sujeito se constituem, à medida que o sentido se constitui, dependendo da relação que se tem entre o leitor real e o virtual. É pela posição tomada em um lugar social (relações de força), que os interlocutores podem falar ou ler, assim é possível o processo de significação. “Se assim é, o estudo da linguagem não pode estar apartado da sociedade que a produz.” (ORLANDI, 2012b, p. 21). Sabemos que, nesse movimento, ele não reconhece outras imagens como possíveis, diferente da que está recortada e estabilizada (FD).

Segundo Pêcheux, o sentido de uma palavra, de uma expressão “não existe “em si mesmo” (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico” (PÊCHEUX, 2014, p. 146), no qual são produzidas e reproduzidas. Dessa forma, o sentido é negociado nas posições ideológicas a que o sujeito está submetido e o que já foi dito

sobre a mesma posição. Para observar os efeitos do interdiscurso é preciso fazer uma análise voltada para o externo, o fora da língua (mas que nela está inscrito).

O sujeito do discurso é configurado por determinações que produzem identificação à determinada posição. Para Lagazzi (2015, p. 242) “conceber o sujeito como posição significa pensá-lo em seus processos de identificação e no reconhecimento que constitui essa identificação”, ela nos atenta para possíveis “leituras idealistas” de que essa identificação parta da vontade do sujeito. Reafirmando Pêcheux a identificação se dá como reconhecimento no desconhecimento. O sujeito não tem nenhum domínio nesse processo, identificar-se é:

se reconhecer na evidência de sentidos que se produzem no movimento da cadeia significante, portanto se desconhecendo a cada reconhecimento, já que a falta é constitutiva nesse processo. Como o reconhecimento nunca se completa, ele se abre em desconhecimento. (LAGAZZI 2015, p. 244).

Com efeito, ao tomarmos uma noção de sujeito ideológico, é preciso ser consequente com o fato de que “sujeito e sentido não podem ser tratados como já existentes em si, como a priori, pois é pelo efeito elementar que funciona, como se eles já estivessem sempre lá” (ORLANDI, 1999, p. 28).

Importante ressaltar que a ideologia tomada no materialismo de Marx é abstrata, dotada de transparência e compreendida como ocultação da realidade. A ideologia do sujeito da Análise do Discurso é histórica, de existência material, que conta com opacidade e equívocos. Essa ideologia naturaliza o que é produzido pela história, “o sujeito toma como suas as palavras da voz anônima produzida pelo interdiscurso (a memória discursiva).” (ORLANDI, 1999, p. 31). Assim, há uma simulação de transparência de um único sentido, sob um efeito da ideologia, como se na linguagem não houvesse opacidade.

Essa ilusão é encontrada e reproduzida nas perspectivas de leitura não abertas à polissemia. A concepção a que nos filiamos entende que devemos voltar nosso olhar para a opacidade, para as possibilidades de sentido. Portanto, nessa altura da nossa reflexão, a ideologia passa a ser um sentido de interpretação em certa direção, considerando a posição-sujeito que (ex)põe uma realidade crua, no caso do *rap*. Assim, “há uma contradição entre mundo e linguagem e a ideologia é o trabalho desta contradição” (ORLANDI, 1999, p. 31). Daí a necessidade de distinguirmos a ilusão de unidade do texto (tomado em sua transparência e em seu efeito de literalidade) e a forma material, que é histórica (com sua opacidade e seu equívoco).

Também a ideologia produz um efeito no qual se dá a ilusão subjetiva do sujeito, que se coloca como fonte e origem do dizer. Assim, não podemos conceber as ilusões discursivas (do sujeito fonte e origem ou do sentido único) como defeitos, mas pensar que “o assujeitamento é a própria possibilidade de se ser sujeito”, nas palavras de Orlandi (2006, p. 18). Nesse sentido, é ser consequente com a contradição de um sujeito que é sujeito à (língua) para ser sujeito de (o que diz).

Se há um imaginário urbano que funciona com sua eficácia, produzindo justamente um apagamento do sentido enquanto unidade cultural ou histórica, que produz sua “transparência” (ORLANDI, 1999, p. 32), a AD nos permite colocar em cena os sentidos em opacidade sobre os sentidos já-ditos sobre o urbano na relação com a posição do *rapper* que denuncia, reivindica.

Assim, emergem algumas perguntas problematizadoras: Como produzir um movimento de leitura ligando leitura, *rap*, capa de um álbum e possibilidades de sentidos? Como a materialidade da capa do álbum impõe que o sentido não seja qualquer um? Tais questionamentos nos tocam amplamente. Professor e aluno na relação de sentidos no/do texto.

4 ANÁLISE PRÉVIA À LEITURA DE CAPAS DE DISCO DE RAP

O primeiro capítulo deste trabalho de dissertação buscou apresentar as bases teóricas da Análise de Discurso e, assim, a forma que compreendemos a concepção de leitura, sujeito, texto, discurso, e eminentemente condições de produção. Tomando como base os estudos pecheutianos, pretendemos aliar esses conceitos a propostas de práticas de leitura para alunos do nono ano do Ensino Fundamental, partindo de textualizações do gênero musical *rap*.

Nesta seção, inicialmente, consideramos justificar a escolha da temática: o Movimento *Hip-Hop* para atividades em sala de aula. Também, vamos apresentar os caminhos de análise prévia dos materiais eleitos como *corpus*: as capas dos álbuns *Caixinha de Surpresa* de Pepeu (1992), *Escolha o seu caminho* de Racionais, (1992), *O Rap é Compromisso*, de Sabotage (2000) *Cores e Valores*, Racionais (2014) e *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* de Emicida (2015). Para tanto, levantamos especificidades das condições de produção das capas, e revimos a materialidade linguística até atingirmos o processo de produção dos sentidos.

4.1 O MOVIMENTO HIP-HOP E A SALA DE AULA

Os trabalhos acadêmicos que trazem o *rap* como temática não são poucos, durante o percurso desta pesquisa nos deparamos com diversas abordagens: análises de letras de música e de videoclipes, desenvolvimentos teóricos sobre o papel do *rapper*, aproximações do *rap* com a política, a influência do *rap* na moda, entre muitos outros. Esses trabalhos, de forma geral, contribuíram para as minhas reflexões ao fazer esta pesquisa.

No início dos anos 90, desponta em diferentes regiões do Brasil - Recife, Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre, entre outros – com maior força em São Paulo – o movimento social denominado *Hip-Hop* gerou produções culturais a partir/para a população negra e periférica, provocando um efeito político e cultural nas comunidades que se realizam, reforçando formas simbólicas de resistência da cultura negra. Esses grupos estão atrelados fortemente à cidade, já que são formados por jovens de várias zonas das regiões metropolitanas.

Em 1995, jovens oriundos de classes populares, começaram a integrar a rede pública de ensino. Segundo dados do MEC, disponíveis na obra *RAP e educação RAP é educação*

(1999), neste ano o número de alunos matriculados na educação básica (ensino fundamental e médio) para o ano de 1998, saltou de 37,8 milhões para 42 milhões. O que percebemos é que, desde 1990, quando o movimento *Hip-Hop* eclodiu nas práticas sociais, até hoje, no ano de 2018, as escolas têm permanecido quase impermeáveis às experiências desses jovens, ou seja, a realidade desses alunos ainda não é objeto de reflexão em sala de aula.

Veremos, posteriormente, nas análises voltadas para as condições de produção das capas, que depois da metade dos anos 90 o *rap* nacional se tornou uma voz legítima da juventude das periferias – afro-descendentes –, pobres e pouco escolarizadas. E, também, das classes médias. Sendo assim, o *rap* chama a atenção dos educadores e pesquisadores.

Quando o assunto é *rap* unido à sala de aula, o trabalho *Rap e Educação Rap é educação* (1999) é pioneiro em unir diferentes áreas de conhecimento a cerca de dois temas: reflexões sobre *rap* e educação, para tanto, são convocados profissionais: das Ciências Sociais, da Antropologia, da História, da Música, do Jornalismo, da Pedagogia, da Arte, da Comunicação, do Direito e das Letras. A obra torna-se basilar para a elaboração de outras.

Em nosso trajeto, trabalhos como: *O Rap no Currículo escolar*; *Rap: a voz da resistência em sala de aula*, voltados para implementar o ensino de/a partir do *rap* nos Parâmetros Curriculares; e *Letramentos de Reexistência*, que pensa encontros nos contextos de prática do *rap*, fora de sala de aula, por uma perspectiva Backhtiniana; colaboram ao mostrar que a preocupação em trabalhar com esse pilar cultural, já está marcado em diferentes perspectivas teóricas. Nossa pesquisa também pensa aulas de leitura em sala de aula de Língua Portuguesa a partir do *rap*, e inova no sentido de fazer essa proposta pela Análise de Discurso e, principalmente, por partir das capas dos discos.

Buscamos o uso das práticas advindas do *Hip-Hop*, considerando que é preciso que a aula de leitura se aproxime – em termos de conteúdo - da realidade dos alunos. Sabemos da existência de política públicas que tentam refletir acerca da realidade juvenil fora da escola, nas palavras de Fonseca (2011, p.25), citando os PCNs, “o contexto que é mais próximo do aluno e mais facilmente explorável para dar significado aos conteúdos da aprendizagem é o da **vida pessoal, cotidiano e convivência**” (BRASIL, 2000b, p. 81, grifos originais). Assim, professores se esforçam para “tentar tomar posse dos conteúdos, que muitas vezes sua parca experiência e cerceamento cultural não lhes permitem alcançar” (OLIVEIRA; ROSSO, 2016, p. 200).

Assuntos como: sexualidade e gravidez na adolescência, o conhecimento do universo das drogas – e não apenas a reprodução dos “perigos das drogas” –, a violência por diferentes visões de “quem sofre violência”, o preconceito racial, religioso, social, de orientação sexual e

gênero, são partes da vida de jovens que não encontram meios de refletir sobre tais questões na sociedade. Orlandi (1999, p. 93) salienta: “é preciso se criar condições para que as classes populares elaborem sua história de leituras que a classe dominante desconhece, ou melhor, não reconhece”. A escola, então, pode e deve tomar seu lugar nesse discurso, para tomar o *rap* como objeto, a fim de romper com o moralismo burguês, característico do Estado e suas instituições, e ocupar as páginas dos livros com textos que suportam pedagogicamente as didáticas de leitura.

Sem a pretensão de predefinir o que é o universo do jovem, tais práticas trazem a possibilidade de ele encontrar soluções, formas de questionar, de denunciar, de debater, assim como encontra no *rap*. “O *rap*, embora já seja uma mercadoria, ainda tem potência para trazer estas questões à baila e problematizá-las, sem se recobrir do verniz censor do *status quo*” (OLIVEIRA; ROSSO, 2016, p. 200).

Sabemos que o ensino também se dá fora da escola: internet, lazer, esporte, artes, música, rua. Segundo De Certeau (2012), esses saberes são tão importantes, quanto os manuais escolares. Sobre a cultura que circula nos livros, o autor (2012, p. 140) afirma: “A cultura neles funciona segundo os produtos à venda, segundo a profissão, ou segundo o tipo de organização industrial que se deseja promover: cultura deliberadamente interessada”. Concordamos com o autor, ao nos basilar nas pesquisas de Fonseca (2011, p. 25), que confirma: “os responsáveis pela elaboração de livros didáticos vêm neles incluindo letras de músicas, mas quase nunca as de *rap*”. Segundo a autora, são comumente músicas legitimadas de compositores e intérpretes como: Chico Buarque, Djavan, Tom Zé, Gilberto Gil.

Sendo assim, aos alunos das classes populares, que são a maioria nas nossas escolas, é imposto que se apropriem da leitura e da escrita, que aprendam e considerem como legítimas e superiores as formas da cultura dominante, ou seja, às classes populares é imposto que se escolarizem em detrimento dos saberes populares dos grupos dos quais fazem parte, estes menosprezados e invisibilizados nas instituições escolares. “Enquanto lê livros da burguesia, três quartos da humanidade está impedida de falar, está destituída de seu próprio discurso” (VERNE apud ZILBERMAN, 1990, p. 98).

Em sua obra *Culturas no Plural*, De Certeau (2012) fala sobre o conflito entre o conteúdo do ensino e a relação pedagógica, o autor chama essa relação de “cultura monolítica”:

Ora, uma cultura monolítica impede que as atividades criadoras se tornem significativas. Ela ainda reina. Condutas reais, certamente majoritárias, são

culturalmente silenciosas; não são reconhecidas. A tal ou tal modo fragmentário de prática social atribui-se o papel de ser “a” cultura. Coloca-se o peso da cultura sobre uma categoria minoritária de criações e de práticas sociais, em detrimento de outras: campos inteiros da experiência encontram-se, desse modo, desprovidos de pontos de referência que lhes permitam conferir uma significação às suas condutas, às suas invenções, às suas criatividades (DE CERTEAU, 2012, p. 142).

O autor exemplifica essa afirmação, propondo a substituição de textos de Jean Racine¹³ por Bertolt Brecht¹⁴ em uma aula na França. A consequência dessa mudança seria, segundo o autor, a modificação da relação do ensino “com uma tradição autorizada, aceita entre nós, ligada aos ancestrais e aos valores nobres [...] também introduzir uma problemática política contrária ao modelo cultural que estabelece o mestre (-escola)” (idem). O mesmo caso pode ser pensado hoje, em nosso contexto: alunos de classes populares – que são a maioria nas escolas públicas do Brasil – leem e interpretam textos que “não falam a sua língua”, isto é, se veem como destituídos de seu próprio discurso, aprendendo que uma cultura dominante seria legítima, e assim superior à dos saberes populares. Não trabalhar com o *rap* nas escolas é menosprezar e invisibilizar todo um discurso (que será apresentado na análise das capas). O *rap*, em virtude da temática social e da polêmica, pode abrir espaços para que o aluno se posicione frente a tais sentidos.

Ainda, nos apoiando no autor, entendemos que “A mudança do conteúdo pode questionar uma organização da escola e da cultura” (CERTEAU, 2012, p. 123). É preciso jamais esquecer que a relação inicial dessa proposta de leitura é política. Os movimentos discursivamente nomeados de “minorias” tomam forma cultural e política quando fazem seus registros e optam por existir. “Não é possível um grupo minoritário se apoiar em uma reivindicação política. É preciso que ele mude também a cultura” (idem, p. 157).

Outra questão seria acreditarmos que ler capas de discos pode incentivar o aluno a ler outros textos. Fonseca (2011) chega a essa conclusão pensando as letras das canções de *rap* que analisa para atividades em sala de aula: “além de poderem dialogar com obras literárias consideradas canônicas, mobilizando o aluno para temas nelas contemplados, contribuiriam no questionamento acerca do papel de dados mecanismos poéticos e estilísticos na construção de tais obras” (FONSECA, 2011, p. 34). O mesmo se pretende com a textualização proposta neste trabalho: observar que a imbricação da imagem com o verbal, em uma capa de disco, mobilizaria os alunos a lerem outros textos.

¹³ Considerado um importante dramaturgo clássico da França.

¹⁴ Considerado um importante dramaturgo Alemão.

Ainda, como professores de Língua Portuguesa, pensamos a questão linguística recorrente nas salas de aula: privilegiar as/a normas/ortografia, os dicionários. Observamos que há uma anulação das manifestações da língua a partir do movimento *Hip-Hop*, e não há um tratamento dessas práticas como texto, um distrato enquanto materialidade para as aulas de leitura. Essa resistência não se dá apenas pelos educadores, pois diferentes partes da nossa sociedade considera que a linguagem do *rap* não deve ser ensinada nas escolas, é rude, agressiva, e principalmente, a “linguagem” que “eles usam” está distante da norma padrão.

O que Certeau nomeia de “Mito da unidade original” (2012) está diretamente associado ao mito da pureza da língua. Seria o que vemos nos livros didáticos. Acreditar que o *bom* português está gravado nos poemas, nas narrações e até canções já legitimadas. Além desse motivador, as aulas de leitura têm apontado para o ensino de uma língua gramaticalizada, a “boa língua”. Sabemos que o “português” não é uma língua falada/escrita de uma forma em todo território nacional¹⁵. Se, como professores, quisermos fazer uma “análise adequada à experiência linguística da comunicação” (Certeau, 2012, p. 124), essas práticas devem fazer parte das aulas de Língua Portuguesa.

Mais uma vez, trazemos as reflexões de De Certeau (2012, p. 124) para um contexto nacional: “O ensino rejeita as diferenças e ‘reconhece’ apenas um dos falares franceses. Os outros são apenas bastardos, sem posição social e sem legalidade científica”. A língua dos mestres nega a realidade da cidade, ela não corresponde à Língua Portuguesa como é falada em diferentes centros urbanos (ou não) brasileiros. “Uma parte considerável da cultura é expulsa do ensino” (DE CERTEAU, 2012, p. 141).

Enfim, na perspectiva aqui tomada, entendemos o *rap* como uma manifestação de uma dada cultura urbana periférica, portanto, pode e deve entrar em sala de aula, seja por conta dos temas sociais que são trazidos pelas canções, ou seja, pelo fato de que essas canções dão visibilidade a sujeitos que vivem em comunidades e periferias.

A constituição híbrida desse gênero de periferia, no sentido literal e simbólico, estaria justificada pela própria História, a saber, o imperialismo que impulsionou a diáspora africana e a verticalização das relações de poder que, no Brasil, fizeram com que, hoje, a maioria dos habitantes de nossas favelas urbanas seja de desterrados de seus lugares: do campo, em geral, pela maquinização dos latifúndios, grandes porções de terra que estão na mão de poucos, e do Nordeste, especificamente, pelas secas, pelos coronéis e pelos desvios que os coronéis fizeram, por décadas, da verba destinada a minimizar os impactos negativos da seca para seu benefício individual.

¹⁵ Vale lembrar a inserção da Variação Linguística nos Livros Didáticos, no ano de 2011, e a discussão que se levantou na sociedade sobre a Normatização da Língua Portuguesa.

Como ficam as identidades nesse campo de forças? Quem são esses desterrados? Quem são seus filhos? Onde moram? Como vivem? Que escola frequentam? Aliás, frequentam escola? Até que idade? Qual é a sua voz? O que eles têm a dizer? Essas são questões que o *rap* nacional, enquanto produção poético-musical acaba por responder. (FONSECA, 2011, p. 124).

Sendo assim, o *rap* coloca em cena a invisibilidade de alguns grupos sociais. Além de “tocar na ferida”, quando o assunto é problematizar a cidade enquanto espaço dividido, do efeito de homogeneidade que é quebrado, do social dividido. Social, este, que não traz as soluções apaziguadoras, a divisão é constitutiva. Assim, justificamos de que forma o *rap* deveria estar na Escolarização: é uma forma de dar voz e vez, valorizar essa arte. Uma arte que não é legitimada, não é reconhecida.

4.2 MOVIMENTOS DE SENTIDOS NAS CAPAS: O PERCURSO DAS ANÁLISES PRÉVIAS À LEITURA NA RELAÇÃO COM O HIP-HOP

Nosso *corpus* será trabalhado em dois momentos: a) nesta seção, na análise prévia à aula de leitura, observando regularidades nas capas analisadas que nos permitiram pensar a respeito de conceitos teóricos produtivos demandados no gesto de análise e que seriam relevantes em práticas de leitura; b) posteriormente empreenderemos a formulação de práticas de leitura com tais capas, considerando uma sala de aula de nono ano do Ensino Fundamental. Em resumo: a análise prévia à leitura tem como objetivo trazer reflexões em torno de uma abordagem discursiva da textualidade das capas para depois pensá-las em práticas de leitura.

Em nosso trabalho, por uma questão metodológica, optamos por “dividir” o Movimento *Hip-Hop* em décadas. O critério de divisão cronológica das capas funciona no sentido de organizar as análises das capas de álbuns de *rap*, que servirão como base para as propostas discursivas, implicando um “ir e vir” entre a materialidade do discurso nas capas e as condições de produção ligadas à história do Movimento, em que as capas são formuladas.

Trabalhar com capas dos álbuns de *rap* é estar em contato com textos entendidos como materialização do discurso, isto é, que são formulados, em condições específicas e imediatas, a partir de gestos de interpretação, nos quais são produzidos efeitos de sentido sobre o “ser *rapper*”. São narratividades urbanas que falam de dentro da cidade, são textualizações do discurso urbano a partir de um trabalho, que por sua vez, parte das Formações Imaginárias.

Partimos da premissa de que *paráfrase* e *polissemia*, como processos produtivos dos sentidos, vão fazer trabalhar retomadas e deslocamentos em meio a cada fase do movimento,

ou seja, é preciso salientar que, mesmo em uma década como a de 90 ou 2000, o movimento *Hip-Hop* traz tensões e divisões entre uma dada estabilização e outros sentidos.

4.2.1 A capa enquanto textualidade

Tendo em vista que estamos diante de uma “capa”, e esta se constitui na imbricação verbal e visual, é preciso trabalhar, considerando o que Lagazzi (2017) define como “imbricação material”, ou seja, como materialidades significantes: o verbal, a imagem, o som, a música, se entrelaçam na contradição e na incompletude.

Tais percursos de leitura mobilizam justamente uma tensão entre a unidade textual das capas e um sentido evidente que emerge da interpretação – também a possibilidades de outras leituras do texto verbal e imagético –, considerando-se a opacidade da imagem. Para tanto, ao se falar de texto, é necessário pensar o espaço simbólico. “A vida é função da significação e de gestos de interpretação cotidianos” (ORLANDI, 1999, p.10). Mesmo que não possamos perceber, estamos interpretando, o tempo todo. Segundo Orlandi (idem), interpretar é “um trabalho contínuo na sua relação com o simbólico”.

Sendo assim, não há sentido sem interpretação. Ainda podemos pensar, nessa perspectiva, que não há sentido sem “diferentes gestos de interpretação”, já que há diferentes linguagens, diferentes materialidades, significando de modos distintos.

As palavras não significam em si. É o texto que significa [...] Quando uma palavra significa é porque ela tem textualidade, ou seja, porque a sua interpretação deriva de um discurso que a sustenta, que a provê de realidade significativa. (ORLANDI, 1999, p. 52).

De fato, à luz da AD, o texto é a materialização do discurso. O texto, assim, é uma unidade - ainda que imaginária com começo, meio e fim - é um objeto sócio histórico entressemado pelo linguístico. Ainda nas palavras de Orlandi:

[...] o texto, visto na perspectiva do discurso, não é uma unidade fechada – embora como unidade de análise, ele possa ser considerado uma unidade inteira – pois ele tem relação com outros textos (existentes, possíveis ou imaginários), com suas condições de produção (os sujeitos e a situação), com o que chamamos sua exterioridade constitutiva (o interdiscurso: a memória do dizer) (ORLANDI, 1999, p. 54).

Em virtude de trabalharmos com capas de álbuns representantes do movimento *Hip-Hop*, julgamos interessante considerar dentro das condições de produção da leitura na escola, os diferentes gestos de interpretação possíveis em práticas de leitura, tendo em vista as diferentes materialidades – capa física de um vinil –, o encarte de um CD ou a imagem disponibilizada em um sítio eletrônico.

Para tanto, sabendo que “os sentidos não são indiferentes à matéria significante” (ORLANDI, 1999, p.12), os processos de significação diversos tais como pintura, imagem, música, escultura, escrita, etc. – tanto em termos da própria natureza da matéria significante quanto de sua percepção – afetam o gesto de interpretação, dão uma forma a ele. Concordamos com Coracini (2005, p. 25), para quem, na visão discursiva: “não apenas o texto verbal, mas também a pintura, a música e a fotografia (que também são textos) serão sempre o resultado de uma rede constituída de fragmentos sempre vinculados à história e a ficção”.

Porém, a abertura do simbólico aos processos de significação não implica “qualquer” significação. É exatamente por estar aberto que é determinado. Concordamos com Orlandi (1999, p. 14), ao afirmar que “qualquer modificação na materialidade do texto corresponde a diferentes gestos de interpretação, compromisso com diferentes posições do sujeito, com diferentes formações discursivas, distintos recortes de memória, distintas relações com a exterioridade”.

Tomar o texto como “unidade fechada” (com início, meio e fim) é uma ilusão, pois não possibilita a deriva dos sentidos enquanto efeito. Em um texto, há diversos textos possíveis. Por isso, não o pensamos em sua organização, mas em sua relação com a exterioridade. Nesse caso, uma reflexão instigante de Orlandi (1999, p. 15) nos traz o desafio de pensar que “um texto produzido em computador e um texto produzido a mão são distintos em sua ordem porque as memórias que os enforma são distintas em suas materialidades: uma é histórica e a outra é formal”.

Outro conceito produtivo a ser pensado nas capas é a de posição sujeito. À luz da AD, a noção de sujeito é sempre de sujeito discursivo. Não se trata, logo, de um sujeito empírico, isto é, do *rapper*, que enuncia como indivíduo empírico: Pepeu, Mano Brown, Ice Blue, KL Jay, Edi Rock, Emicida. Mas se trata de um sujeito discursivo, o que quer dizer que ele sofre a determinação do lugar social que ocupa, da ideologia e da história. Segundo Pêcheux (2014), a posição-sujeito se define como a relação de identificação e reconhecimento entre o sujeito enunciador e a forma-sujeito (sujeito universal). O sujeito enunciador é aquele que efetivamente enuncia um discurso; já o sujeito do saber é aquele que reúne o conjunto de

saberes constitutivos de uma dada Formação Discursiva, que chamaremos aqui a do *rap*, como neste caso, saberes estabilizados sobre a periferia, a violência, a discriminação social e racial.

4.3 O MOVIMENTO HIP-HOP NA ANÁLISE PRÉVIA À LEITURA

Uma vez que o *corpus* elaborado para esta pesquisa é constituído por capas de discos de *rap* nacional – formuladas em momentos históricos diferentes – propomos trazer um percurso histórico do movimento *Hip-Hop*, atrelado a uma análise prévia sobre as capas: “Caixinha de Surpresa” de Pepeu (1992), “Escolha o seu caminho” de Racionais, (1992), “O *Rap* é Compromisso”, de Sabotage (2000) e “Cores e Valores”, Racionais (2014) e “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” de Emicida (2015).

Por ser um trabalho na área de Análise de Discurso, concordamos com SOUZA (2004, p. 16), ao afirmar que estudar o discurso “implica na investigação dos processos de sua construção, origem e funcionamento”. Assim, ao dividir a análise por décadas, buscamos o percurso dos sentidos sobre o *rap*, no sentido de organizar as análises das capas de álbuns de *rap*, que servirão como base para as propostas discursivas. A trajetória dividida em anos 80, 90, 2000, 2010, não deixa de compreender que o discurso tem uma história e uma memória, independentemente dessa divisão.

A noção de condições de produção é fundamental nesse trabalho, pois cada época investe diferentemente sobre os sujeitos-*rappers*. O *rap* e o *rapper*, ligados ao imaginário social, estão sempre sendo apresentados por sentidos provisórios, “(re) descobertos e (re) inventados” (SOUZA, 2004). A partir das regularidades observadas pela autora, optamos em nomear as décadas: os “anos 80” que representam a formulação do primeiro disco de *rap* produzido no Brasil e assim a emergência de um discurso sobre o *rap* no nacional. “*Back in the days*¹⁶” é a subseção que trata as reflexões acerca da capa *Caixinha de Surpresa* de Pepeu. Os “anos 90”, que revelam sentidos sobre o *rapper* relacionado às questões ideológicas, foram chamamos neste trabalho de “*Gangsta Rap*¹⁷”, é a seção voltada para os discursos que circulam na capa do álbum *Escolha seu Caminho* de Racionais MC’s. Os “anos 2000”, chamados por nós de “*New School*¹⁸”, apresenta a análise da capa do álbum *Rap é*

¹⁶ Em uma possível tradução do inglês: “Naqueles tempos”.

¹⁷ Em uma possível tradução “*Rap* de Gangstar”.

¹⁸ Em uma possível tradução: “Nova Escola”.

Compromisso de Sabotage, considerado um marco para a “segunda leva” de *rappers* no Brasil. Os anos “2010” são representados por duas capas, *Cores e Valores* de Racionais MC’s e *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* de Emicida, essa década foi nomeada pela autora de “*Bussiness*”¹⁹ *Rap*”, por ser considerado o momento mais popular do *rap* no Brasil.

A fim de analisar que discursos circulam nas capas em cada época, faz-se necessário também entender como circulavam os demais discursos tocantes a outros âmbitos do assunto “*rap* nacional”, relacionados ao contexto sócio-histórico-cultural do movimento *Hip-Hop* (por vezes no mundo e) no Brasil: o momento histórico-econômico, as temáticas das letras, a postura dos *rappers*, onde e como circulavam os *raps*, como era/é a aceitação nas grandes mídias, as vestimentas, os grandes eventos, o grafitti²⁰, a dança de rua, as rimas...

As capas do *corpus* de análise foram eleitas por apresentar como unidade discursiva o corpo do sujeito-*rapper*, e, também, por compor a cena musical de forma significativa, isto é, são discos considerados expoentes perante uma narrativa estabilizada sustentada pela história dos textos do Movimento *Hip-Hop*. Assim como as obras televisivas, cinematográficas, as fotografias, as esculturas, as pinturas, as músicas, o *rap* não está fora de um processo de institucionalização, há outras narrativas que não se fazem presente neste trabalho por não terem a mesma visibilidade.

Vamos pelos caminhos materializados em discursos nas capas, observando as regularidades levantadas nas análises prévias, a fim de compreendermos como emergem conceitos possíveis de ser pensados – posteriormente - em Práticas de Leitura para alunos do nono ano do Ensino Fundamental.

4.3.1 “*Back in the days*”

A primeira capa a ser analisada, para posteriormente ser trabalhada em nossa prática de leitura, é relacionada à produção artístico-cultural do *rapper* Pepeu, o disco intitulado *Caixinha de Surpresa*. Não tomaremos aqui a sua figura empírica, mas é preciso considerar a sua projeção imaginária na capa compreendida como discurso. Dito de outro modo, as análises não vão focar o *rapper* como indivíduo, mas como imagem que o Movimento, ele próprio e a sociedade fazem desse lugar social.

¹⁹ Em uma possível tradução do inglês: negócios.

²⁰ Também é considerada a palavra “grafite”.

A escolha por esta capa, deste *rapper*, e não outra/outro, assim como levantamos na metodologia deste trabalho, se justifica pelo fato de ser considerada uma das mais importantes no momento embrionário do *rap* no Brasil. Pepeu, em termos de imaginário discursivo do *rap* brasileiro, representa um precursor do movimento *Hip-Hop* e é considerado o primeiro *rapper* nacional. “Considerado” porque não é possível buscar essa “origem”, há diversos “pioneiros” marcados nas histórias narradas. Por que, então, Pepeu e não outro? Levamos em conta aqui o fato de ser o primeiro *rapper* a produzir um disco, em uma gravadora, que contém apenas canções voltadas para o *rap*.

Tomando, inicialmente, as condições de produção dessa capa, – ou seja, o sujeito e a situação – para cumprir com os propósitos de uma leitura discursiva, nos apoiamos em Orlandi (2015), que nos traz definições de dois momentos diferentes – e constitucionalmente ligados – para se pensar a produção de um discurso. Podemos considerá-las em sentido estrito, no momento da enunciação e em sentido amplo, abarcando a memória, o contexto sócio histórico e ideológico. Nesta capa, o contexto imediato seria os anos 80, o que é ler uma capa nesse momento? Onde ela circulou? Quem são os sujeitos que a “assinam”? Enquanto o amplo seria “a consideração dos efeitos de sentidos elementos que derivam da forma de nossa sociedade” (ORLANDI, 2015, p. 29), ou seja, de que forma o sócio-histórico produz efeitos de sentidos a partir de como nossa sociedade se organiza em relação ao *rap*, as relações de força presentes na nossa capa em tela.

Sua primeira produção foi o célebre *The Culture Of Rap*, lançado em 1985, em São Paulo. Depois, *P de Pepeu*, em 1992 e seu último e terceiro disco, no *rap*, foi *Caixinha de Surpresa*, em 1993. Isso não quer dizer que antes de seu trabalho não circulava *rap* nacional em diferentes centros brasileiros, à revelia dessa afirmação, o rimador se inspirou em outros músicos para pensar o seu modo de fazer.

O *rapper* paulistano, de Tatuapé, conta que foi criado com mais oito irmãos e que tinha brigas constantes com a família, pois não trabalhava. Declara que vive um período de afastamento de casa: “onde eu colocava a mão, putz, aí era aquela treta. E o que eu fiz pra fugir dessa fita? Eu ia para os bailes”²¹. Esses eram os anos 80. Entre 77 e 78, período em que os ritmos *Break*, *Jazz* e *Funk* estavam chegando ao Brasil e aos bailes, convidando os jovens a sair para dançar tais ritmos.

As manifestações culturais que estavam acontecendo nos Estados Unidos se tornam possíveis no Brasil e no mundo, por meio da mídia: fitas, TV, cinema, rádio, discos. Foi a

²¹ Entrevista concedida à Maurício DTs, no programa “TV nas Ruas Entrevista”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O_RJC9BJozM.

popularização das novas tecnologias que possibilitou a identificação dos sujeitos com alguns valores, hábitos e desejos, que vinham de filmes como *Dirty Dancing* (OLIVEIRA, 2015).

Entre 1950 e 1979, o Brasil vivia um imaginário de “nação moderna”. O rápido processo de modernização impulsionada por Juscelino Kubitschek²² e aprofundada pelo discurso militar se unem ao desenvolvimento tecnológico e à moralização dos costumes. Entretanto, principalmente em São Paulo, os espaços não são para todos da/cidade. Foi preciso que a juventude negra e periférica encontrasse formas alternativas de utilizar o urbano. Desemprego, favelas, violência, o número de migrantes, começam a formular o discurso dominante da cidade.

Assim, para os integrantes do Movimento *Hip-Hop*, os bailes se tornaram o espaço de ouvir e dançar a “sua” música, a *black music*. *Funk* e *Soul* tocavam nas boates, mas não tocavam nas rádios. Graças à indústria fonográfica, algumas canções podiam circular na mídia, contudo, outras, precisavam ser compradas, era preciso ter acesso aos discos. Muitas vezes, esses discos chegavam sem capas até os DJs, que criavam nomes e apelidos para as canções.

A rua se tornou lugar para expressão e produção de arte juvenil: jovens, majoritariamente, negros, pobres, mal vistos, encontraram nos lugares públicos, como na Praça São Bento, em São Paulo, uma nova forma de expressão de linguagem – leia-se arte: poesia, rima, dança e desenho. Assim, o que tornou possível o acesso da periferia ao microfone e às gravações dos discos foi buscar o seu “lugar” no espaço urbano por meio do *Hip-Hop*.

Buscar uma origem ou uma data de fundação do movimento é um esforço em vão e não reflete o desejo deste trabalho. Com efeito, o *Hip-Hop* não tem uma data de nascimento fixada, ainda que diversos autores tentem narrar sua trajetória, tendo em vista a maneira como o movimento foi ganhando força e formato. Contudo, o que se percebe é que as manifestações pertencentes a esse novo pilar cultural se iniciaram sem o propósito de categorizar as ações, isto é, a música, o ritmo, as letras, as danças, as expressões corporais sempre foram formas de revelar opiniões e sentimentos. Nas palavras de Oliveira (2015, p. 32), “o tipo de música em questão não tem uma genealogia precisa, pois foi produto de uma prática cultural que se constituiu (ao menos inicialmente) à margem de esquemas formais de regulação e documentação da cultura”.

²² Ocupou a Presidência da República entre 1956 e 1961.

Não podemos deixar de mencionar, neste trabalho, os aspectos do surgimento da cultura *Hip-Hop* na Jamaica. Entre 1920 e 1930, Kingston, a capital jamaicana, começou a receber os jovens negros que vinham do campo. Esses jovens, sem colocação profissional e com baixa escolaridade, foram chamados *Rude Boys*. Segundo Souza (2011, p.59), eles “fizeram do cotidiano vivido nas ruas tanto um espaço de sociabilidade, como de possibilidade de ascensão por meio da música”. E assim, os *rudes* criaram canções sobre o próprio cotidiano e para marcar posições de contestação contra o discurso que estava sendo estabelecido sobre eles: “negros sem capacitação”. Em 1960, a Jamaica vive uma nova forma de ler a bíblia: o rastafarianismo. Junto ao movimento Rastafari, surge o *Reggae*, neste contexto, “animadores das festas acrescentavam aos sons dos toca-discos recriações de linha rítmica e, sobre elas [...] o *talk over*²³” (FILHO, 2004, p. 10).

As práticas culturais da África tradicional, posteriormente, entre 1960 e 1970, mudariam o rumo da cultura negra nos EUA. A cidade de Nova York estava em um momento de transição: imigrantes negros e latinos viviam as transformações do cenário urbano, a juventude das periferias pertencente a esse contexto sofria com a falta de espaço para se manifestar, falta de oportunidades e de assistência, entre outros. Silva (1999) reflete que, no social, o movimento *Hip-Hop* foi interpretado como:

[...] expressão artístico-política de um momento de transição da metrópole nova-iorquina. Na época questões relativas à desindustrialização, ao desemprego, ao corte dos serviços público de apoio e ao recrudescimento da violência urbana refletiam diretamente sobre a condição juvenil (Silva, 1999, p.23).

Pelo fato de a manifestação cultural do *rap* se popularizar em diversos espaços, diferentes posições se formularam: o *Disk Jôquei*, que seria o DJ – responsável pela parte musical; o *rapper* – criador das rimas nas letras das canções; o Mestre de Cerimônias, chamado de MC – responsável em conversa com o público apresentando as atrações, dando informações, levantando a pista; o Breaker – dançarino de *break*; e o Pixador ou o Grafiteiro – responsáveis por ocupar o urbano com suas *tags* e desenhos. Essas práticas se difundem, por isso falamos do *rap* sempre ligado ao Movimento, sem desligar o *rapper* dos outros pilares. *Hip-Hop* – do inglês *hip* (quadril) e *to hop* (saltar, pular) –, pode ser caracterizado por uma espécie de “onomatopeia”. O “som”, que enunciamos ao pronunciar “*Hip-Hop*”, produz sentidos sobre o ritmo musical – e suas batidas –, e também sentidos sobre o movimento da

²³ Talk over: falar por (em) cima.

dança, dos quadris, do gingado. O *Rap* é uma de suas vertentes manifestas, ligado à música, assim como na dança, o *break*; e, nas artes plásticas, o grafitti.

Interessante ressaltar que anterior ao *rap*, há o *dee jay*, “aquele que seleciona a sequência das músicas a serem tocadas em uma casa noturna, um baile ou uma estação de rádio” (FONSECA, 2011, p.54), hoje são chamados de “Selecta”. O exercício de DJ (*disc-jockey*) relacionado ao *rap* é diferente, é aquele que repete ou mixa amostras de músicas. Com o *Hip-Hop*, o DJ passa a poder criar: *samples*, *loops*, *scratches* e mixagens, que se tornam base musical sobre a qual o *rapper* vai expor seu texto.

Pepeu consegue se caracterizar por todos os pilares do Movimento *Hip-Hop*. Ele afirma que aprendeu o que sabe de *rap* trabalhando para os bailes. Chegava mais cedo que o usual, ainda com 14 anos, e topava ajudar os produtores das festas: pintar as caixas, recondicionar os altos falantes, organizar os equipamentos. Dessa forma, Pepeu garantia a entrada *free* para o baile durante a noite. “Aí comecei a aprender né, ver os equipamentos, os P.A., *mixer*, as potências, *crossover*, comecei a aprender a divisão do som, de montagem, as baterias de grave, médio, agudo, subgrave, quais as potências que tem que tocar, quais falante, de que forma tem que ser instalado, qual é o som... ”.

Assim, entendendo o *rap* como alternativa, trabalhou como *Disc Jôquei* de inúmeras casas noturnas de São Paulo, depois no Rio de Janeiro, e ainda fundou a casa “Disco Clubs”, em Minas Gerais. Pepeu se inseriu na discotecagem que interage com os participantes do baile – depois nomeado de MC. Ele também é pixador, na capa do disco *P de Pepeu* assina com sua *tag*, já encontrada por diferentes lugares de SP. E, no início de sua carreira, dançou nos palcos das casas noturnas como *breaker*. Como *rapper*, Pepeu afirma que começou a ouvir as batidas nos bailes e a criar palavras “em cima”, diz que brincava com paródias. Começou a escrever quando viu que existiam músicas americanas tocando nos bailes e que ele poderia fazer uma versão em Língua Portuguesa – de fato, a heterogeneidade proveniente do *rap* funciona desta forma: o DJ escolhe a batida, um *beat*, de uma música que já existe, para mixar com a voz do *rapper*.

Por apresentar uma perspectiva muito local, é impossível os *raps* nacionais tratarem dos mesmos temas que os americanos, não é legítimo tratar de situações que não pertencem a sua comunidade. Sobre a relação do sujeito com o massivo, De Certeau, em *A invenção do cotidiano* (1998, p. 39), afirma que o consumidor cultural copia o que recebe, mas, o mais importante é como utiliza o copiado. No caso do *rap* nacional, falar das problemáticas que cercam a periferia é uma constante desde seu pressuposto início.

Caixinha de Surpresa

Pepeu lançou o álbum “Caixinha de Surpresa” no ano de 1992. Pensando na leitura dessa capa, a de vinil, é fundamental considerar seu aspecto físico: feita de papelão, embala um disco de 12 polegadas, isto é, 35cm por 35cm. Ela é impressa, manipulável, um objeto que se pega. Não está aí somente para embrulhar o disco, que contém a reunião/compilação das músicas. Olhamos para capa como um “lugar de escuta”, o qual relaciona as faixas do álbum com as linguagens que a constituem: as formulações visuais do encarte e os textos verbais de apresentação. É preciso considerar o conjunto formado pelas imagens, pelos textos, pelos elementos musicais/sonoros, para entender o recorte temático proposto pelo artista. Os textos da capa são elementos fundamentais na escuta de álbuns, podemos dizer que elementos paratextuais se apresentam como recursos importantes para que o projeto seja explorado em sua totalidade.

Na Figura 3, apresentamos a capa e a contra-capas, os dois lados do encarte são ocupados pelas imagens e formulações verbais.



Figura 3: *Caixinha de Surpresa de Pepeu* (1992)

Fonte: arquivo do autor

Entendemos “formulação” como o momento em que a linguagem ganha espaço e a memória se atualiza. É na maneira de formular que o sujeito se enuncia e se silencia, fazendo com que os sentidos se decidam. Nas palavras de Orlandi (2012, p. 9), formular é: “dar corpo aos sentidos”. O homem, enquanto ser simbólico, constitui-se em sujeito “pela linguagem, que se inscreve na história para significar, tem seu corpo atado ao corpo dos sentidos” (idem). Os sujeitos e os sentidos se constituem mutuamente, é o momento em que a materialidade da língua se encontra com a materialidade da história. Ainda nos apoiamos na autora para afirmar que a *formulação* é definida pela *constituição*. Esse segundo conceito nos traz a noção de contexto histórico-ideológico mais amplo, ou seja, se relaciona à memória do dizer, o interdiscurso. Para Análise de Discurso, o saber discursivo que “organiza a repetição e também provoca eventualmente [...] o apagamento” (ORLANDI, 2012, p. 11). Dessa forma, todo dizer – a formulação – se faz quando atravessa o interdiscurso – a constituição. Também, consideraremos a *circulação*: a noção do onde e como os sentidos circulam. Quando os dizeres se mostram, precisam dos meios, que não são neutros. Em nossa análise não vamos segregar essas noções, elas aparecem ao mesmo tempo em nossos procedimentos analíticos.

A formulação visual da capa textualiza a imagem do sujeito-*rapper* Pepeu, agachado e de braços abertos, junto com Diogo, seu sobrinho, uma criança sorridente. O sujeito-leitor se depara com o *rapper* e o menino que apresenta um “*Weet Look*” nos cabelos, penteado usado, na maioria das vezes, por meninas, diferente do estilo *black power*, seco e para cima. A presença de uma criança em uma capa de disco de *rap* levanta algumas possibilidades: por que uma criança está acompanhando o sujeito-*rapper*? Por que não apenas Pepeu? Esse rompimento/desrompimento no jogo com a imagem da criança marca uma relação que ressoa a memória familiar. Pepeu conta que muitas pessoas achavam que o sorridente Diogo era seu filho, essa relação de empiria – se é filho, sobrinho ou até mesmo um ator/modelo-mirim convidado – não interessa à análise, mas sim a filiação ao sentido de família.

A memória discursiva, pensada por Orlandi (2015, p. 31) é “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra”. A memória é o já-dito, isto é, são os sentidos a que já não temos mais acesso conscientemente, que foram constituídos ao longo de uma história e que estão em nós. Sem pedir licença, a Formação Discursiva da moral burguesa: família e propriedade, representada na materialidade visual da criança sorridente, provocam sentidos de inocência, de alegria, de diversão. Os sentidos de ser “familiar” que emergem da capa com a presença da criança, dialogam com clima de início do Movimento.

As indumentárias usadas pelos sujeitos também materializam sentidos que se ligam a um momento da história do *rap*. Nos anos 70, as festas realizadas nos bairros nova-iorquinos Bronx e Harlen significavam a importância da união das gangues. O *Hip-Hop* vem afirmar que brigas e desavenças deveriam ser substituídas por diversão, sendo assim, restou para o movimento a tradição do estilo das roupas e de honrar o nome do seu lugar de pertencimento. Os uniformes identificavam os grupos de dançarinos na época, que substituíram o embate físico pela disputa na dança: jaquetas grafitadas, cores alegres, vibrantes e extravagantes. Marcas como Adidas, Puma e Nike, que atendiam a demanda da prática esportiva, lançaram linhas de roupas e tênis customizados para esse grupo de consumidores, que precisava de conforto para dançar.

Os aparelhos eletrônicos que cercam a dupla são *samples*²⁴, que Pepeu usava no palco. Também há dois *cases*, personalizados por ele mesmo. Sabemos que os processos de industrialização da época fizeram com que a periferia tivesse escasso acesso a esses materiais. Pepeu conta que não tinha dinheiro para entrar no baile, por isso ajudava na montagem dos equipamentos. Na capa em tela, o *rapper* “ostenta” dois elementos visuais que remontam a uma dada prática do movimento *Hip-Hop*: alegria e tecnologia.

Também esbanja discos da cultura negra. Todos os vinis espalhados pelo cenário da foto são de célebres componentes da *black music*: Shabba Ranks, cantor jamaicano e seu álbum *Mr. Lovemen*; Fu Schnickens, grupo de *Hip-Hop* americano, com o álbum *Ring the alarm* e ainda o polêmico MC Hummer, com o álbum *Please Hammer, Don't Hurt'em*. Podemos considerar que essa composição visual de uma série de vinis espalhados não só reitera sentidos ligados às filiações musicais e referências de Pepeu como sujeito-artista, mas também convoca uma memória que se liga à música negra como legado cultural.

O *rap* é entendido, nessas condições de produção, como um caminho atrelado à diversão, para dar visibilidade social a esse grupo marginalizado sempre associado à violência. Nesse sentido, vale citar um relato no qual o *rapper* afirma: “A minha entrada mesmo foi através da família, porque eu não iria pros bailes se eu tivesse uma comunhão familiar legal, ou se dissesse: ‘que nada vamos acordar às 4h da manhã e tramar [sic]’”. Não tomamos apenas o olhar do *rapper*, de não identificar o *rap* como trabalho, mas, neste momento, o *rap* emerge como uma “alternativa” de encontrar entretenimento e envolvimento

²⁴ Aparelhos usados para armazenar som no formato WAV, uma memória digital que possibilita o som ser reproduzido novamente. Ele que possibilita a colagem de outros instrumentos na música e, por vezes, outras músicas também.

com a cultura negra. O “sujeito família” funciona fortemente: a criança e os filhos, o rap como trabalho e necessidade de uma “comunhão”, que desliza para a religiosidade.

Os bailes inicialmente buscavam oferecer diversão, tocando músicas como a de Miele e seu *Melô do Tagarela*, que ironicamente declara: “é sim de morrer de rir quando a gente leva a sério o que se passa por aqui”. A música fala sobre os problemas do “subúrbio” de forma divertida, brincalhona, com sons e batidas alegres. O *rap* ainda é uma “caixinha de surpresas”, isto é, está começando, ainda não se sabe o que pode vir.

Em termos de elementos paratextuais – tomados aqui como elementos que margeiam o texto e que são constitutivos da capa – nos chama a atenção, primeiramente, o título do álbum: “Caixinha de Surpresa”. O gesto de nomear, textualizando “caixa” no diminutivo produz sentidos que se ligam ao afetivo ou mesmo ao universo infantil/lúdico. O título se formula na relação com o nome do autor, no topo da arte, e traz uma representação visual de uma caixa aberta (reiterando um dado sentido evidente), da qual “saem” algumas fotos da mesma sequência da capa. Além disso, os títulos das canções parecem “saltar”, produzindo um efeito visual de surpresa. Acreditamos que é preciso expor nosso olhar à opacidade das palavras.

O título enquanto formulação verbal *Caixinha de surpresa*, num primeiro momento, produz um sentido estabilizado que representa um objeto dotado de uma “mola” que faz saltar as canções, como ilustra a imagem na capa, formulação visual que se liga ao universo das brincadeiras infantis. Mas “caixinha de surpresa”, tomada como expressão popular, pode significar uma alegria ou o espanto, sentidos positivos e/ou negativos, diante de um fato. Que sentidos são silenciados neste título do álbum? Emerge somente um sentido de uma surpresa que pode ser boa? E a surpresa desagradável?

Paul Henry (1993) apresenta o conceito de “pré-construído”, afirmando que toda materialidade carrega em si um conjunto de traços discursivos que a conectam a já-ditos anteriores e exteriores a ela mesma. Assim, é produtivo pensar que a expressão verbal, “caixinha de surpresa”, tomada no uso cotidiano, significa de forma equívoca, convocando sentidos que podem se referir à/ao surpresa/espanto por algo bom ou ruim. A expressão “a vida é uma caixinha de surpresa”, usada comumente no cotidiano dos falantes de Língua Portuguesa, pode significar uma surpresa “negativa”, por exemplo, um *acidente* que tira uma vida. Ou, ainda, pode significar uma surpresa “positiva”, como uma *aprovação* não esperada.

O mesmo pode ser dito na esfera esportiva, principalmente no futebol. Apesar das expectativas em função dos jogadores: estilos, tipo de time, campo, torcidas (expectativas

baseadas em dados compartilhados), qualquer coisa pode acontecer. Assim, podemos dizer que há uma (im)previsibilidade do futebol, que diz respeito ao jogo.

Mas, e no *rap*? Que sentidos são reclamados? No movimento em que contemplamos tais sentidos possíveis e silenciados, um ponto nos salta aos olhos: a relação imagem/texto verbal não pode ser vista como complementação, mas em uma relação de incompletude entre o verbal e a imagem, em que a contradição funciona (LAGAZZI, 2009). Sendo assim, podemos relacionar o título do álbum com as formulações visuais e com o *rap* que estava sendo iniciado no Brasil. Um *rap* com poucas marcas de nacionalidade, ainda era uma “surpresa” o que viria a acontecer. Essa relação da produção musical do *rap* com o campo esportivo/a vida cotidiana é produtiva e sedutora: tanto o *rap* quanto o futebol/a vida podem ser significados como “uma caixinha de surpresa”. Caixinha de surpresa é produzir o inesperado, romper com o previsível? Esses sentidos são transferidos para o movimento *rap* de modo que o disco/lançamento de um álbum é tomado como lugar onde tudo pode acontecer: surpresa, sucesso, um resgate dos clássicos, a reiteração da mesma representação dos EUA. São sentidos em demanda, em opacidade pelos quais é preciso nos perguntar.

Para efeitos da Proposta de Produção, pensamos ainda, “caixinha de surpresa” em uma relação com outras expressões populares. Segundo Indusky (2013, p. 92), “na base das práticas discursivas de um sujeito, pré-construídos provenientes do interdiscurso, ao serem retomados, trazem consigo um determinado espaço de memória que ecoa em seu discurso”.

Cada materialidade, verbal ou visual, tem sua especificidade. Nesse sentido, “o efeito-surpresa” que a composição verbal “caixinha de surpresa” formula (o inesperado, o espanto com o imprevisto) pode estar em desajuste com a imagem do *rapper* sorridente acompanhado do sobrinho, cercado de álbuns ligados à música negra, que reitera um dado sentido estabilizado/previsto: o clichê é retomado, seja nas roupas, seja nas filiações musicais, seja na atmosfera “alegre” das discotecas. A “caixinha de surpresa” traz essa divisão de sentidos entre uma produção que quer surpreender só de forma positiva, mas que produz a manutenção de uma dada representação musical/visual esperada.

Um ponto que merece destaque, no que concerne aos sentidos em funcionamento discursivo na capa *Caixinha de surpresa*, diz respeito ao conceito de clichê. Apoiando-nos em Pfeiffer (2000), acreditamos na necessidade de um investimento no funcionamento do clichê nesta capa no sentido de que a repetição de um sentido estabilizado pode produzir um efeito de deslizamento dos sentidos. Segundo Pfeiffer (2000, p. 24, grifos da autora): “no clichê há autoria, porque há a possibilidade sempre de deslizamentos de sentidos e porque nele há muitas vezes a resistência do sujeito na direção da construção de um *poder dizer*”. O clichê relativo à

imagem estereotipada do sujeito representante do *Hip-Hop* de origem estadunidense, sobretudo nova-iorquina, que se textualiza na capa do disco é uma forma de dizer/produzir sentidos em meio a um cenário artístico em que a música negra emerge como periférica.

Esse “*rap*” presente na capa do álbum evoca sentidos de que é ao mesmo tempo trabalho e diversão. Um “*rap*” que também se filia ao universo das brincadeiras infantis, ou seja, também é brincadeira, é leve e divertido. Mas não deixa de ser um movimento cultural e artístico ligado aos bailes noturnos, à disseminação de uma cultura negra entre os jovens, sobretudo na noite paulistana.

A imagem do menino na capa também marca uma relação da produção musical com a família. Mesmo que não conheçamos a história privada do músico, podemos supor, inclusive, que se trata de seu filho. Mas não importa se a criança é o filho, sobrinho ou um ator/modelo-mirim convidado. O que nos chama a atenção é justamente a filiação ao sentido de família (FD moral burguesa – família, propriedade) e de familiar (próximo, conhecido, de casa). O rap dos anos 80 se projeta, a partir da capa de Pepeu, como um *rap* “família” e familiar.

Além disso, há uma tensão que se dá entre uma surpresa “inesperada” – o álbum, a imagem da criança, as canções que saltam “aos olhos” e ao mesmo tempo previsível – roupas, estilo, referências estabilizados com base em um modelo estadunidense do movimento *Hip-Hop* das periferias de Nova York.

Também podemos pensar na “Caixinha” como artefato que reverbera, em um trabalho da memória do dizer, a “Caixa de Pandora” relacionada à mitologia grega que, dentre várias versões, e de maneira ampla, o mito narra que a primeira mulher criada por Zeus abre uma caixa que continham todos os males do mundo, liberando tudo que havia na caixa, restando apenas a esperança. A referência do título do álbum *Caixinha de surpresa* rememora sentidos nos quais a palavra caixa já vem significada anterior e exteriormente como lugar no qual “se guardam coisas boas e também ruins”. Justamente, ao convocar uma memória ligada à caixinha mitológica, nota-se, na produção de sentidos na/pela capa um silenciamento do que é negativo e a construção de uma evidência de que o disco “guardaria” somente aspectos positivos do movimento *Hip-Hop*. Podemos notar que, neste período, não se dá espaço a questões mais espinhosas ou polêmicas na produção musical do movimento. O disco é significado apenas como lugar de alegrias, *hits*, boas surpresas, um espaço da família.

Ainda, abordando os elementos paratextuais, vale destacar que, na composição da capa, há elementos que nos chamam a atenção: o selo da empresa que lançou o disco. A “*Chic Show*” é a maior equipe de baile *black* da cidade de São Paulo (ainda nos dias de hoje). O grupo realizou eventos com Jorge Ben, Djavan, Gilberto Gil, Sandra Sá, James Brown, Gloria

Gaynor, Earth Wind & Fire, entre outros artistas representantes da cultura negra. O selo na contracapa é textualização de uma dada filiação identitária: trata-se de uma gravadora de música *black*. A ficha técnica traz as informações de quem trabalhou para a realização do álbum. Informações como essas são buscadas pelos DJ's, ouvintes atentos e produtores musicais, em suma, essas informações antecipam ao leitor que tipo de trabalho irá encontrar quando colocarem o vinil no aparelho toca discos.

No que se refere à circulação do álbum, com pouca capacidade de armazenamento – comparado aos níveis que alcançamos hoje – o disco é reproduzido em lados “A e B”. *Marcela Magrela* e *Minha Garota* são canções que tratam do universo feminino: a primeira narra a relação do *rapper* com as garotas nos bailes, das brigas com os “*brothers*” por terem relações com as mesmas mulheres; a segunda é uma *love song*, *Beboom* fala sobre o uso de álcool nos bailes, Pepeu vai narrando que bebidas consumiu durante a noite. *Beboom* pode ser lido como “bebum”, gíria usada para pessoas bêbadas, e ser relacionado com *Boom bap*, uma onomatopeia usada para nomear o som das batidas.

Em termos de modos de constituição da arte/produção do disco, a divisão entre os lados (A e B) do vinil propiciava aos artistas escolher uma faixa de sonoridade mais impactante para abrir o “B”. *Ir ao Baile* foi a faixa mais tocada deste álbum de Pepeu, nos bailes da época. Como deduz o título, a letra trate de: ir dançar, burlar a entrada por não ter dinheiro, narra os estilos musicais do Movimento Black, “é tudo alegria vindo lá do coração quando pega a galera levando esse refrão”. E, ainda, *Dia de Amanhã*, que narra a imprecisão de pensar nos dias que ainda virão, insatisfação com o governo, dívidas, “pensar no amanhã é atoa”. *Beboom* e *Caixinha de Surpresa* aparecem duas vezes, em distintas versões: há a original e uma versão dedicada aos DJ's, para que eles possam mixar o instrumental da música com outros *beats* e/ou a “capella” produzida pelo *rapper*.

A faixa *Caixinha de Surpresa* projeta uma dada imagem que o sujeito-*rapper* faz de si, narrando o seu papel como artista: “Agora venha a fundo e curta essa emoção, eu sou poderoso e pego o céu com a mão/ Eu já fiz até chover e consegui relampear, te falo alguma coisa que te faça arrepiar/ o maestro decidiu que novamente sou eu, conhecido dentro e fora como um tal de Pepeu/ Abra a boca e feche os olhos não é nada demais, você vai passar mal com o efeito que faz”. A música que intitula o álbum “inclui” reflexões sobre Formações Imaginárias, do que é ser *rapper*²⁵.

²⁵ Essas noções são retomadas na p. 76.

O *rap*, bem como os outros pilares do Movimento *Hip-Hop*, nasce nos guetos do *Bronx*, em que os afros descendentes ou latinos hispânicos, brancos ou negros, buscavam a diversão a fim de “melhorar a sua autoestima perante o período decadente que aquele país vivia naquele momento”. A capa, embora venha representar o *rap* nacional, pouco se marca com elementos nacionais, além do próprio Pepeu e a criança. Os aparelhos tecnológicos, os vinis, as vestimentas marcam, na formulação visual, são composições do que foi o início: uma réplica americanizada, de um sujeito que encontra nesse universo um espaço para: dialogar, estabelecer a interação social, trabalhar, buscar o divertimento. O texto verbal “Caixinha de Surpresa” também sugere o “*beginning*”, as possibilidades que esse “caminho”, chamado *rap*, poderia levar esse sujeito.

4.3.2 “*Gangsta Rap*”

A segunda capa que trazemos para um gesto de análise é a de *Escolha seu Caminho*, do grupo Racionais MC’s, também lançado no ano 1992. Mano Brown, KL Jay, Edi Rock e Ice Blue formam o grupo de *rap* mais importante do Brasil. Podemos firmar essa “importância” pela duração da carreira da mesma formação de grupo, 30 anos de exercício ininterruptos – desde 1988 –, e pelo reconhecimento de sua produção cultural na cena do *rap*, e principalmente fora dela, colocando o *rap* nacional diante de toda a variedade da música brasileira. Em junho deste ano, aconteceu a exposição “Três décadas de História” na *Red Bull Station*, São Paulo, contando com um acervo de mais de 500 itens pessoais dos quatro integrantes e peças que representam momentos históricos do grupo²⁶.

Seguindo os levantamentos na análise prévia da capa anterior, sobre a emergência do *rap* em um momento de valorização da cultura *black*, o nome “Racionais MC’s” é uma inspiração do nome “Racional” de Tim Maia, que além de ser representante da *black music* nacional, é conhecido por ser contra a indústria das gravadoras musicais. O grupo é conhecido por trazer uma noção de *rap* efetivamente nacional, a começar pelos *samples* de Tim Maia, Jorge Bem Jor, Hildon, entre outros brazucas. KL Jay, Kleber Geraldo Lelis Simões, paulista de 1969, é o DJ do grupo, responsável pelas criações das bases e das batidas que acompanham o ritmo, em uma entrevista para *Red Bull*, intitulada *Meu DJ preferido*, narra que DJ Easy Lee, Dj do Kool Moe Dee, foi uma de suas influências: “foi o cara que me mostrou a possibilidade de fazer *scratch* em qualquer música. Ele fez *scratch* numa música do Tim

²⁶ <https://sp.redbullmusicacademy.com/eventos/racionais-mcs-exposicao>

Maia, antes do show do Kool Moe Dee, que eu vi no Club House, em Santo André, num domingo. O refrão da musica é 'você mentiu pra mim' e ele fez um 'você mentiu-tiu-tiu'. Eu achava que pra fazer um *scratch* perfeito tinha que ser disco importado, um disco especial. E ele tava fazendo numa música brasileira. Pra você ver, eu era ignorante, não tinha essa informação. Quando vi na prática, eu chapei. Eu preciso agradecê-lo antes de morrer"²⁷.

“Racional” também pode ser entendido pela forma do grupo narrar a realidade das periferias urbanas de São Paulo, tratando de temas como a violência policial, preconceito racial, criminalidade e miséria – sempre dando uma afinidade brasileira à *black music* gringa. A escolha desta capa, relacionada a esse grupo, é devido à força que seu discurso possui tanto nas periferias, quanto na mídia em geral, ou seja, a sua legitimidade discursiva no *rap* nacional.

Os anos 90, no Brasil, foram considerados um momento de processo histórico de modernização capitalista. Segundo Oliveira (2015), o impacto do capitalismo vigente atingiu os mais diversos agentes sociais, “além de tentar difundir sua ótica como verdade universal” (p. 20). O estudo desse momento, partido das práticas discursivas produzidas por esses *rappers*, nos leva a refletir “os o quê e porquês de certos discursos, silêncios, comportamentos, práticas e valores propagados inclusive pela via da produção cultural” (OLIVEIRA, 2015, p. 22).

Dessa forma, é importante destacar a política governamental dos anos 90, que propunha ao país entrar em consonância com a vida mundial, por meio do neoliberalismo, “alcançaríamos o desenvolvimento, a modernidade”, o que resultou em uma série de medidas que atingiram incisivamente os segmentos mais pobres da sociedade. Atitudes um pouco tardias, se comparada ao contexto mundial, por conta do regime militar: “embora essas experiências começassem a despontar na década de 1970, sua vigência em nosso país, por razões políticas, só teve êxito nos anos 1990” (OLIVEIRA, 2015, p. 116). Esse momento político marcou um crescimento hegemônico nas relações de poder burguesas – econômica, política e cultural.

A entrada dos anos 90 traz mudanças no cenário econômico, político e social nacional, que afetam diretamente a produção musical do *rap*. As lutas dos negros americanos (dos anos 70) contra a segregação racial, expressa pelo *Civil Rights Movement*,²⁸ parecem refletir tardiamente (nos anos 90) nas práticas adjacentes ao Movimento *Hip-Hop* do Brasil. Nas

²⁷ <https://www.redbull.com/br-pt/kl-jay-meus-djs-preferidos>

²⁸ Movimento pelos Direitos Civis

regiões dos bairros de Nova York, como o Bronx²⁹, há a formação das “gangues”: violência e rivalidade também compõem o cenário nas ruas, ocupadas como espaço de expressão e produção de relações sociais, que não exclui a necessidade da criação de lideranças. Os grupos formados, advindos de diferentes localidades, se diferenciavam pelo nome da sua região: *West Side* x *East Side*, pelas vestimentas, pela postura. As “gangues” implicam a noção de disputa pelo poder por meio da violência, do embate físico e das artes maciais: negros estavam matando negros.

Sendo assim, importantes líderes ativistas, em suas distintas e respectivas posturas, começam a pregar o discurso do autorrespeito, da necessidade de conhecer a história dos afrodescendentes e de se unirem por meio do *orgulho de ser preto*, dentre eles podemos citar Martin Luther King, Angela Davis, Malcom X, Rose Parks, organizações como a Black Panthers³⁰ e o movimento Black Power³¹. A defesa de um orgulho “negro” se deu pela criação de formas de defesa política como: buscar uma autonomia negra que lutasse por um nacionalismo e separatismo contra a nação norte-americana branca. Nesse mesmo período, a música tem um papel na construção do “orgulho negro”, por meio da *black music*³²: o *funk*, o *soul*, e outros estilos que carregam a positivação/afirmação da cultura negra – seja no musical (a sonoridade), no estético (no sentido visual), ou mesmo nas letras das canções.

Com base em tais movimentos, surgem estratégias de sobrevivência nas periferias: a competitividade passa a ser direcionada para a rima e a dança, um deslocamento dos embates físicos para os artísticos. “É na própria rua que começam a surgir iniciativas comunitárias voltadas para fomento de ações mais solidárias num universo em que a exposição a violências e a rivalidades era tônica principal” (SOUZA, 2011, p. 64). Com a emergência desses valores, as gangues começam a ser substituídas pelas *crews*, ou seja, por coletivos – unidos pelo interesse em comum: a cultura *Hip-Hop*.

No Brasil, especificamente no contexto urbano da cidade de São Paulo, anterior aos anos 90, “a ordem era ocupar a rua para dançar, divertir-se e competir” (SOUZA, 2011, p. 77), porém, agora os jovens negros se uniam para compreender e agir diante de diversas formas de repressão que sofriam da polícia, do estado, do sistema.

No início dos anos 1990, verificamos entre os *rappers* paulistanos a influência da segunda geração do *rap* norte americano. Nesse momento, a

²⁹ Majoritariamente habitado por negros e hispânicos.

³⁰ Movimento que objetivou criar um Estado Negro que alterasse o favoritismo aos brancos nas relações de força.

³¹ Movimento que visava exaltar a postura e atitudes dos negros, a fim de elevar o orgulho de ser preto.

³² Estilos como o *Blues* e o *Jazz* antecipam essa causa, em outro momento.

luta pelos direitos civis da população negra e a mobilização dos símbolos afro-americanos internacionalizados integraram-se ao universo discursivo [...]. Referências à África, a Malcom X, a Martin Luther King, aos Panteras Negras, ao Islã. Presentes nas músicas, nos vídeo-clipes e nas capas dos discos, esses símbolos se tornaram também familiares aos *rappers* paulistanos [...] (Silva, 1999, p. 29).

Concordando com a afirmação de Silva, para esse momento, trazemos a capa do álbum *Escolha seu caminho* do grupo Racionais MCs's, do ano de 1992. O grupo paulistano formado pelos MC's Mano Brown, Edy Rock, Ice Blue e o DJ, KL Jay, representam esse momento do *rap* nacional de maneira única. Não há grupo no Brasil a ser comparado com os Racionais, tanto no pioneirismo da temática “política”, inscrita no gênero musical, quanto na capacidade de atingir ouvintes.

Durante sua trajetória lançaram nove álbuns, dentre eles, alguns acontecimentos colocam o grupo em destaque na cena nacional: o primeiro álbum, *Holocausto Urbano* (1990) foi o gatilho para a popularização do grupo. Nessa época ganharam maior visibilidade ao abrir o show do *Public Enemy* um dos mais famosos grupos de *Hip-Hop* americano, no Ginásio do Ibirapuera, São Paulo. Depois veio o disco *Escolha seu caminho* (1992) e, posterior a ele, *Raio-X do Brasil* (1994). Em 1994, o grupo se apresentou no Vale do Anhangabaú, centro de São Paulo, e no término da apresentação, após uma confusão no público, os quatro integrantes do grupo foram presos, por incitar a violência. *Sobrevivendo no inferno* (1997) foi o verdadeiro *link* entre periferia e classe média, pois com esse disco que os Racionais passaram a fazer sucesso entre outros grupos sociais que não a periferia. Nesse ano, em uma apresentação na emissora televisiva MTV – que teve muito trabalho para conseguir levá-los a premiação do Vídeo Music Brasil – Mano Brown, Pedro Paulo de Lopes Pereira, 1970, disse que sua mãe, Dona Ana, lavou muita roupa para *playboy*, para que ele estivesse ali. O ano de 1997 também é importante para grupo, visto que lançam o seu próprio selo, o “Cosa Nostra”, no modelo “*do it by yourself*”, os Racionais passam a ter uma gravadora. Posterior a esse momento, o grupo lança *Nada como um dia após o outro dia*, um álbum duplo com *Chora agora, Ri depois* (2002) e seu primeiro DVD, intitulado *1000 trutas, 1000 tretas* (2006), ano anterior a outro embate do grupo com a polícia. Em 2007, aconteceu o marcante show do grupo na Virada Cultural de São Paulo, em que os fãs e a polícia fizeram das ruas um campo de batalha. *Tá na Chuva* (2009) antecede um hiato de anos até a última publicação do grupo: *Cores e Valores* (2015).

A escolha desta capa, relacionada a esse grupo, é devido à força que seu discurso possui tanto nas periferias, quanto na mídia em geral, ou seja, a sua legitimidade discursiva,

que vem pelo reconhecimento de sua obra, nesse momento histórico que estamos tratando, os anos 90.

A legitimidade dos Racionais MC's se tornou um ponto de inflexão tanto no *rap*, quanto na própria enunciação política das “problematizações” urbanas contemporâneas como: opressão policial, violência, racismo, desigualdade socioeconômica, dependência de drogas, entre outros. Essa “força” discursiva se mostra pela “importância” que as músicas dos Racionais MC's representam nas periferias, local discursivo do *rap*, mesmo existindo outros grupos e *rappers*. (Takahashi, 2012, p. 3).

Mesmo dando espaço para uma linguagem “mundializada”, como já visto na primeira capa analisada, o discurso desses *rappers* se sustenta em pilares locais. Nos anos 90, os discursos dos *rappers* eram objetos de denúncia sobre a condição do excluído, já que eles foram silenciados pela não participação do poder público e da mídia. “Chacinas, violência policial, racismo, miséria e a desagregação social dos anos 90 são temas recorrentes na poética *rapper*”, afirma Silva (1999, p. 31). Essas novas práticas, dentro do *rap*, fazem pensar em uma nova roupagem para o sujeito-*rapper*, a de engajado. “A tradução dos dilemas da vida social pelo *rap* desemboca num discurso dissonante ou de protesto frente ao que é hegemônico, o que nos leva a pensar as relações existentes entre cultura e política, o que valoriza a intervenção social dos *rappers*” (OLIVEIRA, 2015, p. 22).

A luta contra a segregação racial e positivação da negritude foram fundamentais na construção desse sujeito político presente no *rap* nacional. Filiados ao orgulho negro dos EUA, os Racionais MC's, especificamente, apresentam o forte discurso nomeado como: a busca pela autoestima do negro. A chegada do movimento, na década de 80, foi responsável por uma nova face pública para a imagem naturalizada sobre a juventude pobre no Brasil. O *rap* dos Racionais contribui para reforçar o entendimento do “lugar” desse sujeito na sociedade. Como se a propriedade do eu, pudesse ser descoberta, revelada, escondida, interrogada, desenvolvida, enfim, controlada. O discurso que assumem, nessa posição: pensar e discutir a postura de quem vive nas periferias urbanas em relação à cidade, a postura do corpo nos bailes dançantes, as escolhas para/ao se vestir, as gírias, as letras das canções, as fotos que tiram, são materializações do discurso desse sujeito, que insiste em afirmar em suas narratividades de onde veio e para onde vai, insiste em narrar a sua “autoestima”.

É conhecida a ideia de que o gênero musical *rap* realiza uma verdadeira narração sobre a realidade do cotidiano nas favelas, de que as letras das músicas falam sobre os problemas vividos na periferia, sobre a pobreza, sobre o crime, sobre os acontecimentos.

Narrar é construir(-se) *alhures*. O *rapper*, como sujeito inconsciente, não tem controle do movimento de dizer ao outro.

Sendo assim, em nossa posição de analistas do discurso de linha materialista, concordamos com Orlandi (2004), que considera o gênero *rap* como uma “narratividade urbana”. Para a autora, “narratividade urbana” é diferente de “discurso urbano”. Dentro de um discurso social – que reúne diferentes movimentos e discursos que se cruzam – há uma desorganização de posições diferentes no urbano. O que se sobrepõe é o chamado “discurso urbano”, é o da quantidade. Ao supor “muitos do mesmo no mesmo lugar” (ORLANDI, 2004, p. 34) o discurso urbano silencia, na cidade, as consideradas narrativas urbanas, homogeneizando os discursos urbanistas, pois criou-se um senso-comum ideológico que produz como apenas *um* o “efeito de verticalização das relações horizontais da cidade” (ORLANDI, 2004, p. 35).

Assim, narrar a partir do *rap* é estar presente na realidade. São “cenas de que o sujeito participa, sem distância. Não relata de fora. Se narra como parte da cena... A narratividade é tomada aqui como palavras *da* cidade, parte da cena” (ORLANDI, 2004, p. 30).

Esse processo de (não) distanciamento faz com que o *rap* metaforize a quantidade “são eles mesmos uma exposição de um pedaço de real daquilo que fazem parte” (ORLANDI, 2004, p. 52), transferindo sentidos porque vão no “mesmo”, insistem no repetido e divergem. É no trabalho com o “comum” que há deslocamento de sentidos. A descrição empírica dessas imagens é necessária em nossa relação com o real, isto é, a prática historicizada do comum transfere sentidos que elaboram outros discursos. Tomar a cidade como um todo homogêneo é segregação, o imaginário urbano não deixa espaços vazios na cidade. Observamos que quantificar a cidade é tomar como verdade um discurso hegemônico e abrangedor.

Quando esse sujeito, representado aqui pelo grupo Racionais MC’s, significa a cidade com a poética, buscando palavras para narrar seu entorno. Ele é afetado pela história e pela política do poder dizer, produzindo sentidos determinados pelas condições sócio-históricas relacionadas ao espaço com que se identifica.

A noção de autoestima, pregada pelo grupo, é vista nessa pesquisa sem as diferenciações propostas pela psicologia. Buscamos deslocar o sentido de alta/baixa autoestima para o conceito de Formação Imaginária: a imagem como o sujeito-*rapper* se percebe e é visto na sociedade. Propriamente, buscamos compreender como sentidos dessa “autoestima” emergem nos discursos desses sujeitos. Não nos interessa se o movimento da “autoestima” resulta em uma análise positiva ou negativa, já que não estamos trabalhando com “escalas de mensuração”. Estudos advindos da psicologia apontam que a “alta”

autoestima indica que o sujeito tem uma perspectiva adequada do “eu”, enquanto a “baixa” autoestima é atribuída a uma disfunção psicológica (OLIVEIRA, 1994³³). Reforçamos que nossa postura não entende o sujeito dessa forma. Aqui, analisamos a imagem (positiva ou negativa) que o sujeito-*rapper* faz de si perante a/na sociedade, no processo de constituição de sua identidade no urbano.

Assim, entendemos que o efeito de “autoestima” se dá pelos processos de identificação. O *rapper* como porta-voz de um movimento de salvação, o *rapper* heroico, salvador, modificador de destinos. O que faz esse sujeito acreditar que ele é uma espécie de educador das ruas? Um missionário, convidado a educar por meio de suas letras?

A noção de pertencimento a um lugar, advindo das brigas entre as “ganguês” entre as décadas de 1980 e 1990, que produz um efeito de demarcação de territórios/espacos, divididos dentro da própria periferia, faz com que o *rapper* não fale por outro, neste universo musical não há “interprete”, assim como Elis Regina alcançou o sucesso – cantando música de compositores renomados. No *rap*, o sujeito fala da sua realidade, da sua quebrada, dos seus problemas e anseios, de modo particular. Assim, como nas letras, em que a narração é sempre feita em primeira pessoa, as capas em tela são protagonizadas pelos sujeitos que cantam, os *rappers*, consideramos esse movimento uma construção da autoimagem.

Para tanto, consideramos relevante retomar aqui os estudos de Michel Pêcheux sobre as Formações Imaginárias. Em seu texto “AAD69”, na obra *Por uma análise automática do discurso* (1969), o linguista faz uma apresentação da teoria do discurso, analisando algoritmicamente a linguagem. Ele apresenta a noção de FI, para introduzir o que seria uma primeira apresentação de “formação de sujeito”, para, então, trabalhar a noção de “sujeito” e de “lugar social”. O autor vai dizer que o lugar social aparece imaginariamente (projeção imaginária) nos processos discursivos. Isto é, a linguagem e a história já estão implicadas neste funcionamento. Isso quer dizer que pessoas do mesmo lugar social podem significar de posições diferentes. Nada faz com que uma pessoa, ocupando um lugar social, tenha um discurso como supostamente previsto desse lugar. O social se descreve objetivamente pelos parâmetros sociológicos – questões dos “sensos”, por exemplo. Já a posição sujeito é essa relação com a língua.

Entre o lugar social e a posição sujeito, há uma projeção imaginária - significando diferentemente como posição sujeito. Eles não coincidem. O sujeito pode ser um *rapper* que entende o caminho do *rap* como a “salvação” do contato com o crime, ou de um *rapper* que

³³ Ivone Martins de Oliveira - que, de modo geral, estuda o autoconceito do aluno negro em sala de aula, deslocando conceitos da psicologia para uma perspectiva da educação.

participa ativamente do tráfico de drogas: uma posição sujeito se delimita em relação a uma Formação Discursiva e, portanto, ideológica, e não por pertencimento a uma instituição. Seria muito simples dizer que cada lugar social tem um discurso, como acontece no “discurso urbano” (ORLANDI, 2004). Mesmo que tenhamos nomeado a posição “sujeito-*rapper*”, não falamos do lugar social, pois o lugar de *rapper* pode ser ocupado por diversos indivíduos. Sendo assim, sempre que nos relacionamos com instituições produzimos rituais enunciativos – independente das normas da instituição.

Tomamos Formação Imaginária não como ideológica, mas determinada ideologicamente por meio das Formações Discursivas. Em outras palavras, as Formações Imaginárias sempre dizem respeito a uma Formação Discursiva e não a um lugar social.

Pêcheux, partindo das reflexões do mito da linguagem como comunicação, diz que em toda relação discursiva há (também) a não comunicação necessariamente implicada. Memória e esquecimento estão emaranhados, ou seja, no gesto de selecionar o que dizer, se diz de um modo, o que implica o apagamento de outras possibilidades.

Além disso, não é possível tudo dizer, em termos das práticas sociais de linguagem, já que, para enunciar, sempre fazemos de uma posição sujeito. Na visão da AD, não se tem um Emissor que transmite uma informação a um Receptor, mas dois lugares que se constituem mutuamente nessa relação. Pêcheux (2014) define as formações imaginárias por meio de uma tabela que mostra esses elementos em relação:

Expressão que designa as formações imaginárias	Significação da expressão	Questão implícita cuja “resposta” subentende a formação imaginária correspondente
A (a)	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em A	“Quem sou eu para lhe falar assim?”
A (b)	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em A	“Quem é ele para que eu lhe fale assim?”
B (b)	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em B	“Quem sou e para ele me fale assim?”
B(a)	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em B	“Quem é ele para que me fale assim?”

Aqui cada um dos elementos que entram na comunicação está “desdobrado” em: o lugar de A para o sujeito colocado em A, e o de B para o sujeito colocado em B. Como não temos uma imagem sem a outra, estamos falando de A e B, de lugares, para pensar a projeção. Cada um deles é definido no outro, é uma construção dessas imagens pelo processo discursivo. Segundo Orlandi (2015, p. 37), esses mecanismos de antecipação, apresentados na tabela, fazem com que todo sujeito tenha a capacidade de “colocar-se no lugar em que seu interlocutor “ouve” suas palavras”.

A noção de Formação Imaginária permite analisar a interlocução no ponto de vista do discurso. É diferente pensar práticas enunciativas (locutor → destinatário) do que em posições (processos discursivos). Portanto, é basilar para FI é entender a posição sujeito, diferente de lugar social.

Podemos concluir que as Formações Imaginárias têm que ser submetidas às formações discursivas – e às posições sujeito. Não há a imagem do sujeito *rapper*, há uma pluralidade de imagens de sujeito *rapper*, que produzem evidências, que se apresenta como uma imagem “de”. Para nós, analistas de discurso, há uma relação de dominância de FD com FD. São os discursos dominantes que silenciam ou apagam as imagens produzidas em outros discursos, em outras posições sujeitos. Imagens são recortadas e estabilizadas, o sujeito desconhece que tais imagens poderiam ser diferentes, poderiam ter outros modos de significar. É na disputa ideológica pelo sentido que se formam as diversas Formações Imaginárias. Não há uma essencialização: a imagem do *rapper* como único.

Entendendo que Formações Imaginárias são projeções imaginárias nos processos discursivos, podemos afirmar como esse sujeito enuncia sentidos sobre sua “autoestima” a partir de uma posição. Assim, não só o discurso é constituído, mas o próprio sujeito.

Ao enunciar do lugar de *rapper*, os imaginários estão sendo construídos. Eles não são “reais”, mas, como efeitos de sentido, tem uma relação com as reais condições de existência. Em outras palavras, é *um* modo de representação dos indivíduos. A questão é: como se representam as relações desse sujeito com as suas reais condições de existência? Não são diretas, já aparecem significadas, portanto trabalhando pela história, língua e ideologia. Produz-se, assim, um efeito de retorno do imaginário sob o real: se pensarmos que Formações Discursivas são forças materiais, já que é prática, tem a capacidade de transformação das relações do campo do ideológico e, assim, do social.

O discurso da “autoestima” parece identificar as reais condições de existência e questioná-las. Se as FIs se dão em relação a posições, esse funcionamento imaginário do

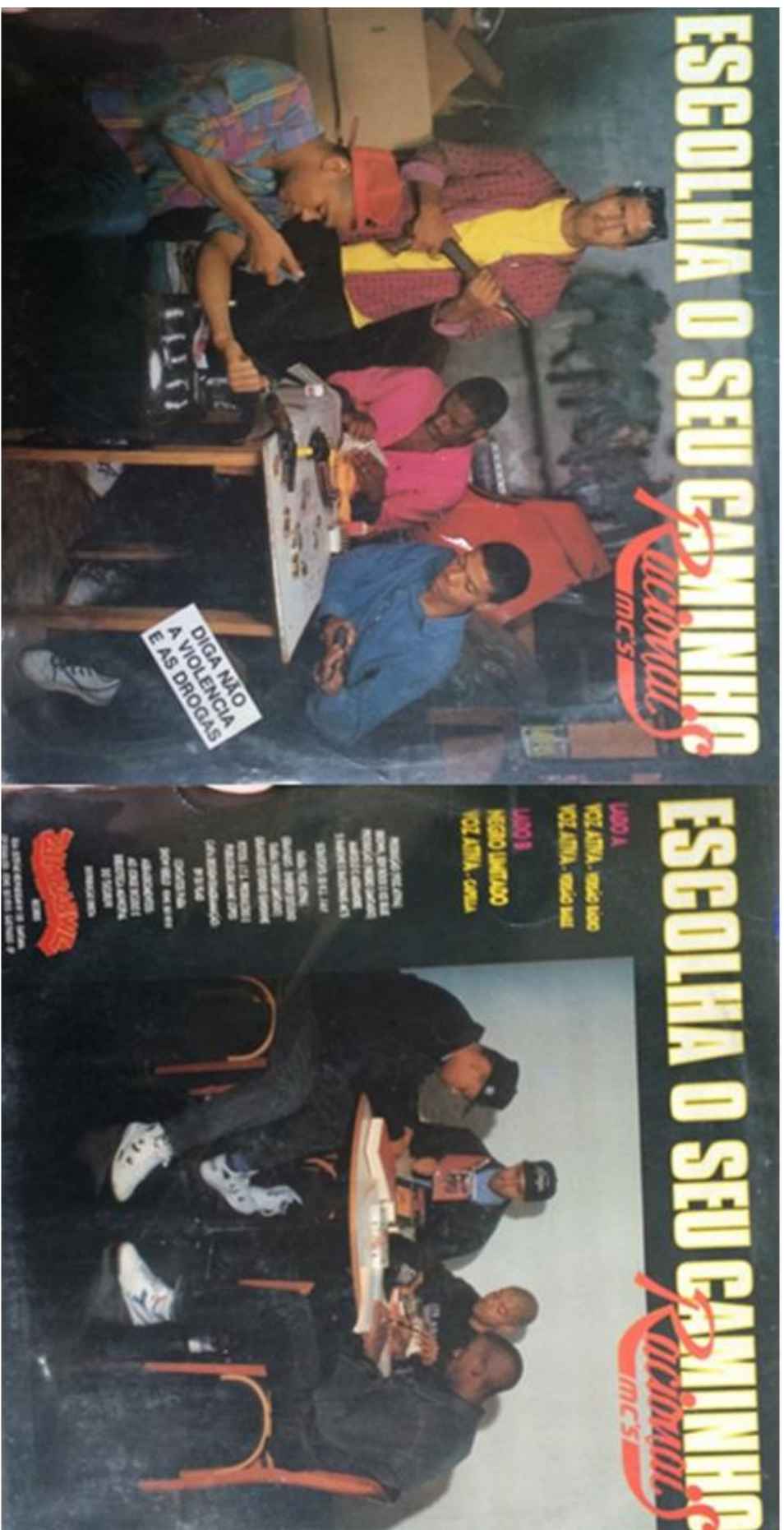
discursivo tem a capacidade de intervir num modo de articulação, de ligação das FD do discurso e das FI do social, produzindo deslocamento.

Pêcheux (2014) redefine, junto a outros pesquisadores, o conceito de Formação Discursiva, vigente na época. Para esses autores, o conceito de língua entra com relevância, assim, a noção de Formação Discursiva aparece e se relaciona junto com a Formação Ideológica e social, em uma discussão epistemológica, com o peso teórico da noção de língua - diferentemente de como Michael Foucault definiu, contemporaneamente. Nesse campo, o que vão nos propor os autores é uma mudança de terreno, trazendo os conceitos do materialismo histórico, como eles são aproveitados, para uma noção discursiva.

A Formação Social é definida como um modo de produção, caracterizada pela relação entre classes sociais. Essas classes apresentam práticas que organizam aparelhos, que por sua vez, são divididos em posições políticas e ideológicas. Sendo assim, a Formação Social não constitui os indivíduos, mas as suas formações. São as formações que mantêm entre si relações de alianças, de dominação, de subordinação ou de antagonismos. A Formação Ideológica, por sua vez, é uma força, mais que uma ideia, mais que uma visão do mundo. Não são individuais e nem universais. Nesse conjunto de atitudes/valores, cada momento na história organiza uma formação ideológica e a possibilidade de mudar/deslocar.

Escolha o seu Caminho

Figura 4: *Escolha o seu Caminho de Racionais MC's* (1992)



Fonte: arquivo do autor

A primeira formulação visual, a capa, traz Ed Rock, KL JAY, Mano Brown e IceBlue – os “quatro pretos mais perigosos do Brasil”³⁴ – portando armas, usando drogas, contando dinheiro. Eles vestem roupas coloridas, reunidos em torno de uma mesa, ocupando um espaço “pichado” e composto por caixas. Na contracapa, os integrantes do grupo Racionais MC’s estão sentados em torno de uma mesa, dessa vez, o ambiente não possui caixas e nem pichação, nessa formulação os *rappers* vestem preto e portam papel e caneta. Na relação da capa/contracapa, percebemos regularidades importantes na sua formulação visual: as posições dos corpos e dos entornos, nas duas cenas, os sujeitos estão sentados em volta de uma mesa. Essa formulação nos toma pela memória da reunião, do momento selecionado para uma reflexão em conjunto, ou seja, a “mesa redonda” faz ressoar a memória da tomada de decisão, da organização – do crime organizado. A formulação do corpo em meio às/ao/aos armas/dinheiro/drogas x livros/lápis/leitura faz concorrer duas formações discursivas diferentes que são apresentadas como antagônicas.

Chamamos de intradiscurso o que é capaz de entrecruzar o corpo e o seu entorno e o interdiscurso, que seria a memória legitimada da imagem da organização (crime organizado x organização de um grupo de leitura/escrita). Sendo assim, temos corpos que não estão na mesma Formação Discursiva. Recortar corpo e arma/drogas/dinheiro é uma composição visual diferente de corpo e livros/lápis. Segundo Lagazzi (2015, p. 185), as formulações visuais “atualizam um já dito legitimado e imobilizado em nossa sociedade, reafirmando tipificações características de um social dicotomizado por antagonismos.” A capa reitera o estereótipo de periferia (e também do *rap*) nos quais o crime e a violência se fazem presentes na relação com o negro e com o pobre e, também, a forma de o sujeito identificar-se, individualizar-se; na contracapa, é propor o *Rap* como meio de conscientização, a sustentação na individualidade do sujeito que, com esforço e boa vontade, pode tornar-se outro e melhor.

Assim sendo, os sentidos construídos na capa apontam para um sujeito que, embora estigmatizado como ligado ao crime e a um espaço urbano marcado pela violência, deseja “correr pelo certo”, que quer chegar a “algum lugar”, seja pela arte, seja pela música, seja pelo *rap*. Podemos nos questionar: o que é prototípico para o sujeito-*rapper*? O que é ser bandido, o que é ser vítima? O que faz com que o social se apresente dividido dessa forma? Podemos encontrar respostas nas reflexões de Orlandi (2004, p. 64), “a cidade supões muitos do mesmo no mesmo lugar”, isto é, dentro de um discurso social – que reúne diferentes movimentos e discursos que se cruzam – nessa desorganização de posições diferentes no

³⁴ Em diversas apresentações o grupo se nomeia dessa forma.

urbano, há um que se sobrepõe: o da quantidade. Silenciando assim outros discursos, as chamadas narrativas urbanas.

As formulações visuais da capa/contracapa do disco *Escolha o seu caminho* reforçam essa dualidade entre o bem x mal, ou seja, que implicam uma escolha entre fazer o que é certo x entrar no caminho errado. Há um deslizamento das significações do *rap*, no jogo entre a capa e a contracapa: no lugar de armas e de montantes de dinheiro levantados em uma ação criminosa que compõem a cena de uma dada reunião de uma “quadrilha”, que está representada na imagem dos quatro integrantes do grupo Racionais, na contracapa, por sua vez, entra em cena a imagem de uma reunião na qual estão presentes as formulações visuais de papel e lápis.

Assim, podemos dizer que os efeitos de sentido que se produzem na relação capa/contracapa ligam o *rap* à salvação, o *rap* é a arma, a possibilidade de salvar o sujeito da periferia do crime, das drogas, da detenção. Orlandi (2004, p. 109) afirma que nessa assunção da autoria, há “uma relação complexa ideologicamente nessa relação que é a da identificação, que afasta e aproxima”. Nesse material híbrido de imagens e o título “Escolha o seu caminho” há uma forma de definição no qual o sujeito se apresenta. “Não estou falando da identidade desse sujeito mas do modo como ele a diz, a sente” (idem).

O movimento de pensar teoricamente a formulação de uma noção de autoestima, de um ponto de vista discursivo, nos demanda trazer à tona alguns apontamentos de ordem teórica. A afirmação de uma legitimidade, de um poder fazer e mudar o jogo no/do movimento *Hip-Hop* que eclode na canção, na capa do álbum, nas rimas improvisadas em desafios de *rappers*, precisa ser vista não como fruto de um ato individual de um sujeito dotado de vontade e intencionalidade. Discursivamente, tomar a palavra como um sujeito que se identifica/se reconhece em uma posição que marca uma relação de pertencimento, seja a um movimento musical, seja à periferia, seja à negritude, nos quais sentimentos relacionados à exclusão, pobreza, falta de oportunidades, desamparo são enunciados, e nos leva a tentar perscrutar os trajetos imaginários concernentes a tal posição-sujeito, na qual despontam sentidos ligados à autoestima de um grupo social. Nessa relação antagonizada, se reafirma o sentido que alia pobreza à criminalidade, periferia à criminalidade, ser negro à criminalidade. Sob este pré-construído, desenha-se a possibilidade de o sujeito escapar ao círculo de pertencimento predefinido – criminalidade – por meio do estudo, da escola, da inserção no que é significado enquanto o caminho certo da sociedade.

Orlandi (2001, p. 199) afirma que “a forma que o *rap* encontra para significar esta crítica que atravessa o imaginário urbano é a instalação: construção, pelo discurso, de uma

réplica/resposta à situação vivida”. A resposta emerge justamente como uma textualização de um cotidiano, na qual o *rap* não se coloca à distância, mas está colado e fazendo parte deste cotidiano.

Dessa forma, enunciar uma posição de resposta à situação vivida, seja em meio à violência, à criminalidade, à família ou ainda, seja em meio a uma dada relação com a religião, isto é, a partir da (ex)posição de uma realidade crua, a autoestima não pode ser tomada como um ato individual, pois os modos de identificação do sujeito-*rapper* na denúncia social são lugares de interpelação ideológica a partir dos quais o indivíduo se constitui em sujeito (PÊCHEUX, 2014).

O álbum conta com o título “Escolha o seu caminho”, o enunciado no imperativo já nos antecipa uma primeira ordem: faça uma escolha entre a capa ou a contracapa, escolha entre o crime ou o *rap*. Entendendo que a Formação Discursiva é um dos componentes da formação ideológica – o que pode e deve ser dito, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada – não existe de forma isolada, ela é plural e pode constituir “uma a outra”. A FD se relaciona com uma posição, sempre historicamente datada. Portanto, muda. A relação de discursivo com a língua não esgota a relação de ideologia.

Os efeitos dessas posições no campo discursivo não se dão apenas pelas palavras (léxico), mas às construções que essas palavras se articulam. Sendo assim, a posição sujeito delimitada como uma FD vai afetar a enunciação do sujeito, a formulação vai afetar o modo de organização das palavras. Consideramos, também, que as palavras que estão ali, articuladas de *uma* certa maneira, implicam no esquecimento de outras: é apagada a articulação e a escolha lexical. Há uma relação complexa entre os indivíduos que enunciam e o que sofrem em sua prática discursiva. A sintaxe não é transparente para o sujeito, mas há uma margem de manobra do locutor dentro da posição.

Quando analisamos as capas, estamos procurando efeitos. Pela varredura do arquivo e determinação do *corpus*, o que nos perguntamos é como um processo discursivo, o que não é individual e nem universal, não tira a possibilidade de traços singulares na enunciação. Ao pensar o discurso, compreendemos os processos de significação como efeito. O léxico e a sintaxe somados as formulações visuais formam a materialidade discursiva: o nosso ponto de entrada, para se relacionar com uma posição, numa complexa rede de formações ideológicas. A palavra “caminho” muda de sentido ao passar de uma FD para outra.

Diferente da primeira capa analisada, vemos aqui um discurso altamente politizado empregado pelos *rappers*. Em um movimento de comparação com a capa de Pepeu, dos anos 80, e a capa em tela, dos anos 90, chamamos a atenção para as marcas discursivas que trazem

a cena do *rap* para o Brasil: em uma época de forte repressão policial e desigualdade social, a afronta ao aparato estatal fez o *rap* ser reconhecido como expressão cultural e, principalmente, como porta-voz das periferias espalhadas pelo país. A diversão não é deixada de lado, mas a luta pelos direitos civis da população negra se integra fortemente aos discursos presentes nas músicas, nos videoclipes e nas capas dos discos, mobilizando expressões afro-americanas. A importância do *rap*, neste momento, além de ser um espaço de voz, de denúncia, contribui para que os negros passem a ter orgulho da própria identidade, além de ajudar as pessoas a se reconhecerem como moradores das favelas e quebradas. Diferentemente da capa “*Back in the days*”, o “*Gangsta Rap*” usa das cores escuras, da sobriedade, a fim de materializar a seriedade.

Não era um papel do ser humano no Brasil se ver como parte da sociedade e capaz de contribuir para transformá-la. Não existia esse pensamento até por conta do massacre que foi a ditadura. O *Rap* revitalizou o sentido das pessoas pensarem na cidade, no bairro, na quebrada. Ele trouxe a autovalorização para elas. MC Sharylaine para a reportagem Muita Treta³⁵.

O selo “diga não a violência e as drogas”, que também compõe a capa, causa efeito de contradição no imbricamento com a formulação visual. Frases como essa são inseridas em materiais que circulam na mídia, em conteúdos que tragam mensagem de “baixo calção”, ou de incitação negativas. Segundo KL Jay, DJ do grupo, em um depoimento à autora, a gravadora que decidiu vincular o selo, antecipando a possibilidade de um processo alegando “apologia às drogas”. Orlandi (2004, p. 54) afirma que: “quando pensamos a cidade, e, nela, o *rap*, ele rompe a separação entre popular e erudito, atenta contra essa divisão, embaralha-a, troca. Instala a divergência”, assim, na capa em questão, o selo reforça o estereótipo, o já construído sobre o sujeito-*rapper*. Mesmo que os dizeres venham para reforçar a “dica” que está sendo dada pelo *rapper*, pode funcionar como um reforço de “não-apologia”, isto é: “Em termos mais diretos a argumentação não muda a posição discursiva do sujeito que fala, só o arranjo da sua fala. Nela se pode apreciar justamente como a posição discursiva do *Rap* diverge da posição do discurso social estabilizada nas formulações” (ORLANDI, 2004, p. 54). O selo, “propositalmente” fixado na capa, que traz imagens de armas e drogas, funciona como uma forma de reforçar a dicotomia e, ainda, privilegia uma das escolhas. Mais uma vez, o “Escolha o seu caminho” nos dá abertura para o “como?”. Como escolher o caminho se o lema “não a violência e as drogas” des-transforma no sentido de não adaptar-se a um imaginário em que

³⁵ <http://www.muitatretavm.com.br/>

mudar é um lema e transformar é adaptar o social a uma imagem bem sucedida? Que, segundo Orlandi (2004, p. 54), “transforma na aparência e não em sua materialidade concreta, contraditória”. Esse selo, silencia o real da cidade, como se fosse possível o sujeito resolver “pela sua vontade” e faz com que o politicamente correto seja atendido e não a necessidade real concreta. O lema não desloca e ainda produz violência simbólica (Orlandi, 2004).

Essa capa circulou nos anos 90, nos formatos de vinil, de fita cassete e de CD. O “protocolo de escuta” que levantamos sobre a capa anterior não se restringe apenas ao disco de vinil, a forma intensa de escuta aparece nos CDs, no qual um ouvinte substitui o papelão pelo plástico e pelo encarte que contém as letras das músicas, assim, acompanha (o CD) enquanto o trabalho musical é revelado, nessa reunião de materialidades significantes, um atribui sentidos ao outro, dentro de uma interconexão necessária. No entanto, a materialidade do álbum em CD traz consigo uma facilidade que não aparecia no vinil: o fato de ele ser leve e mais facilmente portátil, ajudando a distanciar a música da embalagem. Com o tempo, tornou-se uma prática guardar os CDs em *cases*, e se livrar da capa. Nesses materiais, há, então, capa e contracapa, ou seja, dois lados do encarte são ocupados pelas imagens e informações.

Informações como os títulos das canções, o primeiro, *Voz Ativa*, aparece três vezes: duas no “Lado A” e uma no “Lado B”. Cada uma delas é uma versão diferente, há a original, a versão para o rádio e ainda uma versão dedicada aos DJ’s, para que eles possam mixar a “capella” da música com outros *beats*. O título nomeia a narratividade da postura da juventude negra nos anos 90: “Chega de festejar a desvantagem e permitir que desgastem a nossa imagem/ Descendente negro atual meu nome é Brown/ Não sou complexado e tal, apenas Racional/ É a verdade mais pura/ Postura definitiva/ A juventude negra agora tem voz ativa”. Observamos que o *Rapper* se coloca como a “voz” daqueles que não tinham voz ativa, mas passiva, que apenas não a usavam para se incluir na representação dominante do Brasil. Mano Brown apresenta a si mesmo como “racional”, uma consciência de plantão, prestando um serviço à comunidade pobre da periferia.

O segundo título, *Negro Limitado*, nomeia a canção que narra conselhos do grupo para um negro: “Faça por você mesmo e não por mim/ Mantenha distancia de dinheiro fácil, de bebidas demais, policiais e coisas assim/ Enfim, de modo eficaz, Racionais declaram guerra/ Contra aqueles que querem ver os pretos na merda/ E os manos que nos ouvem irão entender, que a informação é uma grande arma/ Mais poderosa que qualquer PT carregada/ Roupas caras de etiqueta, não valem nada se comparadas a uma mente articulada”. O trecho diz muito sobre a relação da capa com a contracapa, principalmente no que concerne a comparação da

informação com a arma, o álbum, em um todo, funciona como uma lente, por onde se filtra a “realidade” de um Brasil excludente e racista. Os conselhos, as ordens e os pedidos são atividades de “conscientização” política, de resgate da autoestima da juventude local.

Embora se perceba nesses dois trechos uma diferença no discurso voltado ao leitor virtual – aquele que vai ouvir a música: um reforça a importância do orgulho negro e outro, “cobra” um negro a ter essa “consciência” – a posição discursiva é a mesma: lutar por direitos iguais. O contexto político brasileiro do período é de redemocratização, quando os movimentos sociais possuíam o discurso de igualdade por meio da conquista de direitos, entre os quais se enquadravam os movimentos negros. Essas canções, que compõem a capa, operam uma posituação da negritude, na soma dos substantivos aos adjetivos: “Voz” mais “Ativa” e “Negro” mais “Limitado”, também, marcando a dicotomia, já levantada nesta seção.

Na composição da capa ainda há o selo da empresa que lançou o disco, a “Zimbabwe” junto à ficha técnica, dando ao leitor acesso às informações de quem trabalhou para a realização do álbum. O selo “Zimbabwe”, voltado apenas para a produção de música negra, carrega o histórico de muita batalha para difundir o *Rap* na nossa cultura. Hoje, o *Hip-Hop* é um dos maiores influenciadores musicais do mundo, a internet colabora para que todos criem seus próprios espaços de divulgação. Porém, nos anos de início, era necessário criarem seus próprios selos para divulgação, circularem suas músicas nas rádios comunitárias ou piratas, que tocam as produções das comunidades, produzirem *fanzines* (revistas para fãs) especializados em *Rap*, utilizarem de circuitos alternativos de distribuição de discos, por meio de lojas especializadas em música negra, como as Grandes Galerias no centro de São Paulo, onde havia tradicionais encontros dos *rappers* paulistanos. “O *rap* estabeleceu, dessa forma, um circuito paralelo ao da indústria cultural para efetivar seu sucesso” (GUIMARÃES, 1999, p. 42).

Assim sendo, o processo de significação de “autoestima” é ligado aos sentidos que eclodem a partir de uma posição-sujeito que enuncia o Movimento *Hip-Hop*: a condição da periferia, uma história de vida de limitações, preconceitos e exclusão. Não são aleatórias, mas sócio-historicamente construídas, em um sujeito que se identifica com um dado gesto de interpretação e não outro. Orlandi (2003, p. 40) afirma que:

Esse mecanismo produz imagens dos sujeitos assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica. Temos assim a imagem da posição do sujeito locutor (quem sou eu para lhe falar assim?), mas também da posição do sujeito-interlocutor (quem é ele para me falar assim, ou para que eu lhe fale assim?), e também a do objeto do discurso (do que estou lhe falando, do que ele me fala?).

Dessa forma, as Formações Imaginárias determinam “a necessária referência do que eu digo àquilo que um outro pode pensar, na medida em que aquilo que eu digo não está fora do campo daquilo que eu estou determinado a não dizer” (PÊCHEUX, 2014, p. 161). Nesse jogo de imagens que se estabelece o que pode/deve ser dito ou não, inclusive sobre si mesmo, ao enunciar o sujeito faz representações de si e do outro, a depender do lugar que ocupa, no caso das capas é importante olhar para o jogo de imagens que compõem a posição-sujeito em cada momento.

4.3.3 “*New Scholl*”

Em nosso trabalho, por uma questão metodológica, optamos por “dividir” o Movimento Hip Hop em décadas. O critério de divisão cronológica das capas funciona no sentido de organizar as análises empreendidas em torno das condições de produção em que as capas são formuladas. Partimos da premissa de que paráfrase e polissemia como processos produtivos dos sentidos vão fazer trabalhar retomadas e deslocamentos em meio a cada fase do movimento, ou seja, é preciso salientar que, mesmo em uma década como a de 90 ou 2000, o movimento *Hip-Hop* traz tensões e divisões entre uma dada estabilização e outros sentidos.

Neste momento trataremos dos anos 2000, lembrado pelo sucesso que o *Rap* alcançou a nível mundial. Depois que artistas do meio colocaram-no no topo da Billboard³⁶, o gênero musical passou a ser visto de outra forma. Hits de Dre 2000, Nelly, Jay Z, Busta Rhymes, acompanhados do estilo R&B, representado por Beyonce e Jeniffer Lopez, foram parar no topo de listas reconhecidas internacionalmente. Esse *rap* se apresenta com uma nova “fórmula”: muita mídia e recursos tecnológicos. Diferente dos anos 90, marcado pelas batidas fortes e timbres bem escolhidos, os anos 2000 vêm com a força do super e sub-grave, são retomados os ritmos *slows*.

O *rap* passa a alcançar barreiras que pareciam intransponíveis, fica incontável que os artistas saibam quem está ouvindo, se identificando e vivendo o *rap*. No Brasil, o movimento é o mesmo e o *rapper* Sabotage o representa fortemente. Considerando-o como expoente do *rap* dos anos 2000, cantou que “o *Rap* é compromisso, não é viagem”, expandindo os horizontes do gênero que é da periferia, para o Brasil, além de influenciar a

³⁶ Revista semanal norte-americana especializada em informações sobre a indústria musical.

próxima geração de *rappers* e MCs, Mauro Matheus ainda é lembrado por essa mensagem de comprometimento com as origens.

O *rap* de que estamos tratando desde os anos 80, vive o seu apogeu. Segundo C. Toni (2015), em a *Biografia Oficial de Mauro Matheus dos Santos*, nesse momento de condição de produção do álbum *Rap é Compromisso*, muitos caminhos já estavam abertos para Sabotage: o canal televisivo MTV tinha uma hora semanal apenas para falar de *rap*, no programa *YO!*, que além de ser dedicado exclusivamente ao estilo, era apresentado pelo DJ do grupo Racionais MC's, o KL Jay. O programa *Espaço Rap*, na rádio 105 FM, tinha três edições. Também há a circulação de jornais e, principalmente, revistas exclusivas sobre o movimento *Hip-Hop* e o Mundo do *rap*.

Sabotage viveu por muitos anos o crime organizado, foi assaltante e gerente do tráfico, a narrativa de sua biografia é marcada pelo sofrimento que o *rapper* sente ao perder irmãos e amigos – mortos e/ou presos por participar dessas atividades. Agora, nos anos 2000, depois de investir 15 anos em suas músicas, chega o momento de gravar seu álbum de estreia.

Sabotage contou com muita “ajuda”, visto que importantes nomes, que já se consolidavam na cena, reconheciam em Maurinho bastante talento e potencial para fazer um *Rap* diferente do que já se conhecia. “Maestro do Canão” é uma forma de tratamento que reflete como o *rapper* era extremamente ligado a seu lugar de pertencimento, ele era receptivo, comunicativo e alegre, se dava com as crianças e com as senhoras. Por participar ativamente da vida no Canão, nomes como Helião, Sandrão, Mano Brown, entre outros, perderam a viagem ao combinar reuniões com Sabotage, que nunca aconteceram pelo fato de ele estar resolvendo problemas nos quatro cantos da favela. Essas características de pertencimento, de vivência, de não abrir mão do compromisso com a comunidade se refletem em seu *rap*, o tornando ainda mais “especial” para o ramo. Foi premiado pela Hútus³⁷ como artista revelação em 2002, melhor videoclipe em 2003, melhor revelação da década em 2009 (*in memorian*). E também se destacou fora do *rap*, sua personalidade fez com que atuasse como ele mesmo, no papel de “Sabotage”, em filmes nacionais como *O Invasor* e *Carandiru*.

Nesse momento de grande alcance do *rap* às salas de estar das classes brancas, por meio da mídia (aqui tomada em sentido amplo), Sabotage “toma de assalto” a cena no Brasil com seu primeiro e único álbum: *Rap é Compromisso*. Imobilizando os sentidos que numa memória discursiva, o sujeito-*rapper* afirma a posição sujeito do morro, da periferia que

³⁷ Principal premiação do *Hip-Hop* brasileiro.

chega à cidade, que a “invade/ocupa” e que deixa seu lugar de origem para “conquistar” um espaço que lhe é de direito na cena artística.

Notamos que a tensão de sentidos na capa, que se produz em meio ao equívoco, possibilita pensar que o *rapper* que, ao deixar o morro e chegar à cidade, é ao mesmo tempo aquele que rouba a cena e conquista seu espaço, isto é, aquele que ocupa/toma um lugar em meio à arte, se colocando como porta-voz da periferia, pois somente quem viveu na periferia pode falar dela. Ou ainda, “só a periferia que domina tal proposta”.

Essa relação tensa faz trabalhar a imagem que o sujeito-*rapper* faz de si mesmo, enquanto autoimagem constituída pelo/no Outro, enquanto ser negro e pobre, mas que chega à cidade e ganha/rouba seu espaço.

O *rapper*, por meio da mídia, vendeu muitos discos, foi premiado pela MTV, quando chegou aos bairros nobres da cidade, nos festivais de música, ao lado de músicos comerciais. Sabotage morreu (assassinado) e pobre e mantendo o aspecto político e ético do rap, já que ele é “compromisso”. Se apresentar nas periferias “é estabelecer um diálogo com os excluídos”, ao mesmo tempo que tocar em outro território é tornar-se porta-voz dessa periferia e ganhar dinheiro que possibilite continuar tocando para a periferia (ANDRADE, 1999, p. 45).

Neste momento, nos colocamos a questão do binarismo que circula na memória discursiva, em torno dos termos periferia x centro, morro x asfalto, quebrada x sala de estar - entre outros usados para designar o que seriam as divisões proporcionadas pelo urbano. Quando consideramos a cidade, apoiamo-nos nos estudos de Orlandi (2011), que reconsidera os espaços urbanos pensados pelos especialistas. Segundo a autora, essas divisões são concebidas como “espaço de significação/interpretação em sua relação com a linguagem” (ORLANDI, 2011, p. 44), sendo assim, pensamos discursivamente essa questão do que é o espaço urbano, em que a história e a língua se articulam produzindo sentidos.

As repartições apontadas, causadas pela abrangência do *rap*, que tomamos aqui, geram o chamado “conflito social” entre “classes”. Orlandi (2012) classifica esses embates como “falas desorganizadas”:

[...] as relações sociais (urbanas) se significam na reprodução e na ruptura através da emergência de falas desorganizadas que significam lugares em que o sentido falta, incidência de novos processos de significação que atingem ao mesmo tempo a ordem do discurso e a organização social urbana (ORLANDI, 2012, p. 186).

Os *rappers* apresentam-se contentes com o alcance que suas músicas chegaram a atingir, mas concordam que aqueles que se dedicam a acompanhar o gênero devem manter uma postura condizente com o que é passado nas letras das músicas. Como podemos observar no depoimento dado por Kamau, para o *site* Muita Treta³⁸: “Existem muitas pessoas do lugar de onde eu vim que não fazem *rap*, mas merecem tanto respeito quanto eu. Às vezes a pessoa diz que ama o cara que faz a música, mas não respeita quem está do seu lado. É por isso que numa música eu digo que quero respeito aos meus iguais. Não adianta nada falar que ouve *rap*, que se identifica muito, e não respeitar o cara que limpa a sua rua, a mulher que limpa sua casa, a pessoa que trabalha no metrô ou atende numa loja”. Nesta fala, Kamau trata o modo como o *rap* brasileiro se relaciona com os espaços em que ele se insere na sociedade, e a sua participação no mercado. Que, como qualquer mercado, é dividido.

Entendemos que essas formas de nomear/significar a partir de cada “espaço” da cidade coloca os sujeitos em um lugar imaginário, buscando sentidos, o sujeito se desorganiza: “o discurso não é homogêneo e dá lugar a diferentes movimentos de discurso que se cruzam no espaço urbano” (ORLANDI, 2012, p. 187). Ao observar tal dicotomia, entendemos como a cidade faz sentidos no sujeito e diz por meio dele, ao enunciar, o sujeito-*rapper* Sabotage se significa e ao mesmo tempo significa a cidade, neste caso, a favela do Canão.

Instaura-se aí a contradição, Sabotage é “tirado” do mundo do crime e por investimento de profissionais do *rap*, como DJ Cia, Daniel Ganjaman, Família RZO, é um artista produzido. C. Toni narra os esforços que esses tiveram para conseguir lançar o primeiro álbum de (juntamente com) Maurinho. Então, para ter visibilidade, o *rap* é produzido, Sabotage assume o compromisso de trabalho, da responsabilidade de gravar e produzir, falando da periferia, assume, também, um compromisso com a periferia. A consequência desse trabalho é o “sucesso”.

Porém, ao levar o *rap* além da periferia, uma vasta crítica questiona a sua *falta* de compromisso. Aparecimento, apresentações e entrevistas de Sabotage, Racionais MC’s, Criolo, Emicida, entre outros, circulando em emissoras como a Rede Globo, fazem com que o público original do estilo questione: e os princípios do *rap*? Ora, para que a periferia possa ter visibilidade é preciso sair dela. Vemos que o *rap*, de alguma forma, se submete à indústria fonográfica e cultural, se submete ao modo de produção. Se unindo aos responsáveis pelas mazelas de seu povo, para voltar com o dinheiro dos cachês.

³⁸<http://www.muitatretavm.com.br/>

Todo movimento artístico, assim também o *rap*, está ligado às questões sociais e econômicas. O fenômeno da “ascensão de classes” que ocorreu no Brasil, nos anos 2000, o aumento do poder de consumo da até então “Classe C”, fez com que ficasse popular o termo “nova classe média”. Assim como SILVA (2015), entendemos que os temas levados pelo gênero musical em questão, enquanto produção social, passam a circular nas mídias e a contagiar os discursos sobre “periferia” no Brasil. Essas questões nos parecem pertinentes ao pensar a capa que propomos junto a esse momento do *rap*: em que moradores da favela se tornam consumidores em potencial – de roupas, passagens aéreas, aparelhos eletrônicos, enfim, compradores de bens de consumo. A periferia passa a compor de forma mais frequente o espaço nas mídias televisivas, Silva (2015), em sua pesquisa voltada para os programas da Rede Globo de Televisão, averigua que os núcleos das novelas *Avenida Brasil* e *Cheias de Charme*, as temáticas das reportagens do *Profissão Repórter*, séries como *A Grande Família* e *Pé na Cova* começam a ter como plano de fundo a periferia.

Como viemos repetindo, não estamos falando do sujeito empírico Sabotage, o *rap* em geral, no ato de narrar o que acontecia nas favelas, por meio das mídias, invadiu as classes médias, as mansões da classe alta e também as escolas (ANDRADE, 1999),

[...] nos intervalos, nos desenhos e adesivos feitos ou colados sobre a capa dos cadernos, nas confraternizações, nos muros, nos dizeres dos alunos. Ficou evidente que havia uma turbulência na sociedade brasileira, uma revisão de valores. Uma denúncia estava sendo feita e muitos a ouviam. O poder de transformação gerado não só pelos Racionais MC's, mas por uma infinidade de rappers e grupos, acabou por, nos anos subsequentes, invadir o século XXI. (FONSECA, 2011, p. 22).

Há, assim, um movimento do morro para o centro, movimento que é uma ocupação simbólica. É ocupação, mas tem o processo de invasão, a contundência do *rap* nacional extrapolou os limites da periferia e atingiu as classes mais ricas. Orlandi (2012, p. 189) afirma que no espaço urbanizado, “as diferenças verticalizadas separam os sujeitos”, sendo assim, os níveis de dominação impedem que aconteça uma convivialidade, pois, na cidade, o “outro” pode ser amigo ou inimigo. As relações de sentidos ficam, então, “nessas condições sobredeterminadas pelo urbano, encerradas em seu imaginário” (idem).

Retomando os sentidos que periferia passa a significar neste contexto de produção, levantamos o conceito de memória para Análise de Discurso. Segundo Pêcheux (2010, p. 15) “memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da “memória individual”, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita

em práticas, e da memória construída do historiador”. Sendo assim, não trabalhamos com a memória no sentido das lembranças pessoais, mas em uma esfera social, responsável por produzir as condições necessárias do funcionamento discursivo e, conseqüentemente, possibilitando a interpretabilidade na relação de palavras como: periferia, morro, favela, subúrbio x centro, asfalto, cidade.

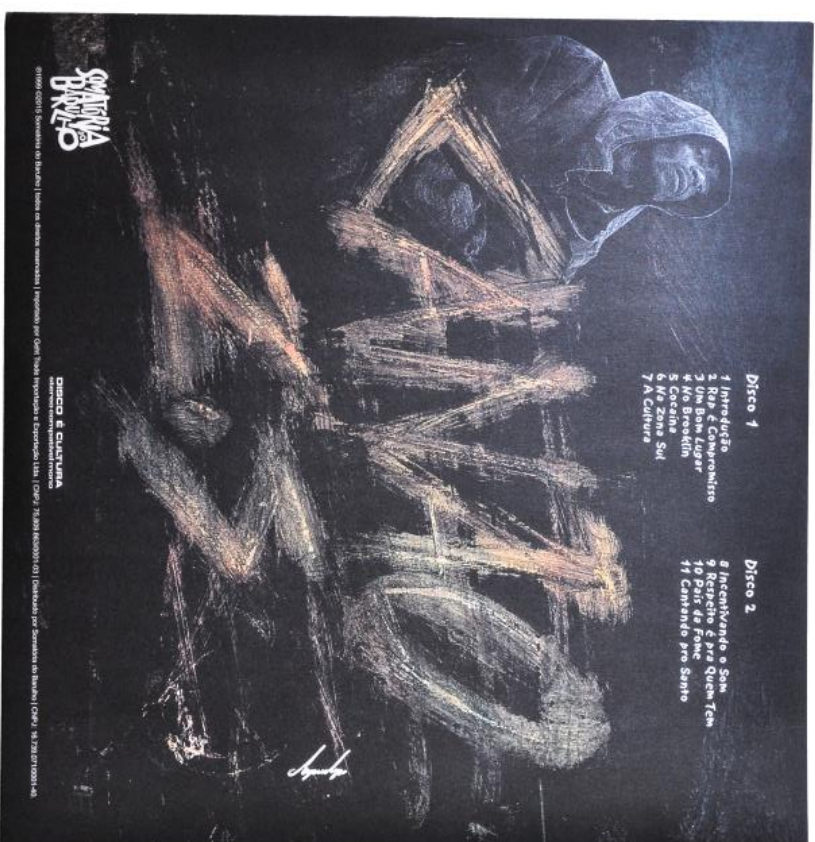
[...] o sujeito urbano é o corpo onde o capital está investido. Nesse espaço definido pela memória, a história se faz por um “eu” que é urbano. Esse sujeito, tomado na necessidade de produzir sentidos na cidade – pela textualização de sua relação com o outro e aos objetos simbólicos no espaço público – estabelece uma realidade significativa estruturada que deixa rastros. (Orlandi, 2012, p. 193).

Rap é compromisso

O título do álbum *Rap é Compromisso* anuncia a temática do disco. Dessa forma, propomos uma relação do que foi teorizado e analisado até o momento na relação com as materialidades significantes da capa:



Figura 5: Rap é Compromisso de Sabotage (2000)



Fonte: arquivo do autor

Na primeira imagem, há na formulação visual: um jogo entre azul, amarelo/laranja e preto, de modo que o corpo do *rapper* emerge entre tais cores. Elas remetem ao momento do dia que o sol está nascendo ou se pondo, visto o efeito de iluminação parcial que traz essa escolha, tais posições do sol indicam o desaparecimento ou a vinda da escuridão, nos sugerindo uma transição, seja da manhã, momento de levantar, de partir, de agir, seja do fim de tarde, à noite, momento de recolher, de guardar, de terminar os afazeres, a representação dessas cores já traz a noção de movimento e de binarismo. A “separação” é reforçada, também, pela posição do corpo e as cores que dividem os entornos: à frente de Sabota está a cidade de São Paulo, ao seu centro, urbano, verticalizado, e ao fundo, a Favela do Canão.

Em meio à formulação do corpo no jogo entre o morro e os altos edifícios de luxo, tem-se o *mix* entre o azul do céu, no alto da imagem e uma visão de uma área urbanizada – nesse caso o bairro do Brooklin, da cidade de São Paulo, que esconde a pequena favela do Canão – refletida nos óculos espelhados do *rapper* e a cor preta que se formula como “base” sobre a qual se assenta o morro.

Dessa forma, podemos notar o fio tensivo entre a favela e uma visão de uma área nobre, de modo que é o intradiscurso capaz de entrecruzar o corpo e seu entorno e o interdiscurso, a memória legitimada da imagem da “sabotagem”, de quem chega para tomar/conquistar/roubar um espaço que está próximo e ao mesmo distante do sujeito-*rapper*. As formulações visuais da capa reforçam essa dualidade entre o centro e a periferia.

O estilo que chegou à sala de estar das classes médias e altas também tem um espaço de visibilidade, já que os brancos tiveram suas televisões, rádios, revistas, invadidas pelo movimento da juventude negra. O *rap* transformou a periferia em referência para a cultura, ao passo que a sombra na Favela do Canão não é anulada, porque a cidade ainda o divide, a cor da pele ainda o divide.

Sobre a formulação da capa, vale destacar que o *rapper* Sabotage é representado em uma ilustração, não em uma produção fotográfica. Diferente das outras capas analisadas, *Rap é Compromisso* é composta por uma ilustração + elementos textuais.

Coito (2012) entende a ilustração como discurso. Para a autora, o sujeito que toma o papel de autor-ilustrador, ou seja, que é solicitado a formular imagetivamente significantes para um texto, nem sempre corresponde às marcas de produção do autor do texto, produzindo efeitos de sentidos outros, já que há elementos na imagem que se relacionam entre si e outros que se relacionam com o texto. “Além de, em muitos casos, o ilustrador marcar uma posição diferenciada, a ilustração, mais do que uma narratividade, possui uma discursividade” (COITO, 2012, p. 22).

Interessa-nos, nessa reflexão, o discurso do ilustrador Leprechaun perante os pré-construídos acerca do “sujeito-*rapper*”. Um olhar mais atento sobre as duas representações feitas pelo artista do *rapper*, Sabotage nos revela “um posicionamento do ilustrador diante do texto verbal. Este posicionamento, consciente ou não, desvela dispositivos de representações que fogem do alcance do ilustrador enquanto produtor de um novo texto” (COITO, 2012, p.23).

Em uma entrevista para o site Noisey³⁹, Leprechaun, o ilustrador da capa, conta que a proposta da capa não veio de Sabotage, porque quem o produzia era o grupo RZO. “Aí o Helião e o Sandrão vieram com um monte de ideias, e aquilo não era nada do que o Sabotage queria”. Sendo assim, o ilustrador vai até a casa de Maurinho, onde é apresentado a todos do Canão, nesta oportunidade, solicitou uma foto, para que pudesse fazer um desenho do rosto de Sabotage na capa, que disse: “Não tenho foto, não deixo os caras tirarem foto de mim. Mas tenho o RG, serve?”. Sabotage apresentou três documentos, cada um com um nome diferente e Leprechaun escolheu um.

Lagazzi (2015), retomando Pêcheux em AAD-69 (GADET & HAK, 1990), afirma que a antecipação, para a Análise de Discurso é: “uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro” (LAGAZZI, 2015, p.185), ou seja, o orador imagina o lugar do ouvinte, porém não o faz fora do seu lugar de orador. Sendo assim, há regras de projeção, entre o que é *situação* (o definível) e as *posições* (o que depende da situação).

A partir da foto que Mauro Matheus emprestou para Leprechaun, o artista produziu diferentes perspectivas de seu rosto, em um movimento de antecipação: “O que eu tentei passar com aquele retrato, em que ele aparece com uma pose de quem está chegando de mansinho pra sabotar, era a vontade dele de conseguir infiltrar o *rap* não só na periferia. Essa foi a sabotagem dele, de colocar o *rap* em todo lugar. Foi ele quem abriu o caminho. Eu entendi dessa forma na época. Por isso fiz o desenho dando a ideia de que era pra todo mundo ficar quieto que o Sabotage estava chegando”.

Embora o ilustrador enuncie o que quis fazer com o seu trabalho, em Análise de Discurso, não levamos em consideração “o que se diz que quis fazer com x”, mas o modo como “x” se formula. Assim, não a tomamos literalmente.

Primeiro, Sabotage é representado com o dedo indicador levado à boca, essa formulação nos toma pela memória do “dedo em frente à boca”, fazendo ressoar a memória

³⁹ https://noisey.vice.com/pt_br/article/nneek8/leprechaun-artista-sabotage-entrevista

do silêncio, da autoridade de pedir silêncio – como as figuras das enfermeiras nos hospitais, das professoras nas salas de aula, dos avisos nas bibliotecas – ou, da frase que o *rapper* muito usava “chegar no sapatinho”, sorratamente, no atual estilo “malandro do morro”.

Ainda, considero o gesto de Sabotage uma representação de resistência, na relação do silêncio de si com o silêncio do outro. Considero os estudos sobre o silêncio de Orlandi (2007), que apresenta essa relação entre o silêncio e a resistência. Ela analisa os mecanismos usados por vozes sociais, reprimidas por uma ideologia dominante, que busca significar em silêncio.

Compõe o figurino do *rapper*: os óculos estilo Juliet, uma bandana, e por cima dela um boné. Segundo Leprechaun, foi o único pedido do *rapper*: “Na capa, ele só fez a exigência de que eu colocasse uma bandana e escrevesse "Brooklyn / Sul". Só isso”. Essa escolha aponta uma subjetivação, entre ideologia e inconsciente, pedir que o ilustrador inscreva em sua bandana, e não em outro acessório, ou formulação visual da capa – o seu lugar de origem, de pertencimento.

Na contracapa, os inscritos “Canção ZS”, como se fossem rabiscos feitos por um material pontiagudo em uma parede, retoma a memória da pichação, essa vertente do Movimento *Hip-Hop*. O silêncio do social toma a cidade enquanto espaço para sua voz, por meio dos grafismos: “ZS” seria Zona Sul, da capital paulista, região de onde vem Mauro Mateus dos Santos. Além disso, na composição das materialidades inscritas na capa e na contracapa, as formulações visuais de um bairro/morro ao fundo e a inscrição “Canção ZS” no boné do *rapper*, materializam justamente um movimento em que é preciso, na formulação da capa, dar corpo a uma memória em que o *rap* se liga a uma comunidade, à periferia. Orlandi, (1999, p. 66) afirma que: “O processo ideológico não se liga à falta, mas ao excesso. A ideologia representa a saturação, o efeito de completude que, por sua vez, produz o efeito de ‘evidência’, sustentando-se sobre o já dito, os sentidos institucionalizados, admitidos por todos como ‘naturais’”.

Seu nome de *rapper* aparece em vermelho, ocupando o topo da capa, lugar de bastante ênfase. “Sabotage” vem do verbo “sabotar”, “Maurinho” era conhecido por burlar as leis de uma forma cativante, sempre se saindo bem das situações⁴⁰. O design irregular da escrita desse nome nos remete à tinta, quando observamos as extremidades das letras “S”, por

⁴⁰ C. Toni. Um Bom Lugar: Biografia oficial de Mauro Matheus dos Santos – Sabotage. São Paulo: LiteraRUA, 2013.

exemplo, nos traz a memória da pichação de “rolinho”, uma modalidade de pichação feita com tinta e não com spray.

Na contracapa, Sabotage aparece ilustrado com o rosto erguido, usando um moletom com touca, assegurando a sua postura. Segundo Pêcheux (1997, p. 167), o discurso do sujeito é “um efeito do interdiscurso sobre si mesmo, uma interioridade’ inteiramente determinada de exterior”, ou seja, o funcionamento dessa materialidade significante se dá pela noção de *pré-construído* no funcionamento discursivo do que é “ser um *rapper*”. A ilustração nos remete a algo já visto, a postura ilustrada invoca uma repetibilidade dos saberes sobre sujeito-*rapper*, “ser durão, ser bravo, não levar desaforo, ser perigoso, ser bandido”, os já-ditos em outro discurso ressoam na capa. Convocamos, mais uma vez, a noção de memória para a AD na análise dessa capa: “o sujeito, ao produzir seu discurso, o realiza sob o regime da repetibilidade, mas o faz pelo esquecimento, na crença de ser a origem daquele saber” (INDURSKY, 2012, p. 70-71).

O boné, os óculos *Juliet*, o dedo, o moletom, as “pichações” são considerados lugares de memória. Indusky (2012) reflete sobre essa noção, afirmando que os sentidos passam a ser objeto de repetição, as materialidades inscritas na formulação da capa e contracapa são objetos cristalizados e, por conseguinte, regularizam um conjunto de sentidos e saberes que discursivizam acontecimentos históricos. Sem excluir a ideia de que é a mesma repetição que pode movimentar e alterar esses sentidos.

Ao lado da representação de Sabota, temos os títulos das canções e o tempo de duração de cada uma. Embora seja menor que um vinil, 11,5 cm x 11,5 cm, o CD tem maior capacidade de armazenamento, sendo assim, em seu primeiro e único trabalho lançado, Sabotage apresenta 11 músicas: *Introdução*, *Rap é Compromisso*, *Um Bom Lugar*, *No Brooklin*, *Cocaína*, *Na Zona Sul*, *A Cultura*, *Incentivando o Som*, *Respeito é pra Quem Tem*, *País da Fome* e *Cantando pro Santo*.

Percebemos que os títulos das canções correspondem às temáticas destas, portanto, reunimos em um primeiro e amplo grupo as músicas que narram o dia a dia na Favela do Canão, fazendo fortes referências ao lugar desse sujeito no espaço urbano: em canções como *Rap é Compromisso*, *Bom Lugar*, *No Brooklin*, *Na Zona Sul* em que Sabotage aborda questões sobre ele mesmo, as suas origens e da forma como age, “só no sapatinho”, fala também da vivência na favela, suas carências. Ainda, na mesma temática, *Introduzindo o Som* narra a vida na Zona Sul de forma menos impositiva e mais melódica. Em *País da fome*, Sabotagem fala sobre as pessoas que o cercavam, o irmão que perdeu por conta do tráfico, os filhos, no cenário do Brooklin. O segundo grupo de canções traz temáticas diversas, que

conversam com o primeiro grupo: *Introdução* apresenta um bate papo disperso entre Helião, Sabotagem, Nego Wando e Marrom sob o *sample*: “vim para sabotar seu raciocínio”. A *Cultura*, composta e interpretada por Sabotage junto com Happin Hood, trata a Cultura do Hip-Hop pela voz do *rapper*, afirmando que o Rap é o compromisso da favela. *Cantando pro Santo* é uma música composta pela união de Chorão, da banda de rock Charlie Brown Júnior, com Sabotage. A letra mescla a vivência na Zona Sul, o crime-cadeia-sistema e um pedido de melhora e justiça dessa situação aos orixás. Na música *Cocaína*, Sabotage fala de como o vício na droga está associado ao crime. A canção *Respeito é pra Quem Tem* retoma os dizeres sobre as relações dentro/fora da favela.

Em sua biografia é narrado que Maurinho não levava nada para o estúdio, todo o álbum foi gravado no *freestyle*, embora a estrutura musical e os refrãos já fossem programados. O encarte ainda traz a ficha técnica de quem trabalhou na produção do disco e o selo da gravadora *Somatória do Barulho*, criada em 2010, que é um selo originalmente brasileiro com o foco em resgatar antigos clássicos da discografia nacional, trabalhando somente com vinil. Essa versão da capa que apresento foi relançada por este selo. Porém, o álbum foi originalmente gravado pela gravadora dos Racionais MC's, a Cosa Nostra, em 2000.

Para efeitos de conclusão, retomamos Pêcheux (2010), que afirma que a memória seria aquilo que surge como acontecimento ao ler, quando emergem os pré-construídos de que a leitura do sujeito necessita: “a condição do legível em relação ao próprio legível” (PÊCHEUX, 2010, p. 52). Se, por um lado, os pré-construídos são elemento constitutivos do interdiscurso que, por sua vez, é constituído por todas as FDs, entendemos que, o interdiscurso funciona como um conjunto de sentidos possíveis em funcionamento – o que é justamente recortado, segundo as condições de produção de um dizer, que se formula a partir da filiação do sujeito do discurso em uma Formação Discursiva. Então, para que a relação entre favela/morro/periferia e cidade/centro/asfalto seja dotada de “um” sentido (e não de todos), deve se filiar a uma Formação Discursiva. Só assim será eleito um sentido e os demais serão “esquecidos”.

Entendemos que “memória” é um conceito que pode sustentar nosso gesto de análise da capa, pois são as redes de memória que vão possibilitar a retomada de discursos já-ditos, atualizando-os à historicidade do acontecimento discursivo. Assim, de um lado há a força que busca estabilizar os implícitos e, de outro, uma força que insiste na desregulação e perturbação dos já ditos. O estabilizado “é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a memória (...), provocando interrupção,

pode desmanchar essa “regularização” e produzir retrospectivamente uma outra série sob a primeira” (PÊCHEUX, 2010, p. 52). Logo, o acontecimento discursivo novo tem o poder de provocar uma desestabilização e deslocar os espaços de memória.

Segundo Lagazzi (2015, p. 185), as formulações visuais “atualizam um já dito legitimado e imobilizado em nossa sociedade reafirmando tipificações características de um social dicotomizado por antagonismos.”. Sendo assim, podemos nos questionar o que é prototípico para o sujeito-*rapper*? Que noções os dizeres da cidade fazem do *rap* e do sujeito-*rapper*? Essas questões não pretendem ser respondidas, apenas consideradas, há um imaginário sobre o sujeito-*rapper*?

Considerando o equívoco na língua, não podemos pensar em uma leitura única para a capa do disco *Rap é Compromisso*. O que é deixar/descer o morro, sem perder suas origens e chegar à cidade? O título do álbum “*rap é compromisso*” coloca em cena sentidos ligados a um dado pertencimento, a um estilo musical/movimento ligado ao morro. O *rapper* pode estar chegando à cidade, à área nobre, mas o que fica para “trás”, formulado na imagem da capa do disco, é de onde ele parte, é sua origem. Sabotage parece deixar a favela do Canão, Zona Sul da cidade de São Paulo, na qual está a sombra na formulação visual e segue em “frente”, em direção à cidade, o reflexo dos óculos (o espaço urbanizado repleto de prédios altos que seus olhos contemplam). Mas também pode estar olhando para a área nobre de seu lugar de “origem”. Ou pode estar mostrando que não há porque não poder estar em dois espaços, em movimento de ir-e-vir. Há várias outras possibilidades de analisar a imagem da favela e a dos prédios espelhados nos óculos.

Podemos também notar um deslizamento das/nas significações de *rap*: “*rap é compromisso*” é o dinheiro, é a droga que vicia, é a forma de o sujeito identificar-se, individualizar-se e propor o gênero musical como conquista de um espaço, como roubar a cena na cidade. O sujeito-*rapper* pertence a um outro espaço, mas que quer chegar “de mansinho” (de forma sorrateira para não chamar a atenção) a “algum lugar” pela arte, pela música. Ainda pela memória, na formulação visual dos óculos espelhados cuja imagem é a cidade com seus arranha-céus, é possível tomar o reflexo enquanto lugar aonde se quer chegar. “Descer do morro” é legitimado no discurso urbano como um problema social, quando a periferia passa a frequentar os mesmos espaços de outros grupos sociais, ou seja, podemos trabalhar o fio tenso entre o morro, a favela e uma visão da área nobre da cidade, refletida nos olhos, por meio dos óculos espelhados. O morro – que está tão perto e bairros privilegiados economicamente – que invade/rouba/ocupa/conquista a cidade.

O *Rap* transformou a periferia em referência para a cultura. Ao passo que a sombra na Favela do Canão não é anulada, porque a cidade ainda o divide, a cor da pele ainda o divide. O *rap* ainda é considerado/representado como “violento”, o sujeito-*rapper* se coloca, também, como excluído, como vítimas da opressão, da miséria, do preconceito. O *rap* aparece para o sujeito como um ponto de convergência entre o individual e o coletivo. A capa “Rap é compromisso” materializa sentidos ligados a uma arte que, apesar de usar da música para alcançar grandes plataformas midiáticas, ainda é significado como aquele que desceu o morro, que vem de outro lugar.

Mesmo que “toda” sociedade a passe a ouvir *rap*, ela ainda será excludente. A arte, o Movimento *Hip-Hop* vem como um processo de apropriar-se simbolicamente, e obter uma sensação de pertencimento. Mas a noção de invisibilidade x visibilidade é colocada em questão, já que mesmo que Sabotagem esteja fazendo sucesso, ele não rompe com a origem, com a favela, com o morro, com uma relação com o que ele é. Sendo assim, morre (provavelmente por resquícios do que viveu no crime) assassinado e pobre.

4.3.4 “*Bussiness Rap*”

“Periferias, vielas, cortiços. Você deve estar pensando o que você tem a ver com isso?”

Edi Rock, Negro Drama – Racionais MC’s.

A indagação da música *Negro Drama* põe em tela um dos principais desafios do *rap* brasileiro, desde o seu surgimento: denunciar a desigualdade social como causadora dos problemas estruturais que afligem o país. Mesmo que, nos anos 90, o gênero musical deixe de ser exclusividade das periferias, o *rap* segue sendo compromisso nos anos 2000, dando voz à periferia e carregando críticas às práticas que distanciam econômica e socialmente a relação entre “pobres” e “ricos”. Voltados para o momento “2010”, optamos em analisar duas capas, visto que uma delas retoma o grupo de *rap* Racionais MC’s, já mencionado neste trabalho. E, para manter o mesmo critério utilizado durante toda a dissertação – partir da narrativa sustentada pelo Movimento *Hip-Hop*, que dá visibilidade a uns textos e não a outros – a segunda capa a ser abordada nessa seção traz o *rapper* Emicida, atual expoente do *rap* nacional, considerado o mais visualizado desde meados dos anos 2010.

A primeira capa a ser estudada, neste momento, refere-se ao álbum *Cores & Valores*, que foi lançado, em novembro de 2014, doze anos depois da última produção dos Racionais MC’s. Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay, marcando os 25 anos de estrada neste

disco, que é o oitavo trabalho do grupo, composto por 15 faixas e tem aproximadamente 35 minutos de duração. Mesmo com esse hiato entre os discos, com os diversos estilos de *rap* e de *rappers*, que surgiram na cena, o grupo continua sendo uma das referências mais populares do gênero. Escolher outra capa dos Racionais MC's é interessante a esse trabalho de dissertação, visto que não há outro grupo que tenha se mantido integralmente unido durante tantos anos e tantas transformações no movimento *Hip-Hop*, e que continue sendo o grupo mais representativo nessa cultura.

Durante os 12 anos que separaram *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* de *Cores & Valores*, grandes mudanças ocorreram no país. O Brasil presenciou a aprovação de políticas públicas de redistribuição de renda após a estabilização da economia no governo Fernando Henrique Cardoso (PSDB) e a ascensão do Partido dos Trabalhadores (PT) ao poder, com os dois mandatos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003 - 2011) e a gestão de Dilma Rousseff (2011 - 2016).

O crescimento do Brasil, nessas condições de produção, deu aos menos favorecidos um poder de compra maior, propiciando um fenômeno batizado de “ascensão da classe C”, os órgãos oficiais de estatística do governo passaram a classificar essas pessoas como uma “nova classe média”. Muito devemos estar atentos a essa classificação, visto que, apesar das transformações na relação entre favela e poder de consumo, os sistemas de educação, de saúde, e saneamento básico, por exemplo, ainda continuaram sendo problemáticos. Embora *consumo* não seja sinônimo de ascensão social, a chamada “classe C” começa a se relacionar com celulares, TV's de LCD, acesso à internet e aos computadores, carros populares. O “pobre” passou a viajar de avião e frequentar restaurantes antes elitizados.

O *rap* enquanto arte está fadado a resistir ou ser gentrificado. Já foi levantado, neste trabalho, o modo como se desenvolveu o gênero musical na cidade: nascido nos guetos, nas principais transformações sociais e urbanas dos últimos tempos, está inserido nesses processos que o envolvem, e por isso sente os efeitos das condições de produção do urbano.

Depois dos anos 2000, algumas tomadas de decisão do grupo Racionais MC's gerou críticas por parte dos fãs do movimento *Hip-Hop*. Atitudes como: um posicionamento menos radical em relação à mídia, incluindo participações em programas populares de televisão, como a Rede Globo de Comunicação, algumas apresentações do coletivo em boates, frequentadas por jovens da elite paulistana, fizeram com que os membros fossem questionados sobre o exercício de representatividade da periferia. Uma das ações mais repudiadas foi a entrevista concedida à Revista *Rolling Stones*, em novembro de 2013, em que os “quatro pretos” estamparam a capa da revista vestidos com traje social. Porém, para o

grupo, à parte de qualquer transformação conceitual ou estética, o *rap* segue como um instrumento de luta. Além dos fãs, os *rappers* opinaram sobre o caso⁴¹, Toni C.: “Se uma roupa mudar toda uma construção, a gente se perde e reproduz o preconceito e o racismo também, porque qual é o espaço que a gente não pode ocupar?”, indaga. Também, Emicida: “Tem que ocupar a capa da *Rolling Stone*, sim. Por que não? Será mesmo que a gente tem que usar terno só no dia do nosso enterro? [...] A gente só usa terno para fazer segurança privada em empresa de bacana?”.

A relação do *rap* nacional com o mundo *bussiness* está totalmente modificada nas condições estritas dos anos 2010. Se o espaço se transforma, a periferia faz da arte seu ponto de resistência. O gênero sempre movimentou muito dinheiro: indústria fonográfica, indústria da moda, indústria de eventos, etc. Esse dinheiro – que se concentra no topo da pirâmide social – passa a alcançar as periferias e também o *rap*, quando esses *rappers* passam a ser responsáveis pelo seu próprio selo de gravação, sua própria marca de roupa, sua própria festa. É dessa forma que o dinheiro concentrado passa a ser capaz de ocupar novos espaços. Aproveitando deste momento, em que o acesso à tecnologia ficou mais fácil, houve uma potência na entrada de capital nas periferias e a queda dos modelos convencionais de produção de música – antes dominados pelas grandes gravadoras – o *rap* pode continuar se desenvolvendo não só como expressão cultural, mas como modelo de negócios gerador de empregos e renda para os jovens das periferias.

Embora a independência sempre tenha sido uma realidade no *rap* brasileiro, o que estávamos vivendo nos anos 2010 já estava acontecendo no *rap* americano nos anos 1990. Foi pontuado, na subseção “*Gangsta Rap*”, que os Racionais MC’s não precisaram de gravadoras ou de grandes aparatos midiáticos para circular (nas periferias e nas elites) e atingir seu público, o grupo vendeu mais de um milhão de cópias de “*Sobrevivendo no Inferno*” (1997), com a produção totalmente independente. Porém, os *bussiness rappers*, que entram na cena recentemente, provocam transformações nas carreiras de seus próprios mentores. Depois de 20 anos de carreira, que o grupo “Racionais” posicionou uma equipe profissional para organizar os negócios, a empresa *Boogie Naipe*, do *rapper* Mano Brown, funciona como agência.

A segunda capa que será analisada nesta seção é referente ao álbum intitulado *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa* (2015), e é de Emicida. O considerado “Jay-Z brasileiro” colabora para que possamos chamar, efetivamente, o *rap* de *bussiness* no Brasil.

⁴¹ <http://www.muitatretavm.com.br/capitulo-1.html>

Emergindo em um momento que o discurso do *rap* estar na favela x não favela já havia circulado, foram postas outras questões e o *rapper* soube aproveitar as contradições desses discursos, sugerindo o *rap* (e assim o negro, o pobre, o favelado, o excluído) em espaços que não foram frequentados anteriormente. Os discursos de ascensão da “classe C” miram nas questões do “preto que venceu”, que está consumindo no mesmo cinema, teatro, hotel que as classes “altas” foram fator determinante para aquecer a economia dentro do *rap*, ou seja, uma vez transpassando a barreira da favela, mais pessoas o consomem e mais capital de giro entra no “game”.

Seguindo a lógica de mercado, a empresa *Laboratório Fantasma* de Emicida e seu irmão Evandro Fióti, é a maior iniciativa empreendedora dentro do *rap* nacional. Iniciada em 2008, hoje conta com 15 funcionários fixos e dezenas de colaboradores, ocupando uma importante fatia do mercado. O misto de escritório de comunicação, de gravadora e de selo une: produção artesanal de discos, processos de distribuição, assessoria de imprensa, agenciamento de diversos artistas, um forte investimento na produção e venda de roupas e acessórios – que levou a marca até ao São Paulo *Fashion Week* (SPFW), até a realização de um festival de música que leva o nome da marca. Emicida declara⁴²: “Quando a gente surgiu, não tinha nenhuma empresa que fizesse o que a gente faz no meio do *Hip-Hop*, ou do *funk*, ou da música de periferia. Não tivemos um espelho nacional. É por isso que a gente vai arregaçando as mangas e fazendo”. Sendo assim, de forma direta, ou indireta, outros *rappers* passaram a tomar conta das suas marcas, a influência de Emicida que chegara na cena em 2009, fez com que o *rap* fosse um estilo de vida rentável para além das músicas.

A “mais mais” nova geração do *rap*, encabeçada por nomes como o de Emicida, saiu das batalhas e rinha dos MC's rumo ao *mainstream*. Chegando aos anos 2010 o *rap* deixou de ser, novamente, exclusivamente, música de protesto produzida na periferia e volta a falar (também) sobre relacionamentos amorosos, amizade e festas. Na sonoridade das batidas, o nacional segue acompanhando as tendências mundiais: o *trap* e a *bass music* – compostos por graves, viradas e efeitos. O termo *trap*, que surgiu em Atlanta, nos Estados Unidos, em meados dos anos 2000, explode na cena nacional tardiamente. Em Maringá, de onde escrevo essa dissertação e acompanho as festas do movimento, o *trap* tomou as *setlists* dos Djs locais muito fortemente apenas nos anos 2015/2016.

Também, é importante considerar, neste momento, o gênero musical *funk carioca*. Enquanto o *rap* “tomava de assalto” os grandes centros, por meio da mídia, deixava espaço no

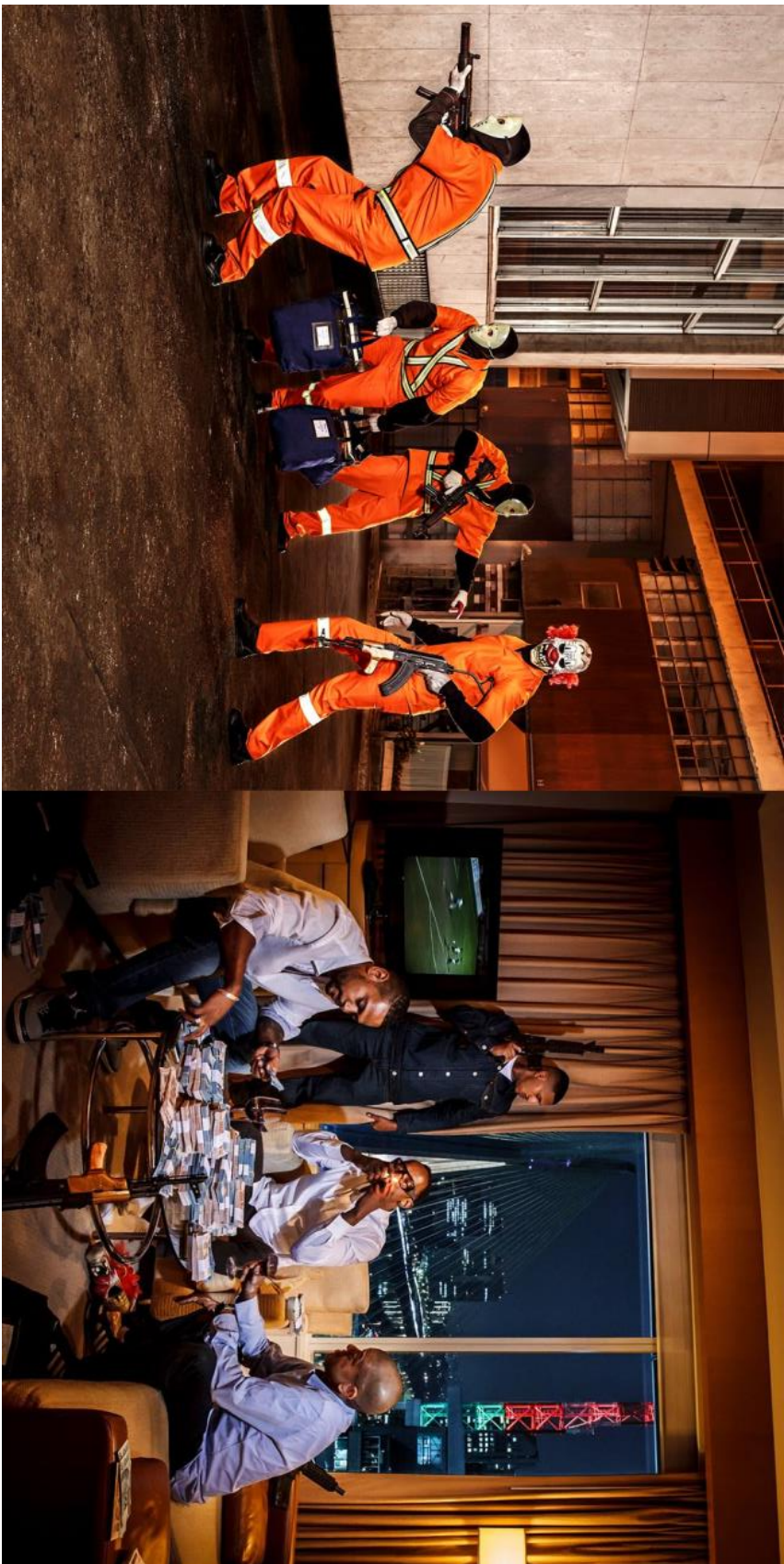
⁴² <http://judao.com.br/laboratorio-fantasma-o-nome-da-liberdade-de-emicida/>

diálogo com as quebradas. Esse movimento de experimentar a circulação nas elites favoreceu a disseminação de outros estilos, como o *funk* carioca. O gênero, também inserido nas condições de produção das transformações urbanas e sociais dos anos 2010, passa a ocupar essa lacuna, o *funk* ostentação é muito mais vinculado nos bailes, nas rádios e nos celulares dos moradores da periferia. Inspirado na levada do *Miami Bass*, traz temáticas como o declarado consumismo de artigos de luxo como roupas, carros, correntes de ouro, apresentados em clipes altamente produzidos.

Cores e Valores

Cores & Valores demonstra o amadurecimento dos Racionais MC's, ao conseguir acompanhar as mudanças dentro do Movimento *Hip-Hop*, embora exista muita crítica ao “novo” posicionamento do grupo: aberto a grande mídia e ao público “burguês”, continuam denunciando o racismo e explicando a violência que o preconceito gera. Ultrapassando as narrativas do cotidiano da periferia (*Da Ponte Pra Cá*) e os relatos do massacre da Casa de Detenção de São Paulo, em 1992 (*Diário de Um Detento*), o álbum também questiona as *Cores* (da pele) e os *Valores* (poder aquisitivo) que segregam a nossa sociedade.

Figura 6: Cores e Valores de Racionais MC's (2014)



Fonte: arquivo do autor

Ao iniciar a leitura desta capa, nos atentamos para que a descrição e a interpretação não sejam tomadas na indistinção uma da outra (LAGAZZI, 2015), para tanto, apoiamos-nos no que chamamos “procedimento parafrástico”. Léon e Pêcheux (2015) refletem sobre o conflito da Análise de Discurso sobre a análise sintática e a paráfrase discursiva, considerando que a leitura, e assim o “sentido” de um texto, “só existe em referência a outros textos, frases ou palavras que constituem seu ‘contexto’” (LÉON; PÊCHEUX, 2015, p. 165). Dessa forma, cercamos o sentido de uma sequência por meio das possibilidades de paráfrase, lembrando que, nessa perspectiva, “paráfrase” se difere da visão sintática dos linguistas, entendemo-la do ponto de vista da produção discursiva do sentido: o mesmo e o outro.

Para Orlandi (2015, p. 34) “todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre os processos parafrásticos e processos polissêmicos”. Ou seja, aquilo que “escapa” nas repetições também nos interessa enquanto analistas. Segundo Lagazzi (2015, p. 178), “é ao dar lugar à descrição pelo procedimento parafrástico, que a evidência de um sentido pode ser relativizada e o analista pode dar consequência ao movimento de interpretação para compreendê-lo em seus pré-construídos”

Ainda, seguindo os pressupostos de Pêcheux (2015), acreditamos que quando descrevemos a língua, ela está exposta ao equívoco, sendo assim, para descrever e interpretar esta capa, tratou-se dos conceitos de Paráfrase e Polissemia.

Paráfrase e Polissemia são forças antagônicas que lutam para desestabilizar e desregular os já-ditos, entre a memória estabilizada e a ruptura nos processos de significação. Assim, um jogo de forças trabalha para continuar o dizer. Nas palavras de Orlandi (2015, p. 36) “entre o mesmo e o diferente, o analista se propõe compreender como o político e, o linguístico se interrelacionam na constituição dos sujeitos e na produção dos sentidos, ideologicamente assinalados”.

Como exemplo, temos nas capas (capa e contracapa) de *Cores e Valores* o que se diz respeito aos sentidos de “criminalidade” e seus efeitos em nós, entre o mesmo e o diferente. Orlandi (2015) afirma que a memória e o interdiscurso constituem os sentidos, esses sentidos de “criminalidade” estão constituídos em uma história a que não temos acesso e que fala em nós (ORLANDI, 2015). Haveria, assim, sempre um jogo de forças na memória: o acontecimento/novo/polissemia negocia com uma estabilização parafrástica – que visa manter uma regularização pré-existente – nessa interação, o acontecimento é absorvido e eventualmente dissolvido. Mas, também, ao contrário, o jogo de força de uma “desregulação” vem perturbar a rede dos “implícitos”.

Insistindo no que Pêcheux (1997, p. 94) chamou de “efeito metafórico”, no interior de um discurso, há sempre termos que podem ser substituídos sem que mudemos a interpretação desse discurso:

que permitem gerar uma série quase ínfima de superfícies pela sua restrição a o mesmo sistema de representações se reinscreve através das variantes que o repetem progressivamente; é esta repetição do idêntico através das formas necessariamente diversas que caracteriza, a nossos olhos, o mecanismo de um processo de produção; a “estrutura profunda” aparece assim como um tecido de elementos solitários, instalando-se e assegurando-se a si mesma através de efeitos metafóricos limites de funcionamento além dos quais a “estrutura profunda” explodiria (PÊCHEUX, 1999, p. 97).

Assim, o autor supracitado consolida que no processo de produção do discurso há “diferentes marcas significantes para o mesmo discurso” (LAGAZZI, 2015, p. 180).

Lagazzi (2015), considerando tais reflexões, retoma o procedimento parafrástico para a imagem. A autora fala das cenas prototípicas⁴³, da forma como estas marcam um social dividido, ou seja, de como os já-ditos legitimados e imobilizados em nossa sociedade reforçam os antagonismos: bom x ruim, certo x errado também nas imagens.

Na capa e na contracapa de *Cores e Valores*, as formulações visuais são constituídas em/de uma espécie de encenação. Pelo exercício da paráfrase, podemos ter a dimensão do corpo/entorno do sujeito apresentando regularidades importantes: quatro pessoas portam armas e malotes em posição de ação, que, pelo trabalho da memória, reverberam a cena de um assalto e o “encontro/reunião” de quatro pessoas, portando armas, bebidas, drogas e dinheiro, em volta de uma mesa, convocando sentidos que se ligam à contabilidade de um assalto, à rotina de uma organização criminosa/quadrilha ou ainda ao *modus operandi* do “crime organizado”.

Segundo Lagazzi (2015, p. 186), “considerando a relação estabilizada entre revolver e violência em nossa sociedade, podemos dizer que o revolver metaforiza metonimicamente a violência da nossa sociedade dividida”. Sendo assim, iniciando alguns movimentos de análise, contemplando a formulação visual da capa, e, ainda, uma relação parafrástica entre capas (*Escolha o seu caminho* e *Cores e Valores*), questionamos: Quem segura essa arma? Para quem essa arma está voltada? Quem/O que eles estão assaltando? Entre o mesmo e o diferente, como o antagonismo entre “lado certo” e o “lado errado” da vida se estabelece?

Também, podemos dizer sobre as cores desse uniforme: laranja e preto. Há diversas possibilidades de leitura para a cor laranja, na formulação visual da indumentária dos sujeitos

⁴³ Conceitos já apresentados na subseção “*Gangsta Rap*”.

em cena na capa do disco, que atestam para uma contradição entre apagamento/identificação dos sujeitos em cena. Na capa do álbum, os personagens trajam uniformes que usualmente são usados por trabalhadores “braçais” – pelos lixeiros, pelos garis, frentistas, por funcionários viários, na manutenção da cidade com a pintura, a jardinagem, as construções. Mas também é uma cor de uniforme usada por detentos em prisões (sobretudo nos EUA). Assim, no entrecruzamento do corpo uniformizado com as armas e malotes e, ainda, o entorno, há uma contradição constitutiva da relação “crime x trabalho”. As vestimentas fazem funcionar uma tensão entre trabalho/atividade que gera dinheiro e crime, entre uma forma de homogeneizar e, ao mesmo tempo, identificar o sujeito, já que os uniformes são todos iguais, mas permitem a identificação daquele tipo de trabalhador ou reconhecimento de um presidiário.

Retomando o que já foi exposto, tal cor, a laranja, é comumente escolhida nas prisões por conta da facilidade que proporciona na identificação dos detentos em caso de fugas. Ademais, em razão de ser uma cor revigorante, o laranja, supostamente, “estimularia” os detentos a realizarem tarefas diárias de trabalho na prisão. De forma contraditória, uma cor que, apesar de ser chamativa, não consegue dar visibilidade a tais sujeitos, muitas vezes, tidos como invisíveis para uma grande parte das pessoas. Uma cor que homogeneiza e ao mesmo tempo marca o sujeito e seu lugar social. Especificamente, é preciso considerar a memória da cor laranja ligada aos uniformes/roupas usados nas prisões que permitem o controle desses sujeitos em suas tarefas ou no reconhecimento dos detentos em caso de fugas, por ser uma cor incomum e chamativa.

Ainda, considerando a própria história do grupo Racionais, nas condições de produção do Brasil, a cor laranja faz referência à Vila Fundão, ao Capão Redondo, de onde vem Mano Brown. *Finado Neguin*⁴⁴, a canção escrita por Mano Brown, que está nesse álbum, relembra seu grande amigo Emerson Neguin, que morreu em 2002, vítima de um acidente de moto. O “brother” de Brown foi o responsável por escolher as cores laranja e preto para representar a Vila Fundão, região do Capão Redondo em que o *rapper* nasceu, cresceu e vive até hoje. O “uniforme” também foi usado em cena, nos shows dos Racionais durante a turnê de 25 anos.

As máscaras usadas pelos personagens também produzem uma tensão entre o apagamento/reconhecimento do sujeito e reiteram sentidos nos quais o crime o (des)personaliza, convocando dizeres nos quais “bandido é tudo igual”. Porém, é importante considerarmos, assim como o uniforme, que as máscaras escolhidas produzem sentidos. Três deles usam a máscara de jogadores de *hockey*, também usada pelo Jason, da série

⁴⁴ Trecho da canção: “São Paulo, Brasil, Cosa Nostra, Vila Fundão, Capão. Simples assim, meu povão da sabin. E por um gosto pessoal do finado neguin: laranja e preto, decidiu-se ser assim e é assim”.

cinematográfica *Sexta-feira 13*, sugerindo, pela memória, a “violência”, visto que Jason é um assassino de filmes de terror. Uma personagem usa a máscara do palhaço. O palhaço, dentre muitas significações, dentro das condições de produção do *rap* é tomado enquanto bufão, o marginal, quando tatuado em penitenciária, pode significar a representação de assassinos de policiais. Além disso, podemos considerar que a máscara de palhaço é usada em diversos filmes em práticas de assalto e assassinato. Assim sendo, tanto máscaras quanto os uniformes, ao mesmo tempo marcam, apagam os sujeitos, a partir de um dado lugar social.

Temos que considerar o mesmo funcionamento da cor laranja sendo produzido nas roupas da contracapa. Em um momento que o Brasil vive cenas políticas como a operação “Lava Jato”, usar calça e camisa social também produz um efeito de homogeneização/diferenciação desses sujeitos. Mesmo que a sobriedade das cores neutras das vestimentas usadas na foto da contracapa, impliquem em seriedade, há uma contradição entre o criminoso e o trabalhador. Há crimes sendo cometidos pelos “colarinhos brancos”. Crimes que estão se tornando mais visíveis e, assim, mais significantes no âmbito nacional: políticos desviam dinheiro, empresários e bancários também roubam e conseqüentemente, matam. É comum vermos nos filmes um personagem tentando se homogeneizar na multidão usando roupas sociais, terno, gravata. Mais uma vez, se mantém uma relação contraditória entre identificar/não identificar o corpo do sujeito, funcionamento que marca os efeitos de sentidos produzidos pela vestimenta. Ao mesmo tempo em que os sentidos ligados ao trabalho, por estarem vestidos de uma maneira socialmente aceita, há sentidos ligados à “criminalidade”, lugar que ressoa dessas indumentárias usadas por juízes, políticos, empresários, proprietários: corruptos.

O cenário é composto por prédios, janelas e fachadas, configurando o urbano/a cidade. A foto foi feita ao lado de um banco, no centro da cidade de São Paulo, que fica na base do Edifício Copan – cenário da contracapa. O edifício foi projetado, em 1950, por Oscar Niemeyer, para representar a modernidade da capital paulista, um símbolo da “São Paulo metrópole” que vivia um momento de expansão da especulação imobiliária, devido à concentração de pessoas nos centros e a verticalização da cidade. Bancos investidores e muita negociata fizeram parte dessa construção modernista, que hoje funciona como residência, lugar para festas, espaço para bancos, e até heliportos. Escolher o Edifício Copan e não outro para ilustrar essa capa retoma a memória do *rap* no “topo”. No sentido de estar nas grandes mídias e de estar movimentando, realmente, o dinheiro. Das favelas para um dos maiores arranha-céu da cidade de São Paulo há um longo trajeto. No caso do grupo, 25 anos.

Na contracapa, os integrantes estão bem vestidos, retomamos a noção de efeito metafórico, no lugar do uniforme há roupas elegantes. Em um movimento parafrástico, eles portam armas, elas se mantêm. Mano Brown está em pé segurando um fuzil e fazendo “guarda”, Ice Blue está “fumando”, K1 Jay degusta uma taça de vinho, enquanto Ed Rock aparentemente está contabilizando o montante conseguido em um assalto. Sob um efeito de evidência, esse é o discurso, mas podemos pensar no papel do equívoco: o dinheiro vem do assalto, do tráfico, da música? Na capa, os integrantes, em uma ação criminosa, estão homogeneizados (a prática do crime os coloca na mesma condição), na contracapa em que estão no apartamento, há outro momento relacionado à administração do crime, neste contexto, cada um ocupa um lugar específico na “divisão do trabalho” – um vigia, outro faz a contagem do dinheiro, outro (talvez por chefe) bebe um vinho –, nota-se que há um intercruzamento de sentidos ligados ao que se entende por organização criminosa com o modo capitalista de produção. Cada um tem seu lugar, tem uma função. O dinheiro está no centro dessa organização, as armas funcionam como forma de proteger o montante (como no caso dos bancos que também contam com sistemas de segurança armada e carros-fortes). Estão sentados em uma sala de um apartamento (a rua, no lugar do externo entra em cena o interior do apartamento) com vistas para o alto do céu – dando um panorama de prédios, de uma ponte, de uma grande cidade. Na TV ligada, a cena exposta é de uma partida de futebol que também participa da construção de um estereótipo inscrito na memória, na qual a periferia se aliena em um esporte tido como ópio do povo ou que remontam a sentidos pão e circo para a plebe.

Lagazzi (2015, p. 187) afirma que “somos tomados na evidência das interpretações legitimadas”, por isso há o discurso forte do sujeito-*rapper* enquanto violento. Em termos de narratividade urbana, pensamos: Por que o negro não pode comprar roupas finas? Por que o negro não pode morar em um apartamento (ainda mais no Edifício Copan)? Porque ele é preto, porque ele é pobre, porque ele mora na periferia.? Ao simular um assalto ao banco o grupo diz: “se o sistema não oferecer condições básicas para se desenvolver socialmente, ele vai te roubar”, “se você é um privilegiado que tem, mas não cobra a sociedade para aquele que não tem, vai ser roubado”. Ninguém gosta de assaltar, ficar preso, tomar tiro da polícia, se envolver em tráfico, o recado já foi dado em *Escolha o seu Caminho* (1994). Sobre isso, Orlandi afirma (2004, p. 54):

Em termos mais diretos a argumentação não muda a posição discursiva do sujeito que fala, só o arranjo da sua fala. Nela se pode

apreciar justamente como a posição discursiva do *rap* diverge da posição do discurso social estabilizada nas formulações.

O sujeito-*rapper*, individualizado pelo Estado, tem na constituição do *rap* informar, denunciar, protestar. A figura do ladrão, da formação de quadrilha, da prática do crime-atividade-trabalho entra em sinonímia com a de vítima. Rompendo com a dicotomia, o bem e o mal jogam juntos. Podemos pensar no papel do equívoco: o dinheiro vem do assalto, do tráfico, da música? Citando, mais uma vez, a canção *Finado Neguin*: “Dizem crime é o *rap*, dizem *rap* é o crime”. O sujeito *rapper*, na situação de “desprovido”, usando da forma metafórica produz sentidos: “assaltamos porque muitos direitos nos foram roubados”, em um efeito Hobbin Hood – roubar do rico para devolver para os pobres. São relações complexas que não nos permite trabalhar com a simples dicotomia. “São cenas que nos remete a um social tenso, conflituoso, marcado por antecipações que recobrem a contradição entre ser bandido e ser vítima” (LAGAZZI, 2015, p. 185).

Diferente do formato das outras capas já analisadas, *Cores e Valores* apresenta apenas as formulações visuais, compondo a capa e a contracapa. Título do álbum, título das canções, duração das músicas, selo, ficha técnica, nada disso está inserido. Isso se deve à primeira circulação do álbum, que foi *on-line*. Antes mesmo de serem lançadas algumas faixas, elas já poderiam ser compradas separadamente no *site* oficial do grupo. Todo o trabalho foi liberado no dia 25 de novembro de 2014, três meses após esse “pré-lançamento”.

Sendo assim, a capa já estava estampando o álbum nas plataformas dos aplicativos de música, nos blogs de *rap*, nos portais de notícia musical. Temos então uma forma diferente de ler essa capa. Ela não está mais no vinil, nem na fita cassete, nem no CD, está na imagem *on-line*. Essa forma de circulação faz com que as músicas fiquem afastadas dos paratextos que materializam o álbum. Há a venda das faixas e não da totalidade.

O *rap* dos Racionais MC’s sempre foi conhecido pela característica de não repetir estrofes, de ter a duração de muitos minutos, o que propunha aos seguidores o desafio de decorar as extensas e rápidas letras das canções.

Já o álbum *Cores & Valores* apresenta faixas que vão de segundos a poucos minutos. Dentre elas, além de “*Cores & Valores – Finado Neguin*”, que já foi mencionada nesta seção, há também *Cores & Valores – Preto e Amarelo*, uma sequência de ritmos e falas sobre o negro (preto) e o ouro (amarelo), carros, ostentação - em uma faixa de 37 segundos. *Cores & Valores, Preto Zica, Você me Deve e Somos o que Somos* falam sobre os pretos na cidade de São Paulo, sobre o próprio grupo. *Eu Compro*, retoma a questão dos rolezinhos, do

capitalismo não ser para todos: “mesmo podendo pagar tenha certeza que vão desconfiar, pois o racismo é disfarçado há muitos séculos”. *A Praça* é um relato sobre a confusão que aconteceu durante um show dos Racionais na Virada Cultura em 2007, uma dicotomia social que coloca em confronto direto, os profissionais que são pagos para defender a população e as classes sociais menos favorecidas. *A Escolha Que Eu Fiz*, fala sobre a prisão de um assaltante. *Eu Te Disse*, retrata o cotidiano da periferia. *Quanto Vale o Show?* trata sobre a adolescência difícil nas ruas do bairro do Capão Redondo, em São Paulo, e também sobre o começo da carreira do grupo. *O Mal e o Bem* aconselha as escolhas entre os caminhos do crime ou do rap, retomando os anos 90, cantam: “*Escolha o seu Caminho, Negro Limitado a Voz Ativa* de um povo que é discriminado”. O disco, ainda inclui canções como *Eu Te Proponho*, que fala de amor, o sujeito-*rapper* pede perdão pelas atitudes possessivas e convida sua amada para “fugir desse lugar”, também na temática romântica há *Coração Barrabaz*. *Trilha* é uma faixa de 25 segundos, com batidas rápidas que repete “somos o que somos”, ao som de sirene de polícia e de um vidro se quebrando ao final.

Após a pré-venda *on-line*, o álbum foi lançado nos formatos de vinil, CD e de forma completa na plataforma do *Spotify*.

Figura 7: Cores e Valores de Racionais MC's (2014)



Fonte: Spotify

Essa nova configuração do álbum musical, chamada por Polianov e Walternberg de “álbum-aplicativo”, é considerada “um *software* desenvolvido para dispositivos móveis, que traz um álbum específico envolto em elementos complementares às músicas, invocando um *protocolo de escuta* direcionado pelos recursos interativos utilizados pelos desenvolvedores do *app*” (Polivanov e Waltenberg, 2015, p. 268). A digitalização da música não significa necessariamente “menos materialidade”, ao contrário, esse processo reconfigura a relação entre materialidade e cultura, em que se nota “um renovado papel desempenhado por objetos materiais na vida e nas atividades das pessoas”. Assim, dispositivos móveis podem ser vistos como aparelhos de reprodução musical, sugerindo novos protocolos de produção e consumo de álbuns. Aparecem novas formas de escrita e de leitura: “leitura em cascata ou arborescente, alinear, leitura de verdadeiros hipertextos” (CORACINI, 2005, p. 34). Sendo que o hipertexto permite pôr em relação vários textos, no próprio gesto de clicar sobre uma palavra, conjunto de palavras ou ícone.

Sem dúvida, o modo de circulação faz significar, de maneira particular, as capas dos álbuns, ou documentos de arquivo. E é importante ressaltar que os documentos de arquivo são retomados aqui como objetos discursivos, ou seja, em sua opacidade, constituídos nas suas condições de produção.

Então, qual a diferença entre ler uma capa de vinil e uma capa *on-line*? Trata-se, parece-nos, de uma determinação social que define as leituras possíveis para cada tipo de texto ou obra de arte. Entendemos que o formato “álbum de música” deve necessariamente ser pensado em diálogo com a materialidade do suporte em que ele é registrado, a sua circulação. Diferentes suportes – discos de vinil, CDs ou MP3 – evocam diferentes práticas, uma vez que possuem “protocolos de escuta” particulares; e também problematizam o formato. As condições relacionadas à leitura virtual exigem que pensemos sobre como o leitor produz novos gestos, a partir de materialidades como livros eletrônicos ou como esse leitor acessa *blogs* ou *sites* a partir dos quais ele pode ler uma capa de um álbum lançado, que práticas envolvem ler/consumir diversos materiais disponibilizados em formatos variados: vídeos, áudio, fotografias, imagens compartilhadas.

Quando um artista decidia produzir um trabalho, o público visado tinha que aguardar o momento de circulação do álbum nas prateleiras de lojas de discos. E assim foi, por muito tempo, fitas cassetes, fitas de áudio, CDs e DVDs precisavam ser físicos. Além do objeto material, tecnologias específicas foram desenvolvidas para cada tipo de material. Aparelhos tecnológicos que prometiam ser a grande novidade, e logo foram substituídos por outros. A internet alterou esse cenário na música. A um gesto, qualquer internauta pode ter acesso a

toda discografia dos Racionais MC's, a oficial, as versões alternativas e não gravadas, apresentações, shows, programas em estúdios, enfim, na rede de arquivos que constitui a internet (quase) todas produções artísticas dos grupos estão à disposição dos fãs e/ou interessados.

Observamos que podendo ser de papelão ou de papel e plástico, a imagem da “capa de disco” é tão presente na memória que o formato quadrado/retangular ainda é o mesmo, e, principalmente, se mantém a necessidade de o álbum/disco ter uma capa. Mesmo que as músicas estejam todas *on-lines*, há quem prese pelo arquivo material, o disco, o vinil, o CD, a fita. Há uma preferência, mesmo que se tenha salvado a música em *pendrive*, ou até mesmo na “nuvem”. O “medo” de perder o arquivo, o “costume” de manter a memória “viva”, para não se esquecer da história também se faz pelas práticas de ouvir música. Além do que, no *rap*, unir discos e tecnologia não é mero desejo de acumulação, vontade do todo, mas parte da constituição do estilo musical.

No atual processo de reconfiguração da indústria fonográfica, precisamos olhar não somente para as rupturas de modelos mais tradicionais, mas também para as continuidades. Nesse sentido, o formato “álbum”, tido como ameaçado pelas novas práticas de consumo musical, mostra que pode ser repensado para acompanhar o processo, incentivando novas maneiras dos consumidores e dos próprios artistas de lidarem com a música.

Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa

Mesmo que tratemos aqui de questões individuais sobre Emicida, é importante retomarmos que não entendemos a sua singularidade, mas os efeitos da noção de *rapper* no social. Leandro Roque de Oliveira, inicialmente, ficou conhecido nas favelas por “Emicida” de tanto vencer os seus rivais nas batalhas de rimas: a Rinha dos MC's, produzida pelo *rapper* Criolo, e a batalha de MC do Santo Cruz. Lançou seu primeiro disco, em 2009, de forma independente, *Pra quem Já Mordeu um Cachorro por comida, até que eu Cheguei Longe* que vendeu 3 mil cópias, se tornando um dos casos de “explosão” na internet. Emicida é filho do Movimento *Hip-Hop*, desde cedo aprendeu a mexer em equipamentos sonoros, oriundos dos bailes *black* organizado por seus pais, o que lhe possibilitou desenvolver habilidades de produção.

A sua forma de sair das periferias e chegar às grandes mídias foi por meio da plataforma *YouTube*. “Triunfo” foi a música mais acessada do início da sua carreira, totalizou 2.000.000 de exibições, tornando-se um hino do novo *Hip-Hop*. Esse movimento resultou na

premiação da categoria de “artista do ano” no VMB 2011 (Video Music Brasil), prêmio do canal brasileiro MTV. Seus outros cinco trabalhos: *Emicídio* (2010), *Sua Mina Ouve meu Rep Tamem* (2010), *Doozicabraba e a Revolução Silênciosa* (2011), *Criolo e Emicida Ao Vivo* (2013), *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui* (2013) levaram Emicida para notórios eventos, como: *Coachella*, *Rock in Rio*, *SWU*, *Creators Project*, *Sónar*, *Planeta Atlântida* e *Back2Black*. Ele se apresentou em países como: Estados Unidos, Colômbia, Argentina, Alemanha, Suíça, Dinamarca, França, Portugal, Inglaterra, Madagascar, África do Sul, Cabo Verde e Angola. E dividiu o microfone com Mano Brown, Edi Rock e MV Bill, indo além do *rap*, flertou com outros universos em parcerias com Pitty, Tulipa Ruiz, Péricles, Skank, NX Zero, Lenine, Fresno, Mart’nália, entre outros. Podemos afirmar que Emicida é, hoje, símbolo do *Hip-Hop* nacional contemporâneo, justificando assim a escolha de seu trabalho para esta dissertação. A sua visibilidade e a aproximação dos alunos com o *rapper* são aspectos muito atuais.

A capa que estamos analisando neste trabalho é o seu sétimo trabalho, intitulado *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa* foi gravado após uma viagem do artista até a África, e traz marcas dessa “*egotrip*”⁴⁵ em suas letras, nas batidas, na composição do show e também na capa do disco.

O *rap* nacional ocupa um espaço de questionamento do que parece preestabelecido em relação à identidade brasileira, principalmente na relação com a África como metáfora no *rap*. O surgimento do gênero no Brasil trouxe essas indagações sobre a cultura *black*, sobre o lugar do negro na sociedade, questões como diáspora, ancestralidade, entre outras, que foram levantadas.

Segundo Coracini (2003), muitos têm se interessado pelas questões de identidade nos últimos anos, discussões sobre a perda ou a busca de identidade, podendo ser de um povo, de um indivíduo, de um grupo social. Acreditamos que para o *rap* esse movimento é importante para romper a ideologia da globalização, da cidade, do capitalismo, que coloca tudo e todos em um lugar de homogeneização. Como negros, pobres, e excluídos, os sujeito-*rappers*, que também se encontram deslocados, tentem acirrar as diferenças, lutando por um espaço na sociedade.

A busca por uma identidade sugere unidade, completude, o mesmo, idêntico a si, consciência, razão. Porém, na perspectiva da Análise de Discurso, acreditamos que o sujeito

⁴⁵ É a junção de duas palavras Ego (do latim, “eu”) e trip (do inglês, “viagem”), ou seja, uma viagem ao ego, uma viagem do eu. Egotrip é um estilo de escrita, uma forma de se contar uma história que inclui o “eu” com grande ênfase.

discursivo tem a ilusão de ser adâmico, tendo a origem do seu dizer. Ele esquece que, ao enunciar, está retomando discursos anteriores, que o Outro constitui o seu “eu” – chamado esquecimento número um. Além da ilusão de que ao enunciar está controlando a transparência do que diz, fazendo com que suas “intenções” sejam captadas pelo interlocutor – chamado esquecimento número dois.

Sendo assim, não falamos de identidade, falamos de identificações. Para compreender os processos de identificação é preciso retomar que sujeito não é origem de si, nem do discurso. Pêcheux (2014, p. 142) afirma que “a ‘evidência’ da identidade oculta que esta resulta de uma identificação-interpelação do sujeito, cuja origem estranha é, contudo, ‘estranhamente familiar’”. Esse processo de “se identificar” não é estável, mas está sempre em movimento de “recusa ou aproximação”.

Podemos afirmar que a constituição identitária do sujeito é um processo mediado pelo outro, ou seja, nas relações do social. A imagem que fazemos de nós mesmos é construída pelo que nos provoca deslocamentos e significações. Segundo Coracini (2003, p.243), “toda identificação com algo ou alguém ocorre na medida em que essa voz encontra eco, de modo positivo ou negativo, no interior do sujeito”.

Em termos de condições de produção, a capa do álbum remete a uma viagem de 20 dias na qual o *rapper* Emicida passou pelas cidades Praia (Cabo Verde) e Luanda (Angola). O projeto empreendido por ele envolveu a gravação do disco e a produção de um documentário, contendo gravações de Cabo Verde, Angola e o Brasil. A capa do disco dá corpo a tal processo de busca de um registro de uma experiência de vida e de arte, na qual o sujeito, de maneira idealizada, se lança em um resgate de uma histórica e constitutiva interação entre as culturas brasileira e africana.

Figura 8: *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa* de Emicida (2014)

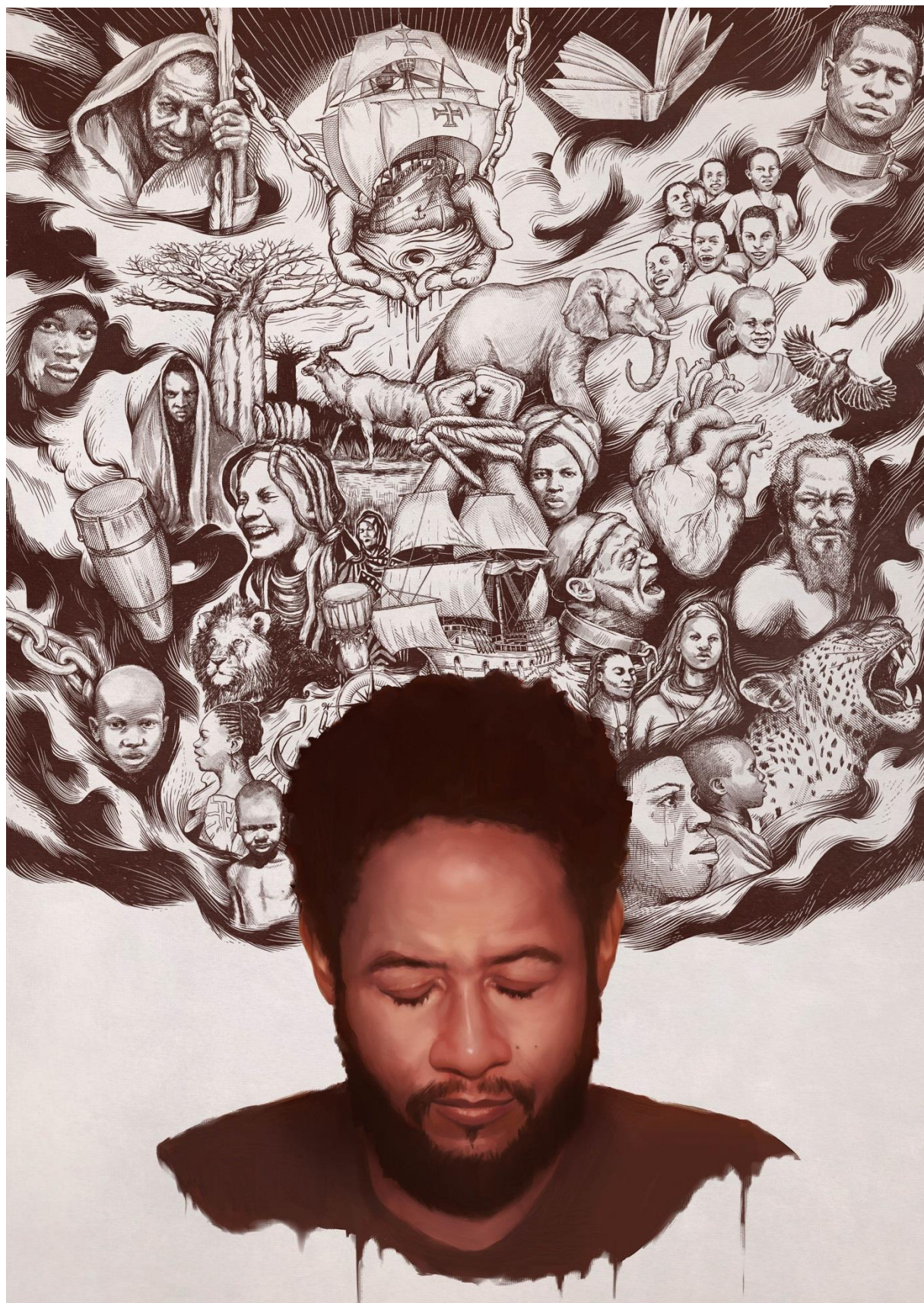


Fonte: arquivos do autor

A capa proposta para análise, *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa* se caracteriza por ser de natureza heterogênea na sua materialidade simbólica (texto verbal e não verbal). Nela, tomamos como regularidade o *rapper* Emicida em posição contemplativa, imagem que se divide entre a capa e contracapa. Na capa, a metade do rosto do artista está ao lado da imagem de uma arte-mosaico composta por imagens recortadas, formulações visuais que vão reiterando um sentido de uma busca por uma raiz/origem/ancestralidade e que reitera estereótipos atrelados ao continente africano.

Assim, para efeitos de uma visualização mais nítida do mosaico que compõe a capa, justamente no sentido de trazer uma relação marcada por uma busca pelo plural que se contradiz na reiteração do mesmo, trazemos a seguir a imagem da arte de maneira completa, antes de ser usada em recorte para a capa.

Figura 10: arte completa de André Maciel



Fonte: arquivos do autor

O rosto do *rapper* Emicida, de olhos fechados, é posto ao lado de um mosaico de imagens relacionadas ao que o próprio artista nomeia em entrevistas como “metáfora do continente africano”.

Observando tais metáforas, agrupamo-las em três grupos, insistindo no critério da regularidade, neste momento vamos apenas descrevê-las: I – O corpo negro: os sujeitos retratados no mosaico são negros, visto que são representados com traços da memória de um corpo negro. Há mulheres e homens, há crianças e idosos, a maioria apresenta traços de seriedade, esboçando pouca expressão. Na extremidade direita, um deles, acorrentado pelo pescoço, em uma relação de paráfrase com a imagem de Emicida, está de olhos fechados. Ainda há um senhor que parece clamar, também acorrentado pelo pescoço. Próximo ao rosto de Emicida, há um negro que chora. Mas, também, há formulações visuais de negros que estão sorrindo, um grupo de crianças no canto superior direito parecem se divertir, e uma mulher no canto inferior esquerdo mostra alegria. II – Elementos culturais: livros, turbantes, atabaques, bússola, correntes, coração, caravela/colônias portuguesas, correntes que se prendem à caravela, a caravela da qual saem água/lágrimas dos negros postos nesses navios, a formulação visual de mãos atadas. III – Elementos da natureza: imagens de animais típicos da savana africana tais como um felino selvagem, o elefante, a águia, o antílope, a figura do Baobá – árvore da savana africana.

De uma maneira geral, os elementos listados convocam uma memória relacionada à escravidão e ao movimento de diáspora dos negros que foram escravizados e levados às Américas e à memória de uma África de natureza exótica e selvagem. Sobressaem elementos ligados à memória do sofrimento: negros; caravelas; correntes; cordas, mais seriedade que sorrisos, animais silvestres e elementos culturais soltos, na relação com os sujeitos negros reforçam esses sentidos estereotipados, carregados pelos livros (também formulado na capa).

O funcionamento da memória discursiva é marcado pelo que fala antes, o interdiscurso “disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2015, p. 29). Os sentidos de escravidão são convocados pela formulação da imagem, como se não houvesse uma África pré-escravidão, “sangue de escravo não, pulei/ Vou um pouco mais longe, sangue de rei” (*A coisa tá preta* – Rincon Sapiência), como se silenciasse o real africano, reduzido à miscigenação do brasileiro e, ainda, convocasse um dado estereótipo do safari, de natureza selvagem. A dialética é constituinte da memória discursiva, produzir apagamentos, esquecimentos de outros sentidos também possíveis que se ligam a uma história marcada por reis/nobres africanos, de uma África gloriosa, composta por organização social,

hierarquia, status, liderança, concepção do líder como místico, uma sociedade que se organizava em torno do simbólico que glorificava o líder, entre outros sentidos possíveis.

Discursivamente, podemos considerar que funcionam na capa “processos de identificação” do sujeito-*rapper* na relação com o continente africano, com a música e com sua história de afro descende brasileiro reconhecendo e desconhecendo esse velho/novo lugar. Uma África já conhecida pelos livros e pelas histórias contadas, mas nova pelas novas impressões que foram se constituindo em sua viagem.

A capa é uma composição que reclama por sentidos: em sua opacidade, a imagem do artista pensativo, suscita leituras possíveis: suas reflexões tocariam que questões? Questões como o racismo, a escravidão, a colonização portuguesa no continente africano, a ancestralidade do continente “mãe”, o orgulho de suas origens, as relações culturais entre a música brasileira e a africana? Quantas “Áfricas” cabem no mosaico que compõem a capa?

Postulados os momentos de identificação, a formulação visual da capa, o rosto do sujeito *rapper*, representa, sob um efeito de evidência, um movimento de busca por uma identidade, um resgate de uma história. Porém, “buscar identidades” faz funcionar uma tensão entre um sentido evidente, quando se busca definir sentidos óbvios sobre o indivíduo/grupo social por aquilo que ele tem de diferente com relação aos outros indivíduos. Em uma relação de homogeneidade, sentidos outros que emergem, na possibilidade de deriva. Na capa em tela, há um movimento no qual o sujeito-*rapper* se identifica com o *rap*, que constitui a cultura negra: o disco representa essa uma busca por sua origem afro, é uma viagem em meio a uma ancestralidade ligada ao continente africano. De fato, o gesto de nomear o álbum se relaciona a tal viagem real do *rapper* ao continente e à produção de um documentário, a um *mix* de imagens de Angola, Cabo Verde e Brasil.

O que funciona na relação capa e contracapa é justamente uma tensão entre uno e o múltiplo, entre o mesmo e o diferente. A imagem do *rapper* contemplativo, no gesto de buscar uma origem ou raiz, joga com sentidos produzidos na capa: se a formulação visual do corpo do *rapper* se liga ao gesto de um sujeito-*rapper* brasileiro, que busca resgatar em outro continente seu passado, suas origens, uma história de inter-relações culturais plurais, por sua vez, a formulação visual da contracapa dá corpo a um mosaico – também plural – mas marcado pela homogeneização e idealização exótica da África, ou seja, a miscelânea de imagens, de fragmentos.

Em meio ao mosaico, em termos de formulações já vistas e significadas, podemos notar, nas imagens recorrentes, uma convocação de uma memória de escravidão e sofrimento dos negros e negras e ao mesmo tempo a materialização de imagens que reiteram uma África exótica

e ligada à natureza. O sujeito-rapper e/ou o sujeito-ilustrador, como sujeitos de linguagem, são pegos em redes de sentidos das quais não têm controle: buscar a mãe África é retomar sentidos que se ligam à idealização de uma natureza selvagem e ao sofrimento de um povo, apagando uma história em que o negro também ocupou o lugar de nobre, rei e não somente de escravo. Assim, o efeito que se produz não é de reforçar a pluralidade da África presente e sugerida pela imagem “do mosaico”, mas de reiterar uma visão homogeneizante de África como celeiro da escravidão.

Além disso, a viagem do *rapper* aponta para um fio tenso entre o estranho e o familiar, no que se refere a processos de identificação: essa busca e resgate da identidade são marcados, em alguns momentos, por momentos de reconhecimento/desconhecimento da diferença como familiar. Justamente, quando pensamos no título do álbum *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*, vale citar um depoimento do *rapper* sobre o disco: “Houve momentos em que eu não sabia se estava viajando ou estava em casa – conta Emicida. Vi crianças sorrindo, quadris dançando, pesadelos em volta deles, tentando roubar a alegria que lhes restou, e no meio de tudo isso cada um cumpria suas obrigações, fazia sua lição de casa”⁴⁶. Trazer a África é reconhecer o Brasil: sentidos ligados à memória do negro que sofre, tem ginga e supera as adversidades, mantendo a alegria se relacionam a África, ao Brasil, à periferia.

Assim, o jogo entre “estar em viagem”/“estar em casa” nos permite dizer que funciona também na produção de sentidos na/da capa uma tensão entre o mesmo e o diferente. A África, ao mesmo tempo em que é tomada como origem, continente mãe distante, é a chamada Mama África, mãe familiar e continente “estranho” no qual se resgata em meio a uma viagem uma origem perdida. Este efeito de não saber se estava em lugar novo ou se está em casa é muito produtivo em termos de processos de identificação do sujeito *rapper*. Trabalhar esta contradição nos parece sedutor na leitura da capa e da contracapa.

As diferentes materialidades da capa apontam regularidades: os títulos das canções, o título do álbum e formulação imagética da capa. O processo de composição das capas é ligado à produção das músicas, assim como as rimas, a capa e o encarte também são fruto de elaboração. André Maciel, artista plástico, ilustrador e designer do *Black Madre Atelier*, que assina a arte da capa, atende a Laboratório Fantasma (LAB)⁴⁷ e realizou o *Beat Machine*⁴⁸ desenvolvido por Emicida, desenhou estampas para o desfile da LAB na SPFW, ainda pôsteres de clipes⁴⁹ do

⁴⁶ <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/emicida-mergulha-nas-semelhancas-entre-africa-brasil-em-novo-disco-17108480>

⁴⁷ Gravadora do rapper Emicida.

⁴⁸ “Yasuke Beat Machine” ferramenta instrumento para criar *beat*.

⁴⁹ Imagem que circula como capa das canções na internet.

Emicida e Fióti. Para essa ilustração do “SCQPLC”, Emicida e artista desenvolveram uma análise: música por música, o *rapper* narrou a história de cada letra. Segundo André, foi um ato de enriquecer para ilustrar o que lhe foi significado: “Por exemplo, se você reparar na capa desse disco, vai perceber uma caravela portuguesa, que de seu porão está saindo água, ou melhor, lágrimas. Essa é uma ilustração de uma passagem que o Emicida nos contou, sobre o oceano ser salgado por causa de todas as lágrimas de escravos despejadas dos porões das caravelas. Essa ilustração está cheia de significados assim. Ouvir o CD ajuda muito”.

Em um momento em que: negros começam a integrar as cenas das novelas, a ocupar as bancadas do Jornal Nacional, a serem premiados em *Grammys* e *Oscars*, a ocupar cargos políticos, a ter oportunidade de integrar uma turma do curso de Medicina, plataformas como a Netflix produz uma série composta por um elenco negro, no qual apenas dois brancos compõem a trama e são tomados como vilões. Que dizeres cabem ao sujeito-*rapper* para construir a sua identificação no Contexto de Produção, que nomeamos “anos 2010”, enquanto brasileiro, negro, pobre, morador da favela?

Neste trabalho, não temos como objetivo buscar a genealogia da música negra, porém, acreditamos que tal cultura é um processo de hibridação, graças a escravidão africana nas Américas. Concordamos com Fonseca (2011, p. 47) ao afirmar que:

A música negra não é africana, europeia nem americana; católica, protestante ou vodu; tribal, tradicional, popular, de massa ou erudita; não pode ser definida como de lamento, de trabalho, de denúncia, de oração ou de diversão. A música negra não carrega nenhuma dessas características isoladamente, mas pode expressar qualquer uma delas, nas mais diversas combinações e mixagens.

Sendo assim, entendemos que as formulações visuais na capa trazem um território a partir do qual a África seria traduzida para a realidade do Brasil periférico hoje. A África que, de berço do mundo, tornou-se periferia abandonada nos dias de hoje, graças aos séculos de colonização que ainda vigoram no continente, em todas as formas. Mas é preciso pensar nos silêncios: a capa e a contracapa rememoram a escravidão, a exclusão e não trazem uma história também presente de uma África de nobres, reis, africanos em outra posição.

O álbum traz as canções: *Mãe*, balada poderosa sobre o indizível amor materno e a cumplicidade que existe entre mães e filhos. 8 tem como batida a música *Negro Drama*, dos Racionais MC's, e fala a necessidade do negro se informar, estar junto na luta. *Casa* é uma canção que começa com um cântico de escravos “Ôôô ôô”, com muitas referências ao samba, afirma que o “mundo inteiro” é a sua casa. A música *Amoras* tem um tom lúdico, como se uma voz narrasse um conto infantil, permeado de referências negras como: orixás, Malcon-X, Luhter

King e Zumbi. *Mufete* apresenta ritmos e tambores africanos e Emicida afirma: “gente, só é feliz quem realmente sabe que a África não é um país”. *Baiana* é uma música cantada com Caetano Veloso, de letra romântica, faz muitas referências aos orixás e à mulher negra. *Passarinhos* é uma canção pop gravada com Vanessa da Mata, embora romântica, fala das dificuldades de se viver no século XXI. *Sodade* é um som de lamento cantado por uma voz feminina, falando de saudades. *Chapa* trata sobre as escandalosas chacinas de negros nas favelas, casos como os 18 mortos de Osasco, ou, ainda, do caso “Amarildo”. *Boa Esperança* é uma forte comparação da África com a periferia do Brasil, dos resquícios fortes de escravidão que ainda se vive no país: “Favela ainda é senzala, Jão” e “Depressão no convés” são trechos que marcam esse posicionamento na canção. *Trabalhadores do Brasil* atribui aos orixás funções exercidas por negros na sociedade, como: cortador de cana, prostituta, segurança, pedreiro, cobrador, limpador de fossa, entre outros. A canção termina com os dizeres: “Ein, seu branco safado! Aqui ninguém é escravo de ninguém”. *Mandume* é cantado com Drik Barbosa, Muzzike, Raphão Alaafin, Amiri e Rico Dalasam – mostrando que o Movimento *Hip-Hop* abrange homens, mulheres, negros, brancos, trans. *Madagascar* é a música mais romântica e literária, Emicida cita Mia Couto e Pablo Neruda. O álbum se encerra com a alegre *Salve Black* que narra a separação dos negros pelos continentes, e quão agradecido Emicida está de fazer essa viagem. “Aê, obrigado Cabo Verde, as mina, os cara. Obrigado Angola, brilho, joia rara, ainda tamo naquela, hip-hop não para”.

Em termos de um efeito-fecho, a capa do álbum é um objeto simbólico que demanda um olhar para os sentidos em opacidade. O mosaico, embora possa “intencionalmente” marcar um movimento no sentido de sustentar a pluralidade de um continente tão heterogêneo e rico, ainda assim, retoma sentidos que se ligam a um efeito de produzir a evidência da unidade, do exótico, da idealização. A nosso ver, outro ponto que seria produtivo na capa é trabalhar a relação entre o mesmo e o diferente, que nos permite compreender, em processos de identificação do sujeito-*rapper* o reconhecimento/desconhecimento de uma África como mãe (família) e ao mesmo tempo lugar de diferença, espaço novo que desperta curiosidade e descoberta. Pretendemos enfocar tais tensões nas práticas de leitura empreendidas das capas selecionadas. Um novo gesto que produziremos no capítulo seguinte.

5 PROPOSTAS DE LEITURA DE CAPAS DE ÁLBUNS: ENTRE MOVIMENTOS, DO HIP-HOP E DOS SENTIDOS

Este trabalho de dissertação pensa práticas de leitura discursiva de Língua Portuguesa. Nossa inquietação é com a forma que a leitura, ainda, é considerada nas escolas. Os pressupostos ideológicos que sustentam os conceitos de: texto, interpretação, compreensão, além dos modos de assujeitamento do indivíduo, refletem diferentes métodos em sala de aula, que se desenvolvem em exercícios pedagógicos (PFEIFFER, 1995).

Neste capítulo, nos atemos a pensar a noção de autoria para discutirmos sobre as práticas de leitura/linguagem propostas. Orlandi (1996, p. 79) chama a atenção para as condições de produção da escrita e sobre o processo em que se dá a autoria na escola. Mesmo que nosso trabalho se volte para as questões de leitura, acreditamos que seja fundamental compreender o processo em que se dá a assunção, por parte do sujeito, de seu papel de autor no gesto de atribuir sentidos a um texto. Essa assunção implica, segundo o que estamos querendo efetivar em sala de aula como proposta, uma inserção (construção) do sujeito na cultura, uma posição dele no contexto histórico-social.

5.1 O CONCEITO DE AUTORIA EM PRÁTICAS DE LINGUAGEM

Pensando em aulas de leitura de Língua Portuguesa, acreditamos que para que o aluno atinja a *interpretação* é preciso que ele se reconheça como autor de sua interpretação. Para a AD, “a autoria é uma função do sujeito” (ORLANDI, 2015, p. 72). Ou seja, o sujeito ao construir-se como autor é uma função discursiva: a que o aluno assume enquanto produtor de linguagem, seja no exercício de leitura, seja no exercício da produção de texto. Por isso, tomamos a função autoria neste trabalho, por que a interpretação efetivamente acontece, quando ocorre autoria.

Segundo Lagazzi-Rodrigues (2015), a autoria é pouco tematizada no percurso escolar, e quando é, é no sentido mitológico, como se o *ser autor* fosse algo inalcançável para os alunos. Em termos teóricos, é preciso deslocar uma visão cristalizada no senso comum de que a autoria se refere “à qualidade ou à condição do autor”. Em consonância com Lagazzi (2015, p. 83), acreditamos que devemos colaborar para a autoria se tornar um “conceito produtivo em nossa relação de sujeito de linguagem”.

No nosso trabalho, com linguagens relacionadas ao universo do *rap*, nos chama a atenção tanto as formulações não verbais quanto as verbais: título da canção, título da obra, ficha técnica, selo, entre outras diferentes formulações significantes.

Porém, ser autor é representar-se como autor. Não basta ler, não basta dizer, “a assunção autoria implica uma inserção do sujeito na cultura, uma posição dele no contexto histórico-social” (ORLANDI, 2015, p. 74).

Acreditamos que as palavras, em funcionamento, são sempre passíveis de sentidos contraditórios, de diferentes interpretações. Pêcheux trata a noção de equivocidade não a considerando como “erro”, mas sim como constitutiva da/na linguagem. É constitutivo da linguagem ser incompleta, é impossível dizermos tudo. “Pêcheux aponta a necessidade de perguntarmos pelos sentidos, de colocarmos as interpretações em suspenso, mesmo para o que pode, em princípio, parecer óbvio” (LAGAZZI-RODRIGUES, 2015, p. 84). Quando a instituição escola afirma que o aluno “está equivocado em sua interpretação” desconsidera outras possibilidades de a língua fazer sentido fora daquilo que está posto em seus espaços e instrumentos pedagógicos.

Pfeiffer (1995), ao tomar a história dos sentidos, nas relações sujeito/mundo versus sujeito/língua, afirma que em algum momento o autor (aluno) é cobrado por sua transparência, pela evidência de seus sentidos. Ela ressalta a importância de desvincular o não cumprimento desta exigência a uma falta de capacidade cognitiva. Apoiando-nos nesta posição, investimos em práticas que possibilitem a mudança da nossa postura em sala de aula, para que não mais se articule cognição a um “bom desempenho” da leitura/escrita escolar.

Assim como Gallo (2012), acreditamos que o trabalho na educação tem relação com a prática de transpor fronteiras simbólicas. A autora afirma que o que “precisamos proporcionar aos nossos alunos que eles atravessem fronteiras simbólicas, que eles cheguem a lugares discursivos que não conseguiriam sem esse trabalho sobre a interpretação” (GALLO, 2012, p.54).

O leitor tem sua identidade configurada pelo lugar social em que se define “sua” leitura, pela qual, aliás, ele é considerado responsável. Nas palavras de Pfeiffer (1995, p. 75):

A relação sujeito-leitor x interpretação é diferente nas diferentes épocas, assim como também é diferente o modo de constituição do sujeito nos modos como ele se individualiza (se identifica) na relação com as diferentes instituições, em diferentes formações sociais, tomadas na história. Trabalham aí as diferentes formas do confronto do político com o simbólico.

O “sujeito de direito” encontra-se sob o funcionamento da evidência da objetividade e transparência da linguagem. Porém, o aluno, enquanto esse sujeito, encontra-se, na maior parte das vezes, em desajuste com esse imaginário, não por não lhe ser evidente também a objetividade e transparência da linguagem, mas porque não encontra modos de atender imaginariamente a essa exigência própria ao funcionamento do sujeito de direito em função de seu acesso negado às suas Formações Discursivas, por meio da falta de abertura real de espaços interpretativos. Segundo Pfeiffer (1995), o sujeito-autor, no espaço escolar, ao mesmo tempo é responsável pelo o que diz, mas tem o dever de dizer o esperado. Ou seja, homogeneizamos continuamente o sujeito escolar. Esse “autor” da AD não é *um* sujeito autor, mas a sua constituição dispersiva: várias posições diferentes conforme as relações que se estabelecem entre as FDs. Assim como os sentidos também estão dispersos, prontos para serem ditos, de acordo com a rede de FDs que se estabelece em um dado discurso. O sentido sempre pode ser outro – sendo recortado em sua possibilidade de formulação pelo interdiscurso (história).

Segundo Orlandi (2015, p. 74), a autoria “é a função mais afetada pelo contato com o social e com as coerções, ela está mais submetida às regras das instituições e nela são mais visíveis os procedimentos disciplinares”. Essa posição é determinada pela exterioridade, o contexto histórico, cobra-se do aluno que ele produza leituras “unas”, que ele reconheça as normas estabelecidas, as regras textuais, que ele observe a linguagem, sem interferir nela. Cabe ao leitor apenas organizar a linguagem, de acordo com uma organização *a priori* e externa a ele – no caso, o professor ou o livro didático.

Já foi considerado, neste trabalho, que, de acordo com a AD, o sentido não existe em si, ele é determinado pela posição sujeito, (sempre relacionado ao jogo no processo sócio-histórico). Pensando no aluno, é diante das instituições que ele deve assumir a sua relação com a linguagem. Com reflexão nos estudos de Pfeiffer (1995), as posições sujeitos que se constroem para o aluno são vinculadas com o sujeito-leitor e, assim, como ele se coloca como sujeito-autor. As posições discursivas são construídas tanto na leitura como na escrita. Sendo assim, acreditamos que a leitura proporciona ao sujeito constituir o texto de forma heterogênea. Isto é, ocupando diversas posições ideológicas no texto, e assim determinando sentidos possíveis.

Diríamos que práticas de leitura poderiam produzir isso, mas nem sempre tal escuta a sentidos em opacidade acontece, sobretudo se o funcionamento da sala de aula for autoritário. Um mesmo aluno em uma aula dificilmente ocupará diversas posições-sujeito no gesto de leitura frente a um objeto a ler. No entanto, a posição sujeito desse aluno pode não ser

coincidente com a posição sujeito de outro aluno, que pode não ser coincidente com a posição de um terceiro aluno, e assim por diante, podendo, inclusive, não ser coincidente com a posição sujeito a partir da qual o livro didático enuncia a questão de leitura ou, ainda, a partir da qual o professor se assenta para ler o texto.

Sendo assim, considerando a possibilidade de diferentes gestos de leitura em uma sala de aula, nossas práticas buscam proporcionar que essas diferentes e possíveis posições-sujeito tenham espaço na sala de aula para enunciarem seus gestos de leituras e que tais sentidos polissêmicos tenham espaço para circularem e afetarem as leituras de todos, de modo que haja disputa por sentidos, mas que essa disputa seja visível e não apagada na desautorização dos sentidos, não coincidentes com a posição sujeito autorizada a dar sentido ao texto.

Para a constituição da autoria, Orlandi (1996) enfatiza a importância da repetição. Ela divide as práticas de leitura e escrita em três tipos: a primeira seria a repetição empírica, que se refere ao exercício mnemônico. Nessa categoria o indivíduo repete exatamente da forma como leu ou ouviu; a segunda seria a repetição formal, em que o indivíduo repete, mas de maneira pouco diferenciada, muda as frases, isto é, diz a mesma coisa com palavras diferentes. Tanto na repetição empírica quanto na repetição formal o trabalho com o discurso se dá no nível do intradiscurso.

Para Pfeiffer (1995), o aluno, desde o início de sua vida escolar, responde às adequações de “algo pronto”, a escola lhe exige a repetição formal. Esta prática não abre espaços interpretativos – entendemos que a interpretação se distancia da decodificação, já que a linguagem é histórico-social.

O que nos interessa, enquanto professoras de Língua Portuguesa, seria a terceira categoria proposta por Orlandi (1996), a da repetição histórica. Nesta prática ocorre a interpretação, pois o repetível faz parte da memória constitutiva do sujeito, ele consegue formular e constituir seu enunciado no interior das repetições. Ou seja, o autor, tomado como função, traz outros textos, traz o interdiscurso pelo exercício da memória, costurando o texto original com outros fragmentos. A autoria se efetiva na repetição histórica, visto que somente quando o sujeito “inscreve sua formulação no interdiscurso” e “historiciza o seu dizer” é que produz um evento interpretativo, assim, trabalha com um lugar de interpretação, definido pela relação com o “Outro” (interdiscurso) e o “outro” (interlocutor).

A “Repetição histórica” seria um acesso ao lugar de autor, pois implica criar um espaço de interpretação. O jogo entre o interdiscurso e a memória discursiva: o “trabalho histórico de constituição dos sentidos – o dizível, o repetível, as estabilizações, mas também os deslocamentos, desregularizações, perturbações na rede de implícitos” (PFEIFFER, 1995,

p. 76), e a memória institucionalizada: “o trabalho social da interpretação no qual há uma tensão entre aqueles que têm direito a ela (os intérpretes) e aqueles que apenas a legitimam e a mantêm (os escreventes)” (idem) que permite ao sujeito representar-se no lugar de autor. Ou seja, lugar para que o autor se inscreva no interdiscurso, para que o seu “dito” seja dizível. Quando se dá as primeiras duas formas de repetição, os sentidos não se constituem, “já que não há a intervenção nem de uma memória constitutiva, nem de uma institucionalizada” (ibidem). Ao mesmo tempo, ele precisa necessariamente estar em relação (inserido no) com o Outro - o interdiscurso.

Considerar a interpretação do aluno “fraca” ou como uma “repetição irrelevante” é negar a ele a categoria de “autor”. Pfeiffer (1995, p. 71), ao analisar livros didáticos, afirma com veemência que seus conteúdos acreditam em um aprendizado linear, “colocando as matérias de modo hierarquicamente clássico; creem na literalidade da linguagem, no sentido único e na incapacidade interpretativa do aluno”. Essa é uma imagem formada pela interdição à interpretação, em que o aluno “é visto e se vê como incapaz de interpretar porque a todo momento lhe dizem como interpretar exatamente” (PFEIFFER, 1995, p. 71). Ou seja, apesar de ser cobrado do aluno que seja capaz de controlar a linguagem, ele não tem espaços de interpretação abertos. Sendo assim, não consegue se sentir dono do seu dizer: ele não entra, sequer, no efeito da linguagem que a forma-sujeito atual apresenta.

Consideramos que é possível ao aluno ousar ser autor, assumindo a responsabilidade pelo que lê e interpreta, e como organizador de dizeres, tomado pela necessidade de significar na unidade, julgamos que a escola deve permitir ao aluno entrar no processo em que se dá a assunção, por parte do sujeito, de seu papel de autor.

Ter o direito à interpretação, isto é, ser leitor e autor, não significa ser original, mas sim ter o direito à produção de sentidos na linguagem, ser sujeito da linguagem. O que quero dizer é que quando o indivíduo é impedido de entrar no lugar da interpretação, ao mesmo tempo, ele está sendo impedido de ser constituído dialeticamente pela Linguagem - ou seja, ser constituído e constituir a linguagem. Se os sentidos pelos quais é tomado não lhe fazem sentido, o sujeito é colocado à margem de seu próprio funcionamento constitutivo [...] Ser produtor não é o mesmo que ser criador. Esta é uma diferença fundamental para entender a AD e a minha análise sobre a função da autoria produzida na escola (PFEIFFER, 1995. p.64).

Considerando tais mecanismos, ao movimentar uma proposta, julgamos relevante a formulação de uma proposta de leitura na qual pudéssemos abrir aos sujeitos-alunos condições para que o gesto de dar sentido seja autorizado, a partir de seu contexto sócio-histórico-cultural.

5.2 MOVIMENTANDO UMA PROPOSTA

Para que chegássemos às propostas de leitura que serão apresentadas neste capítulo, muito foi investido nas questões de análises prévias das capas dos discos de *rap*. O olhar discursivo para cada uma delas fez com que pudéssemos observar regularidades que emergem nas análises, tais como: o corpo do sujeito-*rapper* textualizado nas capas na relação com o entorno, o clichê que se formula nas imagens da arma, do uso de drogas, da cena de um assalto, reiterando um estereótipo de violência/uso de drogas relacionado aos negros e pobres e a recorrência de imagens/cenas que textualizam o lugar de pertencimento do sujeito-*rapper*, seja o estúdio do DJ, seja o morro, seja a remissão à África.

Ademais, as análises também foram trazendo a necessidade de pensar em conceitos que são produtivos nas práticas de linguagem a serem formuladas. Pudemos observar conceitos significativos de serem levados em consideração em função daquilo que o material vai demandando, em termos de gestos de análise, como: a noção de equívoco, a noção de formação discursiva, a noção de memória, noção de paráfrase e polissemia e a noção de identidade, das quais nos valem para pensar a formulação das propostas de leitura que serão apresentadas neste capítulo.

Tomando como base as capas em questão, pretendemos, nesta seção, apresentar uma abordagem discursiva de leitura: pensar o texto, a formulação, em termos de uma unidade imaginária (efeito texto) na relação com gestos de leitura de sujeitos-leitores de um nono ano do Ensino Fundamental. E como ponto de ancoragem a necessidade de a autoria se constituir como posição de ser assumida pelos sujeitos-leitores em sala de aula.

Considerando que a perspectiva discursiva possibilita justamente um redimensionamento do espaço da sala de aula, acreditamos que tal espaço pode oferecer condições para que tanto alunos quanto professores - que muitas vezes repetem um sentido estabilizado no livro didático - se sintam autor(izados) a produzir sentidos outros.

Nas palavras de Fernandes (2015, p. 107 - grifos da autora), “para que o sujeito possa assumir-se como sujeito de linguagem, é preciso que se coloque na *posição de autor*”. Nesse sentido, nossa proposta de leitura foi justamente um exercício de fomentar as condições necessárias para que a autoria se realizasse nas práticas de leitura: em meio ao jogo unidade, fechamento e coerência na dispersão e incompletude da linguagem, buscamos abrir espaços para

que o leitor assumisse uma posição de sujeito sócio-histórico, a partir da inscrição do seu dizer no repetível, no gesto de interpretar a historicidade do dizer.

Buscando deslocar práticas nas quais somente haja a repetição empírica ou formal em práticas de leitura, nossa proposta é uma tentativa de levar os alunos a produzirem a repetição histórica, de interpretarem e se produzirem como autores. Seja deixando de repetir a interpretação do livro didático ou do professor, seja rompendo com uma prática de leitura em que se diz a mesma coisa com palavras diferentes, acreditamos que os alunos podem sim produzir sentidos outros e marcarem posição.

4.2.1 Caro professor...

A partir deste momento me dirijo ao leitor que imagino ser o professor – afinal as práticas de leitura aqui propostas são para alunos do nono ano do Ensino Fundamental. Preciso ressaltar que este material não pretende ser receita, a ser reproduzida em qualquer contexto de aula, mas um incentivo ao trabalho com a AD e com o *rap* em sala de aula de Língua Portuguesa.

A começar pelo nome que escolhi, “Encontro”. A reunião das histórias de leitura – dos sujeitos (professor e alunos) e dos objetos que estão sendo colocados (as capas) – constitui um verdadeiro encontro. Esse Encontro deve ser aberto para atender as especificidades de cada turma, escola, bairro... Sendo assim, cabe a você, professor que está em contato com esse material não tentar seguir essas propostas “à risca”, como um roteiro, mas se desamarre do apresentado, interpretando-o como motivação.

Os Encontros que serão apresentados constituem um conjunto de possibilidades de gestos que foram feitos durante a minha pesquisa e que, agora, estão sendo colocados à sua disposição, para que você possa construir a sua possibilidade, enquanto professor. Não estamos pressupondo que todos os professores-leitores têm em sua escola as mesmas condições. Sendo assim, Encontros que, por exemplo, colocam o uso da internet não precisam, necessariamente, usar da internet. Sabemos que nem todas as escolas contam com equipamentos. Uma das adequações possíveis seria convidar pessoas envolvidas no *rap* da sua cidade para contar a história do *rap* local, além de muitas outras que podem ser criadas. Por isso, é importante considerar os Encontros como possibilidades.

Outro quesito que está em aberto, é o tempo. Considerando que o professor tem muitas demandas a cumprir e que o número de Encontros (e suas extensões) é volumoso, cabe você fazer recortes, construindo a sua própria proposta. O tempo não está sendo subestimado. Você

pode estabelecer o recorte a partir do tempo e das condições que tem. Reforço, mais uma vez, que não estamos impondo a realização de todos os Encontros da maneira que estão expostos, isso extrapolaria o ideal para uma inscrição, que precisa de tempo para acontecer.

Portanto, as análises das capas e os atividades de leitura se direcionam, primeiramente, a(o) professor(a), para que ele possa, a partir da sua interpretação, direcionar a prática aos alunos, funcionando de um jeito ou de outro. Não é nosso pressuposto aqui que os alunos tenham, nas aulas anteriores, entrado em contato com os conceitos da AD. Tampouco, estamos propondo que, para se abrir espaço de atribuição de sentidos, é preciso que os alunos aprendam a fazer uma análise discursiva.

Você, professor, tendo as práticas apresentadas, sustentado por uma posição em que haja espaço para a polêmica, em que a língua(gem) não seja considerada neutra, transparente e que não haja etiquetagem de sentidos pré-existentes, em que se pressupõe que a exterioridade é constitutiva da linguagem, podendo – sustentado por tudo isso – construir uma relação de escuta de sentidos. “Um objeto simbólico não tem um sentido único transparente. Seu efeito de sentido depende das condições de sua produção” (FERNANDES, 2015, p. 107).

As propostas não serão divididas ou programadas da mesma maneira. Destacamos que nas atividades desenvolvidas, conceitos como condições de produção, contradição, polissemia serão basilares para que a leitura seja vista como aberta aos sentidos, mas cada uma apresentará a sua especificidade. De maneira geral, buscamos com essas propostas: a) abarcar questões acerca das condições de produção (formulação/circulação/composição). Segundo Bolognini (2009, p. 18), “são elas que permitem que o analista do discurso interprete a maneira pelo qual determinados objetos simbólicos produzem efeitos de sentido”, assim analistas, professores e alunos podem relacionar as capas e os discursos que nelas circulam, a outros anteriores, o interdiscurso; b) que esses exercícios levem o aluno a refletir sobre o conceito que observamos partindo da análise de cada capa, de forma direcionada, a fim de que possam produzir repetição histórica, de interpretarem e se produzirem como autores. Destacamos, também, que a proposta de leitura foi construída tendo em vista o professor como interlocutor para o qual nos dirigimos em diversos momentos da proposta.

Encontro I: Cinema e rap

Neste primeiro encontro, a ideia é propor um trabalho inicial para construir um lugar comum na sala de aula (entre alunos e o professor) sobre o assunto – qualquer assunto: lugar

comum não significa consensual, apenas que todos possam se aproximar do assunto a ser tratado, cada qual a partir de seu trajeto. Para daí então, o sujeito-leitor ser provocado a ler. Professor, levando em consideração que os sujeitos têm histórias de leituras e os objetos a ler têm, por sua vez, também, histórias de leitura, começamos trabalhando sem pressupor que todos os alunos conheçam o *rap*, ouçam *rap* e gostem de *rap*.

Propomos construir esse lugar comum a partir de quatro episódios de uma série intitulada *Histórias do Rap Nacional*. Além do gênero fílmico “série” ser um formato muito aceito pelos alunos do nono ano, pelo seu formato de pouca duração – diferente de um filme que, regularmente, dura, pelo menos, 1h – consideramos que o apresentador da série, Ronald Rios, pode agradar por ser um famoso *youtuber*. Ademais, a série traz cenas de shows, das ruas de São Paulo, dos *rappers*, de suas famílias, construções que podem favorecer a leitura das capas posteriormente.

Alguns artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil fazem parte dos artistas cânones das práticas de leitura/escrita em Língua Portuguesa. Sobre eles é tido como válido que devem ser conhecidos por todos, o que remete à evidência de um único modo de estar na música. Nesta proposta, diferentemente, julgamos relevante evitar este risco/armadilha de pressupor que todos os alunos conheçam o *rap*. Durante este Encontro, as histórias de leitura estarão funcionando: quem conhece mais, quem conhece menos, quem não conhece, quais sentidos atribuem ao *rap*, ao *rapper* e ao *Hip Hop*.

Histórias do Rap Nacional é uma série que registra a história do *rap* nacional, por meio de depoimentos de grandes expoentes do movimento. São seis episódios de mais ou menos 20 minutos que completam a série. Para esse trabalho, sugerimos um momento “cinema”, com os professores e os alunos, apresentando um recorte dos quatro primeiros “EPs”: Episódio 1: A nova cara do *rap* , Episódio 2: Rap das antigas , Episódio 3: Especial Emicida , Episódio 4: Racionais e Produtores . Professor, para esse encontro, sugerimos como material o uso de um *datashow* ou de uma televisão, além da internet para ter acesso ao site *YouTube*.

Durante a exibição da série, propomos que os alunos e, você, professor, anotem e elenquem “assuntos tópicos para elaboração de um texto”. Professor, devemos explicar aos alunos que a realização desse texto não deve seguir normas como: número de linhas, título, citação ou pessoa. Essas características devem ser “abertas”. Assim, cada aluno poderá escrever, em linhas gerais, o que compreendeu desse encontro. Tome essa prática como a oportunidade para a formulação de um texto em que vocês possam marcar as suas primeiras impressões sobre a temática.

Os episódios narram, pela perspectiva do *rapper*, a história do Movimento *Hip-Hop* no Brasil. Sendo assim, essa série pode ajudar você, professor, a levar as condições de produção para que o aluno construa um trajeto de leitura das capas que vamos ler. Esse trajeto de leitura envolverá a construção de um arquivo de leitura que opacifica os objetos a ler, de modo que o aluno possa complexificar, saindo da transparência, estabelecendo relações. Cabe ao professor ser *sensível*, para que outros trajetos se agreguem àqueles que ele já realizou, para chegar a alguns pontos de estabilidade frente aos objetos que propõe serem lidos.

Encontro II: Caixinha de Surpresa e Escolha o seu Caminho

Para possibilitar a abertura dos gestos de interpretação por parte dos alunos, e para que haja movência de sentidos, colocamos duas capas como objeto de pesquisa em sala de aula. Professor, neste Encontro, sugerimos a impressão da reprodução da capa de vinil de Pepeu, do álbum *Caixinha de Surpresa*⁵⁰, 1992 e a impressão da reprodução da capa de vinil de Racionais, do álbum *Escolha o seu Caminho*⁵¹, 1992.

A ideia é que você faça uma divisão dos alunos em duplas, trios, ou pequenos grupos, para que haja maior dinâmica entre eles. Sugerimos atividades que os provoque a compreender questões voltadas para: I - a leitura de uma capa de disco de vinil de *rap* – considerando as características desse formato de suporte; II – o Movimento *Hip-Hop* nos anos 80/90 – como uma prática da juventude periférica e negra; III – a influência americana no *rap* nacional x os trajetos de um *rap* brasileiro. Para tanto, cada dupla precisa realizar uma pesquisa que possibilite construir um arquivo de leitura.

Os alunos da “pesquisa I” podem buscar informações sobre o disco de vinil, levantar questões como: o tamanho físico de um vinil, quantos minutos podem ser gravados neste formato - lado A e lado B, quanto pode custar um disco de vinil hoje, que equipamento é necessário para ouvir um disco de vinil, entre outros que considerarem interessantes. Os alunos da “pesquisa II” podem buscar informações sobre o rapper Pepeu, levantando questões como: biografia, que trabalhos exerceu o rapper, como era o seu estilo musical, do que tratavam as suas letras no álbum *Caixinha de Surpresa*, como era o ritmo desta música. Os alunos da “pesquisa III” podem pesquisar informações sobre o álbum *Escolha o seu Caminho*, dos Racionais MC’s. Considerando que há muitas informações sobre o grupo nas mídias, esta pesquisa deve ser

⁵⁰ Disponível na página 63.

⁵¹ Disponível na página 80.

voltada para o álbum em questão, focalizando os anos 90. Portanto, levantar questões como: como era o estilo musical das duas faixas desse álbum, do que tratavam as suas letras, o que acontecia no país quando o disco foi lançado, quem forma o grupo, entre outros. Os alunos da “pesquisa IV” podem buscar informações sobre os elementos que estão compondo o cenário da foto na capa do álbum *Caixinha de Surpresa*, levantando questões como: quem são os cantores dos discos espalhados no chão? Que estilo musical eles tocam? Qual a referência das roupas que os personagens usam? O que são os equipamentos que ali estão?

As pesquisas podem ser realizadas em sala de aula, possibilitando a construção de diferentes arquivos, que vão funcionar como ponto de ancoragem dos gestos de leitura dos alunos. Eles podem usar da internet, e, por conseguinte, diferentes plataformas: sites de busca, sites de vídeos, *blogs* de *rap*, o que lhes for favorável e estiver ao seu alcance. Para que tais arquivos possam ser colocados à disposição de todos, você, professor, precisa fomentar uma discussão sobre as pesquisas e sobre as capas.

Depois de um tempo determinado para busca, é importante o professor salutar um momento para exposição do que foi encontrado. Alguns pontos que são importantes, dentre outros que você, professor, venha a agregar nas pesquisas e nas discussões, são: I – a leitura de uma capa de disco de vinil de *rap* – considerando as características desse formato de suporte. Lado A x lado B, tamanho, locomoção, formas de arquivar. Sabemos que a maioria dos alunos têm acesso à música por outros caminhos que não o suporte físico, não o vinil, ou o CD. Assim, é interessante levantar discussões sobre: como eles praticam o exercício de ouvir música? Em que situações? De que forma as conseguem? É pago para isso? Lembre-se de considerar as diferentes formas de se ouvir um álbum: vinil, CD, *on-line*: *YouTube* x *Spotify* x *Deezer*, entre outros. II - O Movimento *Hip-Hop* nos anos 80/90 – como uma prática da juventude periférica e negra. E a influência americana no rap nacional x os trajetos de um *rap* brasileiro. Observando como se portam os sujeitos-*rappers* nas formulações das capas, as roupas, os acessórios, as posições, a cor da pele, a temática das letras, dos títulos. O sorriso de Pepeu, a posição “séria” dos Racionais, a criança, as armas, o que mantém? O que desliza? Professor, sugerimos que considere a possibilidade de equívoco na leitura, isto é, dar consequência que as palavras são passíveis de sentidos contraditórios, esta é uma atividade que busca dar escuta aos sentidos.

Sugerimos que você inicie uma discussão sobre o título “Caixinha de Surpresa”: I) O que pode vir a significar em um contexto amplo? Pensando a expressão em relação com a nossa sociedade? (pensar nos sentidos de “caixinha de surpresa” no domínio do futebol, na vida cotidiana e no próprio gesto de nomear o disco de Pepeu, dentre outras possibilidades!). II) E o título na relação com a capa e a contracapa? Uma surpresa é sempre boa? Depois para o segundo

título: “Escolha o seu Caminho”: I) É possível uma mesma frase ter significados diferentes? II) A imagem da capa relacionada com a imagem da contracapa nos sugere pensar que os integrantes do grupo Racionais estão ocupando posições iguais ou diferentes? III) Na relação das capas, observamos o mesmo título: “Escolha o seu caminho”. Essa frase aparece inscrita de forma igual na capa e na contracapa. Ela significa da mesma forma para as duas imagens?

Encontro III: Rap é Compromisso, Cores e Valores e Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de casa

Professor, como já dito anteriormente, para a Análise de Discurso, os objetos de leitura carregam em si os sentidos que lhe foram atribuídos na história. Mas, isso não impede que se lhes sejam construídos outros sentidos, em outras condições de produção. Para esse encontro, interessa-nos trabalhar com a memória do dizer: o corpo do *rapper* na relação com a criminalidade, com o morro-periferia, ou, ainda, na busca de uma ancestralidade na África.

Para a realização de tal atividade, os alunos podem usar a internet para pesquisar um(a) *rapper* e o lugar de onde eles vêm, a sua origem. As chances de encontrar *rappers* que nasceram e cresceram em lugares nobres é muito pequena, mas pode acontecer – Gabriel, O Pensador, é um exemplo disso. Se um aluno trazer essa opção, a discussão se tornará ainda mais interessante. A ideia é que se discuta a relação do *rap* com a periferia, com um lugar de pertencimento.

Considerando as atividades que foram realizadas até o Encontro III, entendemos que você, professor, poderia formular uma questão que se aproxime com: depois de todas essas relações que foram estabelecidas, se alguém te perguntasse “o que é um *rapper*?” como você definiria essa palavra? É importante que o aluno não se sinta em um lugar de verdade, isto é, com medo de dar respostas “certas” ou “erradas”. Mostre que o exercício está aberto para que ele possa se formular, se relacionando com o que está sendo colocado como objeto. Peça que eles escrevam as suas respostas, apenas para que você, professor, possa ter acesso a elas.

Com efeito, nas respostas escritas, palavras serão repetidas, as regularidades trarão uma noção sobre o pré-construído sobre o sujeito-*rapper* na memória discursiva dos alunos. Para tanto, queremos que o aluno compreenda que a memória permite a repetição, mas também o esquecimento, a depender do sujeito que formula o discurso. Como sentidos cristalizados podem tornar-se outros?

Esse primeiro exercício traria uma construção de um trajeto para pensarmos as capas dos álbuns: “Rap é Compromisso”, “Cores e valores” e “Sobre crianças, quadris, pesadelos e

lições de casa”. Sugerimos que o professor circule em sala de aula a impressão da reprodução da capa de CD de Sabotage, do álbum *Rap é Compromisso*⁵², 2000, a impressão da reprodução da capa online de Racionais MC’s, do álbum *Cores e Valores*⁵³, 2014 e a impressão da reprodução da capa *on-line* de Emicida, do álbum *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*⁵⁴ de Emicida, 2014. Considerando: I – o discurso urbano presente nas capas representadas por diferentes materialidades, na relação: favela x cidade, Brasil x África, periferia x centro; II – a representação do *rapper* na capa e na contracapa dos discos. Posição, acessórios, jogos de cores.

Professor sugerimos que inicie uma discussão, juntamente com os alunos, sobre o *rapper* e qual/quais o(s) seu(s) lugar(es) de pertencimento. Nosso objetivo é que o aluno compreenda como os discursos se textualizam neste espaço de interpretação que é a cidade, um país, um dado espaço em meio a uma dada posição de pertencimento.

Após essa primeira leitura das capas, se tornaria interessante buscar as condições de produção delas. Um primeiro momento de pesquisa já foi empreendido, por parte do professor ao trazer os episódios da série *Histórias do Rap Nacional*: o Episódio 2 é voltado para a história do *rapper* Sabotage, o Episódio 3 narra a história de Emicida e o Episódio 4 trata da trajetória do grupo Racionais MC’s.

Racionais – Cores e Valores

Para que você, professor, faça seu recorte da nossa proposta sobre a capa *Cores e Valores* - buscando produzir uma prática que esteja sustentada por uma posição em que haja espaço para a polêmica, que busque explorar a língua(gem) como algo que não é neutro e etiquetado com sentidos pré-existentis, mas que considere a exterioridade como parte de sua constituição - seria interessante explorar sentidos inscritos na memória do dizer ligados às palavras *trabalho* e *crime*: em termos de formações imaginárias, tomando-se diferentes efeitos de sentidos de enunciados sobre uma prática (o trabalho) e o chamado “crime organizado”. Que sentidos estão em jogo quando a expressão “quadrilha” refere-se a traficantes e/ou a um dado grupo político?

O exercício I propõe trabalhar com enunciados que atestam para uma tensa relação entre *trabalho* e *crime*, tendo em vista que os sentidos não estão presos à palavra “quadrilha”, mas se relacionam às condições de produção em que a palavra é empregada. Seguem enunciados

⁵² Disponível na página 93.

⁵³ Disponível na página 105.

⁵⁴ Disponível na página 118.

extraídos de textos jornalísticos para trabalhar esses sentidos, você pode dividir a classe em grupos amplos, para alimentar a discussão, todos os grupos devem deter todos os textos. Texto 1: “Os falcões - nome dado aos jovens encarregados de vigiar a favela e avisar a chegada de rivais e da polícia - mostram consciência sobre os perigos de trabalhar para o tráfico”⁵⁵. Texto 2: “Mesmo preso desde 2001, Fernandinho Beira-Mar conseguiu expandir os negócios do crime organizado no Brasil e lucrou R\$ 9 milhões nos últimos dois anos. Segundo a Polícia Federal, o criminoso ainda tem um braço político na Câmara de Vereadores de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro”⁵⁶. Texto 3: “Janot denuncia PMDB do Senado por formação de quadrilha”⁵⁷.

Professor, sugerimos o seguinte enunciado: Considerando os textos lidos, faça uma reflexão sobre as capas do grupo Racionais que analisamos, pensando na relação entre cada capa nos diferentes sentidos que os enunciados “trabalhar para o tráfico” e “negócios do crime” e “denuncia PMDB por formação de quadrilha” podem produzir.

O exercício II propõe uma reflexão do conjunto da sala de aula, em sua totalidade, como uma síntese do processo de elaboração que eles fizeram ao relacionar as capas e as matérias. Assim, considerando os processos de Paráfrase e de Polissemia, funcionando ao mesmo tempo como um jogo de forças que trabalha para continuar o dizer, nas palavras de Orlandi (2015, p. 36) “entre o mesmo e o diferente, o analista se propõe compreender como o político e, o linguístico se inter-relacionam”. O jogo entre o que é retomado e se mantém e o que se desloca pode suscitar interessantes movimentos de leitura: a) o crime como assalto, associação ao crime e/ou prática de uma transgressão; b) o crime como organização criminosa, negócio, trabalho, atividade; c) o crime como ação corrupta presente na política.

Emicida e Sabotage

Este exercício final implica produzir uma capa de disco e também um título para ele. A ideia é que o aluno possa refletir sobre o contexto sócio-cultural a partir de sua posição sujeito em meio a seus processos de identificação. Julgamos relevante trabalhar com as capas de

⁵⁵ Trecho da reportagem “Documentário mostra realidade de meninos do tráfico” - Jornal O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/documentario-mostra-realidade-de-meninos-do-traffic-4594731#ixzz5646p1f97>

⁵⁶ Trecho da notícia “Fernandinho Beira-Mar lucra R\$ 9 milhões em dois anos”. Disponível em: <https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/em-bilhete-apreendido-pela-pf-fernandinho-beira-mar-revela-relacao-com-as-farc-26052017>

⁵⁷ Título da notícia “Janot denuncia PMDB do Senado por formação de quadrilha”. Disponível em: <http://www.esquerdadiario.com.br/Janot-denuncia-PMDB-do-Senado-por-formacao-de-quadrilha>

Emicida e de Sabotage, a partir da posição sujeito que enuncia uma relação de reconhecimento e desconhecimento com o outro, em termos de memória do dizer.

Professor, inicialmente, propomos o exercício I. Considere as duas frases: I – “a viagem à África foi uma experiência familiar (não sabia se estava em casa)”. II – “a viagem à África foi uma experiência com o diferente (não sabia se estava viajando)”, e apresente-as para os alunos para uma discussão. Essa conversa seria baseada em produzir a contraposição dos dois enunciados, deslocando uma visão de linguagem como transparente, que transmite uma informação a ser classificada como verdadeira ou falsa. Pretendemos, assim, discutir a produção de sentidos de cada enunciado, relacionando-a a diferentes tomadas de identificação do *rapper*.

Propomos para essas capas uma roda de discussão em que você sugira as incitações: o que é estar em casa? O que é se sentir diferente? Como o Brasil pode ser ao mesmo tempo familiar e estranho? Entre outras possibilidades. Buscamos com essa atividade trabalhar e propor uma construção de um arquivo de imagens relacionadas à noção de identidade nacional heterogênea. Depois, continue a discussão: o mosaico da capa do disco do *rapper* Emicida traz que imagens? O que se repete? Há a retomada de estereótipos/imagens fixos ligados ao continente africano?

Professor, para esse momento, sugerimos que você peça aos alunos para realizarem tal atividade de pesquisa/levantamento e seleção de formulações visuais ligadas à sua história particular. Elementos que podem ser de natureza, de povo, de costumes, de histórias, com que eles se identifiquem. Não precisa ser formulações visuais relativas ao *rap*. Esse exercício é livre de temáticas. Eles podem, primeiramente, fazer uma lista de objetos, lugares, pessoas, conceitos, símbolos, que se identifiquem, para, depois, fazer uma busca na internet, o aplicativo Pinterest é gratuito e muito eficiente para coleta de imagens. “Como seria a sua proposta de um mosaico pessoal?”, seria um exemplo de formulação. A ideia é levantar quais seriam os estereótipos nacionais - que precisam ser questionados - e o que poderia marcar uma diferença, a construção de uma imagem não idealizada do nosso país?

Para a construção do mosaico, as imagens podem ser impressas e depois montadas como uma colagem, ou, se vocês tiverem acesso a bons computadores e programas, podem fazer *on-line*, pelo Adobe, ou até mesmo pelo Paint. Esse exercício formará a formulação visual da capa de cada um dos alunos.

O último exercício que propomos não significa que muitos outros possam ser criados, dando continuidade para este trabalho de dissertação. O exercício II propõe que considerando a leitura da capa de Sabotage, *Rap é Compromisso*, a relações do *rapper* com o urbano e com seu lugar de pertencimento: a favela, o aluno deverá delimitar: o que o *rap* é para você? Você se

identifica com alguma região da sua cidade? Qual seria o seu nome de *rapper*? Se você tomasse a produção do mosaico como uma capa do seu disco de *rap*, como seria o título do seu trabalho? Esta questão deve ficar para o final: “criar um título de disco de *rap*”, pensando os diferentes *rappers* e as fases trabalhados na proposta como um total.

6 A INCOMPLETUDE DE UM GESTO DE FINALIZAÇÃO

Produzir uma “conclusão” para este trabalho de dissertação está me parecendo uma tarefa impossível, visto que muito a ser falado ficou apenas no desejo e que ainda há muito para ser feito, sobre leitura discursiva, sobre o *rap* nas salas de aula, sobre produzir propostas de leitura... Isto é, as vontades que me motivaram a produzir esta pesquisa me levaram a um lugar diferente do planejado: *corpus*, teorias, capas, a organização, etc. Desde que sentei, pela primeira vez, para fazer o projeto, quase tudo mudou. Esse movimento foi necessário para que este texto se tornasse o que ele é: resultado de um processo de aprendizado e de crescimento pessoal.

Alguns fragmentos do projeto e do que estava sendo desenvolvido foram apresentados em congressos, simpósios e durante as aulas das disciplinas que cumpro no mestrado, no ano de 2016. Os olhares dos expectadores sempre foram de espanto: “mas é muita coisa, você precisa recortar isso aí”. Como é difícil desapegar e aceitar que nem todas as nossas ideias são plausíveis e possíveis, que é preciso, às vezes, reduzir. Que desacelerar não é sinônimo de produzir menos, mas, de produzir bem. Por esse motivo apresentamos agora a incompletude constitutiva de um gesto de finalização, o que foi possível de ser realizado.

Durante o percurso da pesquisa, sentimos que a palavra “movimento” seria basilar. A Análise de Discurso enquanto teoria e método nos deixa sempre em *movimento*, entre diferentes possibilidades de sentidos, entre as derivas. Com efeito, o não estático foi reclamando sentidos e se constituindo durante o percurso de estudar esses conceitos. A palavra movimento foi sendo significada, produzindo derivas, mais uma vez, quando tratamos do Movimento *Hip-Hop*, a pluralidade do *rap* unida à tantas vertentes, como o grafitti, o *break*, a discotecagem, as vestimentas, aos cortes de cabelo, as diferentes batidas, esse universo que está em movimento, que não para de se reinventar. O Movimento é encantador e foi se fazendo presente neste trajeto.

Nosso objetivo geral de desenvolver propostas de leitura para alunos do nono ano do Ensino Fundamental foi desafiador, considerar o funcionamento do discurso na/pelas capas dos álbuns de *rap*, nas quais a relação texto e memória (formulação e constituição dos sentidos) possibilitassem aulas de leitura abertas à polissemia, foi, sem dúvida, um trabalho difícil. Foram diversas as tentativas de nos colocar fora do modelo que fui educada: um formato “livro didático”, fechado para os sentidos e a autoria, lugar tão confortável e perigoso.

Mesmo que tivéssemos exposto como a Análise de Discurso entende o processo de Leitura; mobilizado conceitos próprios dos dispositivos teórico-metodológicos da Análise de

Discurso – a partir de uma análise prévia à leitura das capas de álbuns selecionadas; analisado como as imagens das capas de álbuns deste gênero produzem sentidos a partir da materialização discursiva, no imbricamento do texto verbal com o não-verbal; e construído um movimento de leitura de capas de álbuns do gênero *rap*, a partir de determinadas formações discursivas, desde que o Movimento *Hip-Hop* chega ao Brasil, até os dias de hoje, pensar isso tudo em momentos de aula para alunos do 9º ano do Ensino Médio foi o movimento mais desafiador desta dissertação.

Os resultados de uma pesquisa são os dados que ela traz de novo, portanto, é valoroso esses momentos de dúvida e incerteza em que nos colocamos ao produzir tais propostas. Não havia onde eu me apoiar, os resultados de uma pesquisa são singulares a ela, criar algo que não caísse em práticas que pensassem o sujeito como “dono do seu dizer” foi um dos movimentos mais difíceis deste trabalho. Mas, compreendemos que: a possibilidade de o sentido ser outro, de as palavras serem passíveis de sentidos contraditórios, o esforço para que a proposta se abrisse para a autoria, isto é, para espaços de interpretação, foram, justamente, os nossos desafios mais sedutores. Encerramos este trabalho com esta afirmação de Pfeiffer (1995, p. 128): “a autoria só se dá, se os sentidos fazem sentido ao sujeito”. Buscar este “fazer sentido” foi nosso movimento mais instigante neste percurso.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise de discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

COITO, Roselene de F. **A imagem como discurso**: a ilustração produzindo sentidos. In: *Análise(s) do discurso: gestos de interpretação em superfícies materiais*. Roselene de Fátima Coito; Alexandre Sebastião Ferrari Soares (Orgs). Cascavel, Paraná: Edunioeste, 2012.

CORACINI, M. J. **Concepções de leitura na (pós) modernidade**. In: LIMA, Regina Célia de C. P. (Org.). *Leitura: múltiplos olhares*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São João da Boa Vista, SP: Unifeob, p. 15-44, 2005.

CORACINI, Maria J. (org.). **O jogo discursivo na aula de leitura**: língua materna e língua estrangeira. 1.ed., Campinas, São Paulo: Pontes, 2010.

_____. **Heterogeneidade e leitura na aula de língua materna**. In CORACINI; PEREIRA (Orgs.) *Discurso e Sociedade: Práticas em Análise do Discurso*. Pelotas: EDUCAT, 2001. p.137 – 154.

FERNANDES, Carolina. **A resistência da imagem: uma análise discursiva dos processos de leitura e escrita de texto visuais**. Tese (Doutorado em Linguística) – UFRS, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/81377>

FERREIRA, Maria C. L. **O quadro atual da Análise de Discurso no Brasil**. Revista do programa de pós-graduação em Letras. Espaços de circulação da Linguagem. Universidade Federal de Santa Maria. n.27. 2003. P. 23-37.

FILHO, João Lindolfo. **Hip Hop**: das periferias ao mainstream. VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, 2004. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/JoaoLindolfoFilho.pdf>

FONSECA, Ana Silvia, A. Da. **Versos violentamente pacíficos**: o rap no currículo escolar. Dissertação (Doutorado em Linguística) – UNICAMP, Campinas, SP, 2011.

FRANÇA, Thyago Madeira. **Um olhar sobre o conceito de memória discursiva de Michel Pêcheux**. INTERLETRAS, ISSN Nº 1807-1597. V. 4, Edição número 22, de Outubro/2015 a Março,/ 2016 – p. Disponível em: http://www.interletras.com.br/ed_anteriores/n22/artigos/17.pdf

GADET, F.; HAK, T. (Orgs) **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3ª ed. Campinas, UNICAMP. (Coleção Repertórios), 1997 [1969].

GALLO, Solange L. **Novas fronteiras para a autoria**. Organon, Revista do Instituto de Letras da UFRGS, n. 53, Porto Alegre, ago/dez. 2012, p.53-64.

GUILHAUMOU, Jacques; MALDIDIER, Denise. **Efeitos de arquivo**. A análise do discurso no lado da história. In: *Discurso e Arquivo: experimentações em Análise do Discurso*. Jacques Guilhaumou; Denise Maldidier; Régine Robin (orgs). Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

GUIMARÃES, Maria Eduarda A. Rap: transpondo as fronteiras da periferia. **Rap e educação, Rap é educação**. Elaine N. de Andrade (org.) – São Paulo: Summus, 1999, 39-55.

HENRY, Paul. **Os fundamentos teóricos da “Análise Automática do Discurso” de Michel Pêcheux**. Tradução de Bethania Mariani. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. (orgs.). Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 2 ed. Campinas: Unicamp, 1993, p. 13-38. Tradução do original de 1969.

INDURSKY, F. Estudos da linguagem: a leitura sob diferentes olhares teóricos. In: Tfnouni, L. (org) **Letramento, escrita e leitura: questões contemporâneas**. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 163-178.

INDURSKY, Freda. **O texto nos estudos da Linguagem: especificidades e limites**. In: ORLANDI, Eni P. e LAGAZZI-Rodrigues, Suzy (orgs.). **Discurso e Textualidade**. 3ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

INDURSKY, Freda. **O Trabalho Discursivo do Sujeito entre o Memorável e a Deriva**. Revista Signo y Señá, número 24, dezembro de 2013, pp. 91-104. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), ISSN 2314-2189. Disponível em: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/sys/index>

LAGAZZI, Suzy. **A Autoria no enlace equívoco das Posições de Sujeito**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.23, n.1, p.238-250, jan./jun.2015. Disponível em: [wttp://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/index](http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/index)

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy M. Texto e Autoria. In: Orlandi, Eni; Lagazzi- Rodrigues, Suzy Maria (Org.). **Discurso e textualidade**. 1 ed. Campinas: Pontes, 2006, p. 81-104.

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy M.. O recorte significante da memória. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange (orgs.). **O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. São Carlos: Claraluz, 2009.

LAGAZZI, Suzy, M. **Autoria no enlace equívoco das posições de sujeito**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.23, n.1, p.238-250, jan./jun.2015. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/index>.

LAGAZZI, Suzy. Paráfrase da imagem e cenas prototípicas: em torno da memória do equívoco. In: FLORES, Giovanna; NECKEL, Nádia; GALLO, Solange. **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. Campinas: Pontes Editores, 2015, p. 177-189.

MAGALHÃES, Belmira.; MARIANI, Bethania. **Processos De Subjetivação E Identificação: Ideologia e Inconsciente**. Revista Linguagem em (Dis)curso, Palhoça, SC, v. 10, n. 2, p. 391-408, maio/ago, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ld/v10n2/v10n2a08.pdf>

MALDIDIER, D. **A Inquietação do Discurso**. (Re)Ler Michel Pêcheux hoje. (tradução Eni P. Orlandi). Campinas (SP): Ed. Pontes, 2003

MALDIDIER, Denise. Elementos para uma história da análise do discurso na França. In: ORLANDI, Eni (org). **Gestos de Leitura**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, Michel. **Análise de discurso**: Michel Pêcheux (textos escolhidos por Eni Orlandi). Campinas: Pontes, 2011. p. 163-173.

MEGID, C.M. & CAPELLANI, A.P. **Mas... O que não é possível?** Efeitos das posições dos sujeitos em A Vida é Bela. In: O Cinema na Escola. C.Z.Bolognini (org.) Coleção Discurso e Ensino. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

MENEGASSI, R. J. **Perguntas de leitura**. In: MENEGASSI, R. J. (Org.). Leitura e ensino. 2.ed. Maringá: Eduem, 2010. p.167-189.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política**: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.

OLIVEIRA, Valdeci B. de M.; ROSSO, Donete S. **Rap**: a voz da resistência em sala de aula. Revista Temática Ano XII, n. 07. Julho/2016. Disponível em:
<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: Princípios e Procedimentos. 12ª edição. Pontes Editores, Campinas, SP, 2015.

ORLANDI, Eni P. **Discurso e Leitura**: Sujeito, sentido e ideologia. 9ª ed. São Paulo: Cortez, 2012b.

ORLANDI, Eni P. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Pontes, Editores, Campinas, SP, 2012a.

ORLANDI, Eni P. **Discurso em análise**: Sujeito, sentido e ideologia. 3ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.

ORLANDI, Eni P. **Interpretação**: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Pontes Editores, Campinas, SP, 1999.

_____. **As formas do silêncio**. Campinas. Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Cidade dos sentidos**. Campinas-SP: Pontes, 2004.

_____. Segmentar ou recortar? In: GUIMARÃES, Eduardo. (Org.). **Linguística e questões controversas**: série estudos. Nº10. Uberaba: FIUBE, 1984.

_____. Diluição e indistinção de sentidos: uma política da palavra e suas consequências. Sujeito/história e indivíduo/sociedade. In: INDURSKY, F., MITTMANN, S. (orgs.) **Memória e história na/da análise do discurso**. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

_____. **Eu, Tu, Ele - Discurso e Real da História**. Pontes Editores, Campinas: SP, 2017.

PÊCHEUX & FUCHS (1969). A propósito da Análise Automática do Discurso. In: GADET & HAK (org). **Por uma análise automática do discurso**. Campinas: Ed. Unicamp, 3ª ed. 1997, p.163-252.

PÊCHEUX, Michel (1975). **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução: Eni Pulcinelli Orlandi et al. 5ª edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, Michel (1983). **O discurso: estrutura e acontecimento**. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 7ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2015.

PÊCHEUX, Michel (1982). **Ler o arquivo hoje**. Trad. Maria das Graças Lopes Morin do Amaral. In. ORLANDI, Eni (org.) Gestos de Leitura. 3. Ed. Campinas : Editora da Unicamp, 2010.

PERON, Ana Paula. **Ser mulher, sentir a violência, enunciar os sentimentos: um olhar discursivo sobre a humilhação na condição de violência conjugal**. Universidade Estadual de Campinas Instituto de Estudos da Linguagem. CAMPINAS, 2016. P.51 a 83.

PFEIFFER, Cláudia C. **Bem dizer e retórica: um lugar para o sujeito**. 2000. 185p. Tese (Doutorado em Linguística) -- UNICAMP, Campinas/SP, 2000.

PFEIFFER, Cláudia C. **Que autor é este?** 1995. 146p. Dissertação (Mestrado em Linguística) - UNICAMP Campinas, SP, 1995.

POLIVANOV, B. B; WALTENBERG, L. **Synthetic: reflexões acerca da (i)materialidade da música em álbuns-aplicativo**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 29, p. 262-275, jun. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119291>

SILVA, José Carlos G. da S. **Arte e educação: a experiência do movimento**. Rap e educação, Rap é educação. Elaine N. de Andrade (org.) – São Paulo: Summus, 1999, p. 23-39.

SOLE, Isabel. **Estratégias de leitura**. Claudia Schilling. 6ª ed. Porto Alegre: Artmed, 1998.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramento de reexistência: poesia, graffite, música, dança: HIP HOP**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Aureci de F. da C. **O percurso dos sentidos sobre a beleza através dos Séculos: uma análise discursiva**. 2004. Dissertação (Mestrado em Linguística) -- UNICAMP Campinas, SP, 2004.

TAKAHASHI, Henrique Yagui. **Evangelho segundo Racionais MC's: ressignificações religiosas, políticas e estático-musicais nas narrativas do rap**. 2014. 162 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

ZILBERMAN, Regina. (Org.). **A produção cultural para crianças**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.