

4 FIGURAS DO *RAP* NACIONAL

Conforme vimos no capítulo 2, de acordo com a perspectiva aqui adotada, toda linguagem é, em um sentido importante, desde sempre *retórica*. Como observou Nietzsche, “não é lógica a gênese da linguagem”: o discurso persuasivo não é derivativo de um discurso lógico, factual, supostamente neutro – é, em vez disso, *fundante* (*Da Retórica*, p. 27-28). Vimos também que, no entanto, efeitos de neutralidade e objetividade são, por assim dizer, “contrabandeados” para o seio das línguas, entre outras coisas por meio de metáforas e construções figurativas fossilizadas, desprovidas de impacto porque “esquecidas”, mas, ainda assim, indicativas de uma série de predileções culturais bastante entranhadas.

Registramos, além disso, também no capítulo 3, que as descrições do rap como gênero musical enfatizam com recorrência a dimensão explicitamente política e persuasiva das letras, seu característico recurso à estruturas narrativas e argumentativas envolvendo temas sociais como desigualdade, opressão, discriminação, brutalidade do poder institucional, etc – em outras palavras, o investimento deliberadamente retórico das canções.

Nas letras examinadas, confirmam-se ambas as percepções: a linguagem do rap na última década, assim como representada no *corpus* analisado, dá mostras de uma tensão entre uma retórica implícita na língua, discernível, por exemplo, nas figuras fossilizadas ali presentes, e uma retórica mais explícita, manifesta, como veremos, na desestabilização e resignificação de figuras cristalizadas e na criação de figuras novas, mas também nos próprios padrões recorrentes de estruturação das letras como um todo.

A seguir, descreveremos de forma breve, primeiramente, esses padrões, para em seguida apresentar as construções figurativas que constituíram nosso objeto de estudo privilegiado.

4.1 Hibridismo retórico

Considerando-se os pressupostos que se seguem sobre tipos e gêneros textuais, propostos por Marcuschi (2002), detectou-se hibridismo sob vários

aspectos como característica marcante da estruturação retórica das letras de raps nacionais produzidas na última década, selecionadas para análise. Ressaltando que as categorias que propõe não são entidades formais, mas, sim, entidades comunicativas, Marcuschi define assim as noções de *tipo* e *gênero* textual:

Usamos a expressão *tipo textual* para designar uma espécie de construção teórica definida pela *natureza lingüística* de sua composição {aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas}. Em geral, os *tipos textuais* abrangem cerca de meia dúzia de categorias conhecidas como: *narração, argumentação, exposição, descrição, injunção*.

Usamos a expressão *gênero textual* como uma noção propositalmente vaga para referir os *textos materializados* que encontramos em nossa vida diária e que apresentam *características sócio-comunicativas* definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. Se os tipos textuais são apenas meia dúzia, os gêneros são inúmeros. Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: *telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem jornalística, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, lista de compras, cardápio de restaurante, instruções de uso, outdoor, inquérito policial, resenha, edital de concurso, piada, conversa espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo por computador, aulas virtuais* e assim por diante. (2002, p. 23)

Se consideramos plausível que, de acordo com a terminologia elástica de Marcuschi, *letra de música popular* seja um gênero textual, do qual *letra de rap* seria um subtipo, então podemos dizer que se trata aqui de um gênero que, tipicamente, lança mão de uma estratégia de “colagem”: ainda que, como bem lembrado Marcuschi, “os gêneros textuais não se caracteriz[em] como formas estruturais estáticas e definidas de uma vez por todas” (Ibid., p.28), os raps nacionais da última década apresentaram surpreendentes sobreposições, frequentemente em uma mesma letra. Misturam-se ali fragmentos de textos que poderiam ser encontrados em reportagens jornalísticas, pesquisas acadêmicas, textos religiosos, conversas informais, inquérito policial, narrativas ficcionais, comícios políticos, e assim por diante. Vejamos alguns exemplos.

O gênero *letra de rap* pode, como na letra [I], incluir uma estatística típica de reportagem jornalística ou pesquisa acadêmica:

*60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais
já sofreram violência policial.*

*Há¹ cada 4 pessoas mortas pela polícia 3 são negras
nas universidades brasileiras
apenas 2% dos alunos são negros.
Há cada 4 horas
um jovem negro morre violentamente em São Paulo.*

Na letra [II], o rap se mistura a um jogo de adivinhação:

O que é o que é??

*Clara e salgada,
cabe em um olho e pesa uma tonelada,
tem sabor de mar,
pode ser discreta,
inquilina da dor,
morada predileta.,
na calada ela vem,
refém da vingança,
irmã do desespero,
rival da esperança.
Pode ser causada por vermes e mundanas
ou pelo espinho da flor,
cruel que vc ama,*

Na letra [III], o hibridismo é consequência do rap ser também um diário:

*Ratataá, Fleury e sua gangue
vão nadar numa piscina de sangue.
Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
Dia 3 de outubro, diário de um detento.”*

Já o que vemos no fim da letra [IV] é um texto com características de uma reportagem de jornal, ou trecho de inquérito policial:

*Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos é encontrado morto
na estrada do M'Boi Mirim sem número.
Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais.
Segundo a polícia, a vítima tinha “vasta ficha criminal.”*

Só para mostrar um último caso, como o das letras [I] e [XVI], os raps nacionais da última década frequentemente se constituem, também, pela mistura com o *discurso religioso*, nestes casos, pela mistura com profecia e o gênero reza:

*[I] eu sou apenas um rapaz latino americano
apoiado por mais de 50 mil manos*

¹ Deixo claro, aqui, que não corrigirei os erros de ortografia encontrados nas letras de raps analisadas, porque não entendo que este seja o meu papel, uma vez que estes erros não fazem parte de meu objeto de pesquisa.

*efeito colateral que o seu sistema fez:
Racionais capítulo 4 versículo 3.*

[XVI] *DEUS. TENHA PIEDADE O DEUS...HUMMM...NOSSO
MOLEQUE...DEUS.. TENHA PIEDADE O DEUS...HUMM.. . Nosso
moleque
DEUS. TENHA PIEDADE O DEUS...HUMMM...NOSSO
MOLEQUE...DEUS.. TENHA PIEDADE O DEUS...HUMM
DEUS. TENHA PIEDADE O DEUS...HUMMM...NOSSO
MOLEQUE...DEUS.. TENHA PIEDADE O DEUS...HUMM.. . Nosso
moleque*

Em um outro nível de análise, do ponto de vista dos *tipos textuais*, é preciso dizer, que as letras analisadas contêm acentuada heterogeneidade tipológica, havendo seqüências narrativas em que se conta uma historinha; argumentações em função de algo; descrições de situações, assim por diante. Vejamos os seguintes exemplos, dessa heterogeneidade, retirados do *corpus*:

Exemplo (1): Letra [I]

SEQÜÊNCIAS TIPOLÓGICAS

GÊNERO TEXTUAL: LETRA DE RAP

Expositiva

*60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais
já sofreram violência policial.
Há cada 4 pessoas mortas pela polícia 3 são negras
nas universidades brasileiras
apenas 2% dos alunos são negros.
Há cada 4 horas
um jovem negro morre violentamente em São Paulo.*

Expositiva

*Talvez eu seja um sádico um anjo um mágico
juiz ou réu um bandido do céu
malandro ou otário padre sanguinário
franco atirador se for necessário
revolucionário insano ou marginal
antigo e moderno imortal
fronteira do céu com o inferno astral*

Narrativa

*Era um preto tipo a e nem entrava numa
mó estilo de calça kalvin klein e tênis puma
um jeito humilde de ser no trampo e norolê
curtia um funk jogava uma bola
buscava a preta dele no portão da escola
exemplo pra nós mó moral mó ibope
mas começou colar com os branquinhos do shopping.*

Injuntiva

*eu vejo um mano nessas condições não dá
será assim que eu deveria estar?*

Expositiva

*É foda, foda é assistir a propaganda e ver
não dá pra ter aquilo pra você*

Exemplo (2): Letra [XIII]

SEQÜÊNCIAS TIPOLÓGICAS

GÊNERO TEXTUAL: LETRA DE RAP

Narrativa

*A minha rima surtiu efeito em qualquer um
não sou estrago causado por calibre nenhum.*

Argumentativa

*Mas trago expressão eu causo impressão sou mais
sincero*

Descritiva Injuntiva	<i>do que o ódio de lampião. aqui não existe santo na hora do pecado Esteja recuado, acuado longe de problemas, da perseguição segura dos cães do sistema.</i>
Injuntiva	<i>Tiger meu irmão se apresenta chega junto, mostra a rima nordestina e prossegue o assunto.</i>
Argumentativa	<i>Eu sou mais sério do que você imagina sou cabeça feita as ruas e tenho disciplina.</i>
Injuntiva	<i>Nas butadas da vida pra passar peça licença, Mas mesmo assim, tome cuidado comigo não gosto de falsidade não diga que é meu amigo</i>
Argumentativa	<i>Que eu sou antigo na lei do subúrbio não percebeu? A diferença é a minha cor e a classe social, o branco é a vitima e o negro o marginal</i>
Descritiva	<i>O explosivo aqui esta pra ser acionado com certeza por alguém no momento revoltado</i>
Injuntiva Narrativa/ Injuntiva	<i>comigo tome cuidado e sinta o clima A revolta aumentou vamos partir pra cima, chegamos mais sério do que você imagina</i>

Exemplo (3): Letra [XXVII]

SEQÜÊNCIAS TIPOLÓGICAS	GÊNERO TEXTUAL: LETRA DE RAP
Expositiva	<i>País da democracia racial Da mulata exportação, da beleza natural</i>
Injuntivo	<i>Vamos fingir que vai passar, vamos fingir que é natural!</i>
Expositivo Injuntivo	<i>Não quero guerra, só quero amor! Troque esse filme de terror Me digam o que tenho que ser, que eu serei O que tenho que aceitar, eu agradecerei Me digam se sou feliz, e direi graças a deus</i>
Expositiva Injuntivo	<i>Eles saqueiam nosso estado e povo passa mal Descruza os braços Siga meus passos</i>
Argumentativo	<i>O som é o rap, esse é o compasso Nós somos povo, deus, os donos da razão Eles são reis, opressores, uma caixa de ilusão</i>
Injuntivo	<i>Pegue a sua arma e vá buscar o que é nosso E traz pro lado de cá vai lá</i>

Esses exemplos não descrevem, passo a passo, as seqüências tipológicas que acontecem nas três letras analisadas por uma questão de objetividade e espaço, mas parece claro o fato dos tipos textuais estarem todo o tempo mudando e se alternando. Esse nível de hibridismo é detectado em todas as letras do *corpus*. É importante ressaltar ainda que, nos diálogos e injunções, muitas vezes não fica claro quem é o interlocutor, além disto, quando é possível identificar o interlocutor, ao longo de uma mesma letra; este pode mudar. Portanto, o hibridismo nos raps da última década marca as seqüências tipológicas de uma letra e o gênero *letra de rap*.

4.2 Sobre as figuras

As letras de raps nacionais investigadas revelaram, como já se disse, procedimentos de construção figurativa recorrentes. Foram encontradas tanto figuras cristalizadas, que os olhos desatentos não identificam mais como figuras, quanto outras menos comuns. Uma das características mais acentuadas percebidas no discurso de raps nacionais recentes foi, como veremos, a *ressignificação* de figuras cristalizadas.

Como princípio de categorização das ocorrências linguísticas verificadas, optou-se pela tipologia oferecida pelo filósofo e especialista em retórica Olivier Reboul (2004, p. 113-137). Entretanto, vale lembrar que aspectos dos dados sempre escaparão ao recorte operado pela categorização. Registre-se, além disso, que a opção pela tipologia de Reboul se fez para garantir à análise uma consistência terminológica, mas não implica adesão à sua perspectiva filosófica geral quanto à linguagem figurativa: com efeito, não estamos de acordo com a sua definição de figura como “recurso de estilo que é ao mesmo tempo *livre e codificado*” (p. 113). Pois, como já foi enfaticamente repetido, consideramos a figuração como traço *compulsório e ineliminável* da linguagem, do pensamento e da ação.

Considerando-se essa divergência, antes de passar à apresentação das construções figurativas de acordo com a tipologia de Reboul, julgamos oportuno falar, brevemente, sobre as construções figurativas fossilizadas que, embora recorrentes e relevantes, escapariam a uma análise que de fato visse nas figuras apenas empregos deliberados da linguagem.

4.2.1 Fósseis figurativos

Como vimos no capítulo 2, a metáfora foi examinada, formalmente, primeiro por Aristóteles, tanto em seus escritos sobre a retórica, quanto sobre a poética. No discurso aristotélico, de modo geral, a metáfora é apresentada pela sua natureza *fundada*, ou seja, vista, sobretudo, como ornamento, desvio e derivação em relação ao uso corrente das palavras. Contudo, há, mesmo no tratado

aristotélico, pontos de tensão que parecem sinalizar a possibilidade de haver um valor *instrutivo* nesse procedimento de transporte figurativo. A metáfora excederia então os domínios da retórica e da poética. É oportuno retornar ao filósofo:

Grande importância tem, pois, o uso discreto de cada uma das mencionadas espécies de nomes, de nomes duplos e de palavras estrangeiras; maior, todavia, é a do emprego das metáforas, porque tal se não aprende nos demais, e revela portanto o engenho natural do poeta; com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa também se aperceber das semelhanças. (Ibid§ 1459a 4 263)

Lembrando palavras de Ricoeur, o lance de gênio da metáfora é reunir a poética à ontologia (2005 [1975], p.49). A metáfora tem, sob esse ponto de vista, um poder de “fabricar” mundos.

Em sintonia com a percepção da linguagem figurada como fenômeno fundante, Lakoff e Johnson (2002 [1980]) descrevem, de forma oportuna para esta análise, três espécies de metáforas² básicas: *ontológicas*, *orientacionais* e *estruturais*. As *metáforas ontológicas* envolvem nossa propensão a *entificar* sentimentos, eventos, ações, conceitos etc., isto é, a estruturar nossas experiências em termos de objetos e substâncias, sendo isso muito frequentemente alcançado por meio não apenas da *reificação*, mas também da *personificação* (p.75). As *metáforas orientacionais* são as que estruturam conceitos em termos de referências espaciais, como “dentro-fora”, “em cima-embaixo”, “centro-periferia” etc. (Ibid.) – nossa vida sentimental, por exemplo, seria tipicamente pensada em termos da movimentação vertical no espaço (*reerguer-se* de um trauma, *cair* em depressão, etc). Já as *metáforas estruturais* são correlações mais complexas, porque nos permitem entender um conceito específico, por exemplo, *tempo*, em termos de outro, por exemplo, *dinheiro*. Para Lakoff e Johnson, há também a divisão entre *metáforas convencionais*, aquelas que não reconhecemos como metáforas, e *metáforas novas*, que nos surpreendem porque estendem, subvertem ou se desviam dos sistemas de metáforas mais convencionais e entranhadas na língua e na cultura (Ibid., p. 235).

Como não poderia ser diferente, as letras de rap analisadas estão, como qualquer outro emprego da linguagem, repletas de metáforas convencionais ou “fósseis” figurativos desse tipo.

² Tomaremos nesta seção a metáfora como uma espécie de “emblema” da linguagem figurada, de forma que nos parece compatível com o encaminhamento teórico de Lakoff e Johnson.

Verificaram-se, por exemplo, inúmeras instâncias de **metáforas ontológicas** convencionais, confirmando nossa irreprimível propensão a *coisificar* e *personificar*. Em *Capítulo 4, Versículo 3*, encontramos uma entre as muitas ocorrências que poderíamos citar: no verso “meu estilo é pesado e faz tremer o chão”, o rapper se refere à sua própria dicção artística de forma reificada, como se o seu estilo tivesse a integridade de um objeto, no caso, um objeto contundente. Cosificações semelhantes aparecerão com recorrência na caracterização de muitas noções, destacando-se para este estudo o seu emprego em referência a aspectos relacionados à identidades e subjetividades, conforme ilustra outra passagem da mesma música:

Irmão o demônio fode tudo ao seu redor
pelo rádio jornal revista e outdoor
te oferece dinheiro conversa com calma
contamina seu caráter rouba sua alma

No último verso, vê-se que o *caráter* é, pela metáfora ontológica fossilizada, tomado como *substância*, passível de contaminação; e a alma, como *objeto* possuído, passível de roubo. Os versos “seu comercial de tv não me engana” e “seu carro e sua grana já não me seduz”, testemunham, por sua vez, a onipresença da *personificação*, ao lado da reificação, no domínio das metáforas ontológicas: o comercial de tv, o carro e a grana figuram desempenhando ações humanas de engano e sedução, respectivamente.

Metáforas orientacionais cristalizadas, que promovem a compreensão de um conceito via noções espaciais, também abundam no *corpus* analisado. Destacam-se, compreensivelmente, a ocorrência de metáforas altamente fossilizadas ligadas ao binômio centro-margem (“60% dos jovens de *periferia* sem antecedentes criminais” [I]; “Visado por qualquer guarnição policial aplaudido em território *marginal*” [XIII]; etc.). O binômio em cima-embaixo ganha também espaço considerável, sobretudo, em construções fossilizadas ocorrentes em contextos de referência ao êxito e ao fracasso: “na *queda* ou na *ascensão* minha atitude vai além” [II]; “ó os cara só a pó, pele o osso no *fundo do poço*”; “Se eu *cair* só minha mãe vai chorar” [XVI], etc. A oposição dentro-fora se mostra, por fim, bastante produtiva, sobretudo em relação à vida no crime, com recorrência de verbos como “entrar”, “sair”, “escapar” e termos correlatos nessa e em outras

classes de palavras (por exemplo, “Chega de morte de tiro to *fora* dessas puli” [IX]; “Eu quero mudar, eu quero *sair*” [III]. Ainda nesse contexto, a recorrência da metáfora espacial fossilizada em que se toma o *corpo* como um *recipiente*, um “fora” para um “dentro” espiritual, é digna de nota: “Periferia: corpos *vazios* e sem ética” [II] e “Corpo *sem* alma é como um vinil que não toca” [XXIII] são dois exemplos, entre outros que poderiam ser citados. Ainda no que diz respeito ao binômio dentro-fora, vale registrar a incidência de localizações “fronteiriças”, em estruturas do tipo “entre X e Y”: “Viver entre o sonho e a merda da sobrevivência” [XXVI]; “Falta de vontade, disparidade entre discurso e atitude” [VIII]; “Dj’s e Mc’s espaço entre a paz e o inferno é um triz” [XII]; “Me deixaram entre o crime e a necessidade” [XVI].

As **metáforas estruturais** cristalizadas são também inúmeras; registremos apenas algumas delas, por sua saliência, usando expressões mnemônicas em caixa alta, conforme a convenção de Lakoff e Johnson (2002 [1980]):

- (i) VIDA É JORNADA “Cada um no seu tempo, cada qual no seu caminho, estradas separadas seguindo pro mesmo objetivo” [VIII]; “Eu vou deixar meu moleque sozinho/ Com tendência a trilhar meu caminho” [XVI]; “De fuga do crime/ Não é esse o caminho” [XXII];
- (ii) PALAVRAS SÃO REMÉDIOS: “minha palavra alivia sua dor” [I]; “com a caneta e o papel erradico o pus” [VI]
- (iii) CRIME É DOENÇA: “mas na calada caguentaram seus antecedentes, como se fosse uma doença incurável” [IV]; “Com a caneta e o papel erradico pus” [VI]; “querem tampar minha boca enquanto fecham a ferida” [XII];
- (iv) O CRIME É UM SEDUTOR: “De jovens como eu que desconhecem o medo/ Seduzidos pelo crime desde muito cedo” [XVI]; “A esquina é perigosa atraente” [IX];
- (v) VIRTUDE É LIMPEZA: “Eliminar seu pensamento sujo sem fundamento apenas com a verdade e o meu simples talento” [XIII];
- (vi) CONSCIÊNCIA É VIGÍLIA: “Paulo acorda, pensa no futuro que isso é ilusão” [II]; “Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim, a gente sonha a vida inteira e só acorda no fim” [IV]; “você esta moscando, tá dormindo no barulhinho dos americano” [XX].

Muitas outras formas já convencionais e entranhadas de pensamento metafórico poderiam ser citadas: O MUNDO É UMA ENTIDADE HOSTIL;

VIDA É GUERRA; VIDA É ESCOLA; ARTE É REVOLUÇÃO; A SOCIEDADE É UM ORGANISMO; PALAVRAS SÃO ARMAS, AMBIÇÃO É SONHO, e assim por diante. Veremos que, ao lado de instâncias linguísticas mais convencionais dessas formas metafóricas cristalizadas, há nos raps explorações mais inusitadas e criativas. Passemos então, agora, a descrever os resultados de nossa análise das construções figurativas de acordo com a tipologia retórica de Olivier Reboul.

4.2.2

A retórica figurativa do rap

Para Olivier Reboul, as figuras retóricas se distinguem em quatro grandes classes: figuras de palavras, figuras de sentido, figuras de construção e figuras de pensamento (2004, p.113). Vejamos como se comportam os nossos dados quando sobreposmos a eles essa rede classificatória. Lembremos que nosso objetivo não é aqui meramente taxonômico e nem pressupõe a completude da tipologia empregada: o levantamento e descrição das figuras que faremos, agora, deverá ser visto como simples instrumento para a discussão do seu valor como elementos de (des)construção identitária.

4.2.2.1

Figuras de Palavras

As figuras de palavras estão relacionadas ao significante. A acentuação, os fonemas, as sílabas e sua duração, o ritmo e a métrica, o parentesco fônico entre os vocábulos, todos esses elementos funcionam, nessa classe, como estruturadores das construções figurativas, que podem ser destruídas caso sua matéria sonora seja alterada (como, por exemplo, na tradução para outra língua).

É importante ressaltar de saída que, considerando-se o gênero *letra de música*, fatores como métrica, rima e ritmo são dimensões de grande relevância. É, com efeito, um dos limites desta análise não levar esses planos em consideração: a atenção a eles envolveria, entre muitas outras coisas, um enveredamento pela complexa relação entre a poesia e a música, o que não teria sido possível aqui. Devido, sobretudo, a fatores de tempo, limitamo-nos a

considerar as figuras de palavras que exploram o parentesco fônico entre os vocábulos, figuras de som que se constituem pela homonímia, ou, polissemia.

A seguir versos dos diferentes raps investigados são destacados e uma breve descrição das figuras de palavras presentes é realizada.

Destacam-se nas letras analisadas a muito recorrente incidência de *trocadilhos*. Vejamos a seguir os que acontecem por homonímia:

[XIX] nao, nao desisto eu ainda to na busca
da uniao que eu encontrei só no açúcar

[XXV] porradas de gangue O Pão de
Açúcar de lá o diabo amassou

Os versos destacados da letra [XIX], por exemplo, brincam com a palavra *união*, numa aproximação entre sons idênticos, mas que se distinguem, pelo significado, no uso. A cumplicidade política entre pessoas que passam por semelhantes experiências de vida é contrastada ao nome mais ou menos neutro de um produto alimentício, sendo esta talvez uma forma a sugerir como é remota a cumplicidade desejada.

Nesse outro verso, de Marcelo D2, o trocadilho é feito com a palavra *queimar*:

[XXV] Situações acontecem sobre um calor inominável
Beleza convive lado a lado com um dia-dia miserável
Mesmo assim, não troco por lugar algum
Já disse: este é o meu lar. Aqui, 021 “Cuidado pra não se
queimar na praia do arrastão”

Observando o aviso do rapper àqueles que frequentam as praias do Rio de Janeiro, é possível perceber que, no trocadilho, o sentido da palavra *queimar* não é facilmente decidível: num lugar onde há arrastão, a possibilidade de ser atingido pelo tiro de uma arma de fogo, *queimar-se* nesse sentido, não é remota – disputam os sentidos de *se queimar na praia*, “bronzear-se” ou “levar um tiro”. Ainda nessa letra-narrativa de Marcelo D2 sobre o Rio de Janeiro, brinca-se com a expressão *tomar de assalto* em seus sentidos mais e menos literal, pode haver a percepção da cidade sendo surpreendida por assaltantes ou por integrantes do hip-hop nacional:

How how how faz o Papai Noel Pow pow pow e nego
 não vai pro céu Digo V
 de veneta, lírica bereta Black Alien e família, soem as trombetas Tomando de
 assalto a cidade que brilha
 Mãos ao alto, vamos dançar a quadrilha 288 é formação de quadrilha

A expressão *tomando de assalto* pode ser entendida como a disseminação da poesia hip-hop; no entanto, o contexto de violência descrito na letra nos permite inferir que a cidade do Rio de Janeiro está também *tomada* de assaltantes. O jogo entre essas duas possibilidades de significação, recorre em muitas letras. Nesse âmbito, a distinção entre os atores das duas práticas possíveis, o assalto, o crime, e a disseminação musical, não é em muitos casos evidente ou pacífica.

Ainda considerando essa letra, outras explorações de deslizamento de significante por trocadilho estão correlacionadas com as expressões *mãos ao alto*, *dançar* e *quadrilha*. Se por um lado, pode-se entendê-las como referentes ao universo da música – o rap agita e faz as pessoas se mexerem, levantar as mãos e dançar, como em quadrilha rural e festiva – por outro lado, outros sentidos para *mãos ao alto*, *dançar* e *quadrilha* são também convocados, todos implicados pelo contexto de violência presente na letra (é naturalmente possível dizer que *mãos ao alto* e *dançar* significam também a rendição de alguém a um grupo de assaltantes, uma *quadrilha*).

Ainda no que diz respeito aos trocadilhos, os versos seguintes da letra *Diário de um Detento*, composta pelos Racionais MC's, revelam aproximação entre expressões com mesmo som, mas com sentidos diferentes, sendo que um dos sentidos é aqui metafórico. Muito frequente, em letras de raps nacionais, é o uso da expressão metafórica *cachorros* para designar a polícia brasileira. Sendo assim, em:

[III] Ratatátá, caviar e champanhe.
 Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!
 Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo...
 Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
 O ser humano é descartável no Brasil.
 Como modess usado ou bombril.
 Cadeia? Claro que o sistema não quis.
 Esconde o que a novela não diz.
 Ratatátá! sangue jorra como água.
 Do ouvido, da boca e nariz.
 O Senhor é meu pastor...
 perdoe o que seu filho fez.
 Morreu de bruços no salmo 23,

sem padre, sem repórter,
 sem arma, sem socorro.
 Vai pegar HIV na boca do cachorro.
 Cadáveres no poço, no pátio interno.
 Adolf Hitler sorri no inferno!

o adjetivo *assassinos* pode se referir aos cachorros que contaminam os detentos com o vírus do HIV através das consecutivas mordidas, mas pode também fazer referência aos policiais que matavam, indiscriminadamente, os detentos durante a chacina narrada.

Outros muitos exemplos dessa predileção pelo trocadilho poderiam ser dados aqui: “O estado do indivíduo, o indivíduo e o Estado” [VII]; “No horizonte, seu desmonte desmontado [VII]; “o valor não tá na etiqueta” [XXII] e assim por diante. Tendo registrado e descrito a incidência dessas figuras de palavras, passemos agora às figuras de sentido.

4.2.2.2 **Figuras de Sentido**

Segundo Reboul, as figuras de sentido dizem respeito aos significados, pois têm o efeito de transformar o sentido das palavras. Esse tipo de construção é tropológica, isto é, “consiste em empregar um termo (ou vários) com um sentido que não lhe é habitual” (2004, p.120). Os tropos que compõem esse grupo figurativo são divididos entre *simples* e *complexos*. Os primeiros são as metonímias, as sinédoques e as metáforas, que dão origem aos segundos, os tropos complexos (como, por exemplo, a hipálage, o oxímoro, a hipérbole etc.). Quanto aos tropos simples, vejamos o que foi encontrado no corpus.

Metonímias

A metonímia é definida por Reboul como a designação de “uma coisa pelo nome de outra que lhe está habitualmente associada” (Ibid., p. 121). O efeito retórico principal defendido pelo autor é o de ressaltar “o aspecto da coisa que interessa ao orador” (Ibid.).

A metonímia tem importância especial no discurso dos rappers, porque através dela, com muita frequência, aspectos sociais, culturais e políticos são coagulados numa única expressão linguística.

Há que se destacar em primeiro lugar, uma das incidências metonímicas mais recorrentes: a que envolve os empregos da palavra *periferia* e correlatos. Os versos a seguir são alguns dos muitos que são reveladores da força de condensação simbólica dessa metonímia:

[IV] Aqui, periferia, miséria de sobra.

[II] Periferia: Corpos vazios e sem ética.

[II] Periferia nada, só pensa nele mesmo,
montado no dinheiro e ceis aí no veneno!

[I] número 1 um dia terrorista da periferia

[IX] Eu quero é mais sou aliado do meu povo periferia em paz

A palavra *periferia*, nos raps nacionais analisados, é quase sempre empregada para designar as pessoas que são excluídas socialmente, vivendo em regiões inóspitas, sofrendo violências de todo tipo; evoca, além disso, os espaços físicos que estas pessoas ocupam e a cultura que compartilham. Pode-se dizer, então, que esse substantivo remete a um determinado espaço sócio-cultural. O tema de praticamente todos os raps analisados é, direta ou indiretamente, a periferia, ainda que a percepção desse espaço social varie muito de acordo com a rapper. O uso linguístico, em questão, se dá via metonímia, porque, como é óbvio, todo um espaço social é designado pelo nome de um único aspecto, isto é, o da orientação físico-espacial.³ Como que para contrariar a metáfora orientacional fossilizada, segundo a qual tendemos a concentrar o que é mais importante em termos de *centro*, e o que é menos importante em termos de *margem*, a insistência temática dessa metonímia pode ser vista como um empenho de desestabilizar essa propensão, subvertê-la.

Metonímia também muito produtiva nas letras analisadas, e semelhante à anterior, está presente nos versos a seguir:

³ Observe-se ainda que pode ocorrer de o termo *periferia* ser usado mesmo quando a localização topográfica real não se organiza em termos do binômio centro-periferia, como é o caso do Rio de Janeiro.

[XVI] A violência da favela começou a descer pro asfalto
Homicídio seqüestro assalto.

[IV] Assaltos na redondeza levantaram suspeitas,
logo acusaram a favela para variar

O uso de *favela* ou *morro* nesses raps – e de sua contraparte, *asfalto* – funciona como variante da metonímia *periferia* descrita. Pessoas desprivilegiadas socialmente e determinado espaço físico e cultural são designados a partir de um único nome e um único aspecto desse espaço social. Indiscriminadamente, as categorias citadas, são nomeadas por *favela*, mobilizando estereótipos associados à violência, à desordem, à precariedade da infraestrutura etc.: como se o espaço da favela fosse culturalmente homogêneo, e como se os indivíduos não pudessem ser distinguidos do lugar em que vivem, sobretudo, como se todos que moram em determinada região fossem iguais, a metonímia, nesse caso, cria e reforça um “nexo habitual” (Reboul, 2004, p.121). Novamente, a insistência na metonímia parece vir, com frequência, aliada ao empenho de subverter esses estereótipos – como é o caso, por exemplo, na ironia com que se combina em *acusaram a favela, pra variar*.

A reprodução (por vezes desestabilizadora) de metonímias convencionais como *periferia*, *favela* e *asfalto* convive nas letras analisadas com outras construções metonímicas menos cristalizadas. Reboul lembra que apesar da metonímia ser frequentemente considerada prosaica e pobre, em comparação com as supostamente mais poéticas metáforas, existem aquelas que podem ainda produzir o efeito da surpresa, exercer impacto (2004, p.121). Essas seriam “metonímias vivas”, pois não passam despercebidas tão facilmente. O corpus apresentou uma série dessas metonímias, várias mereceriam ser destacadas e descritas, mas o espaço deste trabalho impôs a seleção e apresentação das tendências mais recorrentes.

É comum nas letras, para começar, o emprego de expressões metonímicas envolvendo *peças de vestuário*, por vezes, para identificar positivamente o próprio rapper ou alguém da comunidade:

[XXI] Toca preta, camisa xadrez, calça larga,/é medalha de honra a o mérito da quebrada.

[I] Era um preto tipo a e nem entrava numa/ mó estilo de calça kalvin klein e tênis puma

Outras vezes, essas metonímias são usadas em referência aos policiais, como em

[VIII] Fardas azuis ficam vermelhas

ou ao presídio e os presidiários, por referência ao uniforme dos presos (no caso, Carandiru):

[III] Minha palavra de honra me protege
pra viver no país das calças bege.

Interessante observar esta outra instância claramente desestabilizadora das expectativas habituais estereotípicas que separam os supostos “homens de bem” dos “criminosos”:

[XXVI] Vi Jesus de calça bege e o diabo vestido de terno.

Vimos ser também comum a referência a outros *objetos* metonímicos, além das roupas, associados, por exemplo, ao universo das classes sociais mais altas:

[XXII] Tem rolex no sinal mitsubish

[XV] tem Astra, barca, Blazer e também tem moto é zona sul canã.

[XVI] Seria diferente se eu fosse mauricinho/ Criado a sustagem e leite ninho

[XXI] Deus não deu Neston e Pamper´s, não me quis universitário,
deu uma mãe faxineira pra eu ser revolucionário.

[XXI] Nossa cultura não é moda da Yves Saint Laurent,/ pra ta no cliente do táxi aéreo da TAM

Esses versos revelam “metonímias vivas” quando procuram remeter às pessoas socialmente privilegiadas, a partir de determinados elementos do meio social ao qual elas pertencem: são partes do universo de quem é socialmente favorecido, mas simbolizam todo este universo. Esse espaço social oposto às periferias e favelas é simbolizado metonimicamente por significantes como *sustagem*, *leite ninho*, *Pamper´s* e *Neston* num contexto de crítica à desigualdade e a má qualidade de vida da periferia; outras vezes, por expressões como *táxi aéreo*,

rolex, mitsubish, astra etc., os quais por vezes são apresentados como metonímias de ambições legítimas, outras como tentações, outras ainda como sinais de decadência e consumismo.

É interessante observar que ocorrem também com frequência, *contrastes metonímicos*, o que fica claro se tomamos para exame uma parte maior da letra *A Bactéria FC*, do grupo Facção Central, cujos dois primeiros versos acabamos de citar acima:

[XXI] Nossa cultura não é moda da Yves Saint Laurent,
 pra ta no cliente do táxi aéreo da TAM.
 Enquanto visto no necrotério meu parente costurado,
 sua estória triste foi a morte do peixe dourado.
 Vocês tem faculdades, adestraram os robocops,
 mais seu carro forte não compra meu hip hop.
 Dou a vida pra cantar meu verso proibido,
 nasci pro carimbo de insolúvel do DP de homicídios.
 No Deic o corno vai gritar, caralho, filho da puta,
 eletrocutei suas bolas e a ideologia não muda.
 Vim pra por no whysk a elefantíase, o leproso,
 implorando com a receita a moeda do seu bolso.

[XIX] qual será que é o caminho
 um pente ou um buquê
 um tambor uma flor um botao ou uma mexa
 quem vai ganhar essa hein
 as balas ou as pétalas

Consideram-se, como já se disse, as expressões *Yves Saint Laurent* e *táxi aéreo da TAM* metonímicas, pois são partes do universo de quem é socialmente favorecido que simbolizam todo este universo. Mas observe-se o contraste, em que se contrapõem os sentidos de *vestir* e *costurar*, quando associados ao mundo da moda e quando associados à cena de um cadáver com partes do corpo suturadas, sendo vestido em um necrotério. Os versos finais explicitam o empenho contrastivo: misturam-se o *whysk*, que pode ser uma construção metonímica de “vida boa”, com a *elefantíase* e o *leproso*, ambos capazes simbolizar as partes desagradáveis que compõem um espaço socialmente excluído.

Essa passagem de *Bactéria FC* nos dá ainda exemplos de um último tipo de construção metonímica que merece menção. As metonímias que se encontram nos terceiro e quarto verso são histórias que simbolizam várias outras histórias de vida. Ou seja, *visto no necrotério meu parente costurado* é uma experiência dentre uma série de diferentes histórias tristes vividas pelos moradores das periferias e

favelas brasileiras, mas é uma que é entendida como simbólica de uma rotina de histórias semelhantes. Por outro lado, *a morte do peixe dourado* é apresentada em contraste, como metonímia irônica das histórias tristes que as pessoas de classe média e alta experienciarão. Nos dois últimos versos, há duas outras metonímias, uma para designar o espaço socialmente privilegiado e outra para designar o espaço socialmente excluído, os quais, em grande parte dos raps nacionais analisados, são enfaticamente distinguidos: o indivíduo socialmente favorecido bebendo *whisky*, de um lado, e o *leproso implorando com a receita a moeda do seu bolso*, de outro. Mais exemplos de histórias ou, por vezes, cenas metonímicas dessa natureza encontram-se nos versos a seguir:

[XXI] Sou a trilha do ambulante com os Free contrabandeado,
em fuga do rapa na 25 de Março.
Da mulher que sonha com um bolo da padaria,
pra cantar parabéns pra sua filha.
Da tia iluminada pelo giroflex da polícia,
com o corpo do marido esperando a perícia.

[XVI] Arruma um emprego tenho um filho pequeno, seu doutor
Fila grande eu e mais trezentos
Depois de muito tempo sem vaga no momento
A mesma história todo dia é foda

[I] playboy forjado de brinco um trouxa
roubado dentro do carro na avenida Rebouças
correntinha das moças as madame de bolsa
aí dinheiro não tive pai não sou herdeiro.

Vimos em seção anterior que as letras analisadas contêm pequenas histórias intercaladas por passagens representativas de outros gêneros textuais. O caráter incidental desses *flashes* narrativos é coerente com a percepção de que historietas ou cenas típicas alcançam um valor metonímico nos raps. Passemos agora a analisar, brevemente, casos de *sinédoque*, essa figura que, bastante aparentada à metonímia, também se fez representar nas letras.

Sinédoques

A definição geral de sinédoque oferecida por Reboul é a seguinte: “A sinédoque distingue-se da metonímia por designar uma coisa por meio da outra

que tem com ela uma relação de necessidade, de tal modo que a primeira não existiria sem a segunda” (2004, p.121).

Anteciparemos nesta seção uma referência aos *tropos complexos*, elaborações dos tropos simples, pois é especificamente a *antonomásia*, uma entre outras possibilidades de elaboração da sinédoque, o único caso que merece maior destaque aqui.

A antonomásia implica na referência a ícones históricos e sociais. Muito frequentes no corpus, essas referências permitem aprofundamento sobre a cultura hip-hop, sua memória e seus alicerces. Além disso, as construções figurativas por antonomásia podem oferecer também nomes que são considerados pelo hip-hop representantes do espaço social oposto. De acordo com Reboul, a antonomásia “consiste em designar uma totalidade ou uma espécie pelo nome de um indivíduo considerado seu representante” (Ibid, p.122). Assim quando o grupo Inquérito declara, em *O Rap é o Troco*, que:

[XX] bem que nós queria saber fala direito, / mas de dez na favela é um pascoale e nove seu creysson/,

os nomes próprios citados são sinédoques respectivamente daqueles que são indivíduos que tiveram acesso ao estudo e daqueles que não o são: Pasquale é um professor de língua portuguesa conhecido na mídia; e “Seu Creysson” é personagem de um programa humorístico de TV, Casseta & Planeta, reconhecido pelo seu modo errado de falar.

No rap *Baseado em Fatos Reais* de Marcelo D2, fontes de inspiração do compositor são explicitadas pela construção de antonomásia:

[XII] Não subestime esse é meu time
toc toc polícia é uma questão pessoal me pegar no crime.
Mas eu te trago más novas
o nascer do sol se mantém sublime
de um lado eu tenho Bob do outro eu tenho o Jimi,

Tanto Bob Marley, quanto Jimmy Cliff, são, como se sabe, importantes referências no mundo do reggae. Neste caso, a “totalidade” (Reboul, 2004, 122) que é designada a partir do nome de um indivíduo é, por exemplo, o conjunto dos preceitos do rastafari e o estilo musical reggae que os dissemina.

O povo pobre também é representado, via antonomásia, nesta passagem:

[XXI] Respiro pólvora canto sangue, não existem dias felizes,/todo pobre é um Kunta Kinte estrelando seu Raízes.

Estes versos do rap *A Bactéria FC*, de autoria do grupo Fação Central, relembram uma história de violência narrada pela literatura afro-americana, o romance "Negras Raízes", de Alex Haley. Nessa história o protagonista, Kunta Kinte, é um príncipe de uma tribo na África do Sul que, ao ser escravizado passa pela dor de uma mudança identitária radical.

O recurso aos nomes próprios merece de fato destaque aqui, pois estes aparecem bastante, compondo uma lista que inclui referências a criminosos e terroristas (Pablo Escobar, Bin-Laden); astros do cinema e da TV (Charles Bronson, Xuxa, Faustão, Silvio Santos, Ratinho); personagens históricos e líderes políticos (Malcolm X, Zumbi, Martin Luther King; Bush, Sarney, ACM); artistas e músicos, sobretudo negros (Tupac Shakur, Paulinho da Viola, Grande Othelo, Pixinguinha, Cartola, Zeca Pagodinho, Luiz Melodia, Milton Nascimento, James Brown, Bob marley, Jimmy Cliff), e assim por diante. Com sua força antonomásica, esses nomes parecem compor um mosaico de referências exemplares, frequentemente destinadas a reforçar a consciência e a auto-estima negras; mas também, muitas vezes, vocacionadas a simbolizar forças de alguma forma vistas como opressoras e nefastas.

Passemos a examinar agora alguns aspectos do comportamento das metáforas nas letras analisadas.

Metáforas

Segundo Reboul, a metáfora é o que os gregos antigos chamavam de *eikon* (2004, p.122). Em outras palavras, trata-se de uma “comparação” especial, porque se estrutura entre *termos heterogêneos*. Com efeito, a metáfora se distingue da metonímia e da sinédoque justamente porque, no caso destas está em jogo apenas um domínio da experiência, enquanto naquela aproximam-se domínios tomados como distintos, apartados.

Assim como se diz que há as metonímias que criam “nexos habituais” e que há também “metonímias vivas” (Reboul, 2004, p.121), autores como Lakoff e Johnson (2002) admitem, como vimos, que há metáforas mais “cristalizadas” e

mais “novas”. Vale retomar aqui Aristóteles, para salientar que, especificamente na *Retórica*, uma expressão metafórica é vista como algo que proporciona virtuosidade ao discurso, a partir de um jogo entre clareza e estranheza, que engaja a platéia. Então, a metáfora funciona numa tensão entre o efeito imagético de “por sob os olhos” (aquilo que então se reconhece) e o efeito de ouvir um “falar estrangeiro” (Ibid., 2005, p.269). Frequentemente, nas letras analisadas, há esse jogo entre o cristalizado/conhecido e o novo/estrangeiro, metáforas convencionais e explorações metafóricas mais criativas.

É possível afirmar, por exemplo, que os versos dos Racionais MC’s, retirados da letra *Capítulo 4 Versículo 3*, apresentam instâncias de metáforas cristalizadas convivendo com metáforas menos convencionais:

[I] A primeira faz bum a segunda faz pá
 eu tenho uma missão e não vou parar
 meu estilo é pesado e faz tremer o chão
 minha palavra vale um tiro eu tenho muita munição
 na queda ou na ascensão minha atitude vai além

O terceiro e o sexto versos são, como já se descreveu na seção 3.2.1, metáforas cristalizadas, de natureza respectivamente ontológica e orientacional. Já o primeiro e penúltimo versos apresentam uma metáfora mais criativa, que se estrutura pela comparação entre os domínios das *armas de fogo* e do *rap*. Em *A primeira faz bum a segunda faz pá*, há uma exploração onomatopaica do som dos versos da letra de rap a partir do som de tiros: quando o rapper afirma ter muita *munição*, evidencia-se uma associação entre as balas de um revólver e os argumentos do rapper. O mapeamento metafórico entre palavras e armas, experiência verbal e guerra, não é original, comparecendo em expressões bastante cotidianas, como *bombardear com perguntas*, *armar-se de bons argumentos*, *atacar e defender uma posição*, etc. No entanto, a novidade aqui parece estar, por um lado, no fato de que a metáfora cristalizada se *estende* e gera empregos lingüísticos inusitados, e, por outro, no fato de que parece desestabilizar o contraste mais típico e convencional entre as armas e a violência, por um lado, e o discurso como pacificador, por outro.

Muito embora as *posses* tenham de fato defendido, como vimos, a idéia de que linguagem do hip hop é um modo evitar o confronto físico – e muito embora isso apareça nitidamente nas letras analisadas –, não podemos negligenciar

alguns aspectos que contrariam esse movimento. Primeiro, há situações em que a linguagem do rap parece exortar o combate físico, a justiça com as próprias mãos, etc. Além disso, em muitos casos as metáforas que, nas letras analisadas, ligam o rap e instrumentos de agressão física, longe de evocarem exclusivamente, por contraste, a paz, não violência e conciliação, parecem mais hesitar, indecidas, entre esse pólo e outro, no qual funcionariam como um tipo alternativo de agressão, igualmente intensa, provocadora, destrutiva. Vejamos alguns exemplos que ilustram essa hesitação:

[I] uni-duni-tê o que eu tenho pra você
um rap venenoso é uma rajada de pt

[XXI] Quero que o boy digerindo meu rap sinta o gosto da morte

[XVIII] mais firme que nunca, fica na luta, fica na escuta,
o que tem na bula, é rap no meio da fuça.

[XII] a rock around the clock no style do hip-hop,
na lírica bereta ou na lírica glock.

[VI] A Lírica Bereta não quer mais saber de treta nem de estresse

[XXI] Respiro pólvora, canto sangue, não existem dias felizes,

[XX] pede socorro e corre tenta
se esconde, o rap é o troco de quem canso de espera

[XXVI] Roleta russa quanto custa engatilhar
Eu pago o dobro pra você em mim acreditar

[IX] Virei terror a rima é minha bomba,
Meu território é o ll a gente se encontra.
Eu to ai pode chega a esquina é o meu lugar hei,
Eu quero é mais sou aliado do meu povo periferia em paz
Eu to na paz 4P paz.

As letras *O Rap é o Troco* e *Filme de Terror* trazem metáforas tão inquietas quanto as que envolvem associações entre rap e armas, porque semelhantemente desestabilizam o contraste enraizado entre a exposição à música como uma experiência prazerosa, cartática, etc., e à *arma* como experiência de violência:

[XX] nós num podemos estudar violao, bateria,

aprende a tocar piano na delegacia
 porque na quebrada a única sinfonia
 é o som dos tiro
 e o ronco da barriga

[XXVII] O arrastão é o novo hit do verão

Nesses exemplos nos deparamos com o uso de termos pertencentes a um universo musical para entender aspectos desagradáveis e violentos de uma realidade social. As experiências desejáveis de aprender um instrumento musical, ou de apreciar o som de instrumentos tocando em sinfonia são aqui provocativamente associadas à ação de deixar as impressões digitais registradas na delegacia e ouvir sons de tiro e do ronco da barriga.

Outra projeção metafórica sintomaticamente recorrente é aquela envolvendo diferentes tipos de *misturas*. A fim de identificar como nosso sistema conceptual ordinário é metafórico, Lakoff e Johnson o diferenciam da metáfora da *química* e da *mistura*, considerando-as “fora de nosso sistema conceptual, metáforas imaginativas e criativas” (2002, p.235). Entretanto, o que se vê nas letras do *corpus* é que esse tipo de construção metafórica pode ser mais comum do que se pensa, ainda que, mesmo se as consideramos habituais na linguagem ordinária, seja possível reconhecer uma certa novidade nas ocorrências encontradas. Os exemplos a seguir de *mistura*, sobretudo, na caracterização de aspectos da vida na periferia, são reveladores desse jogo entre o cristalizado/conhecido e o novo/estrangeiro:

[III] Cada detento uma mãe, uma crença.
 Cada crime uma sentença.
 Cada sentença um motivo, uma história de lágrima,
 sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio,
 sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo.
 Misture bem essa química.
 Pronto: eis um novo detento

[XXII] Adicione os ingredientes da receita
 Pra dinheiro sempre tem a fórmula perfeita
 Entupa o pente
 Invada a mansão de glock
 Faça uma trilha de sangue a caminho do cofre
 Ou enterre crianças vendendo crack na quebrada

[XXVI] Embaralho as cartas da inveja e da traição
 Copa, ouro e uma espada na mão
 O que é bom é pra si e o que sobra é do outro

Que nem o sol que aquece, mas também apodrece o esgoto

[VIII] Paciência sem subserviência é a combinação mais poderosa desse mundo: somos realmente uma coisa só.

Na metáfora da letra [III] *mãe, crença, história de lágrima, sangue, vidas, glórias, abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo, desilusão e ação do tempo* são esses elementos “quimicamente” associados. Esta construção metafórica apesar de poder ser encontrada em usos cotidianos de nossa língua, também pode surpreender, principalmente, por revestir da previsibilidade “científica” das reações químicas o resultado da mistura social, a recorrência de motivos que levam à detenção que são, constantemente, desconsiderados pela sociedade.

Parecido é o caso da letra [XXII], sendo que aqui a composição não é química: devem-se misturar ingredientes de uma receita para chegar a um produto final: o dinheiro. Contudo, há algo mais nessa metáfora além de aproximar “seres cuja semelhança antes não fora percebida” (Reboul, 2004, p.123), de entender “desempenhar ações para ganhar dinheiro” por “adicionar ingredientes da receita”. O fato é que a *receita* não é nada convencional, os *ingredientes* não são formas socialmente aceitas para se conquistar dinheiro, como, por exemplo, o trabalho, o estudo, a dedicação, estes associáveis, convencionalmente, à expressão mais cristalizada “receita do sucesso”. Então, essa associação da *receita* com *o se que se deve fazer para ganhar dinheiro* pode nem ser considerada criativa, mas os ingredientes da receita deverão surpreender por não serem àqueles seguidos via de regra. Convivem em tensão, pois, “receitas” de *sucesso* e de *fracasso*. Seja como for, vale registrar, com Lakoff e Johnson, que a metáfora QUÍMICA é “apropriada para a experiência de descobrirmos que problemas que achávamos estar ‘solucionados’ estão sempre de volta” (Ibid., p. 241) – a *solução* química é um estado, caracteristicamente, volátil.

Outras associações metafóricas frequentemente encontradas nos raps observados borram posmodernamente os limites entre dois conceitos: *realidade* e *ficção*. Além disso, como algumas metáforas anteriores, há, também, as que se mantêm indecidas entre o convencional e novo. Vejamos os exemplos para entender melhor como isso acontece:

[XXVI] Qual é a fita, a treta, a cena?

A gente reza foge continua sempre os mesmo problemas

[I] Vai de bar em bar, esquina em esquina,
pegar 50 conto trocar por cocaína
enfim o filme acabou pra você
a bala não é de festim aqui não tem duble.

[XII] Baseado em fatos reais perto do ano 2000
liberdade de expressão aqui nunca existiu.

[XXIV] No último capítulo, vimos nosso herói encontrar-se em maus lençóis
No momento crucial em que teve sua piada mensal fatiada, ao realizar a manobra
arriscada de manter ao mesmo tempo: comida no prato, iluminação, água pro
banho, bom nível de informação e temperamento intacto
A seu favor, ele conta com sua quase total imunidade espiritual, corpo e humor à-
prova-de-contas, além de uma dose generosa de honestidade fazendo o diferencial
Contra ele, credores-comedores-de-cabeça, agiotas ultra magnéticos (além de
outras aves de rapina menos cotadas) de butuca, em cada esquina
Corte pra outra cena, sem anestesia. A liberdade estendida na sua frente tendo um
ataque de epilepsia

[II] Periferia: Corpos vazios e sem ética
lotam os pagode rumo à cadeira elétrica
eu sei, você sabe o que é frustração,
máquina de fazer vilão,

[V]Dois mil e quatro babilônia cai, cai
O retorno é de Jedi

[XXVII] Filme de terror é o que eu vejo

O sentimento de frustração, encadeando a contraposição do indivíduo à sociedade, é comparado a uma máquina produtora de criminosos, que são, no entanto, apresentados por uma categoria ficcional, a do vilão. Disso pode-se dizer, emblematicamente, que vilão é produto da frustração, logo, vilão é produto da realidade que, no entanto, ganha estatuto de ficção clássica, em que se opõem protagonista e antagonista, herói e vilão. Nesse caso, a metáfora sugere que houve manipulação direta sobre um personagem ficcional, o que deve transformar⁴ a natureza do agente produtor ou do produto, já que o vilão, por derivar do produtor, deveria compartilhar as características deste. Restaria, então, a incógnita de como se pode produzir ficção sem realidade, incógnita paralela àquela de como pode haver o figurativo sem o literal. Seja como for, o verso instancia uma certa tendência, segundo a qual se sugere que ficção e real estão mais imbricados do que se imagina no senso comum.

⁴ Para uma compreensão mais aprofundada do processo de manipulação direta, ver: Lakoff e Johnson, 2002, p.145-147.

A mesma incerteza se sente, sobretudo, quando analisamos a dimensão, provocativamente, metafórica do título *Baseado em fatos reais*. Mesmo num filme, onde essa expressão é típica, estabelece-se de saída uma espécie de “licença” por conta da qual não se sabe ao certo quando estamos lidando com dados da realidade ou com dados da ficção. Em se tratando desse rap de Marcelo D2, podemos dizer que a dúvida é ainda maior: pois hesitamos entre as expectativas armadas, ironicamente, pelo uso da expressão no título; entre a expectativa de uma história ficcional baseada em fatos reais e a expectativa conflitante de uma enunciação baseada na solidez de fatos reais. A metáfora *baseado em fatos reais*, neste caso, borra ainda o limite entre ficção e realidade, também, pela evocação do entorpecente na palavra *baseado*, seu efeito de turvar as certezas quanto a se ter feito, experienciado, vivido, ou não, algo.

Se, indecididamente, as construções figurativas que se vêem apontam, sobretudo na periferia, para o que pode ou não ser “realidade”, por outro lado, há metáforas identificando o rap como *revelação*, e o rapper como quem traz a “verdade dos fatos” ou mesmo a “boa nova”, como podemos constatar a seguir:

[I] Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei:
Racionais capítulo 4 versículo 3

[VIII] Uma nova revelação, você sempre soube mas ainda não tinha compreendido.
Uma nova humanização, a nova geração, passando de mono pra estéreo, em vários tons. É sério, é sério.

[VIII] Força importante, uma força a mais pra aturar a pressão que tenta esmagar
sua mente contra a parede chapiscada da ilusão.
Apesar da visão turva e obscura da humanidade em geral:
Miopia espiritual, pegou um, pegou geral.

[XII] meu semelhante eu resgato
lava jato a visão distorcida dos fatos.

Finalizando, vejamos que há muitas metáforas mais idiossincráticas, cujas explicações, na maioria das vezes, mobilizam também um jogo indeciso de sentidos que se referem tanto à periferia, quanto ao espaço social oposto, como, por exemplo:

[II] a lágrima de um homem vai cair,
esse é o seu B.O. pra eternidade,
diz que homem não chora,

ta bom, falou ou vai pra grupo irmão ai
JESUS CHOROU !!!

[VI] A justiça dos homens perdeu um ônibus,

Aqui embaralham-se, tensionam-se vivências da periferia e instâncias do poder institucional – os responsáveis pela segurança e pela justiça. Quem perde o ônibus não é, como de hábito, o cidadão, mas a própria justiça; uma lágrima é comparada um boletim de ocorrência, o registro de uma queixa-crime, mas associada invulgarmente a quem é visto em geral como o objeto e não o autor da queixa – o destinatário da queixa é, por sua vez, não a “instância competente”, à qual, se sugere, não há acesso, mas antes “a eternidade”.

Outros muitos exemplos poderiam ser dados de metáforas, como essas, mais idiossincráticas e diferenciadas, mas igualmente desestabilizadoras. Vejamos só mais dois:

[I] ontem à noite eu vi na beira do asfalto
tragando a morte soprando a vida pro alto
ó os cara só a pó, pele o osso
no fundo do poço mó flagrante no bolso

[I] eu sou apenas um rapaz latino americano
apoiado por mais de 50 mil manos
efeito colateral que o seu sistema fez:
Racionais capítulo 4 versículo 3.

Há de se torcer essas metáforas para compreendê-las; para entender, por exemplo, como a mesma fumaça da droga é morte e vida; um mesmo efeito pode ser uma defesa positiva de um organismo e um ataque agressivo a este.

Por fim, é importante dizer ainda que há casos em que uma metáfora deve ser analisada ao longo de toda a letra de rap, como é o caso de “O homem na estrada”. Nesta letra dos Racionais MC’s, o caminho que um ex-presidiário deve percorrer da penitenciária de volta para casa, a mudança de conduta na vida e a própria vida podem ser concebidas como uma estrada a ser percorrida:

[IV] Um homem na estrada recomeça sua vida.
Sua finalidade: a sua liberdade
(...)
Um lugar onde só tinham como atração, o bar, e o candomblé pra se tomar a
benção.
Esse é o palco da história que por mim será contada:
Um homem na estrada

Com má reputação.
 Viveu na detenção.
 Ninguém confia não.
 E a vida desse homem para sempre foi danificada.
 Um homem na estrada...
 Um homem na estrada..

mas, no fim, a expressão “o homem na estrada” ganha um sentido que desestabiliza a metáfora fossilizada da vida como uma jornada, remetendo o corpo sem vida do ex-presidiário encontrado na estrada:

Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos é encontrado morto
 na estrada do
 M'Boi Mirim sem número.

Ou seja, estamos diante de mais um exemplo de metáfora que não se decide entre a convencionalidade de sentidos fossilizados e outros sentidos desestabilizadores, que exploram o jogo entre o que se toma como figurativo e o que se toma como literal.

* * *

Concluída a exemplificação dos tropos simples, metonímias, sinédoques e metáforas encontrados no corpus, passemos para a descrição de *tropos complexos* que derivam destes três primeiros (Reboul, 2004, p.123). Nesse momento, uma ressalva é preciso ser feita. Reboul separa as metáforas e metonímias em simples e complexas (estendidas). Por uma questão de organização, na presente descrição não se optou por essa separação, o que traria “idas e vindas” no texto aparentemente desnecessárias.

Dentre os tropos complexos pontuados por Reboul, o que chamou mais atenção durante a investigação foi a construção figurativa que o autor considera “a mais estranha”: o *oxímoro*, esta figura que “consiste em unir dois termos incompatíveis” (Ibid.). Vejamos, então, como os oxímoros são construídos nas letras de raps nacionais da última década.

Oxímoros

O oxímoro tem um lugar muito especial nas letras analisadas, e não apenas nas instâncias lingüísticas específicas que podemos isolar como ilustrativas do que

a tradição define como sendo tal figura de linguagem. Pode-se, com efeito, dizer que uma espécie de *lógica oximorônica* prepondera, de um modo geral, nas construções figurativas encontradas e nos padrões de tessitura retórica das letras: ao mesmo tempo a história e a estória, a ficção e a realidade, o passivo e o ativo, a descrença e a fé, o sentido e o absurdo, e talvez sobretudo, a violência e a paz. A análise das letras mostra, de fato, como é amplo no rap o alcance das tensões indecíveis, da convivência de incompatíveis. Vejamos algumas das ocorrências mais explícitas encontradas nas letras.

O fragmento a seguir foi retirado da letra de rap *Capítulo 4 Versículo 3* dos Racionais MC's ilustra emblematicamente essa lógica oximorônica, apresentando instâncias explícitas de oxímoro em três versos:

[I] Talvez eu seja um sádico um anjo um mágico
juiz ou réu um bandido do céu
malandro ou otário padre sanguinário
franco atirador se for necessário
revolucionário insano ou marginal
antigo e moderno imortal

As expressões *bandido do céu*, *padre sanguinário*, *antigo e moderno imortal*, unem termos que habitam dois universos semânticos culturalmente divergentes, gravitando, nos dois primeiros casos, em torno de significantes como *bem e mal*. O *céu*, oposto e complementar do *inferno*, é convencionalmente o lugar de paz em que se encontra Deus, por sua vez, glorificado e representado na Terra pelo *padre*. Contudo, no oxímoro um bandido é alguém bom para estar no céu, ser talvez um enviado do céu; um padre pode desejar o mal, ter disposição assassina. Segundo Reboul, a incompatibilidade do oxímoro indica o conflito entre dois enunciadores:

quando qualifica Antígona de santamente criminosa, Sófocles quer dizer que ela é criminosa para o poder (Creonte), porém santa para os deuses e para a sua consciência (2004, p.125).

Pode-se dizer, a princípio, que, se há disputa entre dois enunciadores nos oxímoros criados pelos Racionais, então se trata da voz dos excluídos socialmente contra a voz daqueles que perpetram a exclusão. Ou seja, na lógica maniqueísta que alcança o senso-comum quem comete assaltos, trafica ou mata é alguém

essencialmente mau, um *bandido* merecedor do inferno (literal ou metafórico), ao passo que, segundo quem sofre todo tipo de adversidade na vida, pode haver bondade e justiça nessas pessoas. O entrelace dos termos *padre* e *sanguinário* pode significar que o rapper, enquanto *padre* prega, dentre outras coisas, o perdão, inclusive para quem tem conflitos com as leis, e que por esse motivo não perderia o mau juízo que a sociedade dominante lhe faz. De um lado a voz do povo excluído qualificaria o rapper de *padre*, do outro, a sociedade dominante o chamaria de *sanguinário*. Um investimento em recusar essa qualificação redutora está, é claro, presente no oxímoro.

Observe-se no entanto que, ao contrário do que acontece na passagem de Sófocles mencionada, não se trata apenas de um juízo externo sobre alguém em torno de quem conviveriam pontos de vista antagônicos, mas antes de afirmações em primeira pessoa – o rapper *se apresenta* como *padre sanguinário e bandido do céu*. Ao mesmo tempo, portanto, em que denuncia pelo oxímoro um conflito “externo” entre vozes sociais antagônicas, reconhece talvez o conflito entre essas vozes *em si mesmo*, enfraquecendo a dicotomia interior-exterior. Desse modo, parece desconstruir a idéia de uma subjetividade unitária e resolvida: não *substitui* propriamente o atributo de “sanguinário” pelo de “padre”, como que *invertendo* o estereótipo social; em vez disso, perturba o estereótipo, sublinhando no oxímoro uma tensão indecível entre os supostos contrários.

Isso é o que revelam também os próximos versos do mesmo rap:

[I]violentamente pacífico verídico
 vim pra sabotar seu raciocínio
 vim pra abalar o seu sistema nervoso e sangüíneo
 pra mim ainda é pouco dá cachorro louco
 número 1 um dia terrorista da periferia

Em *Diário de um Detento*, os Racionais MC’s repetem a mesma lógica dos oxímoros anteriores, explorando aspectos incompatíveis, porém coexistentes, de uma situação:

[III] Acertos de conta tem quase todo dia.
 Ia ter outra logo mais, eu sabia.
 Lealdade é o que todo preso tenta.
 Conseguir a paz, de forma violenta.
 Se um salafário sacanear alguém,
 leva ponto na cara igual Frankenstein

Além dos Racionais MC's, outros rappers também recorrem ao oxímoro para enunciar o problema de procurar a paz através de ações violentas como podemos verificar no próximo fragmento retirado da letra *Nosso Moleque*, composta por Ndee Naldinho, no qual se combinam a antonomásia e o oxímoro, no uso da expressão *anjo 45*, que remete ao guerrilheiro Avelino Capitani, celebrenemente, homenageado na canção “Charles Anjo 45”, de Jorge Benjor.

[XVII] olha o perigo!? coração petrificado, sentimento fica
extinto, moleque da uns razantes moh petite no
garimpo, anjo 45 desprezado por você, que o ...da sua
mina, que o. Como catiê, anjo 45 que carrega uma PT a
cria do passado que você vai conhecer, clak clak nosso
moleque pra você. Nosso moleque

Convivem em tensão os sentidos da pureza infantil e da providência divina, convencionalmente ligados ao significante *anjo*, e os da violência (e também talvez da revolução, pela antonomásia), representada na referência à pistola de calibre 45: por um lado há a percepção comum da vida de um menino de rua voltada para armas e atitudes criminosas; por outro lado, tem-se a visão do rapper, contrariando o senso comum e denunciando que um menino de rua, na realidade, não tem chance de vida, é vítima de uma sociedade injusta, metaforicamente, um *anjo*.

Já Bnegão, em *Nova Visão*, resuscita um oxímoro convencional que condensa *morte* e *vida*, para dramatizar o estado da humanidade como um todo, pensamo-nos vivos, mas o poeta nos vê mortos:

[VIII] No centro de tudo, no centro da questão tá a preguiça, a falta de disposição
pra mudar.
Várias preguiças somadas e o mundo sente o efeito, mentalidade falida, morta viva,
não tem jeito.
Eu tô dizendo: é preciso quebrar as regras daqui, seguir as regras de lá, com
confiança, sangue frio, sem se apavorar,
Cada um no seu tempo, cada qual no seu caminho, estradas separadas seguindo pro
mesmo objetivo.

Não se deve, no entanto, sugerir que os oxímoros desempenhem apenas a função de *descrever* uma condição paradoxal: podem também ser instrumentos de *crítica* e *condenação*, como se constata nesse outro exemplo de oxímoro, construído por Bnegão no rap intitulado, *Prioridades*:

[XXIII] *Paz não se pede, paz se conquista
 E não será com guerra pois guerra-santa não existe, não insista
 Guerra-santa, paz satânica? Acho que não
 Permita-me lembrar o que disse avatar mais notado da história da nossa esfera:
 Â“não sobrar  pedra sobre pedraÂ”
 Pois se querem mesmo a paz, porque as armas continuam a ser fabricadas em
 massa em nossa era?*

Apesar de *Guerra-santa* e *paz satânica*, condensarem termos pertencentes aos mesmos universos semânticos que os oxímoros anteriores, nesse rap, uma crítica negativa recai sobre o sentido erguido. Em outras palavras, pode-se perceber que, para o rapper,   em alguma medida nefasta a união entre os contrários em jogo.

Evidenciando, por fim, mais uma vez não são a semelhança entre os oxímoros que podemos encontrar em raps nacionais da última década, mas, também, a importância que possuem numa narrativa sobre desigualdade social, fiquemos com os versos do grupo Inquérito, em *Falar   Fácil*:

[XVIII] *Não   são dize, se tem que faze, são vai chega na frente quem corre atrás.
 Não   são dize, se tem que faze,
 são vai ganha a guerra quem se arma de paz.*

4.2.2.3 **Figuras de Constru o**

As figuras de constru o operam na estrutura da frase, ou, discurso, a partir de subtra o, repeti o, permuta o etc. (Reboul, 2004, p. 126). Assim como no caso das figuras de palavras, operam mais diretamente no plano do significante – assim como no caso das figuras de palavras, terão um espaço reduzido aqui, não por serem irrelevantes, mas devido a nossa op o pelo foco nas figuras de sentido e de pensamento. Dentre vários tipos de figura desse tipo, como, por exemplo, a elipse, o ass ndeto, a antítese, o processo que merece destaque aqui   o *quiasmo*, “uma oposi o baseada numa inversão” (Ibid, p.128), uma constru o que estabelece uma disposi o cruzada da ordem de duas partes simétricas de duas das frases, criando um efeito de antítese ou de paralelo: como em “Quem se exalta será humilhado, quem se humilha será exaltado” (São Paulo, apud Reboul 2004, p. 128) e “Ao contrário da filosofia alemã, que vai do céu   terra, aqui subimos do

céu [...] Não é a consciência que determina a vida, é a vida que determina a consciência” (Marx, apud, Ibid.)

O seguinte verso do rap *Diário de um Detento*, dos Racinais MC’s, ilustra a presença do quiasmo no universo analisado:

[III] Mato o tempo pra ele não me matar.

[VII] O estado do indivíduo, o indivíduo e o Estado

[XXV] O ritmo e a raiva, a raiva e o ritmo

Ocorrem aqui procedimentos interessantes, que, diga-se, não se manifestam exclusivamente nos quiasmos, são eles: desestabilização e resignificação de expressões fixas, provérbios, clichês etc. A expressão “matar o tempo”, por exemplo, muito comum na linguagem coloquial, à situação de ócio, ao ato de se ocupar para evitar a sensação de tédio, inverte-se na simetria da construção, pela referência ao passar do tempo e à proximidade da morte, salientando-se o sentido de antitético de luta pela *sobrevivência*, tão recorrente nesse universo.

4.2.2.3 Figuras de pensamento

A respeito das figuras de pensamento Reboul explica que três critérios as definem: englobam todo o discurso, podem ser lidas literal, ou, metaforicamente, e pretendem expressar uma verdade ou moral (2004, p.130). Esses critérios são justificados pelo autor a partir, por exemplo, dos argumentos de que a ironia pode alcançar todo um livro e enquanto a meáfora não é verdadeira nem falsa, a alegoria pode ser um dos dois (Ibid.).

Alegoria

Para haver alegoria é preciso, primeiramente, “uma descrição ou uma narrativa que enuncia realidades conhecidas, concretas, para comunicar metaforicamente uma verdade abstrata” (Reboul, 2004, p. 130). Também é característica da alegoria a estrutura de provérbio, fábula, ou, parábola, e a didática, o retardamento da solução para incitar uma busca. Por fim, Reboul

explica que o papel da alegoria é aliciar as pessoas, pois caso se aceite um provérbio, por exemplo, deve-se aceitar sua moral quando associado a um caso pessoal (Ibid., p.131).

O investimento alegórico é muito saliente nas letras analisadas: a frequência do gênero de discurso religioso, tipicamente parabólico, é um dos índices mais sintomáticos desse investimento. Observam-se nos raps, no entanto, algumas estratégias singulares que merecem atenção.

Nos raps nacionais investigados, as alegorias, muitas vezes, não nos parecem estranhas, por pertencerem ao repertório de parábolas ou provérbios populares. Contudo, quase sempre, essas figuras não são simples repetições: podem apresentar alguns aspectos diferentes, deslocamentos, como se percebe, por exemplo, no caso a seguir:

[II] Lembrei de um truta meu falar assim:
 -Não joga pérolas aos porcos irmão,
 joga lavagem eles prefere assim,
 se tem de usar piolhagem!
 -Cristo que morreu por milhões,
 mas só andou com apenas 12 e um fraquejou.

Retirado do rap *Jesus Chorou*, dos Racionais MC's, esse fragmento traz um provérbio bíblico que aconselha os homens a não jogar pérolas aos porcos – mas há reelaboração: *Não joga pérolas aos porcos irmão,/joga lavagem eles prefere assim,/*

se tem de usar piolhagem/. Quando essa construção figurativa reelaborada é correlacionada com o contexto da letra, infere-se um conteúdo crítico, provocativo, no sentido de que o povo da periferia não valoriza as mensagens verdadeiras dos rap, pelo contrário, preferiria ser enganado e distraído com futilidades. Então, a moral irônica e crítica desse provérbio seria a de que o rapper deveria poupar trabalho, abandonar o idealismo e apenas dizer o que o povo quer ouvir – o que se desmente, é claro, pelo próprio fato de que o rapper não se cala, investe com esta sua música num trabalho de conscientização.

Além dessa primeira alegoria, também há construção de parábola alegórica: *Cristo que morreu por milhões,/mas só andou com apenas 12 e um fraquejou*. Produto da recriação dos Racionais MC's, essa parábola importada da Bíblia, ao ser contextualizada no mundo violento da periferia, evoca e desloca os sentidos de

sacrifício, liderança, lealdade, tentação e traição, possibilitando um contraponto entre os diferentes possíveis atores implicados: rappers e fãs, traficantes e sua tropa, líderes comunitários e moradores, etc: uma moral possível seria a de que haveria traidores na periferia prejudicando aqueles que lutam pelo direitos de todos que pertencem a tal espaço social.

Em outra parte do mesmo rap, mais um provérbio bíblico é alterado:

[II] Inimigo invisível, Judas incolor,
perseguido eu já nasci, demorou.
Apenas por 30 moedas o irmão corrompeu,
atire a primeira pedra quem tem rastro meu.
Cadê meu sorriso? Onde tá? É, quem roubou?
Humanidade é má, e até Jesus Chorou.
Lágrimas...Lágrimas...Jesus Chorou.

Ao invés do rap repetir simplesmente o provérbio que desafia quem não tem pecado a atirar a primeira pedra, ao dizer, *atire a primeira pedra quem tem rastro meu*, desafia aqueles que maldizem a apresentarem justificativa concreta para isto e então, sim, condená-lo. Em outras palavras, aquele que tiver rastros de alguma má conduta, provas de corrupção, poderá por motivos reais julgar, “atirar pedras”. Sob essa interpretação, de certa forma, contradiz-se aqui o provérbio original cristão que rejeita o julgamento humano de quem peca. Isso porque, a moral de *atire a primeira pedra quem tem rastro meu* instiga a condenação do próprio enunciador caso quem o julgue tenha razões verdadeiras para tal. Se Jesus diz que ninguém pode julgar ninguém porque todos são pecadores, o verso em exame, em contrapartida, pode ser lido como um deslocamento em que se sublinha a situação, frequente nesse universo, da condenação injusta, reagindo ao famoso “culpado até que prova contrária”.

O mesmo não acontece em *Babylon By Gus*, de Black Alien, que preferiu preservar a moral do provérbio cristão:

[VI] Na fé de D – é – u – s
Chorei muito, fiquei triste,
Mas quando tô muito bolado ponho dedo médio em riste.
A moral em concordata
Tirar foto é fácil, quero ver quem se retrata,
você pra mim é persona non grata.
Uma decisão numa situação limite
salvou a vida de Gustavo De nikiti naquela hora
que mudou meu futuro que é presente agora

uma nova lei vigora, amanhã será uma nova aurora.

O verso *Tirar foto é fácil, quero ver quem se retrata*, também, evocativo do provérbio “quem não tem pecado que atire a primeira pedra”, mantém a crítica aos que reprovam o comportamento de outros e não reconhecem as próprias falhas, em sua construção alegórica.

Alguns versos depois, há citação de mais uma frase feita, *amanhã será uma nova aurora*, embora não tenha havido aqui qualquer reelaboração dessa alegoria popular. Com efeito, há com frequência nas letras analisadas muitas instâncias não reelaboradas de clichês, provérbios, frases feitas etc, as quais, por vezes, se revestem de ironia.

Outro provérbio semelhante aparece em *Jesus Chorou* dos Racionais Mc's:

[II] (epa peralá, muita calma ladrão,
cadê o espírito imortal do Capão??
Lave o rosto nas águas sagradas da pia,
nada como um dia após o outro dia.

No contexto dos raps nacionais, provérbios com mensagem de alento e recuperação têm muita relevância, como se pode constatar, novamente, nos seguintes versos de Marcelo D2:

[XII] Passarinho na gaiola não canta
mas o bom passarinho bate a poeira e levanta.
Sai pra lá pela saco não vão me alcançar
e se alcançar vai ser difícil derrubar!
Esse é um pedaço de uma história
que eu passei a um tempo atrás
Baseado em fatos reais.

O dito popular “passarinho na gaiola não canta” é resignificado, neste rap, *Baseado Em Fatos Reais*: trazido ao universo do crime, da prisão, etc., a didática insinuada no provérbio estendido parece ser a de que mesmo condenado, o indivíduo deve procurar “levantar, sacudir a poeira e dar a volta por cima”, outra expressão popular evocada na passagem, que acaba por formar um “dito” ou *pseudo-provérbio* híbrido, que combina dois outros.

No entanto, há também construções de tom alegórico desse tipo que não instauram atmosfera de esperança, ao contrário, estruturam crítica negativa e desesperança em relação ao comportamento humano. Isso é o que se percebe nos

próximos versos de BNegão, em *Prioridades*, onde flagramos uma espécie de imperativo ou mandamento alegórico irônico:

[XXIII] Então é isso: living la vida tosca! No acordo, o chifrudo entra com a pomba, o mundo inteiro entra com a rosca
 Pede a Deus que te livre das moscas, mas não pensa em nenhum momento em limpar realmente a sua casa; para com esse tipo de atitude eu faço como Tim Maia, o mestre, fazia quando queria passar o lima nos seus shows na gringa: “Send the lima!”
 Pois nessa época de carro na frente dos bois, o que é necessário não pode ser deixado pra depois

Na letra *Primeiro de Dezembro*, de Black Alien, vemos que mais um pseudo- provérbio, didaticamente, critica o comportamento de quem quer melhorar na vida sem trabalhar para que isso aconteça, por exemplo, pedindo a Deus, como descreve BNegão, ou, neste caso, por meios ilegais:

[VII] Primeiro de dezembro – Ele planejou o assalto
 Quinze de dezembro – Ele disse: “Mãos ao alto!”
 Vinte e cinco de dezembro – Ligou pra mãe de Bangu 4
 Você enxerga mais longe a gaivota que voa mais alto

Finalmente, um dos provérbios citados e ressignificados mais simbólicos do movimento hip-hop brasileiro é a nosso ver: “os cães ladram, mas a caravana passa”, parafraseado, tanto no rap de Marcelo D2, *Baseado em fatos Reais*, quanto no rap *A Bactéria FC*, do grupo Fação Central:

[XII] Os cães ladram
 mas a caravana para como você disse otário
 mas estou aqui pra te provar o contrário.
 Meu raciocínio é muito rápido
 vai entrar na sua mente então tome cuidado
 vai ser assim daqui pra frente. (Marcelo D2)

[XXI] Não quero o rol da fama, quero o grupo dos eternos,
 ser lembrado igual Tupac, isso que é sucesso.
 O cão pode morder que a caravana não para,
 sou a gota d’água estremecendo o deserto do Saara. (Fação Central)

O provérbio em questão, não só está presente nesses raps, mas também foi título de um álbum da banda brasileira Planet Hemp, *Os Cães Ladram mas a Caravana não para*. O espírito dessa alegoria casa bem com o espírito do hip-hop brasileiro por vários motivos. Como já foi dito antes, os rappers costumam denominar, metaforicamente, a polícia brasileira de “cães”; além disso, pode-se

dizer que o principal objetivo do movimento é denunciar a opressão governamental e a violência policial. Sendo assim, o provérbio “os cães ladram, mas a caravana passa” pode ser tomado como um símbolo do movimento hip-hop, cuja mensagem é a de que seus integrantes e a periferia não se assustarão com a opressão das autoridades.

Ironia

A ironia é uma figura que tem por função dizer “o contrário do que se quer dar a entender” (Reboul, 2004, p.132). Em outras palavras, há nesse tipo de construção uma relação de contrariedade entre o que se toma como a *letra* e o que se toma como o *espírito* do enunciado. Para Reboul, ao contrário do humor, em que o enunciador abdica de sua própria seriedade em momentos difíceis para todos os demais, a ironia é uma arma:

Esta denuncia a falsa seriedade em nome de uma seriedade superior – a da razão, do bom senso, da moral –, o que coloca o ironista bem acima daquilo que ele denuncia ou critica: não o saber que faz de Sócrates um mestre, mas sua ironia. (Ibid.)

A ironia é figura muito recorrente no corpus analisado. Os primeiros exemplos a serem apresentados são de autoria do grupo Racionais MC's:

[III] Avise o IML, chegou o grande dia.
Depende do sim ou não de um só homem.
Que prefere ser neutro pelo telefone.
Ratatata, caviar e champanhe.
Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo...
Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
O ser humano é descartável no Brasil.
Como modess usado ou bombril.
Cadeia? Claro que o sistema não quis.

Nesse fragmento, retirado de *Diário de um Detento*, há muitas instâncias de ironia, todas relacionadas a fatos da chacina ocorrida no presídio Carandiru e denunciadoras da responsabilidade criminosa do poder institucional e de sua indiferença diante do massacre. A morte de detentos é anunciada de forma festiva como se consumando um anseio, motivo para condecorações e champanhe. As famílias dos detentos, metonimicamente representadas pela mãe, têm menos

importância que a hora de almoço do governador. Todos esses fatos são exaltados pelo rapper, enunciados com ponto de exclamação. Já o último verso poderia ser lido como uma ironia às avessas das anteriores: parece que se afirma a justiça do sistema (“é claro que o sistema não quis”), com intenção de denunciar a desumanidade desse mesmo sistema.

Igual ironia se verá em muitas outras passagens:

[IV] Acharam uma mina morta e estuprada, deviam estar com muita raiva.
 “Mano, quanta paulada!”
 Estava irreconhecível, o rosto desfigurado.
 Deu meia noite e o corpo ainda estava lá, coberto com lençol, ressecado pelo sol,
 jogado.
O IML estava só dez horas atrasado.

[XXVII] País da democracia racial
 Da mulata exportação, da beleza natural
Brasil ! nação feliz, um país tropical
 País da pedofilia, futebol e carnaval
 Brasil, que nos condena a viver como animal irracional
Vamos fingir que vai passar , vamos fingir que é natural !
 O tempo do conformismo já passou.
Não quero guerra, só quero amor. !

Nesse último rap, frases clichês sobre o Brasil são enunciadas e ironicamente desestabilizadas. O último verso reafirma um clichê presente na cultura brasileira, *não quero guerra, só quero amor*. Contudo, o contexto da letra nos permite inferir que se trata de ironia, dado o tom geral de insatisfação com relação à desigualdade social e revolta contra o conformismo da população. Essas construções podem ser consideradas ironia fina, “aquela cujo sentido nunca ficará completamente claro, que sempre deixará alguma dúvida” (Reboul, 2004, p.132).

Como pode ser percebido, ainda nesse rap de Negra Gizza, as ironias em letras de raps não se restringem às instituições governamentais, ao sistema político e econômico: o escopo se estende à própria população socialmente desfavorecida. O seguinte fragmento de *Um Homem na Estrada*, dos Racionais MC’s, exemplifica que tipo de ironia é possível encontrar nesse sentido:

[IV] Um mano meu tava ganhando um dinheiro,
 tinha comprado um carro,
até rolex tinha!
 Foi fuzilado a queima roupa no colégio, abastecendo a playboyzada de farinha.

Ficou famoso, virou notícia, rendeu dinheiro aos jornais, hum!, cartaz à policia.
Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares... Superstar do Notícias
Populares!

Carro, rolex, ficar famoso, alcançar os primeiros lugares, metonímias já exploradas aqui, perdem o valor positivo superficial, para ganhar o valor negativo do espírito da ironia. Algo muito semelhante acontece em versos de Black Alien:

[VII] Hora do levante, elegante, pagamento adiantado
 Na memória de elefante para sete palmos
 E não fica calmo porque lê o salmo.
 Daquele pequeno quarto, naquele pequeno bairro,
Direto pro estrelato no roubo de carro.
Foi no degrau mais alto, saiu do anonimato
 Nesse tipo de assalto, ele ainda era novato.

Nesse rap, intitulado *Primeiro de Dezembro*, já não se pode dizer que as expressões metafóricas *estrelato* e *degrau mais alto* mantêm um sentido positivo que lhes é, em geral, atribuído. Os versos *Direto pro estrelato no roubo de carro./Foi no degrau mais alto, saiu do anonimato/* podem ser considerados mais um exemplo de ironia fina. Não se sabe, ao certo, se o ladrão de carro alcançou fama em seu meio social por ter conquistado objetos de desejo e/ou se alcançou visibilidade no sistema judiciário, passou a “ter ficha”.

Retornando, agora, ao rap de Negra Gizza, *Filme de Terror*, é válido ressaltar uma ironia referente os meninos que recorrem à criminalidade para conseguir dinheiro. Apesar das ironias nesse rap serem, majoritariamente, relativas ao Brasil, enquanto país, e às classes médias e alta da sociedade, há o seguinte verso, sobre os próprios “patrícios”, no qual hesitamos entre uma valoração positiva e negativa:

A poesia é nesse tom pejorativo
 Meu irmão é desertor e meu pai é fugitivo
 Não me chame pra debate
 Só me chame pro combate
 O arrastão é o novo hit do verão
Só sangue bom. só sangue bom!

As ironias encontradas no corpus frequentemente são desse tipo que a tradição reconhece como ironia fina, indecisa: o que corrobora a instabilidade semântica geral já enfatizada em outras ocasiões.

4.3 Figuração e (des)construção identitária

A observação do corpus e a descrição das construções figurativas encontradas suscitaram em nossa análise o registro de duas orientações principais. A primeira delas diz respeito à característica propensão das construções figurativas analisadas à volatilidade, sua tendência de não produzir resultados conceituais estáveis. A segunda concentra-se no fato de que, sendo as identidades em larga medida “criaturas da linguagem”, as figuras parecem desempenhar um papel facilitador na (des)construção identitária.

Os raps nacionais analisados são, como vimos, repletos de figuras de linguagem mais e menos fossilizadas. Independentemente da forma de categorização com que se resolva trabalhar, exemplos de tipos diferentes de construções figurativas são o que não falta. Parece, então, que o gosto dos rappers pela figura não é apenas um acidente de estilo, mas tem a ver com a potência retórico-argumentativa desse tipo de construção.

A figuração pode, então, para começar, interromper a estabilidade do discurso ordinário. Isso por si só já é revelador da dimensão contestatória e política da ideologia hip-hop: busca-se, pela construção figurativa, afirmar diferenças, produzindo um impacto na linguagem, que, por conseguinte, impacte a sociedade. Considerando-se que, seja qual for o efeito do impacto engendrado pela construção figurativa, uma característica é não gerar resultados cognitivos estáveis, há aí mais um bom motivo para a figuração em raps nacionais. Podendo ser a figura um modo de argumentar, um uso não ordinário da língua, gerador de impacto e instabilidade, parece claro que seu emprego casa bem com um discurso que tem por vetor, dentre outras coisas, persuadir, questionar e alertar.

Vimos que muitas das metáforas analisadas associam o rap às armas, instrumentos de destruição. O tom é agressivo, mas o lugar dessa agressividade não se define facilmente, nem como ataque, nem como reação, nem como crítica. A descrição do espaço social resulta com frequência numa mistura, paradoxalmente, reforçadora e desestabilizadora de oposições essencialistas, culturalmente, arraigadas em binômios como “bem” e “mal”, “justo” e “injusto”, “moral” e “imoral”, “sensato e “insensato”, “são” e “louco”, e assim por diante, no que se poderia identificar, como já se disse, como uma *lógica oximorônica*.

Provérbios inventados ou simplesmente repetidos dão, muitas vezes, ao rap um tom de parábola moralizante e de texto religioso, evocativo, por conseguinte, de significados como “compaixão”, “honestidade” e “paz”. Exorta-se, com frequência, o povo da periferia a não preferir o tráfico de drogas, os assaltos e o materialismo que o sistema capitalista estimula, ao trabalho e à fé. Em contrapartida, os provérbios ressignificados podem iluminar a dúvida de quem está numa bifurcação decidindo que caminho tomar. De modo semelhante, o fato contrastante do rap ser metaforizado em “luta armada”, “veneno” e “perigo”, por exemplo, revela uma hesitação mais ou menos indecível entre “incitação à vingança” e “mensagem de paz”. Essas possibilidades semânticas pouco estáveis advêm, em parte, das figuras de linguagem encontradas. A mesma ambivalência é verificada nas metonímias, que se caracterizam por meio de referência a objetos dos espaços sociais em conflito, as quais parecem tipicamente oscilar entre a crítica e o desejo.

Nos diferentes planos da análise aqui realizada, observou-se, pois, uma recorrente instabilidade semântica: apreciações e críticas, por vezes, aparentemente simplistas do cenário social convivem com essa ambivalência bastante resistente a reduções. Isso será visto na tensão entre a adesão e investimentos de ressignificação no que tange às figuras cristalizadas, clichês, provérbios, frases feitas, etc., na compulsão por trocadilhos resistentes à “resolução” interpretativa fácil, nas construções que contrastam um tom, claramente, alegórico ou parabólico com a relativa opacidade e indecidibilidade das “morais” e “mensagens” implicadas, e assim por diante.

Ao ser instigada uma “disputa entre sentidos”, a partir das figuras de linguagem, ocorre “disputa identitária”. As escolhas linguísticas nos raps para designar os moradores de periferias e favelas brasileiras, os nomes que lhes são atribuídos metonimicamente, os predicados metafóricos que os caracterizam, constroem e desconstroem identidades sociais. Por vezes, numa tentativa de diferenciação em relação aos sentidos culturalmente arraigados e reforçados na sociedade dominante, exploram-se figuras, por assim dizer, “insolentes”, que buscam dizer justamente o contrário. O mesmo processo de (des)construção identitária acontece no que se refere às próprias figuras cristalizadas para a caracterização das camadas dominantes da sociedade. Esse movimento deliberado de desestabilização de figuras precisa conviver, no entanto, com uma espécie de

“adesão compulsória” a essas mesmas figuras e padrões identitários culturalmente arraigados, pelo simples fato de eles constituírem, muitas vezes, o próprio tecido da língua – a única língua disponível, que resistirá a se deixar “reformatar”. Então, há “disputa identitária” por haver dois “lados” da sociedade brasileira em tensão, mas as fronteiras entre esses lados não serão sempre claras: o discurso dos rappers reproduzirá um conflito constante entre *reação* deliberada e *adesão* inadvertida aos padrões identitários do suposto “lado de lá”.

Há, contudo, atitude contestadora na reelaboração de metáforas, provérbios e frases feitas; essa é, como vimos, uma constante em letras dos raps nacionais analisados. Em outras palavras, a construção figurativa pode ser uma maneira de intervir em padrões sociais, visões estereotipadas e clichês – desconstruí-los ou reafirmá-los. Seja como for, é evidente um movimento de desconstruir a ficção da homogeneidade do espaço social caracterizado insistentemente nos raps analisados. A discriminação, a perseguição e o racismo estão presentes em qualquer espaço social – a crítica é com frequência, também, autocrítica. Ícones históricos aparecem, por exemplo, como sinédoques da possibilidade de mudança, mas também são citados como exemplos de fracasso na defesa da paz e da igualdade social, devido à falta de união entre aqueles que tiveram seus direitos básicos negados. Convivem assim retóricas de esperança e ceticismo, fé e desconfiança, mobilização e paralisia, solução e aporia.

As figuras analisadas com frequência instauram uma espécie de insegurança interpretativa. As inquietantes perguntas que se apresentaram ao longo do desenvolvimento desta dissertação nos fazem sentir a “bagunça” semântica e o impacto desestruturante das figuras vistas nos raps nacionais analisados. Entretanto, o que interessa, agora, é que não cabe dizer que há somente obscurecimento do sentido, a dificuldade sentida também pode ser um modo de compreender melhor as situações sócio-culturais em foco. Se por um lado é difícil interpretar as letras de raps devido à volatilidade das construções figurativas erguidas, por outro, estas construções nos propiciam, de certa forma, sentir a insegurança dos que vivem, a maior parte do tempo, num espaço em que limites – notadamente o limite entre a vida e a morte – estão sempre por um triz.

Assim como a vida das periferias e favelas brasileiras é, como retratada, imprevisível, despadronizada, improvisada, as figuras presentes nas letras são desafiadoras, perturbadoras, implicam decisões que precisam ser tomadas, mas

que não são nada fáceis: um sentido parece bom num momento, em outro, pode não parecer mais. Ao mesmo tempo, as periferias e favelas são lares, portos-seguros de seus moradores – analogamente, as construções figurativas não são completos enigmas, usos completamente “estrangeiros” da língua. Há, inclusive, como se viu, processos de figuração que de tão usuais não nos damos mais conta de suas ocorrências enquanto figura.

Nos jogos figurativos criados entre os dois universos semânticos e sociais disputam antigos binômios, como, riqueza e pobreza, poder e fraqueza, justiça e injustiça. Mas estes são jogos como “Escravos de Jó”, todas pedras passam de mão em mão. Ou seja, a identidade de antes pode, rapidamente, não ser mais a de agora, nem é fácil perceber quando mudou, a disputa e a reincidência são constantes. Mesmo durante o processo de “disputa” e desconstrução dos sentidos e das identidades sociais, por mais paradoxal que seja, há “hereditariedade” lingüística e cultural.

Portanto, ao se analisar o funcionamento de construções figurativas presentes em raps nacionais, é possível constatar que estas não podem ser consideradas partes dispensáveis do discurso, recursos linguísticos que visam apenas maior elegância e requinte. As figuras são os modos retóricos de argumentação dos rappers: nesse processo, incorrem inadvertidamente em fósseis figurativos; ou interpelam-nos, diferenciando-se do uso ordinário da língua; desestabilizam a significação; revelam e constroem realidades, ao propiciar a experiencição de certa vivência social – confundem, enfim, os ouvintes (incluindo-se aí eles mesmos), deixando-os tão inseguros a ponto de, talvez, se abrirem para mudar concepções prévias.

Vimos que a figura viabiliza o próprio processo identitário – as identidades se constroem em grande parte por meio de figuras, que assumem, como vimos, um caráter *fundante*. Vimos também que a instabilidade identitária pós-moderna tem sido explicada pelo argumento de que a linguagem não nos dá a integralidade das coisas ou dos conceitos. As figuras de linguagem, por sua vez, iluminam essa falta, enquanto fatores de resistência à estabilidade, contribuindo ao mesmo tempo, paradoxalmente, para uma certa regularidade semântica, num jogo entre retórica implícita explícita, propulsor de deslocamentos, usos novos até que se tornem convencionais. O que se constatou na análise das figuras dos raps nacionais coletados foi que estas funcionam de ambas as maneiras: são, pois,

recursos perpetuadores de identidades sociais, e, oportunos na desconstrução identitária pós-moderna.