

UFF-UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

RAPHAEL DE MORAIS TRAJANO

HIP HOP – SUJEITO E(M) MOVIMENTO:

Análise discursiva da imbricação entre as materialidades linguística, imagética e musical em um videoclipe publicado no *Youtube.com*

Niterói
2016



UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

RAPHAEL DE MORAIS TRAJANO

HIP HOP – SUJEITO E(M) MOVIMENTO:

Análise discursiva da imbricação entre as materialidades linguística, imagética e musical em um videoclipe publicado no *Youtube.com*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do grau de Doutor. Área de Concentração: Linguística.

ORIENTADORA:

Prof^ª. Dr^ª. Bethania Mariani

Niterói
2016

T768 Trajano, Raphael de Morais.

Hip-hop – sujeito e(m) movimento: análise discursiva da imbricação entre as materialidades linguística, imagética e musical em um videoclipe publicado no Youtube.com / Raphael de Morais Trajano. – 2016.

306 f. ; il.

Orientadora: Bethania Sampaio Correa Mariani.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2016.

Bibliografia: f. 291-303.

1. Hip-hop (Cultura popular). 2. Sujeito. 3. Materialidade significativa. 4. Escola/educação. I. Mariani, Bethania Sampaio Correa. II. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras. III. Título.

HIP HOP – SUJEITO E(M) MOVIMENTO:

Análise discursiva da imbricação entre as materialidades linguística, imagética e musical em um videoclipe publicado no *Youtube.com*

Aprovada em 23 de fevereiro de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Bethania Sampaio Correa Mariani – UFF
Orientadora

Prof^a Dr^a Carla Barbosa Moreira – CEFET

Prof. Dr. Phellipe Marcel da Silva Esteves – UERJ

Prof^a Dr^a Silmara Dela Silva – UFF

Prof^a Dr^a Suzy Maria Lagazzi – UNICAMP

Suplentes

Prof^a Dr^a Fernanda Luzia Lunkes – UFSB

Prof^a Dr^a Lucília Maria Abrahão e Sousa – USP

AGRADECIMENTOS

Início estes agradecimentos falando de encontros – e talvez seja disto que venho falando há anos. Desde o primeiro dia em que coloquei os pés na Universidade Federal Fluminense, trazendo na mala inquietude e nos olhos timidez tamanha, algo em mim sabia sem saber que tudo seria muito diferente. E foi. Estabeleci encontros que não foram meras paixões eufóricas e fugazes, que demandaram desencontros. Vínculos que exigiram desvinculações. Duros, porém, ternos encontros. (In)ensos, porque profundamente deslocadores. Poderia significá-los como divisores de águas, mas não: foram divisores de mim.

Sou grato à Análise do Discurso, desde aquele estágio de leitura realizada de pé, de anotações nas paredes do meu quarto, de arrepios pelo corpo, da fantasia de ter Michel Pêcheux, vivo, como interlocutor atento e in-fiel, a esta lâmina que me corta em pleno voo imaginário para equivococar a eficácia da mecanicidade na compreensão das relações sociais.

Ao Instituto de Letras da UFF e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sem o auxílio dos quais esta pesquisa não seria possível.

Ao Laboratório Arquivos do Sujeito (LAS), que hoje encho a boca para chamar de meu: para onde quer que eu vá, “segurei como encantado ao lado teu”.

Aos amigos que conquistei, não sou grato, ou melhor, não só: lhes tenho amor! O LAS é palco da produção de belíssimos trabalhos e forma grandes pesquisadores. LAS é movimento, mas também – e sobretudo – afeto. Um espaço onde os afazeres nos unem e em que o carinho transborda.

À Silmara Dela Silva, professora e pesquisadora brilhante, sorridente, bem-humorada e extremamente competente, com quem sempre aprendemos mais.

À Vanise Medeiros, exímia professora, cuja amabilidade, inteligência e sensibilidade me foram apresentadas ainda nos tempos do mestrado na UERJ.

Não poderia esquecer de agradecer a Décio Rocha, meu orientador no mestrado, de quem serei, para sempre, um grande admirador.

Para fechar com chave de ouro, meu agradecimento à Bethania Mariani, Bethania, só Be, por ensinar-me – sem pretensão de – que um trabalho apaixonado é passível de produzir importantes reflexões, mas também de transformar, lançando-nos rumo à disposição para ir além de conhecimentos administrados, transmitindo em/por si a própria paixão. Obrigado pelo que você transmite, por dar-me a oportunidade de, bem mais do que aprender (tanto!), entusiasmar-me com o seu entusiasmo e apaixonar-me pela sua paixão.

DEDICO ESTA TESE

A Deus, em primeiro lugar.

À Família I

Mamãe, papai, irmãos, tios e primos, pelo amor de que me cobrem, pelo calor com que me sustentam, pelos abraços, carinhos, pelo brilho no olhar que espalham ao discursivizarem os rastros que deixo em cada um.

À Família II

Manu, o rostinho solar e meigo de todas as manhãs, pelo amor, pelo companheirismo, pela força, e por compreender o gosto de vida que há em minhas longas viagens por entre as linhas de um texto.

Alicinha, minha flor, meu bebê, que me veio, inicialmente, como o prenúncio de tempos difíceis, mas equivocou, com sua graça irresistível, a lógica dos que me tentaram alertar sobre o transtorno de ser pai tendo de escrever uma tese. Pois era você, pequena Alice, a cereja do bolo, o toque de leveza que faltava: mar de encantamento em que me banhei ao longo de todo o processo.

À vovó

Vovó não cansa de orgulhar-se com a boca e de lamentar com seus olhinhos de jabuticaba o tanto que ‘batalhou’ para demarcar um pedaço de chão. Um pedaço em pedaços, partilhado entre filhos, netos e bisnetos, aos quais se refere como pedacinhos do seu coração. Nas histórias que me atravessam e que prosseguem, que passam de mim, vovó costura dia e noite, lava, passa, cozinha, faxina, chegando a ouvir xingamentos e, como quem faz que nada (h)ouve, se esforça para corresponder às expectativas de “pais e mães de família”. Nunca a vi comprar roupas novas. Vovó tem dó de humilhações...

A ela, esta profunda e emocionada dedicatória, em função de sua intensa e incansável dedicação. A ela, pelo peso da humilhação suportada num tempo em que, a uma menininha ingênua e pobre, vinda das Minas Gerais, aos 12 anos de idade, restava servir, fiel e submissamente, em troca de teto e pão. A ela, por sua aposta em cada filho, cada neto, para os quais jamais se fadigou de reproduzir um imaginário incentivador: – Coisa mais linda desse mundo de Deus é filho de pobre poder ser doutor. Pode até não querer, mas tem de poder...

Vovó mal sabe decodificar palavras... mas lê... e como lê!

Com vovó, aprendi a cantar nos momentos difíceis, aprendi que chorar faz bem, mas que não precisa virar um hábito. Aprendi que é preciso parar: – Mas, veja bem: é proibido estacionar!

Com vovó, aprendi que ser generoso é fazer um duplo favor.

À senhora Guiomar Gonçalves de Moraes, minha avó, minha mãe, meu amor, esta tese. Mulher como tantas deste Brasil: forte, sensível e teimosamente doce.

Aos meus alunos

Em quem renovei as forças constantemente.

Os ninguéns

As pulgas sonham com comprar um cão, e os ninguéns com deixar a pobreza, que em algum dia mágico a sorte chova de repente, que chova a boa sorte a cântaros; mas a boa sorte não chove ontem, nem hoje, nem amanhã, nem nunca, nem uma chuvinha cai do céu da boa sorte, por mais que os ninguéns a chamem e mesmo que a mão esquerda coce, ou se levantem com o pé direito, ou comecem o ano mudando de vassoura.

Os ninguéns: os filhos de ninguém, os donos de nada.

Os ninguéns: os nenhuns, correndo soltos, morrendo a vida, fodidos e mal pagos:

Que não são, embora sejam.

Que não falam idiomas, falam dialetos.

Que não praticam religiões, praticam superstições.

Que não fazem arte, fazem artesanato.

Que não são seres humanos, são recursos humanos.

Que não tem cultura, têm folclore.

Que não têm cara, têm braços.

Que não têm nome, têm número.

Que não aparecem na história universal, aparecem nas páginas policiais da imprensa local.

Os ninguéns, que custam menos do que a bala que os mata.

Eduardo Galeano

Desconfiai do mais trivial ,

na aparência singelo.

E examinai, sobretudo, o que parece habitual.

Suplicamos expressamente:

não aceiteis o que é de hábito como coisa natural,

pois em tempo de desordem sangrenta,

de confusão organizada, de arbitrariedade consciente,

de humanidade desumanizada,

nada deve parecer natural,

nada deve parecer impossível de mudar.

Bertolt Brecht

RESUMO

Filiada ao aparato teórico metodológico da Análise do Discurso (PÊCHEUX (1969); ORLANDI, 1984a), esta tese analisa o funcionamento das determinações históricas que constituem discursos do e sobre o movimento *hip hop*. Para tal, toma como material de análise o videoclipe *Causa e efeito* (BILL, 2011), publicado no *Youtube.com*, além das apreciações e comentários de sujeitos-internautas. Pela observação dos efeitos de sentido produzidos na *imbricação material significativa* (LAGAZZI, 2010) entre letra, imagem e música, perpassadas pelo discurso eletrônico enquanto fundamentalmente urbano (ORLANDI, 2010), observa-se o modo histórico de constituição, formulação e circulação dos sentidos e de sujeitos que assumem posições discursivas situadas na tensão entre a reprodução de e a resistência a sentidos dominantes. Com base nas compreensões obtidas a partir das análises, promove-se uma discussão a propósito da maneira como o sujeito-*rapper* significa escola e educação, o que conduz a reflexões possíveis no tocante à relação entre a produção de efeitos de sentido nos imaginários do discurso *hip hop* e os efeitos da ligação entre sujeito, escola e trabalho enquanto evidência ideológica neoliberal. Desse modo, discute-se o que uma análise discursiva teria a dizer acerca das possibilidades de deslocamento do professor em face de determinações ideológicas que atravessam as práticas de ensino no ambiente escolar. Ademais, diante da incumbência de analisar diferentes materialidades discursivas em composição, busca-se oferecer contribuições teórico-metodológicas que acarretem avanços, principalmente, no que concerne à análise do imagético e do que se nomeou, neste trabalho, como *materialidade significativa da musicalidade*.

Palavras-chave: discurso; *hip hop*; sujeitos; materialidades significantes; escola/educação.

ABSTRACT

Affiliated with the theoretical and methodological apparatus of Discourse Analysis (PÊCHEUX (1969); ORLANDI, 1984a), this doctoral thesis analyzes the operation of historical determinations that constitute discourses on and about the hip hop movement. For this, its material for analysis is the music video entitled *Causa e efeito* (BILL, 2011), posted on *Youtube.com*, in addition to assessments and comments from internet users subjects. By the observation of the meaning effects produced in the *significant material combination* (LAGAZZI, 2010) between lyrics, image and music, pervaded by the electronic discourse as fundamentally urban (DIAS, 2011), it is noted the historical mode of constitution, formulation and circulation of meanings and of subjects that take discourse positions along the tension between the reproduction of dominant meanings and the resistance to them. Based on the understanding achieved through the analysis, we promote a discussion concerning the manner the rapper-subject means school and education, what leads to possible considerations about the relationship between meaning effects production in the imaginaries of hip hop discourse and the effects of the liaison between subject, school and work while neoliberal ideological evidence. Thus, we discuss what a discursive analysis would have to say about the teacher's possibilities for movement in the face of ideological determinations that cross the teaching practices in the school environment. Furthermore, considering the task of analyzing different discursive materialities in composition, we aim to offer theoretical and methodological contributions which may result in developments especially in regard to the analysis of imagery and to what has been denominated in this work as *significant materiality of musicality*.

Keywords: discourse; hip hop; subjects; significant materialities; school/education.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O funcionamento do <i>Youtube.com</i>	52
Figura 2 – Os indígenas em cenas de <i>Causa e efeito</i>	84
Figura 3 – Representação imagética de sujeitos significados como "irmãos".....	225
Figura 4 – Representação imagética de sujeitos e instituições significados como combatidos	226
Figura 5 – Sentidos de morro/favela/favelados/combatentes/irmãos/nós.....	229
Figura 6 – Sentidos de combatidos/asfalto/eles.....	230
Figura 7 – Modos de presença do morro/favela no asfalto.....	231
Figura 8 – Modos de presença do asfalto no morro/favela.....	232

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Formações imaginárias no discurso <i>hip hop</i>	77
Quadro 2 – A mulher no clipe <i>Causa e efeito</i>	201
Quadro 3 – Sentidos de combatido no jogo das formações imaginárias do sujeito- <i>rapper</i>	207
Quadro 4 – Sentidos de combatente no jogo das formações imaginárias do sujeito- <i>rapper</i> ...	208
Quadro 5 – Produção de <i>imaginários de antagonismo lógico</i> em <i>Causa e efeito</i>	279
Quadro 6 – Formações discursivas em relação no discurso <i>hip hop</i> de <i>Causa e efeito</i>	280

SUMÁRIO

SOBRARAM LETRAS

OU A <i>MIM A LINGUAGEM</i>	12
1. A PESQUISA.....	18
1.1. Em movimento: justificativa, questões e hipóteses	22
1.2. Desigualdade, segregação e ensino: sobre a questão complementar de análise	30
1.3. Peculiaridades de um objeto híbrido: <i>hip hop</i> e <i>Youtube.com</i>	44
1.3.1. <i>Hip hop, sujeito, lugar</i>	44
1.3.2. <i>Sujeito, sentidos e(m) rede: o Youtube.com</i>	49
2. INCONTORNÁVEL (TER DE) SUPORTAR.....	55
2.1. A teoria	58
2.2. Conceitos e desdobramentos	66
2.3. Relação entre materialidade significativa e história: o discurso imagético	78
2.4. A materialidade significativa da musicalidade	90
2.4.1. <i>Música e (é) linguagem</i>	91
2.4.2. <i>Música e discurso: por uma semântica discursiva (possível) da musicalidade</i>	99
3. DO CORPUS EMPÍRICO AO CORPUS DISCURSIVO: PROCEDIMENTOS DE TRABALHO.....	108
4. SUJEITOS (,) SENTIDOS NO CLIPE <i>CAUSA E EFEITO</i> : UMA ANÁLISE DISCURSIVA.....	121
4.1. A imbricação letra-imagem e(m) efeitos de complementariedade: atravessando imaginários	122
4.2. Combatido, combatente e seus (não) ditos nas projeções imaginárias do sujeito-<i>rapper</i>	205
4.2.1. <i>Atribuição</i>	209
4.2.2. <i>Atuação</i>	212
4.2.3. <i>Pessoalização, interlocução e localização</i>	223
4.3. Efeitos de sentido na musicalidade do <i>rap</i>	236
4.3.1. <i>Um projeto de análise</i>	239
4.4. Os comentários de sujeitos-internautas	249
4.4.1. <i>Posição discursiva em relação de adesão à produção de imaginários no discurso hip hop em Causa e efeito</i>	251
4.4.2. <i>Posição discursiva em relação de discrepância com a produção de imaginários no discurso hip hop em Causa e efeito</i>	255
5. <i>HIP HOP</i> , EDUCAÇÃO E CAMINHOS (IM)POSSÍVEIS.....	261
5.1. Sobre (não) reformismos na educação	269
CONCLUSÃO: <i>Ceci n'est pas une conclusion</i>	277

DE LETRAS QUE SEMPRE SOBRAM	
<i>OU</i> EU QUERO FALAR!	289
REFERÊNCIAS.....	291
ANEXO – LETRA DE <i>CAUSA E EFEITO</i>	304

SOBRARAM LETRAS
OU A MIM A LINGUAGEM

[...]
O trem que chega é o mesmo trem da partida
A hora do encontro é também despedida
A plataforma dessa estação é a vida
Nesse meu lugar
É a vida nesse meu lugar
É a vida
[...]

Milton Nascimento. Encontros e Despedidas.

Minha vida inteira foi marcada por uma relação estreita e estranha com a linguagem. Reza a lenda familiar que eu falava pelos cotovelos, tagarelices incompreensíveis, sem que ainda tivesse ensaiado os primeiros passos. Infante, dizia tudo quanto podia, colava sentidos com cola rígida, buscando coincidir o significante com um referente no mundo, como as metades de uma laranja.

Lembro-me perfeitamente do livro de minha meninice: *Marcelo, Marmelo, Martelo*, de Ruth Rocha. Mergulhava nas páginas de uma edição antiga, de 1976, encantado com a história de um menino que questionava os nomes, inconformado com a sensação incômoda ocasionada pela inaceitável(!) arbitrariedade do signo.

Franzino, astuto, parodiava canções, compunha musiquinhas para seduzir as pessoas, mas em geral para alfinetar os primos. Inventava histórias... Se todos tivessem a oportunidade de descobrir *A incapacidade de ser verdadeiro*, pequeno conto de Carlos Drummond de Andrade (1988), jamais teriam suspeitado que pudesse haver, em um falastrão raquítico, as características de um experto em mentirinhas.

Eram constantes os elogios das professoras primárias ao que chamavam de "criatividade para falar e escrever". "Ele tem as respostas na ponta da língua!" (precisei de um bom tempo para entender esta metáfora).

Bastava determinar um tema, sortear um tópico e pronto: já tínhamos o poema do dia da árvore, a homenagem aos pais, o discurso para a festinha de encerramento do ano letivo. Ao tomar a palavra, era capaz de narrar esquisitices das quais eu próprio suspeitava, mas que, ditas de maneira propositalmente embaraçada, não havia quem se atrevesse a contestar. Quiçá tivesse me tornado um advogado razoável, *but let it be*. Depois de adulto, são as palavras alheias que, se especialmente elaboradas, causam-me um volumoso constrangimento.

Naquela época, houve os que insinuassem que eu fazia uso desta “facilidade”, com o intuito de colher bajulações e colecionar estrelas. Não lembro perfeitamente se cheguei a usar deste artifício, mas também não tenho certeza se seria inteiramente incapaz.

Ao término dos semestres, sempre ganhava uma faixa de *Aluno cinco estrelas*, como essas presidenciais, lindas, mas feitas com papel crepom, cola e purpurina. Guardava todas. E ouvia o mesmo burburinho dos pais de meus coleguinhas: “Ah, assim é fácil, ele é sobrinho da diretora”. Não posso omitir que, desde os primeiros anos de vida, já era paradoxalmente fisgado por uma espécie de autodesconfiança.

Os anos seguiam e pouca coisa mudava, com exceção do volume de papéis sob os quais me escondia, que incluíam músicas, poematos demasiado embrionários, melodias tantas, cadernos de perguntas e respostas. O que mais gostava era de acordar bem cedo para ler e de ter um caderninho (não precisava ser desses bonitões, temáticos) para escrever minhas coisinhas, realizar cerimônias de casamento das palavrinhas com os sentidos que eu lhes atribuía (ou seria uma união estável?), combinar as sílabas, encontrar as rimas, rimas pobres, pobrezinhas, mais ainda do que eu.

Há uma ideia que nunca me havia ocorrido; veio-me exatamente agora. Ao seguir para o Ensino Médio, em uma escola bem mais longe de minha residência, decidi ingressar em um curso técnico, afinal de contas, como tantos jovens da minha idade, eu estava imerso na certeza de que seria excelente ter uma profissão até resolver o que de fato queria para a vida inteira (não me dera conta de que já estava decidido). Escolhi cursar *Publicidade e Comunicação*, sem saber quase nada sobre do que se tratava, a não ser que os publicitários eram os responsáveis pelos comerciais de televisão.

São esses caminhos que nos vão elegendo e nada têm de mero acaso, mas que não se sabe explicar os “ondes”, “comos” e “porquês”. Neste estágio, as matérias de ciências exatas e da natureza ficariam praticamente para trás. Estudei Língua Portuguesa, Inglês, Espanhol, História, Geografia, Psicologia das Relações Humanas, Filosofia, Retórica, Sociologia, Redação Publicitária, Marketing e outras disciplinas que tinham a ver sempre com algo que me vinha como uma perseguição: arte, sociedade e linguagem.

É importante ressaltar que, apesar de meu envolvimento com música, teatro e poesia, ainda não me dera conta de que pudesse haver qualquer inclinação a pensar sobre e trabalhar com linguagem.

Diploma de técnico, mas emprego na secretaria de uma escola.

Segui para a graduação. Havia três cursos que me causavam algum interesse: Artes Cênicas, Música e Letras. Senti-me intimidado ao saber que, na segunda fase do processo

seletivo para o curso de Artes Cênicas, teria de interpretar um monólogo, um fragmento de *Hamlet*. Achei mais aconchegante desistir. Não nego que cheguei a ponderar que o máximo que conseguiria como ator seria atuar como estátua viva na Praça do Pacificador, em Duque de Caxias.

Para cursar música, fui informado de que precisaria de um conhecimento teórico básico que eu também não tinha, pois era autodidata. Um novo recuo. Pensava em dinheiro, em tênis da moda, corrente de prata, boné de marca! Em algum momento da vida, é o que deseja a maioria dos adolescentes que nascem e crescem nas periferias urbanas. Não me ocorria – que tolice – como poderia ganhar algum como ator ou como músico. Sobrou Letras.

Sempre, o tempo inteiro, **sobraram letras!** Ingressei no curso Português/Literaturas, primeiramente porque achava que seria o menos árduo, segundo porque já enxergava perspectivas de emprego, terceiro porque era o que eu poderia pagar. Essas três razões, entretanto, não encontram morada senão no imaginário que construo. Há sempre outras razões, a despeito do que podemos contemplar.

Iniciei o curso em uma universidade pública, mas a distância entre o *campus* e a empresa em que trabalhava, e a necessidade de continuar dando duro, já que minha família não tinha condições de contribuir financeiramente, fizeram-me esquecer esta ideia e optar por uma universidade privada (por incrível que possa parecer, é o que fazem muitos estudantes de baixa renda), o que ainda hoje não cessa de provocar em mim um incômodo inefável, como qualquer coisa que precisasse reparar em minha trajetória.

Como estudante de graduação, senti pela primeira vez que minha paixão pela linguagem se articulava a um para-além que a envolve e a constitui. Para além de um sistema de signos, para além das classificações gramaticais e das normas, puras formas prescritivas, para além das relações comunicativas e de interação. De quê, pois? Para além! Talvez isto tivesse se mostrado menos tardiamente, mas posso assegurar que foi nesse período que comecei a dar-me conta, mesmo que, como de costume, não soubesse explicar, que havia mais. Na época, porém, não ocorreram vias possíveis as quais me capturassem, talvez por falta de identificação com os campos teóricos que me foram apresentados.

Uma pós-graduação *lato-sensu* em Língua Portuguesa representava, a princípio, mera continuidade, o que encarei como prosseguimento natural nos estudos, como progresso profissional, todo esse jogo próprio do capitalismo, que nos pressiona e nos é imposto por uma lógica ilógica de ascensão (de quê, para quê, para onde?). No entanto, o sujeito vai, é encorajado a dar a largada, como se alinhado a uma manada de búfalos, livres para escolher entre caminhos pré-moldados, em busca sabe-se lá de quê.

Ainda que não houvesse finalmente descoberto um objeto e uma teoria que me permitissem dar conta dos meus anseios (também era preciso formalizá-los), começava a ganhar corpo, a cristalizar-se o interesse por questões inerentes à linguagem no sócio-histórico, que até hoje me instigam e me alavancam os passos.

Também me vem à memória, exatamente agora: aos 12 anos, fui escolhido pela professora de história para criar uma canção sobre os problemas políticos enfrentados pelo Brasil, como corrupção, mortalidade infantil, violência, sistema precário de saúde, educação etc. Curiosamente, compus uma letra de *rap*, cujo refrão era: *Brasil, isso tem que acabar/ Brasil, vamos nos conscientizar/ Brasil, não está dando pra viver/ Brasil, nós temos que zelar por você.*

Disse “curiosamente”, porque estou sempre afirmando em comunicações apresentadas em congressos que minha relação com o *rap* se limita ao fato de haver uma autoclassificação em suas letras como sendo de revolta, reclamação, reivindicação de direitos. E reitero declarando que, musicalmente, minha identificação maior é com o samba. Ainda não sei dizer o porquê de sempre repetir isto, mas, certamente, neste algo que não para de insurgir, há sentidos, sentidos estranhos, que me escapam, mas estão lá. Por que, quando a professora pediu que criasse algo, aos 12 anos de idade, eu não apresentei um samba?

Como trabalho final do curso de Especialização, formulei uma monografia que propunha a utilização do *funk* carioca em aulas de Língua Portuguesa, defendendo um método de ampliação do repertório do aluno, em contraposição aos de substituição, que tomam o estudante como um computador abarrotado de vírus (TRAJANO, 2009). Projeto demasiado indefinido, não se encaixava em qualquer teoria, provendo-se de oscilações, ora conversando com uma Linguística Aplicada, ora amigando-se à Sociolinguística.

Ainda não era isso. Esta *transfiliação*, praticamente uma politicagem acadêmica, também era fruto do tal incômodo que, repito, eu não sabia o que era. Não desconfiava que pudesse estar diretamente relacionado à própria ideia que fazia (ou não) do trabalho com a linguagem. Segui para o mestrado, porque eu nunca precisei de um motivo óbvio para prosseguir.

Classifico este passo como o que me proporcionou enorme e inesquecível oportunidade. Em primeiro lugar, devido ao encontro, pela primeira vez, com o que fosse de fato uma atividade de pesquisa. Até então, tinha de lidar com distanciamentos e negligências no que se refere à valorização do trabalho científico na universidade privada.

É comum, aliás, – e aqui esboço um lamento como dura crítica – muitas universidades particulares preocuparem-se bem mais com o enxugamento do currículo e do

tempo, com a formação acelerada e compacta dos seus alunos (maior e mais rápida transição é igual a mais dinheiro), tratados como clientes que buscam inserção no mercado de trabalho, em detrimento de prepará-los para o universo da reflexão científica e crítica. No caso das licenciaturas, para o universo da prática de ensino. Não posso deixar de também lamentar que tudo isto aconteça com a conivência cínica e a fiscalização precária dos órgãos governamentais.

Vi-me diante de urgências duras e fundamentais. Necessidades simultâneas: recuperar o tempo perdido, sanar deficiências identificáveis em minha formação, apreender/apreender a prática científica e a escrita acadêmica e desenvolver uma dissertação. Refleti sobre abarcamentos, aclives e hibridismos do *hip hop* como movimento social, e acerca do que (ou de quem) o autoriza, desde seu nascimento, a operar como ferramenta de queixa e afirmação de classe, e o instrumentaliza politicamente, com um norteamento situado no ideal “discurso de resistência pró-ação” (TRAJANO, 2010).

Tive a satisfação de definir, enfim, um tema e construir um objeto sobre o qual me debruçar, vinculado a questões que me eram tão caras, como desigualdade, contradições, precariedades do serviço público, exploração, segregação e marginalização de classe. Sociedade, arte e linguagem: o retorno.

Houve muitos avanços, principalmente no tangente à organização e definição de interesses. No entanto, ora como grito, ora como sussurro, algo não cessava em gerar incômodo. Ainda? Não falo de total insatisfação, ou de uma falta que hoje entendo como constitutiva do sujeito, e que persiste...

Mais tarde, durante o período de preparação para ingressar no doutorado em Estudos de Linguagem, estabeleci contato mais próximo com a obra de Michel Pêcheux, uma experiência de leitura teórica e filosófica que, com toda dificuldade de um novo passo a passo, me veio como um sopro, uma reviravolta.

Para falar de um dos gritos passaram-me os tímpanos quando desta minha topada com o campo teórico da Análise do Discurso, metáforizo citando o título do primeiro capítulo do livro *Primeiro como tragédia, depois como farsa*, de autoria do filósofo esloveno Slavoj Žižek, que exprime um dos elementos desconsiderados (ou tratados diferentemente) em trabalhos anteriores: “É a ideologia, estúpido!” (ŽIŽEK, 2011).

Encontro-me hoje novamente embasbacado, tomado pelo que irrompe na teorização de Michel Pêcheux, a partir de sua experiência com a Psicanálise, e o faz formular como sendo da ordem de uma *Verdade* que invade, a qual é preciso considerar com especial cuidado.

O fruto mais importante de meu encontro incontornável com esta disciplina resulta desta tese, um novo exemplar do que proporciona **a mim a linguagem**, uma linguagem que me constitui, sempre não-toda, mas que não cesso de tomar como minha: **a minha linguagem!**

1. A PESQUISA

*Os heróis da playboyzada
Vivem na televisão
Os heróis da molecada
Aqui estão de fuzil na mão.*

MV Bill. Traficando informação.

Investir em uma análise sobre o *hip hop* é propor-se a olhar mais de perto, com a devida acuidade, para um movimento social nascido, desenvolvido e propagado, nos sentidos que faz circular, como arte politicamente engajada na reivindicação de direitos e na exposição crua de indignações.

As questões políticas discursivizadas no *rap*¹, no grafite, na dança e na música – elementos constituintes desta expressão advinda do gueto² – têm-me conduzido a importantes discussões sobre a dinâmica social na/da cidade, pela análise das tomadas de posição de quem constrói espaços de fala à revelia dos cerceamentos.

Nos primeiros contatos com este modo de significar as relações entre sujeitos e destes com o Estado, além de ser contagiado por versos de cunho densamente político e por uma sonoridade de potentes vibrações, tive a impressão de estar diante de uma manifestação artística, sociopolítica e cultural do paradoxo. Dura flexibilidade impactante. Um corpo rígido, concreto, mas que se enverga com habilidade. Salva de cores intensas em uma representação sem brilho, áspera, desenfreada.

E esta impressão ingênua, empolgada e despreziosa tornou-se partícipe do conjunto de questões que despertaram em mim o interesse em realizar trabalhos científicos como o que ora apresento. Neste conjunto, está inserido o choque provocado pelo encontro com versos como os que disponho na epígrafe deste capítulo.

Inscrito no campo teórico da Análise do Discurso, pretendo analisar o funcionamento do *hip hop*, fundamentado em uma definição de discurso como "índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas" (PÊCHEUX, 2012[1983], p. 56). E é a partir da relação letra-imagem-musicalidade no clipe *Causa e efeito*, publicado no *Youtube.com*, um

¹ Modalidade expressiva verbal do movimento *hip hop*.

² Lê-se, em Frúgoli Jr. (2007), que a noção de gueto vem sendo muito utilizada por grupos que se situam em áreas segregadas (em que se incluem, por exemplo, *rappers*, funkeiros e pagodeiros), transformando-se, no plano das representações – para o analista do discurso, das representações imaginárias –, no que o autor denomina "categoria relacional entre 'mundos' distintos", afastando-se da abordagem de relações "intrabairros" em direção a de "interbairros": "novas modalidades de proximidade e distância no espaço público, mesmo que isso não se traduza em relações face a face, em espaços públicos." (FRÚGOLI JR., 2007, p. 34).

trabalho assinado pelo *rapper*, compositor, escritor e ativista carioca MV Bill, que atento para o modo de constituição histórico dos sentidos e de sujeitos que falam de determinado lugar social e, ao fazê-lo, assumem posições discursivas.

O clipe *Causa e efeito*³ pode ser descrito, neste momento, como uma obra artística que se propõe a significar inúmeras questões de ordem social e política. E o faz de dado lugar, assumindo determinadas posições políticas que se confrontam com outros lugares e posições. Então, temos significadas em letra⁴, música e imagem certas relações sociais que se estabelecem, por exemplo, entre polícia e traficante, político ou aspirante a político e população, patrão e empregado, rico e pobre, morro e asfalto, entre outras. A forma como tais relações são significadas é algo de que pretendo dar conta nesta análise discursiva.

Desse modo, almejo observar as tensões entre posições assumidas por quem fala e por quem é falado de dado lugar social, interessando, dentre outros aspectos, o que é afirmado e o que é silenciado na maneira como o sujeito-*rapper* significa a si, aos seus e aos que trata como inimigos, oponentes, combatidos, interpretando (leia-se construindo sentidos para) o social de modo peculiar, por uma ótica que se apresenta como exacerbadamente realista.

O *corpus* de análise desta pesquisa, além de compreender letra, música e imagens, também se constitui dos comentários sobre o vídeo em uma rede social de leitura, compartilhamento e demais interlocuções, os quais não integram o fazer *hip hopeano* em si, mas reúnem as opiniões (posições) a propósito do cantor, do movimento social e de questões políticas. Será preciso dar consequência, outrossim, à questão do atravessamento do funcionamento do *hip hop* pelo do eletrônico, visto que "o lugar de veiculação significa social e discursivamente" (MEDEIROS, 2013, p. 63).

O principal objetivo desta tese é realizar, discursivamente, um movimento crítico-analítico que procure iluminar elementos da constituição de contradições sociais, através da compreensão dos processos ideológicos que atravessam os discursos de sujeitos que se significam como "combatentes", em dadas condições históricas de produção. Assim, será possível discutir características da desigualdade social e de sua reprodução, cujos alicerces estão fincados nas bases do capitalismo, um sistema que tem o fôlego constantemente renovado, e que sobrevive em função da necessidade de exploração do homem pelo homem.

Olhando para os modos como sujeitos e grupos (se) significam o (no) social, é possível observar o que se constrói discursivamente em meio ao descaso engendrado pelo funcionamento de uma "totalidade orgânica" que constitui toda formação social dependente

³ Link para o videoclipe no *Youtube.com*: <https://www.youtube.com/watch?v=8mEb55pqoYA>.

⁴ Link para a letra de *Causa e efeito*: <http://www.vagalume.com.br/mv-bill/causa-e-efeito.html>.

do modo de produção capitalista (ALTHUSSER, 1986, p. 35), em sua luta pela manutenção de um nexos exploratório. Retomando Marx, Althusser define esta “totalidade orgânica” como “conjunto articulado de ‘níveis’ ou ‘instâncias’: a infraestrutura econômica, a superestrutura jurídico-política e a superestrutura ideológica” (Ibid.).

A coesão do sistema se dissimula em meio à garantia de liberdade e equidade entre os homens, regulada por uma Lei do Direito (este enquanto instância jurídico-política que se articula aos níveis ideológico e econômico) estada na ilusão de transparência da linguagem e do sujeito, para permitir e, concomitantemente, encobrir incontáveis acepções, em meio a um discurso que “se caracteriza pela proclamação do ideal de igualdade, ao mesmo tempo em que organiza uma desigualdade real” (ORLANDI, 2008a, p. 37).

Dizendo de outro modo, as determinações se constroem através da produção de evidências ideológicas, de unificações, de engessamentos. Como nos ensina Pêcheux,

É a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a ‘transparência da linguagem’, aquilo que chamaremos *o caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 146).

O controle resulta, ainda que não se perceba “a olho nu” – e o propósito é exatamente este –, de esforços ininterruptos para que se conserve a dominação e, ao mesmo tempo, se disfarce a submissão: uma opressão intrínseca da massa de excluídos do poder público (PÊCHEUX, 2012[1982], p. 110).

O acobertamento da submissão pretende assegurar a contenção da rebeldia, da desobediência e de eventuais insubordinações que culminem no incentivo a indisposições generalizadas contra as operações de um dispositivo necessariamente contraditório.

A reflexão sobre estados de sociedade requer a consideração de inúmeras práticas recorrentes, mais ou menos dispersas, em que sentidos hegemônicos atravessam as relações sociais (FONSECA, 2012). Na Análise do Discurso, as práticas devem ser pensadas como formas historicamente determinadas de administração da interpretação, em que se estabilizam lugares de onde se pode e se deve dizer e fazer isto ou aquilo, o que serve à reprodução de uma ordem, de uma conjuntura social. E nesta tentativa de controle, o Estado cumpre o papel de organização política que comporta “sistemas de visibilidade e de legitimação daquilo que se diz e que pode ser dito” (FONSECA, 2012, p. 44).

Como objetivos específicos, pretendo: 1) desenvolver uma reflexão teórica sobre as condições de produção de um discurso circulante em um espaço significado tecnicamente

como “site de cultura participativa” (BURGESS; GREEN, 2009) – *Youtube.com* –, o qual permite a publicação de opiniões e propicia *links* que direcionam o espectador a outros vídeos, e sobre, além da convivência entre distintas materialidades: a língua (nas letras do *rap* e nos comentários sobre o vídeo), a imagem (estática e/ou dinâmica, disposta em sequências narrativas) e a música; 2) discutir, a partir da análise da produção de sentidos para “educação” e “escola”, no discurso *hip hop*, o ensino público de modo geral, especificamente a educação pública oferecida às classes subalternas, levando em conta instituições/institucionalizações de práticas em um Aparelho Ideológico de Estado (ALTHUSSER, 1980) preparado para reproduzir as disfunções do sistema capitalista.

Deve-se ressaltar, desde já, que cumprir aquilo a que me proponho, seguindo a orientação teórica da Análise do Discurso, significa assumir determinadas posições e, como consequência, negar outras, ansiando trazer à baila, indispensavelmente, o papel exercido pelo inconsciente e pela ideologia na constituição dos sujeitos e dos sentidos. Esta admissão exige que se reconheça, não sem importantes consequências, a ideia de transparência da linguagem e a ideia do sujeito intencional como efeitos resultantes da imbricação material ideologia-inconsciente (PÊCHEUX, 2009[1975]).

Certas proposições são fundamentais para dizer deste lugar: a) a língua é base material em que processos discursivos ideológicos se sustentam; b) os sentidos não estão na língua, nem nos sujeitos, mas são determinados pelas posições em relação no processo sócio-histórico em que toda palavra é produzida (PÊCHEUX, 2009[1975]); c) a entrada da política enquanto prática histórica e do político enquanto divisão de sentidos (ORLANDI, 2012a) está em, por meio da base material (língua e demais materialidades), identificar os processos ideológicos em jogo no discurso.

A referência ao sócio-histórico, segundo Pêcheux (2009[1975], p. 22), só é possível a partir da perspectiva de uma análise materialista acerca do efeito das relações de classe sobre as práticas de linguagem inscritas no funcionamento dos aparelhos ideológicos de dada formação econômica e social.

Isto autoriza a compreender, por conseguinte, que toda teoria, toda prática e toda medida política é historicamente afetada. A posição de trabalho do analista supõe que, "através das descrições regulares de montagens discursivas, se possa detectar os momentos de interpretações como tomadas de posição [...] como efeitos de identificação assumidos e não negados" (PÊCHEUX, 2012[1983], p. 57).

Pêcheux (2012[1983]) nos alerta sobre o fato de que, face às interpretações nas quais o intérprete se impõe como absoluto, trabalhar nos domínios da Análise do Discurso se torna

"uma questão de ética e de política". De ética do desejo e de política dos sentidos. Por isso: "uma questão de responsabilidade" (Ibid.).

Seguem, na próxima seção, as justificativas, questões e hipóteses que direcionam os caminhos desta pesquisa.

1.1. Em movimento: justificativa, questões e hipóteses

É necessário explicar os porquês de minha incursão pelo *hip hop*, tendo em vista que ele não constitui a única alternativa de expressão de uma esfera da população. Esclareço, então, que a justificativa para minha opção por analisar esta manifestação artística que nomeio, com base na forma como o *rapper* se posiciona, de *discurso combatente do gueto*, está no fato de pretender dar audiência a uma arte que **se quer** instrumento de propagação da revolta, de elevação da autoestima, de reivindicação da dignidade.

Como parte representativa do processo de seleção, delimitação e análise do *corpus* está a obrigação que me imponho de não perder de vista a significação do *hip hop* como arte. Enquanto pressuposto que perpassa a reflexão engendrada nesta tese, comparece a abordagem do artístico como condenado a “interferir, a transformar, e o faz pela ruptura, pela contestação, instituindo assim seu lugar” (NECKEL, 2005, p. 4). Uma visada discursiva sobre o discurso artístico permite

[...] perceber o dizer da arte com um olhar mais demorado, que nos leva a ultrapassar camadas, o aparente, o óbvio e buscar, nesse dizer, a opacidade que o constitui: outros sentidos possíveis, que não estão explícitos (Ibid.).

Na comparação do *hip hop* com o *funk* e o *samba*, observo maior regularidade naquele quanto a sua afirmação como representante e tematizador de grupos que se veem como marginalizados, apresentando seu lugar de origem e descrevendo suas práticas no mundo. Mostram-se mais recorrentes e explicitamente declaradas suas performances como ferramenta de clamor, emoldurando a arte e a interpretação política da favela, do morro, do subúrbio, preocupando-se em captar e projetar semblantes historicamente menosprezados. Nada disto exclui que no *funk* e no *samba* estejam fortemente inscritas demandas políticas e(m) disputas de sentido, mas tais demandas não ocupam o lugar de protagonistas em suas projeções, ou pelo menos não se pré-anunciam como escopo de um movimento.

Portanto, a opção pelo *hip hop* se justifica por sua autodesignação como ferramenta de protesto. Nas denúncias sociais e nas exposições impactantes de indignações, o sujeito-*rapper* significa contexturas sociais a partir de um exacerbado realismo, com maneiras

específicas de contar histórias. Em suas tomadas de posição, parece não haver espaço para a linguagem figurativa – esta é, por enquanto, uma impressão inicial.

Partir do *hip hop* como ponto de vista dos que se lançam nos palcos e nas ruas como “produto do gueto” (BILL, 2006), alvos de marginalizações seculares, abre caminhos para se pensar sobre diversos setores que envolvem a relação de sujeitos com o Estado, como educação, saúde, lazer e segurança pública. Esta pretensão está ligada a experiências comóventes que adquiri como professor da rede pública, em áreas onde a presença do Estado é assegurada, sobretudo, através da repressão.

Encarar diariamente os efeitos de desigualdades sociais resultantes de fatores históricos, em sendo morador de área desprestigiada pelo Estado e professor da rede pública, aflorou a pretensão de desenvolver pesquisas que investiguem tais problemáticas e, na medida do possível, cooperem na elaboração de reflexões fundamentadas e ações mais eficazes como sujeito pesquisador e professor.

O estímulo para a formulação desta tese se ajusta não só ao interesse em prosseguir tecendo estudos sobre como se configuram certas des-harmonias sociais, como também à inquietude provocada pela ambição de pluridimensionar a lupa, a fim de que se sopesem outros modos, outras bases de configuração, como ritmo, sonoridade (música, silêncio, sussurro), corpo, vestimenta, dinâmica gestual, coreografias.

Dar vez ao não-verbal é uma aspiração influenciada pela curiosidade que se acendeu ao tomar conhecimento do clipe *Causa e efeito* (BILL, 2011), um vídeo produzido em formato de animação, fazendo lembrar uma história em quadrinhos, ou uma narrativa dinâmica em grafite⁵, uma inscrição que se presentifica como elemento de um universo comum, parte da relação do sujeito com o simbólico (ORLANDI, 2004).

E esta narrativa formulada por meio de imagens apresentadas, sequencialmente, como uma história em quadrinhos aos moldes do grafite, faz falar uma memória histórica ligada à origem desta expressão plástica enquanto arte intimamente articulada ao movimento *hip hop* e, por conseguinte, às construções alternativas de espaços de fala.

A partir do que Mariani e Medeiros (2013) dizem a respeito da pichação, apesar de, ao contrário da pichação, o grafite já ter alcançado certo reconhecimento enquanto produção artística, pode-se compreender que as marcas do grafite são delimitadoras de territórios, em que grupos sociais escrevem histórias e/ou reivindicam lugares na cidade. Nestes lugares, segundo as autoras, ocorre a materialização de um gesto que exhibe um "se significar",

⁵ Expressão plástica integrante da compleição do hip hop (ARCE, 1999).

significando modos particulares de existência e de resistência. Com Mariani, aprendemos que a resistência tem a ver com

a possibilidade de, ao dizer outras palavras no lugar daquelas prováveis ou previsíveis, deslocar sentidos já esperados. É ressignificar rituais enunciativos, deslocando processos interpretativos já existentes, seja dizendo uma palavra por outra (na forma de um lapso, um equívoco), seja incorporando o *nonsense*, ou simplesmente não dizendo nada (MARIANI, 1998, p. 26).

O grafite, para quem não está familiarizado, é esse *nonsense*, um enunciado que aparentemente nada diz. Não é qualquer um que consegue lê-lo e interpretá-lo. Pode não passar de uma profusão de traços, riscos e cores aos quais não é possível atribuir sentido. Estranhamento que ocorre porque a arte da periferia urbana possui o aspecto de produzir, singularmente, “uma forma de subjetivação de referências sobre o mundo e, também, de delimitação de territórios e pertencimento a lugares ou grupos” (MARIANI; MEDEIROS, 2013, p. 10).

A busca por novas compreensões sobre o social, para pensá-las em atividades de trabalho e de vida, justifica o interesse pela investigação de implicações provocadas por disparidades e segregações. Este investimento se torna ainda mais motivador ante a possibilidade de contribuição teórica no campo da Análise do Discurso, a partir da demanda pela análise de um material múltiplo e multifacetado, tanto no que diz respeito ao *hip hop* e às artes que confluem em seu universo simbólico, quanto no que concerne ao eletrônico que direciona sentidos ao fazê-lo circular de modo específico.

A partir de leituras iniciais de *Causa e efeito*, de sua letra, das imagens, da musicalidade e dos comentários de sujeitos internautas, afloraram questionamentos que se converteram em questões de pesquisa, para as quais uma análise cuidadosa tentará oferecer respostas possíveis.

Seguem as perguntas que me faço e, logo após cada uma delas, apresento, discuto e contextualizo minimamente algumas hipóteses:

- a) Que posições-sujeito, ou seja, posições discursivas que o sujeito assume para ser sujeito do que diz (ORLANDI, 2012a), se tensionam em discursos do e sobre o *hip hop*, nas letras, nas imagens, na musicalidade e nos comentários sobre o clipe *Causa e efeito*, de MV Bill?

Leituras iniciais direcionam-me à suposição de que os embates estabelecidos em discursos do e sobre *hip hop* sustentam(-se) (n)a reprodução de imaginários que depõem sobre o modo como os sujeitos interpretam seu próprio lugar e o lugar do outro na cidade.

Compreende-se, a partir de Orlandi (2008b), o discurso *sobre* como "parte integrante da arregimentação do discurso (interpretação) dos sentidos do discurso *do* (...)", como um discurso que "organiza, disciplina a memória e a reduz" (ORLANDI, 2008b, p. 44).

A questão do imaginário é explicada por Orlandi (1994) tomando-se como ponto de partida o fato de que não existe relação direta entre a linguagem e o mundo. Segundo a autora, esta relação funciona como se fosse direta sob o efeito ideológico de evidência do sujeito e dos sentidos que apaga a historicidade. Isto vem a demonstrar

a eficácia do imaginário, capaz de determinar transformações nas relações sociais e de constituir práticas. Mas, em seu funcionamento ideológico, as palavras se apresentam com sua transparência [...] É essa transparência que a Análise do Discurso põe em causa, ao considerar o imaginário como produtor desse efeito e restituir, como nos diz M. Pêcheux (1984), a opacidade do texto ao olhar do leitor (ORLANDI, 1994, p. 57).

Os que praticam o *hip hop* e os que comentam sobre, a seu favor e/ou em sua defesa, julgam afirmar a luta pelo fim da opressão (oprimido *versus* opressor), o combate e o enfrentamento à dominação (minoridade dominante *versus* maioria de dominados), guerreando contra a predominância de um "mal" (sobre um "bem"). No conjunto de materialidades que compõe o *hip hop*, um outro é significado como oponente, inimigo consciente e articulador de toda a sorte de desgraças contra os menos abastados.

Acerca dos comentários enquanto discurso sobre o videoclipe, parto da premissa de que inscrevem posições que corroboram os imaginários impressos na letra – em que circulam sentidos de opressão, culpabilização, exploração e exclusão da maioria por uma minoria –, através da interlocução entre espectadores que, não raro, mais do que discordante, chega a ser agressiva, ratificando-se a existência de distintas posições-sujeito que se relacionam diferentemente com a ideologia (PÊCHEUX, 2009[1975]). Introduzo, desde então, noções como a de posição-sujeito e conceitos como o de ideologia, que serão melhor explicados no capítulo 2, intitulado *Incontornável (ter de) suportar*.

Os que se opõem ao *hip hop* o fazem de maneiras distintas: contestando a legitimidade do movimento e sua relevância política, criticando contradições entre o discurso político e a postura do sujeito-*rapper* em sua relação com o Estado, com o capital, com a mídia, rotulando a produção quanto à qualidade artística, (des)classificando e adjetivando o movimento com base em uma suposta ideologia política explícita. De que lugar pode-se dizer que esses sujeitos falam?

O que tais imaginários teriam em comum é a interpretação dualista do modo como a sociedade está dividida, como se houvesse uma relação evidente de oposição entre

falso/verdadeiro, certo/errado, mocinho/bandido, legítimo/ilegítimo, uma interpretação que diz do sujeito naquilo que o sujeito declara sobre outro. Uma análise sobre os processos ideológicos que atravessam esses discursos permitirá investigar as tensões entre posições assumidas no *hip hop* e em discursos sobre o movimento, não exatamente a partir do que dizem, mas do modo como dizem para serem sujeitos do que dizem.

Um outro aspecto consequente nesta compreensão é o funcionamento da oposição numérica entre apreciações positivas e negativas. O sujeito internauta tem à disposição duas opções de gestos que também dão indícios de como se relaciona com dada postagem: ele pode clicar em “gostei” ou em “não gostei”. A terceira via possível, mas talvez improvável de ser analisada enquanto materialidade, é a de não clicar em nenhuma das opções.

Em resumo, parece-me que as posições assumidas no discurso *hip hop* demarcam-se em um imaginário de polarização social entre sujeitos que se constituíram na filiação a redes de sentido dominantes e sujeitos que se constituem resistindo, transpondo, pressionando os muros imaginários que separam o morro e o asfalto, tentando invadir vivências possíveis no âmbito da cidade. Se isto rompe ou não com a lógica dominante, apenas uma análise poderá indicar.

- b) Que efeitos de sentido se produzem na imbricação entre diferentes materialidades e na circulação do *hip hop* no meio eletrônico? Como esta materialização do discurso em diferentes linguagens em composição, além do atravessamento pelo funcionamento do discurso eletrônico, atuam determinando o **(trans)curso** dos sentidos?

Em primeiro lugar, advirto que a colocação em destaque da palavra (trans)curso se dá pela necessidade de explicar que sua mobilização não está relacionada meramente à questão da circulação dos discursos, mas, de certo modo, aponta mais para a o que venha a dizer de sua constituição e de sua formulação, no que concerne ao fato de outros discursos atravessarem o mesmo. Significo, assim, a questão dos entreatravessamentos mútuos, no interior dos quais o discurso eletrônico ocupa o seu lugar, atravessando o *hip hop* (que, como se viu, é perpassado por memórias ligadas a formatos artísticos, questões sociopolíticas etc.) e sendo atravessado por ele.

Após a leitura do capítulo teórico, principalmente no que apresenta como definições de *memória*, *interdiscurso*, *intradiscurso* e *formação discursiva*, será possível compreender melhor a aludida questão dos atravessamentos entre discursos.

Sobre esta segunda questão de pesquisa, parto da premissa de que a publicação em um sítio da Internet que admite relações entre sujeitos, e em que se mobiliza o linguístico, o

imagético e o sonoro na produção de um clipe, com toda a carga de sentidos que abarcam, não são elementos meramente alegóricos, com fins de ampliar a divulgação de um trabalho artístico/político. A Internet deve ser compreendida, de antemão, como uma arena de lutas e de "conflitos pela hegemonia, vale dizer, de batalhas permanentes pela conquista do consenso social e da liderança cultural-ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre as outras" (MORAES, 2007, p. 1).

O que (e se), em meio a tal funcionamento, é passível de constantemente irromper e constranger qualquer vontade/ilusão de controle? E esta pergunta se faz tendo em vista que, na Internet, diferentemente do que acontece nas tentativas de direcionamento de sentidos por jornais, rádios e televisão, o que escapa ao controle não parece estar na ordem do esporádico, mas de uma recorrência prevista no próprio de seu funcionamento disperso e fugidio.

Em se apostando que haja enlaçamentos entre o que é trazido pelo apoio midiático, pelo sonoro, pelo verbal e por tudo o que compõe as outras formas de linguagem, cada qual com suas especificidades, seu modo de funcionamento, agregando sentidos que, juntos, significam diferentemente, busco compreender como funcionam os elementos que se tramam na configuração desse tipo de discurso composto. Que processos ideológicos se inscrevem em sua constituição, visto que "as diferentes linguagens, ou as diferentes formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos" (ORLANDI, 1996, p. 9)?

Há ainda uma terceira questão que apresento como complementar, surgida em meio à leitura e releitura de enunciados pontuais em que comparecem os significantes "escola" e "educação". Com base nas compreensões resultantes das análises e atraído pela possibilidade de relação com minha prática docente na rede pública, analisei o processo discursivo em que este comparecimento se marca.

- c) Que (se) relações os efeitos de sentido produzidos nos imaginários do *hip hop* sobre sujeito, escola e educação estabelecem com os efeitos da relação sujeito-escola-trabalho enquanto evidência ideológica neoliberal? Uma análise pautada nesta questão teria algo a dizer sobre as possibilidades de deslocamento do professor em relação às determinações ideológicas que atravessam as práticas de ensino?

Esta questão surgiu ao deparar-me com os seguintes versos: "Sem escola, sem escolha/ Expectativa de vida/ Até que o crime te recolha/ [...] Sem educação/ Vários de nós vai virar bandido" (BILL, 2011).

A hipótese que apresento é de que, no que diz respeito a este imaginário de escola e educação, o *hip hop* reproduz sentidos em conformidade com a perpetuação de um modo de

organização social necessariamente excludente. Contudo, isto não representa qualquer possibilidade de invalidação dos processos de contraposição à submissão pacífica, com resistências no verbo, na imagem, na musicalidade, que podem abalar pontualmente o funcionamento da dissimulação ideológica.

Dando continuidade à discussão, transcrevo abaixo alguns enunciados recortados de um debate promovido em uma atividade de aula, em que, inquieto com minhas impressões iniciais, promovi a exibição do clipe *Causa e efeito*, em uma turma de 1º ano do Ensino Médio. Vejamos o que disseram alguns dos alunos (A1, A2, A3, A4, A5):

A1 - “O cara escolhe ser bandido... tem mais é que morrer ou apodrecer atrás das grades, comer lavagem de porco”. [Da posição que assume em sua interpretação do clipe, o sujeito A1 responsabiliza o cidadão por suas supostas escolhas consideradas como “erradas”, e defende a ação do Governo e da polícia contra os ditos “bandidos”, cuja relação é significada no clipe.];

A2 - “É vagabundo, não gosta de estudar, corre de batalha, depois quer botar a culpa na Dilma”; “Tá assim porque não quer nada. Falta de um pai, de uma mãe para dar porrada, ensinar a ter caráter”. [O sujeito A2 interpreta o clipe, filiado a uma rede sentidos que, a partir do que pode e deve ser dito nesta filiação, o faz defender a responsabilização de cada indivíduo e de seus pais pela condição em que se encontra, a partir do que é encenado, falado e musicado em *Causa e efeito*.];

A3 - “Vagabundo nasce na merda e isso não conta? Valeu”. [Nesta interpretação do sujeito A3, a posição assumida coloca em questão as circunstâncias em que o sujeito nasce e vive, como um aspecto que “conta” para aquilo que ele vem a se tornar.];

A4 - “Fácil falar, pô... nem escola direito a gente tem... vai fazer milagre? (Risos)”. [O sujeito A4 menciona a falta de escola como algo que influencia no fato de o cidadão se transformar em um criminoso aos olhos do Estado, uma defesa/posição discursiva de defesa identificada aos enunciados do clipe “Sem escola, sem escolha/ Expectativa de vida até que o crime te recolha” e “Sem educação, vários de nós vai virar bandido”.];

A5 - “Tu, menorzão, quer comprar um tênis, marcar uma peça maneira... vem um traficante, um amigo, e te chama p fazer merda... Difícil, parceiro”. [Da posição que assume ao interpretar o discurso *hip hop*, no clipe *Causa e efeito*, o sujeito A5 justifica a prática criminosa com base na falta de condições de ter boas vestimentas, em face da oferta/aliciamento dos traficantes para cometer crimes, também identificado ao enunciado “Expectativa de vida até que o crime te recolha”.].

Por se tratar de uma escola pública localizada em um bairro da cidade de Belford Roxo, na Baixada Fluminense, comumente relacionada nos noticiários à violência, insegurança e má qualidade de vida, pressupus – tomado pela ilusão de homogeneidade e

obviedade das (complexas) relações entre sujeitos em sociedade – uma concordância/consonância absoluta, por parte dos alunos, com aquilo que é reclamado no *rap*. No entanto, os imaginários produzidos no debate expuseram inúmeros antagonismos. Justificativas para criminalidades, revoltas, rebeliões, posições a favor dos que não se encaixam em padrões, não se submetem à legislação; ao mesmo tempo, defesa veemente da responsabilização integral de qualquer sujeito por “êxitos” e “fracassos”.

No entanto, logo em seguida a este “espanto” inicial, compreendi o modo como, mesmo em circunstâncias adversas e impróprias à produção de conhecimento, a questão do disciplinamento do sujeito e(m) seu assujeitamento à ideologia dominante é preservada enquanto prevista no funcionamento do discurso escolar e pedagógico, em um aparelho de Estado ideológico que é, como tal, também repressor (ALTHUSSER, 1980). Todavia, esta preservação não encontra maneiras de não ser confrontada, vide a possibilidade de resistência do sujeito, produzindo-se tensões entre distintas posições discursivas.

Não se deve ignorar as contradições em todos esses discursos, naquilo que explicitam e apagam de determinações históricas. Se os antagonismos observáveis nos imaginários de alunos em torno do clipe não são suficientes para assegurar a hipótese de incongruência das posições assumidas em *Causa e efeito* – o que não compromete a legitimidade do movimento, mas aponta para algo do social –, pelo menos indicam que uma análise fundamentada é crucial para atravessar “expectativas”, transpor imaginários, com o intuito de explicitar os processos ideológicos que determinam os discursos.

O processo analítico de des-evidenciação de projeções imaginárias, com base no que o *hip hop* diz da sociedade, legitima interpretações possíveis sobre o desafio político de pensar as alternativas que restam ao professor.

Presumo que este estudo se faça relevante tanto do ponto de vista teórico quanto de aplicação prática das reflexões. Caminho pelas vias da provocação à análise de distintas materialidades, perseguindo avanços, ora por meio de trocas reflexivas, entrando em fluxos iniciados por outras tentativas que se vêm arquitetando em inúmeras abordagens, ora por meio de rupturas que escancarem outras paragens, priorizando-se o debate em detrimento do desejo de encerramento, completude e resolução peremptória das questões.

As compreensões possíveis hão de suscitar importantes cogitações a respeito do que certos embates apontam sobre aspectos da organização social, pela análise do caráter paradoxal de discursividades que constituem as projeções imaginárias, em (com)vivências permeadas de contradições, em práticas discursivas de dominação e de resistência. Para isso,

há que se romper a transparência do sentido pelo trabalho com a relação entre a materialidade discursiva e história (LAGAZZI, 2010).

Espera-se que os resultados desta análise contribuam na produção de interpretações que fomentem a elaboração de estratégias e/ou a mobilização de debates, a fim de que se alimentem indispensáveis reflexões acerca da configuração de estados de precariedade econômica, violência social e miserabilidades. Assim, pode-se rever e aprimorar tomadas políticas de posição em lugares que se inserem no cerne dos contrassensos aqui apontados (por exemplo, a escola), operando como mola propulsora para o nascimento e desenvolvimento do *hip hop*.

Observar o funcionamento das divisões de sentido na linguagem (e isto se dá sempre), das contradições que apartam e colocam os sujeitos em relação de confronto, por meio de uma análise que demonstre os mecanismos da determinação histórica dos processos de significação, possibilita obter resultados que permitam compreender o estabelecimento das lutas políticas, confrontos e funcionamentos institucionais que não podem ser – como nada o pode – indiferentes à linguagem e à relação entre discurso e ideologia.

De tal modo, observo como o sujeito diz, de que modo se posiciona para ser sujeito do que diz, falando a partir de dado lugar sócio-histórico, afetado por imagens que circulam no social e (re)produzindo práticas, com o propósito de investigar a constituição de antagonismos, de limites que promovem separações, de (des)afinidades que colocam em relação sujeitos, lugares e hábitos.

No próximo subcapítulo, contextualizo e apresento ao leitor uma discussão referente à terceira questão que pretendo responder nesta pesquisa, a qual considero como uma questão complementar de análise.

1.2. Desigualdade, segregação e ensino: sobre a questão complementar de análise

Sabe-se que a educação, embora seja, de direito, o instrumento graças ao qual todo indivíduo, em uma sociedade como a nossa, pode ter acesso a qualquer tipo de discurso, segue, em sua distribuição, no que permite e no que impede, as linhas que estão marcadas pela distância, pelas oposições e lutas sociais. Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo.

Michel Foucault. A Ordem do Discurso.

A questão complementar introduzida neste trabalho (questão c) requer que se elucide acerca do que foi alcunhado como corroboração, no discurso de *Causa e efeito*, da manutenção de uma lógica necessariamente excludente, com seus suportes e consequências. Este capítulo é reservado a tal explicação, destacando-se as relações entre sujeitos na cidade, o papel da escola, das práticas de ensino e do que se denomina como educação.

A sociedade brasileira se constitui de contradições que penalizam a maior parte da população com um modo de sobrevivência à margem de desfrutes imprescindíveis e de direitos constitucionais, tendo a voz jugulada por entraves de determinações que acarretam circunstâncias de descaso e intolerância, suscitando indignação e exclusão. Um dos objetivos anunciados pelo *hip hop* é combater este descaso e lutar contra aquilo e aqueles que submetem sujeitos e grupos aos efeitos nefastos da desigualdade social.

Intermediado por seus aparelhos ideológicos e repressivos (ALTHUSSER, 1980) – estes entrando em cena quando aqueles falham –, o Estado administra desigualdades e segregações. E o faz disseminando ideologias práticas que têm como uma de suas finalidades a contenção de atitudes de aversão, desagrado, ou mesmo medidas de ocupação do espaço que ameacem constranger o bom funcionamento dessa ordem em que poucos enriquecem exorbitantemente através da exploração e conseqüente separação da maioria. Uma ordem, para citar Galeano (2010[1971], p. 14), que é a diuturna humilhação das maiorias, mas que é sempre uma ordem: “a tranquilidade de que a injustiça siga sendo injusta e a fome faminta”, seja sob o modelo de um distanciamento absurdo entre classes ou de uma amenização que não desmorona o funcionamento do sistema em sua estruturação complexa.

Não obstante, uma das principais ocupações do capitalismo é o cuidado com o velamento de suas operações, de modo que o sujeito permaneça submetido às estratégias de controle e dominação/domação, imerso em evidências historicamente construídas. Desse modo, evita-se ao máximo qualquer tipo de conflito, o que nem sempre é possível. Esta impossibilidade de um comando pleno e sem falhas, ao passo que abre brechas para resistências, obriga o sistema a readaptar-se, reformar-se, diante de mudanças sócio-históricas. Entretanto, o sujeito-*rapper*, ou qualquer sujeito que se incline a combater determinadas disparidades, não está necessariamente alheio à imersão em tais evidências.

Novy (2002) dirá sobre o poder do capital que “não consiste tanto em ele oprimir as massas trabalhadoras, mas em estimular, encorajar, forçar a vender a força de trabalho a uma empresa, em utilizar a energia e criatividade em benefício de uma empresa” (NOVY, 2002, p. 34). Completo afirmando que se trata, em geral, de um “forçar o trabalhador” sem que ele se perceba forçado, coagido, constrangido, obrigado.

O edifício ideológico do capital tem ainda como fortíssimo aliado o discurso da religião, baseado no qual o sujeito, muito longe de rebelar-se, sente-se agradecido pelo salário (por mínimo que seja) que garante o pão de cada dia. Segundo Freud (1996[1927]), a simples coerção não foi suficiente para que a hostilidade do homem fosse controlada, o que culminou na invenção, pela cultura, da religião, como meio psicológico que torna sagradas as interdições culturais. O homem os acaba respeitando, seja por medo de ser castigado, ou por desejar recompensas. Implemento a esta concepção a hipótese do surgimento de demandas históricas que levam a movimentos ideológicos de direcionamento das interpretações.

Mas o que tudo isto tem a ver com a educação? O que a educação tem a ver com esta tese? Em princípio, destaco o fato de a educação formal, oferecida em escolas, cursos e universidades, ser regida pela lógica do capital reforçada pelos aparelhos de estado. Desse modo, atraí atenção a forma como o sujeito-*rapper*, sem questionar ou problematizar o modo como a escola e a educação funcionam, atribui ao aumento da oferta um ponto de possível solução para os problemas sociais expostos e combatidos em seu discurso.

A epígrafe deste capítulo, fragmento de *A ordem do discurso* (FOUCAULT, 2011[1970]), dialoga com o que torna penosa a labuta do professor e marca meu papel social como pesquisador que se propõe a pensar com respeito à distribuição da educação, que segue, "no que permite e no que impede, as linhas que estão marcadas pela distância, pelas oposições e lutas sociais." (Ibid., p. 43-44). As palavras do autor produzem em mim forte afetação, apesar de as relações de poder na perspectiva discursiva que esta tese assume não serem compreendidas como uma *microfísica* (FOUCAULT, 1993[1979]) ou algo se dê em múltiplos domínios sociais, supondo-se um sujeito ainda dono de seu dizer, influenciado por sua condição ou alocação no social.

O analista do discurso só pode abordar a questão da manutenção e modificação da apropriação dos discursos considerando a divisão do sujeito, sua constituição na e pela linguagem, seu atravessamento pelo inconsciente e sua interpelação pelo ideológico, trabalhando com a materialidade discursiva e tomando a língua (e demais materialidades significantes), sujeito e história como indissociáveis no processo ideológico de produção de sentidos.

Em minha experiência como professor da Rede Estadual do Rio de Janeiro e do Município de Nova Iguaçu-RJ, tenho constatado espantosas desigualdades no que concerne às estruturas físicas, às condições materiais para o exercício do magistério e ao modo de aplicação dos "conteúdos" mínimos nas redes públicas de educação, demonstrando-se que alguns lugares e sujeitos são privilegiados pelo sistema, ao passo que outros permanecem

propositalmente à margem. E me pergunto, por que, na posição discursiva *rapper*, o sujeito trata o problema realçando a questão da quantidade de oferta e não de diferenças e em relação à educação classista oferecida pelo Estado.

Presumo que as secretarias de educação estaduais e municipais instituem currículos mínimos e reproduzem discursos que agem sustentando uma obviedade protetora de suas políticas e, pelo que posso advertir, de toda a operacionalização do neoliberalismo: a de que, em qualquer lugar de um Estado, de um Município, ou mesmo do país, os alunos têm acesso às mesmas condições para o desenvolvimento da aprendizagem, e que, por isso, a posição que cada um ocupará no mercado de trabalho estará vinculada à dimensão de sua persistência e resiliência.

O sujeito interpelado pelo ideológico, individualizado pelo Estado e identificado como cidadão (ORLANDI, 2007a) contenta-se com ter um emprego, poder garantir minimamente o sustento de sua família, pôr as contas em dia e viver segundo a evidência de que todos são semelhantes perante a lei, e de que pensa, age e se locomove com autonomia. Isto implica pouco (ou nada) questionar, por exemplo, acerca da diferença entre o que recebe e o que produz, do espaço que ocupa na sociedade, da natureza de suas atividades, ou se a oferta de sua força de trabalho consiste em justa troca ou especial privilégio de empresários.

A educação (pública e privada), longe de ser um instrumento da emancipação, atua em consonância com a perpetuação e reprodução do capitalismo, e sua natureza está ligada ao destino do trabalho (SADER, 2008). Para que este escopo se eternize, é necessário tornar inquestionável para o sujeito que sua promoção está amarrada ao próprio esforço, que “o sol nasce para todos” e que qualquer um está capacitado a “vencer na vida”.

Então, quando a questão é tratada pelo sujeito em sua posição discursiva *rapper* como escassez de escola ou falta de educação, a esta posição escapa a compreensão mais aprofundada de um funcionamento. O sujeito, então, reproduz a lógica dominante no discurso mesmo que a ela busca resistir. A partir disto, pode-se pensar sobre a questão da educação, refletindo no interior mesmo daquilo que escapa como compreensão possível no discurso *hip hop* analisado.

Ressalvo, seguindo a proposta de Pêcheux (2012[1982]), que as determinações não devem ser tratadas como o que emana de uma entidade ou de uma figura macro manipuladora das massas, mas como o que ocorre de baixo, da complexidade mesmo das trocas entre sujeitos, em que o assujeitamento ideológico se efetua de maneira eficientemente velada, invisível, porém material. Por isso, é perfeitamente possível que um sujeito combata e, ao

mesmo tempo – contraditoriamente – reproduza traços de uma ideologia a qual imagina opor-se de maneira inequívoca.

Há uma opacidade nas relações entre a existência de um currículo comum e a prática do professor, o que acaba por dispensar/apagar a relevância de discussões sobre uma série de elementos envolvidos no processo ensino-aprendizagem. Por mais que o currículo pareça unificado, o sujeito não é homogêneo, a estrutura física e o suporte material necessários ao trabalho docente e ao desenvolvimento do alunado não se adequam ao ratificado princípio de igualdade, sequer o ponto de partida do professor será idêntico quaisquer que sejam as condições.

Ao que parece, cada classe social é preparada para proporcionar a mão-de-obra que convier ao bom andamento de um regime econômico, político e social que persegue, de maneira metódica, a produção de mais-valia, que se compreende em Marx (2013[1867]) como sobretrabalho não remunerado, na troca salário-consumo da força de trabalho, e que tem como realização monetária o lucro, apropriado pelo detentor dos meios de produção.

Ensina-se nas escolas, um dos lugares em que se institucionalizam as práticas ideológicas dominantes, que investimentos em estudo, esforço próprio, persistência e trabalho duro são capazes de acarretar recompensas e crescimentos financeiros. Entretanto, as reflexões de Gramsci (1982) autorizam a pensar, partindo da conjuntura da educação brasileira, que as escolas se diferenciam por um critério classista, em que a maior parte delas "fabrica" operários, trabalhadores braçais, enquanto que a minoria é feita para formar especialistas, chefes, dirigentes. Isto se entende até mesmo a algumas escolas públicas, como institutos federais e colégios de aplicação de universidades, que admitem alunos por meio de processos seletivos, fazendo com que estudantes menos abastados tenham menos chances de ingressar.

O ensino de língua, de normas prescritivas para bem falar e escrever, dentro e fora do gueto, frequentemente, acaba reproduzindo o desprezo pelo que é considerado vulgar e a valorização do historicamente estabelecido como culto. Isto pode representar, por meio da atividade pedagógica, aquilo que constitui as relações de trabalho, extremamente mencionadas e associadas à busca por formação profissional, técnica ou acadêmica.

A propósito da Gramática, Auroux (1992) adverte muito bem que, atualmente, ela é, antes de mais nada, uma técnica escolar que se destina a crianças que (supostamente) dominam mal sua língua ou que são expostas ao aprendizado de uma outra língua, o que se deve tanto ao desenvolvimento do sistema escolar – e eu acrescentaria sua submissão ao sistema capitalista – quanto ao desenvolvimento dela própria, a Gramática. Segundo este autor, em tempos remotos, jamais existiu a ideia espontânea de criar uma gramática enquanto

corpo de regras que explicam como falar, escrever, “construir palavras, mesmo que sob a forma empírica de paradigmas – para aprender a falar” (AUROUX, 1992, p. 25.). Ou seja, não fora esta a demanda a que a criação da Gramática almejava responder.

O que se pode observar neste papel fundamental reservado à Gramática na escola – um papel que se afirma inclusive na operação de um sociologismo que nega a predominância deste instrumento (a Gramática) no ensino de língua – é seu efeito na vida dos sujeitos a partir da relação concreta entre a Gramática e seu ensino, enquanto práticas técnicas, e a prática política a que estão vinculadas.

Em *Observações para uma teoria geral das ideologias*, Pêcheux (2012[1966]), ainda sob o pseudônimo Thomas Herbert, adverte que o que chama de prática técnica e prática política compõem um elemento dentro da estrutura de uma prática, isto é, os objetos (como tomo aqui a Gramática) formam-se pelo efeito duplo do técnico e do político, em que o político é silenciado pela constituição da evidência de ser este objeto, a Gramática, um objeto meramente técnico de descrição e prescrição.

Uma relação que pode ocorrer no sentido de administrar um modo de funcionamento das relações entre sujeitos no mundo, mas que também pode dar-se no sentido de transformar estas relações.

Em inúmeras prescrições gramaticais, em tantos “fale assim para não ser dominado”, escamoteia-se o tempo todo que “[o] aspecto ideológico da luta para a transformação das relações de produção se localiza [...] na luta para impor, no interior do complexo dos aparelhos ideológicos de Estado, novas relações de desigualdade-subordinação” (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 133). O lugar que deseja ocupar na sociedade, de operário ou de patrão, de assalariado ou bem-remunerado, é uma indagação que retorna ao estudante no desenrolar das práticas escolares.

Ao analisar a maneira como muitos repetem comentários preconceituosos sobre sua própria maneira de falar, Mariani (2008b) reflete sobre o lugar ocupado por quem afirma não saber falar a língua portuguesa, um lugar, segundo a autora, "entre o absurdo e a evidência" (MARIANI, 2008b, p. 43). Ao mesmo tempo em que soa absurdamente incoerente alguém dizer que não sabe falar a própria língua materna, mostra-se igualmente absurdo que isto se apresente para o sujeito como uma verdade, fazendo-o reproduzir preconceitos em desfavor de si.

Em sua análise, dentro na perspectiva da Análise do Discurso, a autora pensa a respeito de como e o quanto esses sujeitos estão inscritos em uma tradição histórica responsável por construir a evidência de unidade linguística, através de uma padronização. E

esta padronização, defendida com unhas e dentes pela maioria dos gramáticos, pouco tem a ver com a língua falada pelos brasileiros, mas representa uma língua nacional que apagou outras línguas para estabelecer-se como nacional, mantendo-se vinculada à língua do colonizador (MARIANI, 2004). Trata-se de uma padronização aberrante, a julgar por sua não-relação com a língua falada pelos brasileiros.

A questão histórica e política trazida por Mariani (2008b), além de contribuir demonstrando a historicidade que coloca o sujeito no lugar absurdo e evidente da reprodução de preconceito linguístico – e isto independe de sua escolaridade – faz-me refletir, junto com Pêcheux (2009[1975]), sobre os (outros) propósitos políticos da unificação linguística: o que (mais) pretende o privilégio ao ensino da norma culta, em âmbito nacional, por uma padronização que adota o discurso do melhor entendimento linguístico, através de uma norma comum, e ignora outras línguas, fatores regionais, de classe? Ignora, outrossim, que falar diferentemente significa posicionar-se diferentemente.

É possível pensar sobre isso a partir da consideração de que a unidade da língua desenvolve contradições ideológicas “constituídas pelas relações contraditórias que mantêm, necessariamente, entre si os ‘processos discursivos’, na medida em que se inscrevem em relações ideológicas de classes”. (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 83-84). No entanto, pela adesão ao conhecimento legítimo, por meio do discurso que assegura a necessidade de acessá-lo, “se desconhece a luta de classes, a luta pela validade das diferenças de saber e a questão da resistência” (ORLANDI, 2008a, p. 37.). “Luta de classes”, entendida aqui, enquanto sintagma que, discursivamente, é formulado como “confronto de sentidos” (FEDATTO, 2007, p. 34).

Em *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, Pêcheux (2009[1975]), partindo do contexto da história francesa de dominação burguesa, reflete sobre a determinação da Língua Francesa pela escolarização nacional. Tal imposição trazia consigo objetivos políticos bem definidos, apesar de encobertos. Admitindo a língua como sistema fechado, altamente produtivo, por uma via formalista de apreciação, essa unificação possibilitaria comunicação fluente, mais límpida, entre esferas sociais opostas, nas relações corriqueiras de trabalho e na produção econômica. Sem problemas, se imaginarmos que o pacto de unificação linguística pressupõe aproximação entre classes antagônicas?

Entretanto, a unidade linguística instaura, propositalmente, condicionamentos, através de uma comunicação que facilita a produção capitalista, na medida em que possibilita a organização da mão-de-obra. Mas, retoricamente, trata-se, segundo Pêcheux (2009[1975]), de uma não-comunicação que submete e administra a dominação, que autoriza a divisão sob a aparência de unidade" (Ibid., p. 83), ao passo que mecaniza os trabalhadores, promovendo sua

fidelidade à retórica do comando. O objetivo é desfazer um equívoco, a fim de estimular o entendimento no âmbito da produção capitalista, mas manter outro, que sirva à administração do controle burguês sobre a classe operária. A unificação é uma ilusão que atua em favor da divisão, uma vez que “A forma unitária é meio essencial da divisão e da contradição” (Ibid.).

Políticas de segregação com *status* de inclusão contradizem a ideia de unificação linguística por uma unificação/igualdade social. Mesmo que se estabeleça legalmente uma língua nacional, no caso da língua portuguesa e de outras tantas, continua sendo um desafio lidar com sua diversidade. Por exemplo, as línguas que fluem nos guetos e favelas, línguas que escorrem, que se derramam, línguas malemolentes que transbordam memórias, permanecem como opacas às autoridades, bem como a cultura desses sujeitos e seus ritos, os quais provêm de outros ares, desde além dos mares.

Se refletirmos com Mariani, veremos que a opacidade linguística sempre foi, historicamente, ameaçadora à tramas políticas e fins econômicos. Basta recordar, com esta autora, a colonização linguística no Brasil e as diferentes e alternadas formas de silenciamentos jurídico e religioso impostos às línguas indígenas (MARIANI, 2008c, p. 2). A autora nos mostra como o auge desse processo, o Diretório dos Índios, simultaneamente impedia o uso da língua geral e impunha somente e definitivamente a língua portuguesa na colônia.

Ainda que, atualmente, as práticas políticas de silenciamento linguístico aconteçam de outras formas, porque em uma nação supostamente democrática as artimanhas precisam funcionar ao modo dissimulado e cínico, as línguas desconhecidas das autoridades continuam sendo, como eram as línguas faladas por jesuítas, africanos, indígenas e colonos, uma “invenção diabólica”, por seu caráter de opacidade aos olhos e ouvidos do dominador.

Presumo – e isto é, por enquanto, apenas uma suposição – que, quando se torna aparente o insucesso no ensino da norma culta nas periferias, ou seja, quando a tentativa de unificação para/pela divisão e das formas de apagamento dos sentidos, de silenciamento e de produção do não-sentido falha (resultado, talvez, de uma contradição no próprio sistema, uma vez que o fracasso de uns é condição estrutural, e que o sujeito é capaz de resistir às imposições), há um esforço, dentro do capitalismo, em absorvê-las, incorporá-las à ordem do capital, inseri-las no mercado e fazê-las gerar lucro.

Ignorar perenemente a existência de um grupo, sua língua, sua cultura, não preocupar-se em vigiá-lo, em avisá-lo das consequências da lei para controlá-lo pela autovigília de si, pode transformar-se em uma assombrosa ameaça. O sujeito insere-se em um poder disciplinar, sob um uma conjuntura que dita regras. Ao mesmo tempo, assegura-se a

garantia de seus direitos, deixando-o a par também de seus deveres como cidadão. Ele, então, interioriza o olhar vigilante, para que esteja nele o princípio de sua própria sujeição (FOUCAULT, 1987[1975]), para que carregue consigo, cada qual, seus próprios grilhões.

E só restam mais perguntas em face desta significação de educação e escola no discurso do sujeito-*rapper*: almeja-se, então, que haja um tratamento às classes subalternas semelhante ao que é dado às classes dominantes?; mas em que isto modifica o alicerce da desigualdade em sua disseminação da lógica de disputa por ocupar os melhores lugares? Isto já se indaga indo além da significação do *rapper*, a qual se restringe à quantidade de escolas e à oferta de educação, sem problematizar, por exemplo: que escola?; que educação?.

Sobre o caráter iníquo da educação primária e secundária, Alves (2002), no âmbito da Economia, afirma que isto reflete características fundamentais da sociedade, e que não se deve discutir o tema educação-desenvolvimento sem avaliar as conexões entre as estruturas do sistema educacional e a ordem socioeconômica em que se insere, porque "se a sociedade é bastante desigual [...], o sistema educacional refletirá tal situação, pois definirá *a priori* aqueles que serão capazes de entrar e seguir no sistema educacional" (Ibid., p. 541).

Indo mais adiante, o economista itera que a estrutura econômica, social e institucional do país se organiza para satisfazer, primordialmente, os interesses da classe dominante, sob o discurso político de "educação para todos" que serve para encobrir politicamente a promoção de distâncias cada vez maiores entre ricos e pobres. E o autor conclui que a melhor alternativa de política está em uma reforma educacional qualitativa, "que venha a modificar condições de oferta e demanda da educação, de modo a colocá-las em linha com as reais necessidades de recursos da nação" (Ibid., p. 542).

Apesar de concordar com Alves (2002) quando diz que a educação reflete as desigualdades sociais, discordo veementemente de suas conclusões de base reformista. As reais necessidades de recursos da nação estão vinculadas a uma organização própria do sistema capitalista, o qual nutre-se do deleite de uma minoria em contraposição às misérias/mazelas de milhares de pessoas, que têm como alternativas permanecerem como explorados, ou irem em busca de migração socioeconômica, transpondo obstáculos, determinações, através de formação técnica e/ou superior, para assumir, não raro, um lugar nas estruturas de poder.

Como aponta Silva (2007, p. 155),

a posição de sujeito-aluno se constitui como sujeito de um discurso pedagógico em um processo histórico de produção de linguagem e de conhecimento, em que as

relações de poder conformam as instituições de um Estado pelo apagamento do político que as determina.

Estas relações querem mais do que oferecer educação e formação de qualidade, mas fazer circular um imaginário edificado pelo Estado, que sirva à regência de seus ideais sempre conectados com as relações de produção-reprodução do mundo capitalista.

Determinados sentidos circulam socialmente como verdades, institucionalizando-se em sistemas de legitimação em que se reproduzem práticas de fechamento da interpretação. Um desses sistemas de legitimação é a escola, que costuma impor definições engessadas, evidenciando certos sentidos e apagando outros. Como lemos em Costa (2011, p. 25), a escola

se encontra inscrita nas relações de poder de uma sociedade e tem seu funcionamento determinado, primeiramente, pela ideologia. Entendendo que a ideologia funciona, à luz da Análise do Discurso, de maneira a produzir um tecido de evidências, temos o que visa produzir a escola: um “consenso”, um tecido de evidências dentro de um grupo social, de modo que tenha o seu poder legitimado para que cumpra o seu papel de “reprodução cultural”.

Dentre os sentidos evidenciados nesta instituição, estão aqueles previstos diante da pergunta “O que é um cidadão?”. E o que se ensina acerca do que é um cidadão, por si só, define o que não o é. As respostas tidas como corretas são encontradas nos livros didáticos, em componentes curriculares, nos verbetes de dicionários e na figura de autoridade do professor/educador. Esta sobreposição do “certo” sobre o “errado” na legitimação de sentidos resulta de processos discursivos historicamente determinados, os quais produzem tecidos de evidências que geram a crença em um poder, em uma verdade. E consolida-se, por meio de uma série de reproduções, o objetivo de ajustar os sujeitos, submetendo-os, através da repetição contínua de práticas que integram rituais ideológicos, à ideologia dominante. Por mais que resista nos sentidos que faz circular sobre o social, me parece que o *rapper* não deixa de se capturar por essa teia de evidências que se constroem historicamente.

A educação brasileira reproduz a sonegação da relação entre produção de conhecimento e aberturas a reflexões que promovam emancipações, acarretando mudanças na estrutura profunda do sistema, a fim de que se invista, mormente, na igualdade entre os homens. Muito ao contrário, certas possibilidades de compreensão são fortemente negadas, mas de modo velado pelo eficiente discurso de democracia e liberdade. A historicização de *Causa e efeito* em sua relação com a cidade parece corroborar e, ao mesmo tempo, questionar a ideologia dominante nesse sentido, encontrando, em sua compreensão, um limite imposto pelo quanto se mantém atrelado a interpretações dadas de antemão.

O Estado está sempre dividindo com o cidadão a responsabilidade pelo seu sucesso, fazendo propaganda dos investimentos, mas o faz amargar, à penumbra, ao encobrir os empecilhos que travam as condições de ascensão da maioria, o sentimento de culpa por seus fracassos.

Será que “valorizar” a língua e a cultura de uma classe, desenvolver estratégias de incentivo a um comércio interno em comunidades, oferecer áreas de entretenimento e diversão, além de cursos de capacitação para mão-de-obra especializada em serviços desprestigiados é uma conduta bem-intencionada? Ou seria um movimento político que atrai a confiança, feudaliza comunidades, concretizando um importante objetivo que permanece encoberto pela evidência de preocupação do Estado com a melhoria de vida da população? Objetivo este que consiste em oferecer ao favelado os meios suficientes para que não abandone o seu lugar, espalhando-se por pontos privilegiados das cidades, acendendo conflitos em lugares que atraem turistas e os mais impactantes investimentos privados?

Por outro lado, pensemos: e quando uma favela atrai um determinado olhar cobiçoso do mundo? Neste caso, isto é, a depender das características do lugar urbanizado e de sua propensão a investimentos econômicos, as migrações tendem a aumentar de forma significativa. Como não reparar que a vista do Morro do Vidigal é deslumbrante? Com a favela urbanizada, pacificada, com investimentos econômicos e expansão do comércio, que mal haveria em ocupá-la? É possível que se inicie, em casos específicos, uma longa e gradativa expulsão dos favelados, promovendo-se um novo avanço da fronteira que separa as classes.

O primeiro avanço ocorre quando não há espaço para os mais pobres nos ambientes centralizados, o que os faz ocupar territórios até então impensados para a instalação de moradias. O segundo acontece a partir do interesse em lugares outrora ignorados, desenvolvendo-se fortes investimentos econômicos que dão largada a processos de centralização. Se é aceitável pressupor tais funcionamentos, também é cogente que se imponham suspeitas sobre eles, evitando recair em desconsiderações das heterogeneidades que constituem singularmente cada caso. Ou seja, é algo para pensar sobre.

A *centralização* (SMITH, 2007) transforma cidades em empresas que se expandem em torno do ideal de atratividade, de abertura a investimentos financeiros que favorecem alguns, mas expulsam milhares de pessoas, perpetuando a disparidade, ao passo que as privam de direitos básicos cinicamente antevistos na Constituição Federal. Smith (Ibid. p. 25) elucida que:

Enquanto que na cidade pré-capitalista foram as necessidades da *troca mercantil* que ditaram o movimento de centralização espacial, e na cidade industrial capitalista foi a aglomeração do capital *produtivo*, na cidade capitalista avançada são os ditames financeiros e administrativos que perpetuam a tendência à centralização. Isto ajuda a explicar por que certas atividades chamadas de serviços são centralizadas e outras são suburbanizadas, e por que a reestruturação das áreas centrais assume esta forma corporativa/profissional.

Trata-se de um círculo, de um processo que dá voltas e que pode retornar ao mesmo ponto, um fenômeno denominado como *gentrificação* (Ibid.). A médio e longo prazos, as transformações em áreas suburbanas, alavancadas por um propagado aumento da segurança – no Rio de Janeiro, isto se vem realizando com a instalação de Unidades de Polícia Pacificadora, as chamadas UPPs –, e seguidas pela construção de novos imóveis e a instalação e/ou ampliação do comércio local, modifica completamente a vida dos moradores mais pobres. Territórios simbólicos começam a ser tomados pelo Estado, não pela sua inserção na forma de garantir acessos e/ou direitos, mas pelo viés militaresco de ocupação.

À medida que a polícia ocupa as regiões, a fim de garantir a (ou promover sensação de) diminuição da criminalidade, os investimentos se alastram e as favelas adquirem maior valorização. Conseqüentemente, os custos ficam cada vez mais elevados, o que, aos poucos, pode tornar insustentável a permanência não só de traficantes (o que é divulgado como principal objetivo do Governo), mas também dos que não têm mais condições de sustentar um novo padrão de vida.

Os traficantes são os primeiros a evadir (ou silenciar sua prática por tempo indeterminado), expulsos a tiros, presos, mortos, ou à base de negociação, migrando para outras regiões, no caso do Rio, para o interior, para a Baixada Fluminense e outras cidades da Região Metropolitana. Os outros moradores saem aos poucos, igualmente expulsos, ainda que de maneira gradativa e sutil, quase imperceptível.

Historicamente, é possível que seja dotado de prestígio o que antes eram depósitos de excessos, e jogado fora o “resto humano”, mais uma vez, em um novo lugar. As reterritorializações no centro e na periferia, estes enquanto construções simbólicas, conformam-se por um constante “em movimento na história” dos sentidos, demonstrado no social por mudanças de posicionamento, por discursos e práticas que adquirem novas acepções, que se inserem em outras condições de produção, assegurando ao sujeito a possibilidade de revezamento entre posições e ao sentido um incessante deslizamento.

Dependendo das circunstâncias em que se efetiva, o processo de urbanização promove o estilhaçamentos de histórias, de vidas, de inscrições subjetivas, nas formas como se deslegitimam certos sentidos em prol da convalidação de outros. Há uma injunção a

“legalidades” estranhas, estrangeiras ao favelado, com as quais os sujeitos não se identificam. E a esta estranheza o *hip hop* se contrapõe de maneira forte, incisiva, agressiva. Com frequência, o modelo construído pela perspectiva do outro – da posição ideológica do outro – é repudiado pelo sujeito ao qual a cartilha se impõe, impulsionando-o a resistir nas fissuras da imposição, reconfigurando, reconstruindo, reinventado formas de inscrição. Também amiúde, a resistência pode ser significada pelo Estado como sinônimo de esboroamento de um ordenamento social, contraponto à civilidade, razão “justa” e suficiente para arrancar do favelado, na forma da lei, o merecimento pelo que lhe é concedido.

Talvez o problema resulte da ignorância do Estado, ignorância no sentido mesmo em que ignora a constituição histórica dos sujeitos e dos sentidos, pondo em prática projetos baseados na simples aplicação prática de um modelo cidadão, transferido de um a outro lugar.

Há um processo histórico que produz um imaginário coletivo, convertendo-se em axiomas legitimados pelas instituições de ensino e reproduzidos na família: a finalidade da formação escolar e acadêmica é a ocupação de um lugar privilegiado na sociedade. Isto faz problema, gerando redes de ensino automatizadas, bitoladas, reforçadoras e incentivadoras de disputas, como se houvesse uma essência própria à natureza humana que validasse esse “salve-se quem quiser”. É como se, por força de uma vontade e de uma disposição kantianas, observadas em *O que é o esclarecimento* (KANT, 2011[1784]), o sujeito tivesse em suas mãos a possibilidade de alcançar a liberdade e o autocrescimento. Esse mesmo sujeito, quando não o alcança, é porque cede à preguiça, ao comodismo. Assim, a responsabilidade pelo fracasso do cidadão é associada, apagando-se os equívocos, a ele próprio e sua falta de determinação.

A propagação da educação como meio/instrumento para um “salto” na vida insiste em impor-se com autoridade, de modo que seja vista qual porta de entrada digna e eficaz para superar a pobreza, vencer a inércia, transpor obstáculos e promover a tão sonhada felicidade, que aparece, continuamente, colada à evidência de ascensão socioeconômica conquistada com empenho, a partir do mínimo propiciado pelo Governo. Ao que parece, os sujeitos da periferia não escapam à reprodução desta evidência, mesmo quando imaginam confrontar o sistema. Ratifico que não há essência nesse processo, mas construções históricas, produções de evidências. Há a ideologia trabalhando voraz e ininterruptamente.

Não se tem como premissa que a referência ao funcionamento do capitalismo seja associada a qualquer coisa como uma máquina e que a menção ao privilégio de classe seja entendida como repúdio a um amordaçamento cruel e consciente. Em uma ininterrupta necessidade de readaptação, o capitalismo pode sim ser considerado metódico, enquanto

dotado de uma estrutura, mas a forma como se re(con)figura só é analisável em um "só depois" histórico.

É imperativo trazer Pêcheux (2012[1982]) para declarar que as lutas ideológicas não opõem tão evidentemente classes e posições prévias. Se assim fosse, isto autorizaria, aliás, contra-ataques definidos, como em uma guerra em que a aniquilação do adversário significa o fim de sua dominação. As reproduções/transformações das relações de luta envolvem choques "que questionam a definição e fronteira do 'discurso político', na medida em que elas se baseiam nos processos, através dos quais o domínio/exploração capitalista se reproduz, na medida em que ela se adapta, transforma, reorganiza." (PÊCHEUX, 2012[1982], p. 114-115). "Reprodução" não deve ser compreendida como "repetição do mesmo" (Ibid.). Pode ser de grande auxílio, pensando nas proposições de Althusser (1980) sobre os Aparelhos Ideológicos de Estado, abordar os processos de reprodução ideológica como local de resistência múltiplo. É assim que penso a escola como local no qual surge o "imprevisível contínuo, porque cada ritual (como prática regular) ideológico [...] se depara com rejeições e atos falhos de todos os tipos, que interrompem a perpetuação das reproduções" (PÊCHEUX, 2012[1982], p. 115).

Nesse processo de interpelação/identificação, jamais completo ou total – a não ser por ilusão de –, espaços de resistência e falhas podem deslocar o efeito das filiações nas formações discursivas (MARIANI, 1999, p. 2). Uma provocação fica sendo a de avaliar, sem a obrigação de oferecer respostas definitivas – qual seria a perspectiva de ação dos profissionais de educação diante dessas quebras contínuas de rituais que obrigam a retomar/reinventarem-se (sem que, necessariamente, repita-se o mesmo) as reproduções ideológicas.

Considerando esse panorama, não me ocorre pensar em transformações realmente impactantes sem o apoio de uma intelectualidade engajada, que formule práticas teóricas sobre o social e sobre as possibilidades de sua reinvenção. É necessário que os intelectuais realmente preocupados com a viabilização de transformações sociais fundamentais estejam vinculados aos grupos de militantes que compartilham do mesmo anseio por imperiosas superações – como o fez, por exemplo, Foucault, descrito por Roudinesco (1994, p. 12) como um "militante da coisa intelectual", que se esforçou em pensar a articulação entre a prática filosófica e os outros tipos de práticas –, para que se construam, em escalas significativas, relevantes e imprescindíveis mudanças. Por isso, aposto que o que aparentemente escapa ao *rapper* em sua compreensão, possa ser tomado pelo analista, a partir de uma interpretação possível, como elemento indispensável a reflexões sobre as práticas que se desenvolvem no aparelho ideológico e repressivo escolar.

Em síntese, neste capítulo, foi apresentada uma breve discussão a respeito de a que/quem serve a reprodução de sentidos dominantes sobre a articulação entre educação e a preparação para o mundo do trabalho.

Assim, contextualiza-se a questão complementar desta tese, que leva à investigação das relações de sentido entre efeitos produzidos nos imaginários do *hip hop* sobre sujeito e educação/escola e os efeitos do que circula socialmente como evidência ideológica acerca da relação sujeito-escola-trabalho. Desse modo, posso questionar esta própria análise discursiva sobre o quê e como ela teria algo a dizer das possibilidades de deslocamento do professor face aos processos ideológicos que determinam as práticas de ensino.

Na próxima seção deste capítulo, são apresentadas e discutidas algumas peculiaridades do objeto de pesquisa desta tese, especificamente as características do *hip hop* e as particularidades do meio de circulação do discurso em análise, a saber o sítio da Internet *Youtube.com*.

1.3. Peculiaridades de um objeto híbrido: *hip hop* e *Youtube.com*

1.3.1. Hip hop, sujeito, lugar

O *rapper* narra a trama social em um tecido de evidências que lançam (des)ordens violentas, mas também a exibição de um colorido artístico, repleto da multiplicidade de emissões sonoras e malemolências físicas. Um bailar de corpo, sonoridade, imagem e palavra.

O modo como se organizam e se relacionam as materialidades linguística, imagética e sonora no clipe *Causa e efeito* está para o discurso como órgão vital de um corpo em movimento na história, pois a plasticidade da matéria grita, seja em seus contornos aparentemente escassos de formalidades, ou na provocação de identificações às avessas (?), com vistas a se equiparar a um imaginário de inimigo e seus supostos alinhos, para lançar o desafio: “eu posso ter o que você tem, do meu jeito, do meu lugar”.

Que jeito é esse? Que lugares dissimétricos são esses? Como se entrelaçam, no *hip hop*, essas *dinâmicas relacionais* (FRÚGOLI JR., 2007), que me parecem sempre ambíguas, de proximidade física e distância social, de inclusão excludente, de uma dominação histórica que gera re(vira)volta?

O *hip hop* é fixado em seu conjunto de demonstrações artísticas como instrumento de reivindicação de uma classe, como resposta significativa ao silenciamento dos morros, favelas e subúrbios, firmando-se constantemente enquanto propagador da revolta, reivindicador de dignidade, através de ultimatos do tipo: “respeita nós, que aqui tem voz” (BILL, 2006). Trata-

se de uma prática de questionar que se configura como passo importante em direção à possibilidade de mudanças, porque, conforme Resende (2012, p. 137), "ajuda a desestabilizar as bases sobre as quais as evidências são produzidas/sustentadas".

Orlandi (2004) fala do *rap* (expressão verbal do *hip hop*) como narrativa cujo tablado é o gueto, uma expressão que está na língua, nas cores, nas sonoridades e plasticidades, cujos fragmentos vinculam-se, familiarizam-se, constituindo um todo de significantes complexos. O *rapper*, afirma a autora, não fala das cidades estando de fora da mesma. Ele faz parte de uma cidade que se define

[...] por sua existência material e também pelos discursos sobre sua constituição, as cidades configuram lugares no imaginário social que produzem uma ambiência talhada pelo trabalho da memória, um lugar encarnado: que tanto habita o corpo dos sujeitos e dos sentidos quanto se deixa habitar por eles. (FEDATTO, 2013, p. 15)

A existência material dita na citação acima diz respeito à materialidade da cidade, segundo Fedatto (Ibid., p. 15), “sua arquitetura, suas praças, avenidas, suas formas”, que significam historicamente. A questão da história se relaciona à concepção de que os acontecimentos resultantes de relações entre os homens reclamam sentidos, sentidos que povoam o imaginário e a memória (MARIANI, 1994). Na Análise do Discurso, a história não é trabalhada como cronologia, pois “não são as datas que interessam, mas os modos como os sentidos são produzidos e circulam” (ORLANDI, 1994, p. 58). A observação de como se dá a produção e circulação de sentidos, na Análise do Discurso, remete o analista às posições ideológicas assumidas por sujeitos que discursivizam seus modos de estar no mundo, partilhando ou disputando espaços, se encontrando ou se desencontrando, produzindo sentidos.

Instalado, enquanto arte, no domínio da música, o *rap* é uma das modalidades de textualizações do discurso urbano (ORLANDI, 2004). Em suas veias, corre o sangue pisado do protesto, entendendo-se protesto como palavra/atitude de luta, por intermédio da exposição de feridas, da exibição dos contrastes, de uma (des)ordem social assustadora, mas também do arremesso de uma arte colorida, abarrotada da multiplicidade de emissões sonoras e contornos físicos. Um balé de corpo, imagem, som e palavra. Como estes componentes funcionam no discurso em questão?

Esta modalidade de narração aponta sempre para um contraponto. Se *rap* é revide, pode-se depreender de suas marcas a presença do ataque secular gerador do contradiscurso assaltante, funcionando como sustentáculo para subjetividades que se impregnam em sua tecelagem.

É pertinente perceber que se está falando aqui de espaços que se estabelecem na/pela linguagem. Sem querer encerrar a questão e alimentar a estabilidade dos sentidos, apreendendo esta afirmação como óbvia, pergunto: *hip hop* é resistência? É bem verdade que o movimento parece (querer) afrontar, especificamente, um sistema estabelecido, repleto de contradições, uma vertente capitalista neoliberal construtora de evidências históricas, de encaixamentos de sentidos que o vinculam a princípios de justiça e democracia, à preservação do direito de ir e vir e à garantia de liberdade e igualdade entre os homens. Indago-me, porém, acerca de como se conforma o funcionamento desse movimento social como oposição (ou tentativa de), não deixando de considerar que nem toda proposta de reação consiste em não identificação total com o modelo vigente.

Em uma primeira abordagem, supus que o desejo do desfavorecido, ao que parece, fosse o de serrar as correntes que o aprisionam, não para exterminar qualquer tipo de domínio, mas com a finalidade de tomar para si a voz e a vez de dominador. Mesmo que venha a mostrar-se tal qual um desejo utópico de superação da ordem estabelecida, tais produções discursivas provocam diferentes efeitos que podem contribuir iluminando os processos históricos que direcionam o curso de sentidos.

A opção por este objeto também obedece ao desígnio que segue: não se anseia debater sobre o movimento social como pensamento articulado diretamente à consciência ou à reflexão habitual de toda uma classe, a não ser imaginariamente, pois isto consistiria em partir do pressuposto de que os ditos dominados pensam livremente, com clareza, sobre os efeitos de esforços políticos que intentam alocá-los na posição em que se encontram. Ou seja, seria esquecer-se de que o sujeito não tem consciência dos processos ideológicos que determinam os sentidos. A suposição desta conscientização, desta autonomia, promove o que Pêcheux (2009[1975]) denomina *efeito Münchhausen*, aludindo ao barão que se ergue aos ares puxando-se pelos próprios cabelos. Por isso a importância, para a Análise do Discurso, de compreender como se desenvolve o processo discursivo, de modo que se evite este efeito, isto é, que o sujeito do discurso não seja tomado como origem dos sentidos.

O movimento *hip hop* funda um lugar de produção discursiva em que se marcam, em seus modos de expressão, de maneira espontânea, artística, lúdica, os rituais inerentes a grupos de excluídos que se flexionam. Sujeitos que não se encaixam em espaços reservados de antemão, que resistem e não vestem de forma amigável os cabrestos da dominação, propondo-se a representar uma classe mundial, para lá dos limites entre as raias invisíveis que separam o morro e o asfalto. Desviam-se, deslocam-se na/pela linguagem. Sentem na pele os efeitos da desigualdade, do silenciamento, da discriminação, da segregação, e (se) lançam no simbólico

como quem tem como principal atividade de vida pensar sobre estas questões e replicar discursos que os submergem.

Na visada sociológica de Park (1987), os processos de segregação estabelecem distâncias morais, fazendo da cidade o que o autor chama de “mosaico de pequenos mundos” – e aí entram questões de ordem econômica e sociocultural – que se tocam, mas não se interpenetram. Pelo que vejo – fica aqui uma impressão – tudo se toca, se esbarra e, por vezes, se empurra.

Estas relações estão em constante reconfiguração, suscitando apropriações que geram reterritorializações, ganhando novas formas, provocando, assim, novos modos de apreciação, em uma negociação que não cessa, mas preserva, sempre, a manutenção das divisões, o elemento basilar de uma constituição que postula para cada um o lugar social a ser ocupado, não a nível topográfico, especificamente. Park (1987) assinala que são mundos, embora contíguos, amplamente separados. Há, no entanto, todo um processo/funcionamento que faz supor uma presença topográfica entre sujeitos A e B em espaços distintos e antagônicos.

Não partilho de concepções que definem espaços urbanos A, B ou C como caracterizadores, formadores, ou, melhor dizendo, formatadores de sujeitos homogêneos, em consonância com A, B, C, D etc. Ou seja, não está em jogo o funcionamento de um determinismo na relação do sujeito com seu lugar de origem tomado, especificamente, enquanto espaço territorial. Não se objetiva partilhar de posições do tipo: o lugar periferia produz sujeitos periféricos equivalentes em tudo quanto pensam, fazem e reproduzem; o lugar centro produz sujeitos centrais antagônicos aos periféricos.

Enfim, não estou de acordo com formulações sobre lugares que se baseiem em homogeneidades paisagísticas, estereótipos tais ou quais que funcionam como determinadores lógicos das atividades do homem no mundo. Se estas homogeneizações ocorrem no *hip hop*, é bom salientar que também as tratamos como representações imaginárias, nas quais sujeito e lugar se entrelaçam, afinal, o trabalho do inconsciente e da ideologia de ocultação está para todo sujeito, seja de que classe for, o qual recebe sentidos evidentes com os quais se identifica. As fronteiras entre centro e periferia, tanto quanto entre sujeitos associados a um e outro, são muito mais tênues do que aparentam ou do que muitas pesquisas ancoradas em evidências de causa e consequência lógicas fazem aparentar.

Notadamente, esta reflexão não nos leva a perder de vista que, imaginariamente, faz diferença significar sujeitos como sendo do morro ou do asfalto. Aquele que é dito do lugar do favelado como dominador é assim significado desse lugar de um outro singularmente

interpelado pelo ideológico e afetado pelo inconsciente e, provavelmente – mas nunca impossivelmente –, não se reconhece na posição de dominador.

Pensando em fronteira do ponto de vista geográfico (é um sentido possível), diria que, ainda assim, a linha de separação é extremamente tênue, complexa, para ser tão facilmente definida. Os dualismos “centro *versus* periferia”, “morro *versus* asfalto”, “bom *versus* mau” precisam ser problematizados. Indo além de imaginários sobre lugares geográficos, mas sem negligenciar a importância destes enquanto espaços discursivizados, poderíamos tratar centro e periferia em termos de posição discursiva: posição-centro como de reprodução de discursos dominantes; posição-periferia como de resistência. Essas diferentes posições-sujeito, como se lê em Fedatto (2007), transitam, convivem lado a lado na cidade, ainda que “apartadas pelas injunções da discursividade urbanista” (FEDATTO, 2007, p. 66).

A periferia não é antônima de centro, e ambos não têm a ver (pelo menos não só) com morada, estadia, mas com pontos que vão além, já que, mesmo no interior de “espaços físicos” tidos como “periféricos”, as distâncias se mantêm, ainda que pareçam configurar-se em outros níveis. É aí que entra a questão do sujeito, do sócio-histórico-ideológico e das materialidades. Logo, não se discute se há ou não fronteiras entre sujeitos, no entanto, não se almeja defender uma noção ou conceito de fronteira como divisão de terras e/ou demarcação de territórios.

As divisões promovidas na sociedade são por demais materiais, embora apagadas por efeitos que se constroem através de práticas ideológicas insistentemente (re)produzidas. É a produção de fronteiras sob um efeito de invisibilidade, delimitadas ideologicamente, que promove uma separação visível, palpável, incidindo sobre e sendo incidido pela questão territorial. Conforme Augé (2006, p. 107),

[...] o lugar é um espaço fortemente simbolizado, ou seja, é um espaço no qual podemos ler, em parte ou em sua totalidade, a identidade dos que o ocupam, as relações que mantêm e a história que compartilham. [...] é também um ‘território retórico’, ou seja, um espaço onde cada um se reconhece no idioma do outro, e até nos silêncios [...] um universo de reconhecimento, onde cada um conhece seu lugar e o dos outros, um conjunto de pontos de referências espaciais, sociais e históricos: todos os que se reconhecem neles têm algo em comum, compartilham algo, independentemente da desigualdade de suas respectivas situações.

Discursivamente, ressignifico esta citação afirmando que o lugar de onde falam sujeitos que se opõem socialmente, abrangendo-se o lugar como território retórico, espaço simbolizado, é um lugar em que se podem notar as subjetividades, as relações entre sujeitos e a história que atravessa suas falas, idiomas e silêncios, estes enquanto tudo o que pode ser significado quando não se diz. Considerando-se esta forma de conceber os lugares ocupados pelos sujeitos, torna-se inviável, embora seja mais estável e menos conflitante, pensar em

simples antagonismos sociogeográficos. Pode-se dizer que, dentro da favela, de modo exemplar, há posições de centro e de periferia, além de sujeitos que ocupam um ou outro recinto como tomadas de posição discursivas.

Não convém considerar a relação dos sentidos produzidos alhures e colados à periferia com sentidos estabilizados para favela, e o mesmo acerca dos sentidos de centro e Zona Sul – no caso do Rio de Janeiro –, tendo dominadores como sujeitos do centro e dominados como sujeitos da periferia. Trata-se de uma questão de discurso, de relações entre posições ideologicamente determinadas, o que desloca a reflexão sobre oposições lógicas para uma reflexão sobre os efeitos da ideologia. E tratar o ideológico como campo paradoxal (PÊCHEUX, 2012[1982]) inviabiliza, a não ser imaginariamente, tomar como verdade qualquer pensamento lógico que trabalha o sentido como “isto ou aquilo”, mas coloca diante do analista a incumbência de operar sobre a contradição inerente ao discurso.

Leva-se em conta aqui bem mais do que demarcações, admitindo-se os espaços mais do que como lugares físicos, geográficos, mas como lugares discursivos que constituem e são constituídos por sujeitos que podem vir a assumir diferentes posições. Os ditos sujeitos socialmente contrastantes se chocam ideologicamente, a partir de posições que se contrastam, *posições-sujeito-centrais* e *posições-sujeito-periféricas*. Mas o espaço, nesta visada, heterogêneo, múltiplo, mantém ligação com o aparato ideológico que promove imaginários de pertencimento. É preciso saber como se materializa este pertencimento no discurso *hip hop*.

1.3.2. *Sujeito, sentidos e(m) rede: o Youtube.com*

Na postagem de *Causa e efeito* no *Youtube.com*, interessa-me fortemente a questão da convivência entre distintas materialidades, a saber: a língua (na Letra, nas letras do *rap* e nos comentários de sujeitos sobre o vídeo), a imagem (em sequências narrativas) e a música, além do atravessamento do discurso *hip hop* pelo do eletrônico. O que representa aderir à circulação do movimento *hip hop* no *Youtube.com*, uma circulação comumente significada como meio que permite a disseminação em maior escala do movimento social?

Em uma definição estritamente técnica, o *Youtube.com* é significado como uma “plataforma de cultura participativa”, que possibilita a publicação de vídeos e a interação entre espectadores e assinantes (BURGESS; GREEN, 2009). Criado em junho de 2005 por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim, posteriormente, em outubro de 2006, foi adquirido pela *Google Inc.*

O sítio fora desenvolvido como uma ferramenta sem grandes pretensões em relação às demais plataformas de publicação de vídeos existentes na época. Contudo, em pouco tempo, tornou-se uma febre no mundo inteiro, símbolo da exibição dita irrestrita⁶ das massas, da propagação gratuita e democrática (de ideias, saberes, culturas) e do que se convencionou chamar de “sucesso momentâneo” (BURGESS; GREEN, 2009).

Os vídeos divulgados podem ser amadores ou profissionais, o que abre margem para que qualquer sujeito possa tornar público o que bem entender, desde que não seja contrário a uma moral variável e à lei, cadastrando-se no sistema e fazendo seus *uploads* de momentos em família, habilidades artísticas, brincadeiras entre amigos, ideias políticas, movimentos ativistas, insatisfações, aulas, conferências.

A estrutura da plataforma permite, inclusive, uma interligação com redes sociais como *Facebook* e *Twitter*, de maneira que um vídeo seja marcado no *Youtube.com* como “gostei” e publicado, mediante aprovação prévia, nas redes sociais do assinante. No *Facebook*, por exemplo, a preferência do assinante por um vídeo é integrada a um “pacote” de características que compõem o perfil do sujeito, sua *timeline* (linha do tempo), que descreve os passos do sujeito, cronologicamente: o que curtiu, o que compartilhou, o que publicou, as fotos postadas.

É necessário sopesar o que constitui um espaço simbólico onde sujeitos (se) significam, um espaço virtual que é, como diz Orlandi (2010), fundamentalmente urbano. Mecanismos que tornam possíveis gestos como apreciações – positivas ou negativas – de expectadores, remissões, comentários, compartilhamentos etc. impulsionam o que Dias (2014) denomina *audiência* de um vídeo. Tal audiência, que gera visualizações, comentários e/ou novas postagens, é o que alimenta infinitamente um espaço que funciona sob o efeito de acúmulo, pela quantidade e não pela historicidade (ORLANDI, 2010). O que se produz pela mídia e pelas novas tecnologias de linguagem é uma memória que Orlandi (1996) denomina “metálica”, “memória da máquina, da circulação, produzida por um construto técnico” (ORLANDI, 2010, p. 9).

O *Youtube.com* se propõe engendrar relações entre vídeos por meio de palavras-chave que os interligam como hipônimos de uma espécie de rede semântica, em que se lhes atribui um parentesco (mergulhado numa remissão lógica) que, no reino dos sentidos (provisoriamente) consolidados, facilite a busca por outras publicações. Uma rede regida pelo

⁶ Há um controle e uma interdição sobre o conteúdo, apoiado em (e sob o pretexto de) princípios legais de preservação da privacidade e em concepções morais inscritas na cultura.

efeito de literalidade, como se fosse possível anular o equívoco da relação entre palavras e imagens.

Refiro-me a "efeito de" porque, segundo a perspectiva teórica em que este trabalho se inscreve, e que será devidamente explicada no capítulo 2, uma mesma palavra ou expressão pode receber diferentes sentidos, "todos igualmente evidentes", pois as palavras ou expressões não têm um sentido que lhes seja próprio, colado a sua literalidade. Seu sentido está vinculado à relação que mantêm com outras palavras ou expressões, em dadas condições históricas de produção dos sentidos (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 147-148).

As publicações na Internet simulam, ilusoriamente, organizar o inorganizável (ainda que historicamente estabilizável), cuja estabilidade é sempre provisória e sujeita à falha. Um ponto que não deve ser ignorado por uma análise diz respeito à barreira imposta por esta circunstância que também compreende as condições de produção de dado discurso, o qual não funciona como um panfleto, a apresentação em um palco etc. Trata-se de um modo outro de produzir dizeres em que a questão da produção, no entanto, tem um limite, já que depende, por exemplo, do provedor.

Mas faz-se primordial pensar também sobre algo como um deslimite na horizontalidade das trocas estabelecidas entre sujeitos. Deslimites no sentido de des-controles e imprevisibilidades, com os quais o Estado – e o jurídico que o sustenta – tenta constantemente lidar em face do que tende a desafiar o controle e administração de sentidos, considerando que a Internet se constitui como uma teia gigantesca que “desfaz pontos fixos ou limites predeterminados para o tráfego de dados”. Assim sendo, “não há centro nem periferia, e sim entrelaçamentos de percursos” entre usuários que podem “atuar, simultaneamente, como produtores, emissores e receptores, dependendo de lastros culturais e habilidades técnicas” (MORAES, 2007, p. 2).

Esse direcionamento também pode funcionar como um recurso que permite a filtragem do que é publicado. Presumo que seja precipitado e, quiçá, ingênuo, afirmar sem questionamentos a afinidade entre sítios como *Youtube.com* e a letra de autoridade do discurso jurídico. Suponho que sua relação com os sistemas de coerção não se constrói sem conflitos (ou mesmo jogos de simulação de). Quando certas coibições ameaçam os fins pecuniários (no caso do *Youtube.com*, quanto maior a audiência, maior é o lucro, tendo em vista que se vendem espaços para publicidade em vídeos com muitos acessos), esta conjugação não se dá sem aparentes subversões. Subversões? Mantenho a dúvida entre afirmar e interrogar.

Em tese, também estamos falando de mercado, da lógica do capital, de empresas que demonstram conformarem-se à legalidade (dissimulação de alinhamento a imposições significadas

como morais, legais, éticas), já que o Estado funciona sob a forma do jurídico (ORLANDI, 2010). Todavia, jogando com/em seu funcionamento, impossível de ser completo, inviolável, se vão configurando modos de burlá-lo. Convenhamos: a letra da lei, a depender das circunstâncias, fecha-se em um rigor categórico e violento, mas também se deixa violar, o que faz parte do jogo de pesagem que determina quem pode e deve ser penalizado. Metaforicamente, com o perdão desta analogia risível: um “pega-pega”, em que poucos têm o privilégio de ser “café com leite”.

Para Dias (2013), as produções de evidência de realidade desse funcionamento das novas tecnologias, como o que intermedeia diretamente a relação do homem com o mundo, tem-nos afetado sempre mais. De um lado, conforme a autora, há esse efeito da automatização das coisas do mundo em relação a uma automatização das leituras; de outro, a possibilidade de encontro do sujeito – nos termos de Orlandi (2010), um sujeito que percorre relações – com o impossível de ser significado.

Observemos a imagem a seguir:

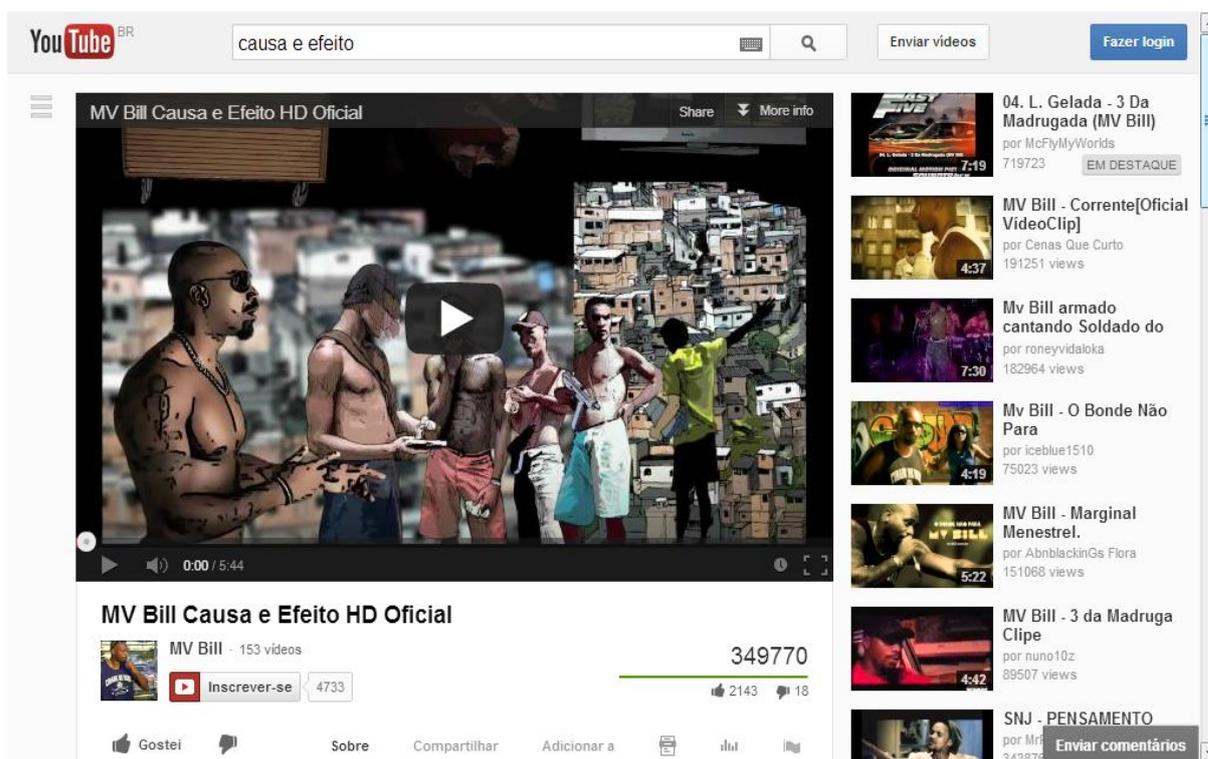


Figura 1 – O funcionamento do *Youtube.com*

Logo acima, centralizada, têm-se uma barra de pesquisas que remete o espectador ao vídeo procurado através do título ou de palavras-chave, um procedimento evidenciado como automático. Abaixo, à esquerda, a abertura do clipe *Causa e efeito*, pronto para ser

visualizado. É ainda permitido ter acesso à quantidade de visualizações e as apreciações positivas e negativas dos usuários que assistiram à publicação, representadas por sinais de positivo (gostei) ou negativo (não gostei). Mais à direita, há um direcionamento para outros vídeos ligados pela temática ou por palavras-chave.

Peço licença, aqui, para relatar o caso de um aluno que, tomado por empolgação incomum, indagou-me sobre se eu havia assistido a um vídeo no qual três colegas de turma (uma menina e dois meninos) protagonizavam uma cena de sexo explícito. Logo notei que outros adolescentes transitavam pela escola, eufóricos, compartilhando o filme via *bluetooth*. Ao ver de perto do que se tratava, deparei-me com o título: *Jorge e Mateus*. A intitulação com o nome de uma dupla sertaneja pôs em xeque a eficácia do mecanismo de controle: uma estratégia que subverte a relação lógico-literal intitulação-conteúdo. Até que se realizem denúncias e que as imagens sejam excluídas, uma vez lançadas na rede, prendem-se, emaranham-se, de maneira que não se pode prever as proporções de sua disseminação. Trata-se de um caso em que não dizer significa dizer de outro modo.

Mas não me furto a desconfiar: sim, sabemos que, para Pêcheux (2009[1975]), não há ritual sem falhas, entretanto, neste caso específico, tratar-se-ia de uma eficácia que não se esforça em sua precisão, isto é, de uma estrutura que, dissimuladamente, se deixa transgredir? Ou poderíamos apenas supor que subversão é permitida por uma fissura que constitui todo sistema, o qual é apenas aparentemente ou ilusoriamente fechado, tendo em vista que estamos falando de linguagem e a linguagem é não-toda?

De todo modo, por mais que se queira controlar, e assim é com a língua, a possibilidade de resistência é constitutiva. Há algo que fura em todo sistema, se o tomamos como linguagem com seu modo peculiar de produzir equívocos, de uma abertura pela qual o sujeito pode escapar, embora nem sempre o faça.

Nas palavras de Dias (2011, p. 14), o eletrônico significa o social na ordem do discurso urbano. A produção dos sentidos e os posicionamentos dos sujeitos estão fortemente relacionados às bases de constituição dos discursos. O *Youtube.com* funciona não apenas como meio possível de constituição, formulação e circulação dos sentidos no eletrônico. É mais do que um modo de escapar ao controle da mídia hegemônica, ou parte da estratégia de expansão do alcance de um movimento social como o *hip hop*. Abre leques, enquanto um modo de produzir dizeres, para sentidos inesperados, distintos dos que são mobilizados pela letra da canção, porque pressupõe uma sua atrelagem à história, se entendermos o eletrônico como "processo discursivo a partir do qual os sujeitos produzem sentidos" (Ibid., p 11).

Levar em conta que "o lugar de veiculação significa social e discursivamente" (MEDEIROS, 2013, p. 63) nos conduz a certos questionamentos: como o *hip hop* (se) significa neste funcionamento que "funda um modo específico de dizer" (DIAS, 2007), constituindo espaços em que os sujeitos estabelecem inúmeras relações? Espaços que os mergulham em efeitos de literalidade, e que se constituem, ao mesmo tempo, na tensão entre o imaginário de completude do arquivo digital e a dispersão no arquivo físico (DIAS, 2013). Espaços, todavia, que furam, abrindo-se para a produção de sentidos inesperados.

Nas teias desses atravessamentos, que outros sentidos se constroem na relação dos discursos com a exterioridade que os determina? Em comparação com a profusão do *hip hop* nos subúrbios e favelas, na tevê, no rádio e nos palcos, como se configuram discursivamente as relações contraditórias (de luta de) entre sujeitos, no *Youtube.com*? Atualizando uma questão de ORLANDI (2010): o que da urbanidade afeta o virtual?

São considerados, nesta análise, a Internet enquanto meio, o sítio *Youtube.com* enquanto discurso, além dos vídeos, apreciações (positivas ou negativas) de espectadores e seus comentários que retroalimentam um objeto sempre aberto, expansível, com suas opiniões sobre o clipe. Tudo isso influencia o modo como se posicionam os sujeitos e se produzem sentidos, dentro de um processo e de um funcionamento específicos, sob dadas condições de produção. Encaro com grande responsabilidade o desafio de analisar um tipo peculiar de discurso (audiovisual e verbal), no interior do *Youtube.com*, que, por si só, guarda particularidades que atrelam-se ao caráter de configuração dos discursos.

Melhor dizendo, este lugar em que se publicam vídeos e se promovem diálogos (co)engendra o direcionamento de sentidos, pois a produção dos sentidos e os posicionamentos dos sujeitos estão intimamente relacionados às bases de constituição, formulação e circulação dos discursos.

No capítulo a seguir, exponho com maior rigor de definição o aparato teórico-metodológico que sustenta esta abordagem, primando pela descrição das condições históricas, conceitos, definições e avanços da Análise do Discurso, desde sua fundação pelo grupo de intelectuais reunidos em torno de Pêcheux (1969), até sua reterritorialização, no Brasil, que tem como gesto precursor o trabalho de Orlandi (1984a).

Além disso, apresento alguns dos movimentos que colocam para este trabalho um ar possível de novidade na análise de um discurso específico, um gesto exigido sempre pelas particularidades do objeto de pesquisa sobre o qual o pesquisador está debruçado e das questões que procura responder.

2. INCONTORNÁVEL (TER DE) SUPORTAR

A ideologia dominante não se torna dominante pela graça do céu.

Michel Pêcheux. Semântica e Discurso.

Não poderia deixar de dedicar algumas linhas deste capítulo a tecer breves comentários sobre a epígrafe que o encabeça. Para muitos, talvez, um fragmento pouco impactante, mas que me deixa extasiado, desde os primeiros encontros com Michel Pêcheux. Inicialmente, reagi a este enunciado com uma risada espontânea, para em seguida pôr-me a refletir.

Desta maneira jocosa e, concomitantemente, enfática, o filósofo ratifica que toda dominação é historicamente construída. Isto aceitando, ocorre iluminar que minha implicação como pesquisador ancora-se, sobretudo, na premissa de que não há como sustentar a perpétua validade de qualquer condição criada historicamente (MÉSZÁROS, 2008), pois tudo o que é histórico é, por isso mesmo, re-historicizável.

Há alguns anos, tenho investigado como se constituem as relações entre sujeitos que se (des)encontram na cidade. No princípio, era um substantivo. Piscava diante dos meus olhos, ocupando o cerne de minhas inquietações. Com as lentes posicionadas sobre o termo "classes", mergulhei em polarizações da ordem de uma simplificação ao extremo das relações heterogêneas de dominação/resistência. E de uma análise fiz panfleto. Todavia, não deixo de conceder-me um bom desconto. São caminhos.

Atualmente, encontro-me – e por vezes me perco – em um debruçar sobre a luta de classes, mas dando a atenção que faltara em outros trabalhos à expressão “luta de”. Tal movimento não se deu sem uma afetação decisiva e incontornável pela transpiração inspiradora do fundador da Análise do Discurso, para quem a luta de classes, no terreno da linguagem, é uma luta vital pelo sentido das palavras (PÊCHEUX, 2009[1975]). E tenho seguido com Pêcheux, neste pensar junto sem tomá-lo como escudo. Sigo com uma linha de abordagem que me estimula enquanto suporte e suportar. Suporte teórico que abaliza a ousadia de pensar por mim mesmo e, por conseguinte, um (ter de) suportar o que venha a ser pensado (PÊCHEUX, 2012[1983]).

Este encontro com a Análise do Discurso, uma disciplina fundada na França por Michel Pêcheux e reterritorializada no Brasil por Eni Orlandi, fez-me reconhecer a impossibilidade de o sujeito, em sua incursão vital pela linguagem, eximir-se de estar

interpelado pelo ideológico. Disto decorre que não se admita ocupar, ao bel-prazer, posições de absoluta neutralidade em face de quaisquer questões, mesmo as intrínsecas ao trabalho científico. Não se trata, porém, de derruir o princípio do rigor e a importância do método em ciência, postulando a proeminência de uma análise subjetiva, cujos resultados se afinem a supostas intenções do pesquisador. Trata-se justamente de adotar uma teoria não-subjetiva da subjetividade. Conforme Pêcheux (2009[1975], p. 145),

[...] uma teoria materialista dos processos discursivos não pode, para se constituir, contentar-se em reproduzir, como um de seus objetos teóricos, o 'sujeito' ideológico como 'sempre-já dado' [...] essa teoria não pode, se deseja começar a realizar suas pretensões, dispensar uma teoria (não subjetiva) da subjetividade.

Isto consiste em incluir o sujeito e, concomitantemente, descentrá-lo, deixar de tomá-lo como fonte e responsável do sentido produzido, apesar de considerá-lo como elemento do processo de produção (ORLANDI, 2008a). Em outras palavras, a análise é não-subjetiva porque é não-psicológica e não-idealista. Há, portanto, um questionamento do sujeito intencional e um deslocamento do pesquisador do lugar que neutraliza as interpretações, do espaço lógico estabilizado que as universaliza (PÊCHEUX, 2012[1984]).

Diferentemente de eliminar as contradições que atravessam todo e qualquer discurso, “é preciso mudar radicalmente de terreno de maneira a analisar a unidade real dos contrários no qual se organiza esta contradição, e poder assim trabalhar sobre ela” (Ibid., p. 300). Como bem destacado por Fedatto (2007), a Análise do Discurso reconhece, na elaboração da contradição, a necessidade da unidade para se pensar a diferença. O analista trabalha nesse *um* que não é dado, no fato de que essa unidade só é possível imaginariamente. Logo, a Análise do Discurso não nega a eficácia material do imaginário, mas procura "tornar visíveis os processos de construção desse *um* enquanto 'meio essencial da divisão e da contradição'" (FEDATTO, 2007, p. 63). Desempenhar um trabalho com base nesta perspectiva significa assumir pontos de vista que levam às últimas consequências a relação sujeito-linguagem-historicidade.

Algumas palavras foram entrando num fluxo corrente de escrita como se suas acepções fossem transparentes, como qualquer coisa da ordem de uma evidência, não sendo necessário explicá-las, como se coubesse ao leitor saber do que se trata. Quem ainda não ouviu falar em sujeito, memória, materialidade? No entanto, duas premissas de que devo partir quando da filiação à Análise do Discurso são: a) a questão dos sentidos deve ser tratada como uma questão que não se fecha; b) a incompletude é constitutiva da linguagem (ORLANDI, 1996). Sendo assim, não há literalidade, porque os sentidos não estão nas palavras.

Por conseguinte, algumas noções reterritorializadas, circulantes em trabalhos de diferentes áreas da pesquisa científica, integram peculiarmente o campo da Análise do Discurso, fazendo parte de todo um arcabouço de dispositivos teóricos e procedimentos analíticos. Para ser mais exato, algumas palavras remetem a noções imprescindíveis à realização de uma abordagem discursiva em sua maneira de tratar a língua, o sujeito e a história. Posso falar de um olhar para esses três pilares que me posiciona num lugar teórico em que o analista procura, a partir da materialidade da língua e de outras formas de linguagem, compreender o modo de constituição e de entrelaçamento das relações entre sujeitos que falam e, ao fazê-lo, assumem posições. Tais posições, nas palavras de Orlandi (2012), não são formas de subjetividade, mas modos como o sujeito ocupa o seu lugar, submetendo-se à língua e à história, os quais não lhe são acessíveis.

Sujeito, língua, história, ideologia, memória, materialidades. Mais do que palavras-chave, tais elementos abarcam noções e conceitos formulados e desenvolvidos desde a fundação da Análise do Discurso, na década de 1960. Portanto, é necessário que se os elucide e os fundamente com base em reflexões teóricas desenvolvidas ao longo desses mais de quarenta anos.

A descrição do objeto de pesquisa (e a explicação do que se está chamando de objeto), assim como o modo de descrevê-lo, a delimitação do *corpus* (e a diferenciação entre *corpus* empírico e *corpus* discursivo) e até mesmo uma maneira particular de escrita teórica e analítica já constituem em si os primeiros gestos do analista do discurso no nível simbólico (ORLANDI, 1996). Todo o processo de laboração do fazer científico encontra-se profundamente articulado ao seu aparato teórico-metodológico. Mais do que escrever sobre a Análise do Discurso, o analista pensa e escreve discursivamente.

Pretende-se desdobrar, enfim, o que até então possa ter ficado apenas insinuado em minha escrita. Será assumida, por conseguinte, a necessária ilusão de completude da linguagem – e faço isto estando avisado desta ilusão –, buscando organizar as explanações, amarrar os conceitos e fundamentos que distinguem a filiação a uma teoria discursiva de cunho materialista.

Desse modo, cumpro dissertar, na sequência, sobre seus embasamentos, demonstrando as consequências cingidas em sua constituição, explicando os procedimentos e implicações desta disciplina, e enfatizando, sempre que necessário, como se emaranham os movimentos compreendidos por um trabalho em seus domínios.

2.1. A teoria

Escutei mais de uma crítica direcionada a pesquisadores que reservam um espaço para contar um pouco da história de fundação da teoria que sustenta sua abordagem. Antes de prosseguir, faço uma crítica desta crítica, porque entendo que trazer parte da história de como se constituiu uma teoria significa optar por um modo entre outros de contar a nossa própria história enquanto afetados por ela.

A Análise do Discurso não é apenas um método, um modo de conduzir afazeres neutros, imparciais, mas prática teórica resultante de uma urgência, um acontecimento na contingência da história (ZOPPI-FONTANNA, 2009). Significo minha tomada de posição neste campo, com o propósito de refletir sobre o social, como uma prática que se constitui a partir de afetações que têm espessura política, histórica e subjetiva.

Malidier (2010) retorna à história de fundação da Análise do Discurso discorrendo sobre o encontro entre Linguística e Materialismo Histórico, diante do contexto de possibilidade para um campo novo a partir da situação teórica e política do fim da década de 1960, em meio ao triunfo do estruturalismo. É assim que a Análise do Discurso, nos termos de Bachelard (1986), representa um corte epistemológico. E como afirma Pêcheux (2009[1975], p. 75),

o momento histórico do corte que inaugura uma ciência dada é acompanhado necessariamente de um questionamento da forma-sujeito e da *evidência do sentido* que nela se acha incluída. Em outros termos, a especificidade de todo corte é, parece-nos, a de inaugurar num campo epistemológico particular, uma relação do "pensamento" com o real, de tal modo que o que é pensado não seja, como tal, sustentado por um sujeito.⁷

Para explicar em que consiste a menção de Pêcheux ao real, trago a definição deste como "o nome que se dá ao inominável" (BALDINI; MARIANI, 2014, P. 1). Baseados no apontamento pecheutiano de que a Análise do Discurso se constitui como atravessada por uma teoria do sujeito de base psicanalítica, estes autores retomam de Lacan (1996[1972-1973]) os três registros que, segundo o psicanalista francês, podem dizer do humano: o simbólico, o imaginário e o real. E, para Lacan, o real seria aquilo "que não para de não se escrever" (LACAN, 1996[1972-1973], p. 101), e que é in-simbolizável.

O real é irrepresentável, inomeável (BALDINI; MARIANI, 2014). Ele não é, assim sendo, um domínio pré-discursivo do qual o simbólico se aproxima ou se distancia, mas, ao

⁷ Indico ao leitor a retomada desta referência após a leitura deste capítulo teórico, o que pressuponho venha a ser bastante elucidativo.

contrário, é efeito do simbólico enquanto o que deste é expulso para que possa adquirir consistência (Ibid.).

Maldidier (2010) destaca o início da disciplina como momento de uma dupla fundação, de um lado pelo linguista Jean Dubois, de outro pelo filósofo Michel Pêcheux, guardados os aspectos que os diferenciam quanto à situação e às preocupações de cada um. Se Dubois se posicionava em relação à teoria pensando-a como uma continuação, passagem natural do estudo das palavras ao do enunciado, Pêcheux a pensava como ruptura com a ideologia dominante nas ciências humanas, implicando uma mudança de terreno. São dois modos de teorizar a Linguística com um exterior: o primeiro relacionando o modelo linguístico com um modelo sociológico ou histórico e psicológico/psicanalítico; o outro articulando a questão do discurso à do sujeito e à da ideologia.

Concedo espaço a este importante retorno de Maldidier à história desta “disciplina transversal” (como a autora a designa), para explicar que a tomo em meu trabalho de acordo com a ruptura epistemológica, com os conceitos e baseamentos propostos por Pêcheux e com releituras e avanços realizados intensamente desde seu gesto inaugural.

Orlandi (1996), retomando Pêcheux, atribui à Análise do Discurso a condição de disciplina de entremeio que articula o materialismo histórico, a Linguística e a teoria do discurso, atravessados por uma teoria do sujeito de base psicanalítica. Uma disciplina de entremeio é, segundo esta autora, "uma disciplina não positiva, ou seja, ela não acumula conhecimentos meramente, pois discute seus pressupostos continuamente" (ORLANDI, 1996, p. 23). Erigida, segundo Gadet (1990), como crítica ideológica que parte da visão de intervenção política, coloca em relação “o campo da língua (suscetível de ser estudada pela Linguística em sua forma plena) e o campo da sociedade apreendida pela história (nos termos das relações de força e de dominação ideológica)” (GADET, 1990, p. 8).

Um dos grandes interesses de Pêcheux consistia em produzir transformações na prática das ciências humanas, envolvendo-se em discussões sobre Marxismo, Psicanálise e história da epistemologia (MALDIDIER, 2010). É plausível que esteja incutida neste empenho uma ruptura com a teoria clássica do conhecimento, uma ideologia filosófica que encontramos, consoante Althusser (1986), no cogito (Descartes e Husserl), nas formas *a priori* do espírito humano (Kant) e na teoria do saber absoluto (Hegel).

Pêcheux (2009[1975]) compreendia em sua reflexão que as contradições constituintes do que chamava de *condições ideológicas da reprodução/transformação das relações de produção* "se repercutem, com deslizamentos, deslocamentos etc., no todo complexo das ideologias teóricas sob a forma de *relações de desigualdade-subordinação que determinam os*

'interesses' teóricos em luta numa conjuntura dada" (Ibid., p. 173, grifos no original). Pode-se afirmar, com base nisto, que toda ciência é ideológica.

Henry (2013) realiza um importante esclarecimento sobre o que se convencionou chamar de *ideologias práticas e ideologias teóricas*, como "elementos que devem ser considerados em sua articulação, articulação esta que se modifica ao longo da história" (HENRY, 2013, p. 28). E este mesmo autor formula duas proposições a esse respeito:

(1) As formações ideológicas pelas quais se realiza a apropriação da contradição objeto real/objeto de conhecimento na prática científica resultam de ideologias teóricas.

(2) As ideologias teóricas estão ligadas ao que Louis Althusser chama de Aparelho Ideológico do Estado dominante, a saber, nas formações sociais capitalistas, ao AIE escolar (Aparelho Ideológico do Estado escolar). (Ibid., p. 29)

Na primeira proposição, compreende-se, em resumo, que não há prática científica que não seja ideológica, isto é, que não resulte de ideologias teóricas. A segunda proposição conduz à ligação, nos diversos momentos históricos, entre as ideologias teóricas que determinam a produção de conhecimento por meio das práticas científicas e o Aparelho Ideológico do Estado escolar.

Trazendo para a questão da educação já apresentada nesta tese (p. 29-42), exemplifico destacando o modo como o que se produz cientificamente acaba tendo a escola como uma espécie de laboratório, no qual, por meio de livros didáticos e bases curriculares, "testam-se" reflexões teóricas originadas de práticas científicas. Mas não quaisquer práticas. O discurso reproduzido na maioria das escolas funciona sob a determinação por redes de sentido ideológicas que ratificam a possibilidade de ascensão do sujeito via educação. Tais sentidos se cristalizam de tal maneira que, mesmo aqueles que não têm as mesmas condições de acesso à educação e à produção de conhecimentos (e não falo sobre quantidade de escolas, mas em condições favoráveis à produção de conhecimento), acabam por responsabilizarem-se, isto é, conferirem a si mesmos e ao seu desinteresse a "culpa" por sua condição.

Levando em conta o papel do Aparelho Ideológico do Estado escolar – uma definição de Althusser (1980) –, ao mesmo tempo em que circulam ideologias práticas articuladas às ideologias teóricas, o movimento incessante das práticas ideológicas que se desenvolvem neste AIE imprime formas e limites às ideologias teóricas. Por fim, estamos tratando de três elementos, ainda de acordo com Henry (2013), que não podem ser considerados separadamente: "*ideologias práticas, ideologias teóricas, ciências*" (HENRY, 2013, p. 28, grifos no original). É por isso que Pêcheux se preocupa a ponto de se comprometer tanto com

a questão da compreensão dos mecanismos históricos de produção de conhecimentos enquanto conhecimentos, visando promover específicas transformações.

Na história de constituição da Linguística como ciência, Pêcheux reconhece a exclusão da história. O autor também indaga as ciências sociais e as provoca por se construírem sob a ilusão de transparência da linguagem. Caracterizando a situação da Linguística nas décadas de 1960 e 1970, o autor formula suas críticas a modelos que oscilavam entre o formalismo-logicismo e o sociologismo como perspectivas dominantes, mas de uma dominância que não garantia – ele adverte – a realização pura de qualquer tendência (PÊCHEUX; GADET, 2012[1977]).

Pêcheux (2009[1975], p. 21) reúne a tese fundamental da posição formalista em dois pontos: a) na medida em que é um sistema, uma estrutura, a língua não é histórica; b) também na medida em que é um sistema, uma estrutura, a língua se constitui como objeto da Linguística.

Anunciava-se, na França, a iminência de uma teoria como lugar de ancoragem da questão da subjetividade e da base material que possibilita o discurso, inscrito na relação entre língua e história. Nesta materialidade, Pêcheux assegurava estarem presentes as marcas das contradições ideológicas: “justamente para romper com a concepção instrumental tradicional da linguagem que Michel Pêcheux fez intervir o discurso e tentou elaborar [...] teoricamente, conceitualmente e empiricamente, uma concepção original sobre este” (HENRY, 1997, p. 26).

Esta nova teorização se propunha a refletir acerca da relação que os processos discursivos de produção dos sentidos mantêm com a história, e buscar, enquanto dispositivo teórico, compreender a materialidade desses processos, sem desviar-se do fato (um estorvo para muitas teorias) de que a língua, o sujeito e a história têm sua opacidade, que nenhum deles é transparente (ORLANDI, 2012b). A Análise do Discurso é, segundo Orlandi, a forma de conhecimento que “realiza em seu objeto – o discurso – a conjunção desses três modos de ‘opacidade’: a da língua, a do sujeito e a da história” (Ibid., p. 99).

Conforme Pêcheux e Fuchs (1990, p. 164), o discursivo deve ser entendido como aspecto material da materialidade ideológica. Sujeito e história, deixados num canto por tendências estruturalistas, adquirem espaço nas reflexões de cunho discursivo, que não se responsabilizam pela busca de conclusões fechadas, ou extração de uma ou outra verdade imanente ao texto. Orlandi (2012a) nos ensina que “Não há uma verdade oculta atrás do texto. Há gestos de interpretação que o constituem e que o analista, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender” (ORLANDI, 2012a, p. 26).

Questionando as evidências que fundam a Semântica, baseado na tentativa de reconciliação entre o Marxismo e a Semântica empreendida por Schaff na década de 1960 – mas uma Semântica que se estende singularmente em direção à lógica –, Pêcheux segue projetando uma visada que trabalhe na contradição das tendências a pleno vigor em seu tempo, reprimendo de forma irônica o que chamava de "máquina de classificar" (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 31). O autor vai mostrando de que maneira este retorno a Marx pela Semântica se constrói por meio da ancoragem em fundamentos diametralmente articulados ao idealismo filosófico, ao passo que tomam pensamento e conhecimento como dotados de um caráter subjetivo, em que o sujeito permanece cheio de vontades, intenções e preenchido, por excelência, de razão.

Pêcheux dirá que as relações entre Lógica e Linguística se localizam como duplo funcionamento: o primeiro incidindo sobre as condições de formação de um enunciado (*encaixe*) e o outro sobre a articulação de enunciados, passando-se ao engendramento do texto (*articulação*). O questionamento desta Semântica desemboca em um dos grandes objetivos de Pêcheux em suas inúmeras retomadas para a construção de uma teoria materialista dos processos de significação, que consiste em “pôr em movimento a contradição que atravessa a tendência formalista-logicista sob as evidências que constituem a sua fachada” (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 24).

Desenvolver *uma crítica à afirmação do óbvio* só se justifica tendo como pilar fundante e fundamentador a ruptura decisiva com a forma como se entende a questão dos sujeitos e dos sentidos na linguagem. Tal iniciativa não se pôde iniciar a não ser pelo questionamento e pela determinação coerente dos pontos de ataque às formas diferenciadas com que as tendências linguísticas dominantes (formalismo-logicismo e sociologismo) excluem o sujeito e negam a política.

O duplo funcionamento, revestido de um caráter francamente idealista, não é "neutro" ou indiferente em relação à ideologia, mas simula, encobre a descontinuidade ciências\ideologias. O sujeito do idealismo filosófico, construído com o advento da Modernidade, como se aprende a partir do trajeto que percorremos com Foucault (1999[1966]), especificamente no capítulo *O homem e seus duplos* da obra *As palavras e as coisas*, em todas as suas vertentes, de Descartes a Kant e Hegel, lida com as homogeneizações a seguir: a) Primado do Eu subjetivo como central; b) Sujeito como objeto para o próprio sujeito; c) O sujeito é apto a agir livremente; d) A existência é determinada pela consciência.

Para Pêcheux, a ficção idealista banha o interior do neopositivismo em que se inscrevem gramáticos e linguistas (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 116-117), o que o põe a definir

explicitamente os pontos sobre os quais pretende intervir: a) a interpretação formalista dos mecanismos linguístico-discursivos do *encaixe* e da *articulação de enunciados*; b) acobertamento da oposição ciências/ideologias pelo par idealista Lógica/Matemática (em outras palavras, a negação da política); c) a concepção fundamental do formalismo-logicismo do sujeito como fonte, origem, ponto de partida ou de aplicação.

A partir desta crítica humanista e idealista à noção de sujeito racional, cartesiano, controlador dos efeitos de sentido da linguagem, Pêcheux formula a noção de sujeito da Análise do Discurso. E esse projeto empenhado e lúcido não cessa em gerar reflexões e produzir efeitos tanto no modo como se pensa a linguagem, quanto no modo como se impõe o fazer científico na universidade.

Paulatinamente, se vai indicando, na sequência das reflexões, a forma como, a despeito da predominância, nas análises linguísticas, de um sujeito livre, consciente e repleto de vontades, e a despeito do trabalho com a relação dicotômica que amarra o significante ao significado, “os frios espaços da semântica exalam um sujeito ardente” (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 29-31). Um sujeito que, à revelia de todas as tentativas de ignorá-lo, de todos os esforços da Linguística estruturalista para recalá-lo, insiste, retorna.

Pêcheux (Ibid., p. 18-19) não tinha como escopo introduzir uma tendência que resolvesse a contradição dos campos teóricos mais influentes de sua época, mas desenvolver esta contradição, fazendo-a trabalhar sobre uma base material no interior do materialismo histórico. Seu raciocínio extremamente filosófico rompe com as convergências daquele período e reconhece na Semântica o ponto nodal das contradições que perpassam a Linguística, enxergando exatamente nesse ponto a afinidade da Linguística com o Marxismo. O autor afirma dirigir-se a linguistas e filósofos, para que se habitem e se habituem uns aos outros a partir de como lhes fala.

Em apresentação num colóquio em Bruxelas, intitulada *Há uma via para a Linguística fora do logicismo e do sociologismo?*, Pêcheux e Gadet (2012[1977]) reivindicam para o discurso um lugar entre e ao mesmo tempo fora das tendências por meio das quais é possível compreender toda a história da Linguística. Cada um ao seu modo, logicismo e sociologismo excluía a abordagem do sujeito ou trabalhavam sob as evidências das relações de interação, com um sujeito, mesmo quando social, sempre autônomo. Assim, os autores justificam o afastamento dessas tendências e defendem a tese de que a mesma negação da política é feita por duas vertentes antagônicas: o logicismo a nega ao falar aparentemente de outra coisa, enquanto o sociologismo a recalca quando fala ou acredita falar dela.

Henry (1997, p. 25) explica que, para Pêcheux, as teorias e concepções de linguagem dominantes na época são ideologias cuja função é dissimular a concatenação da linguagem à prática política – ou seja, à “transformação de relações sociais dadas em novas relações produzidas por meio de instrumentos políticos” (PÊCHEUX, 2012[1966], p. 24), obscurecendo-a, o que transforma as ciências sociais num prolongamento das ciências naturais. Também Henry (2013) dirá sobre a prática científica que ela é primeiro, como toda prática, uma prática social, sendo, então "secundariamente uma prática específica" (HENRY, 2013, p. 24), e

No que concerne aos agentes do processo de produção de conhecimentos, eles se constituem na prática científica e por essa prática como sujeitos, cientistas, pesquisadores, pensadores, que descobrem, sabem, pensam etc. Ora, precisamente, são formações ideológicas que constituem indivíduos concretos, agentes de práticas sociais, em sujeitos: "só há prática através de uma ideologia" e "só há ideologia por e para sujeitos". (Ibid.)

Dessa maneira, por exemplo, dizer que a Linguística é uma ciência pressupõe um modelo institucionalizado de ciência que não é alheio às determinações ideológicas, mas as encobrem constantemente.

Uma ruptura precisa conhecer o domínio que objetiva aprimorar ou do qual pretende se desfiliar. E Pêcheux era um leitor da obra de Saussure, bastante discutida em textos como *Análise Automática do Discurso* (1969), *A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem e discurso* (1971), escrito em parceria com Henry e Haroche, e *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (1975). O autor reconhecia a permanência dos efeitos produzidos pelo corte saussuriano, pois era deste que as teorias se aproximavam ou se apartavam. Em corroboração ou crítica às suas ideias, Saussure não deixa de ser memória de qualquer estudo que se realizasse no terreno da linguagem.

Em *Sobre a (des)construção das teorias linguísticas* (PÊCHEUX, 1999[1982]), destaca-se que o destino de Saussure fora cumprido com êxito, uma avaliação em que Pêcheux dialoga com o texto *Saussure após meio século* (BENVENISTE, 1988[1966]), o qual rebate a declaração de Meillet de que o professor genebrino não havia desempenhado bem o seu papel. O “linguista da subjetividade”, como Pêcheux se referia a Benveniste, defendia que todas as tendências do século XX deviam algo ao fundador da Linguística.

Embora reconhecesse Saussure como um autor que pensou a frente de seu tempo, o filósofo francês não evita polemizar a defesa de Benveniste a Saussure, lembrando que, na década de 1980, as referências ao autor genebrino não são feitas se não pela oposição a, ou desconstrução de suas ideias. Indo de encontro a Saussure, muitos autores desviavam-se para a sociologia, a psicologia, a pragmática. Neste contexto (anos 80), Pêcheux enxerga distorções

da obra saussuriana, em que a língua se torna objeto residual das análises linguísticas. Mas, em Benveniste, ele reconhece um papel indispensável, bem que, no campo da enunciação, aquele autor ilumina a questão do sujeito, configurada como rachadura no corte epistemológico que institui a Ciência Linguística.

Mas onde, afinal, o fundador da Análise do Discurso se coloca em meio às crises e a partir de sua crítica? Henry (1997) afirma que Pêcheux se posiciona entre o sujeito da linguagem e o sujeito da ideologia, e “trata, precisamente, das relações entre ‘a evidência subjetiva’ e a ‘evidência do sentido (ou da significação)’, e coloca o discurso entre a linguagem (vista a partir da Linguística, do conceito saussuriano de *langue*) e a ideologia” (HENRY, 1997, p. 36). A evidência ideológica apaga a política e a historicidade, dando a entender que as palavras têm um sentido porque sim, e que os sujeitos são sujeitos plenos, não havendo o que deva ser questionado.

Para a Análise do Discurso, os sentidos não possuem uma existência em si, independente. Citando Orlandi (1996), “a língua significa porque a história intervém, [...] o sentido é uma relação determinada do sujeito com a história” (ORLANDI, 1996, p. 46). Nessa perspectiva, “o sistema da língua é, de fato, o mesmo para o materialista e para o idealista [...] a língua aparece assim como a base comum de processos discursivos diferenciados.” (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 81).

O distanciamento de Pêcheux em relação à abordagem do sujeito idealista, para a construção de uma teoria materialista, estabelece cruciais deslocamentos teórico-reflexivos:

- a) Do sujeito idealista como centro ao sujeito dividido, descentrado, clivado pelo inconsciente e interpelado pelo ideológico; inconsciente, inclusive, como condição para a interpelação do indivíduo em sujeito pelo ideológico (PÊCHEUX, 2009[1975]).
- b) Da existência como determinada pela essência à compreensão de que é a ideologia quem promove a ilusão de essencialidade e do sujeito como dono de si, dotado de consciência, vontade, autonomia e liberdade.
- c) Do sujeito como apto e autorizado a agir livremente à formulação althusseriana de que a interpelação do indivíduo como sujeito livre não tem outra função que não a de fazê-lo submeter-se livremente à ideologia, para, também livremente, aceitar esta submissão (ALTHUSSER, 1980).

Esta análise de um videoclipe de *hip hop* fundamenta-se nos deslizamentos reflexivos acima. O sujeito, em *Causa e efeito*, enquanto dividido, clivado pelo inconsciente e atravessado pela ideologia, não deve ser analisado como detentor da verdade, mas como quem assume uma posição entre outras para ser sujeito do que diz. Como tal, ancora-se em

evidências ideológicas que o fazem significar-se como dono de si e dos seus dizeres sobre as relações sociais, aportando, igualmente, na ilusão de transparência da linguagem e do sujeito.

Remeto ao capítulo *Sujeito, centro, sentido* (PÊCHEUX, 2009[1975]), para sancionar uma admissão necessária, condição de base para qualquer sujeito que deseja compreender ou trabalhar no terreno da Análise do Discurso: **O sujeito não é o centro nem está na origem do sentido.**

Como se aprende em Mariani (1999, p.2),

A ilusão do reconhecimento do sujeito como unidade funda-se no desconhecimento/esquecimento das determinações discursivas que o constituem como tal. [...] Ao mesmo tempo, o que se mostra como evidência para o sujeito, isto é, evidência de uma 'identidade', encobre sua interpelação-identificação pelos processos socio-ideológicos.

É por um processo de identificação que o sujeito se inscreve em uma posição que o permite formular a partir de formações discursivas, ou seja, matrizes de sentido que colam em seus dizeres como autoevidentes. Assim, os sentidos que produz lhe parecem transparentes, assim como lhe parece natural o fato de ser dono de si e de seu dizer. Segundo Orlandi (1996), o sujeito não reconhece o movimento da interpretação, mas se reconhece nesse movimento, isto é, o sujeito se reconhece nos sentidos produzidos. É assim que, ainda de acordo com esta autora,

O sujeito, na análise do discurso, é uma posição entre outras, subjetivando-se na medida mesmo em que se projeta de sua situação (lugar) no mundo para sua posição no discurso. Essa projeção-material transforma a situação social (empírica) em posição-sujeito (discursiva). (ORLANDI, 2012b, p. 99)

A recusa do idealismo pelo analista do discurso está na concepção de que os sujeitos não se encontram na origem dos sentidos (MARIANI, 2008a). Tendo isto em vista, a posição do analista do discurso se caracteriza pela possibilidade de compreender o movimento da interpretação, entremeando a descrição com a interpretação, a fim de explicitar as relações entre diferentes sentidos.

Passo, então, à definição dos conceitos e desdobramentos da Análise do Discurso, os quais percorrerão minha análise em sua escrita discursiva.

2.2. Conceitos e desdobramentos

A que se presta, afinal, uma análise discursiva? Segundo Zoppi-Fontana (2009), Pêcheux pôde "pensar teoricamente o que faz o laço social, o que produz subjetividade no

coletivo, o funcionamento das formas sociais de individualidade, tal como elas se manifestam nas práticas discursivas e políticas" (ZOPPI-FONTANA, 2009, p. 43-44).

É assim que pretendo pensar o *hip hop* no clipe *Causa e efeito*, isto é, observando, como aponta a autora, o que faz o laço social, assim como a produção de subjetividades e (m) sua manifestação nas práticas discursivas e políticas produzidas por sujeitos que significam o social e nele se significam, a partir de posições ideologicamente determinadas.

Uma análise discursiva demanda um debruçar-se sobre o linguístico e outras materialidades, em que o trabalho é regido pelas questões suscitadas e pelas hipóteses levantadas pelo analista. Orlandi (2003) nos orienta que é a pergunta, de responsabilidade do pesquisador, que organiza sua relação com o discurso enquanto prática de linguagem, processo, objeto língua-sujeito-história. É esta questão que leva o analista a construir seu dispositivo de análise, organizado pela relação de uma pesquisa e suas questões com o quadro teórico.

Para a Análise do Discurso, o sujeito é assujeitado a uma forma-sujeito histórica (Pêcheux, 2009[1975]). Na Idade Média, a forma-sujeito dominante era a religiosa, diferentemente do que ocorre desde a Modernidade, em que vigora a pleno vapor a forma sujeito histórica do capitalismo em suas variações/readaptações, tomando-se forma-sujeito, segundo Althusser (1978, p. 67), como "forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais".

A ideologia cria o efeito ilusório do sujeito como senhor de si e também o efeito da linguagem como transparente. Esta noção de efeito supõe a relação de interlocução na construção de sentidos, isto é, são efeitos de troca de linguagem, os quais não se originam nem se extinguem no instante da interlocução (ORLANDI, 2008b), pois o dizer é aberto, e "só por ilusão que se pensa poder dar a 'palavra final'. O dizer também não tem um começo verificável: o sentido está (sempre) em curso" (ORLANDI, 1996, p. 11).

Além de interpelado pelo ideológico, o sujeito da Análise do Discurso também é conceituado como não-homogêneo, clivado pelo inconsciente (PÊCHEUX, 2009[1975]). A releitura de Freud por Lacan é determinante por consentir levar em conta uma nova concepção de sujeito. De acordo com o psicanalista francês, o inconsciente se estrutura como uma cadeia de significantes, ou seja, *como uma linguagem* (LACAN, 1985), e todo discurso é atravessado pelo discurso do inconsciente, do Outro (com maiúscula).

Para Pêcheux (2009[1975]), inconsciente e ideologia estão materialmente ligados e, segundo Orlandi (1996, p. 80),

Esta ligação material se faz pela relação comum com a língua. Em outras palavras, a compreensão do lugar da interpretação nos esclarece a relação entre ideologia e inconsciente, tendo a língua como lugar em que isto se dá, materialmente. A ordem simbólica, configurada pelo real da língua e pelo real da história, faz com que tudo não possa ser dito e, por outro lado, haja em todo dizer uma parte inacessível ao próprio sujeito.

A Análise do Discurso, portanto, postula o sujeito como historicamente determinado, interpelado pela ideologia e dividido pelo inconsciente. O ideológico produz evidências que fazem com que o sujeito se aceite pleno, sem que se perceba afetado e identificado a determinadas práticas, constituindo-se na/pela linguagem através da filiação a determinadas redes de sentido. Ideologia e inconsciente possuem como caráter comum o fato de dissimularem sua existência no próprio funcionamento, produzindo um tecido de evidências em que o sujeito se constitui (PÊCHEUX(2009[1975])).

A natureza da ilusão do sujeito de ser fonte racional do sentido produzido é dupla: inconsciente e ideológica. Precisamente por ser inacessível é que a articulação inconsciente-ideologia se configura como lugar de constituição da subjetividade. O sujeito tanto se vê como instituidor daquilo que diz quanto imagina que o que diz só pode ser dito de uma maneira (PÊCHEUX, 1990).

O funcionamento do processo discursivo na constituição subjetiva é apagado pelos efeitos de evidência de sermos sempre já-sujeitos e, também, de transparência e literalidade dos sentidos (PÊCHEUX, 2009[1975]). Assim, a condição para que o indivíduo seja sujeito é sua entrada no simbólico, na linguagem; ao entrar na linguagem, o sujeito é interpelado, configurando-se como assujeitado e também como desejanter: efeito, pois, da ideologia e do inconsciente. Em mais palavras, o dizer inscreve marcas desta constituição subjetiva, todavia, a alienação do sujeito no seu dizer o impede de perceber que é constituído por uma rede de significantes.

Ao trabalhar com a relação entre indivíduo e sujeito, o analista do discurso se propõe "pensar a interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia, no simbólico, constituindo a forma-sujeito-histórica. Com esta forma sujeito constituída, dá-se então o processo de individualização do sujeito" (ORLANDI, 2008c, p. 21). A forma-histórica do sujeito moderno é a do capitalismo, em que o sujeito jurídico possui direitos, deveres e liberdade para ir e vir (Ibid.).

É necessário ratificar que estamos falando de um sujeito dividido, como efeito da interpelação pelo ideológico e da afetação pelo inconsciente. Um sujeito, portanto, que não é centro e nem origem do sentido produzido. Esse sujeito afetado pelo inconsciente e

interpelado pelo ideológico passa por um processo de individualização pelo Estado, em que recebe números de Identidade Civil e Cadastro de Pessoa Física, para ser um sujeito que trabalha legalmente, paga suas contas, consome produtos etc., documentado, controlado e identificado como cidadão. Ele se insere, desse modo, em uma conjuntura que dita normas de conduta, afirmando o exercício de seus direitos e as punições em caso de não cumprimento dos seus deveres.

De acordo com Henry (2013[1992]), nossos corpos são, antes de qualquer coisa, atravessados pela linguagem, e o sujeito é sujeito da ideologia e do desejo inconsciente. Por não estar na origem e não ser fonte de si, o sujeito precisa ser pensado enquanto efeito de linguagem, o qual (se) significa através de filiações a redes de sentido. Desta forma, o sujeito "não pode ser pensado como uma evidência ou como unidade, reflexo de uma interioridade" (MARIANI, 2002, p. 108).

É enquanto sujeito que se age no social e se (re)produz práticas, sujeito do discurso como efeito de um ideológico cujo funcionamento quanto à reprodução das relações de produção consiste na interpelação que provoca o assujeitamento (PÊCHEUX; FUCHS, 1990, p. 164).

Segundo Mariani (2003), retomando Pêcheux (1975), o sujeito assujeitado está preso a uma rede de linguagem que o constitui, ainda que não perceba, e sofre estes efeitos prendendo-se às evidências da própria linguagem. Assim, acha-se fonte de seus pensamentos, origem do que diz e dominador de suas vontades, estando livre para dizer o que bem desejar. Mas não há processo de assujeitamento completo ou imutável, já que o sujeito ocupa, no todo social, mais de uma posição: "os mecanismos de resistência, ruptura (revolta) e transformação (revolução) são, assim, igualmente constitutivos dos rituais ideológicos de assujeitamento" (MARIANI, 1998, p. 25).

É assim que analisar o modo como o sujeito se constitui no discurso *hip hop* coloca o analista em um lugar que não se rende à ilusão de tomar sua posição como estável, homogênea, mais ou menos verdadeira. As posições assumidas neste discurso se relacionam com outras possíveis.

O lugar da língua na constituição da teoria é primordial, de fundamentação. No estruturalismo, significado e significante estão fixados no signo, o que se baseia nas dicotomias saussurianas *significado/significante* e *língua/fala* (SAUSSURE, 2006[1916]). Orlandi (2006a, p. 14) explica o enfoque da Análise do Discurso instruindo que a mesma "desloca a dicotomia entre língua e fala e propõe uma relação não dicotômica entre língua e discurso". Uma relação na qual língua, história e sujeito são indissociáveis. A produção de

sentidos é trabalhada na perspectiva de uma semântica do discurso, que põe em relação elementos de ordem linguística e socio-histórico-ideológica.

Pode-se entender a língua como meio por que o discurso se materializa e em que o sujeito se inscreve. Indo mais além, deve-se frisar que o sujeito se subjetiva, “submetendo-se à língua. Trata-se de um assujeitamento que se traduz no processo de afetação do sujeito ao sistema significante” (MOREIRA, 2009, p. 36).

Mariani (2003, p. 67) sintetiza organiza o que se disse até aqui ressaltando que:

Em termos discursivos, há um apagamento (necessário) para o sujeito desse processo do significante que o constituiu na interpelação ideológica (...). O sujeito não se percebe preso em uma rede de linguagem, rede essa que o constituiu como sujeito antes de mais nada. O sujeito “sofre” os efeitos da interpelação-identificação ficando preso às evidências constituídas na própria linguagem: julga-se fonte dos próprios pensamentos, origem do próprio dizer, julga-se capaz de dominar o seu dizer, julga-se livre para dizer o que quiser etc.

Veja-se bem, por conseguinte, que o objeto da disciplina inaugurada por Pêcheux e seus seguidores não é a língua e suas estruturas internas, nem as transformações sofridas por ela, tampouco a comunicação humana, de acordo com as formulações de Jakobson (1974). Seu objeto teórico é o discurso e, para Pêcheux (1993[1969]), discurso é “efeito de sentido entre locutores”. A língua, como base em que se materializam tais efeitos, não deixa de ser tratada como estrutura, mas uma estrutura que admite o equívoco, observável, por exemplo, no momento em que a fala tropeça e o inconsciente se marca.

O equívoco, que na instância do sujeito nos permite compreender a relação com o inconsciente, na instância da história nos põe em contato com o como funciona da ideologia: o que está presente por uma ausência necessária. Esta *qualidade* discursiva do sujeito e do sentido deve constituir o dispositivo do analista. (ORLANDI, 1996, p. 82, grifos no original).

O equívoco dá a ver a opacidade da língua. É o ponto em que a materialidade toca a história e o inconsciente, algo que aponta “para o que está além do controle do sujeito sendo, ao mesmo tempo, em função mesmo de sua ausência, constitutivo dele. [Assim,] estar exposto ao equívoco e à falha é mergulhar na opacidade dos sentidos, é estar exposto à contradição, à não coincidência entre as palavras e as coisas” (MARIANI, 1999, p. 5-6).

É no deslize dos sentidos enquanto efeito metafórico que se define o trabalho ideológico no qual língua e história se tocam pelo equívoco materialmente determinado (ORLANDI, 1996). A metáfora, “na perspectiva do histórico, do equívoco, da relação língua/discurso”, também está na constituição do sujeito e dos sentidos (ORLANDI, 1996, p. 81). Sobre o deslize, Orlandi (Ibid.) dirá que

é o lugar da interpretação, da ideologia, da historicidade. É assim que podemos compreender a relação entre língua e discurso: a língua pensada como sistema sintático intrinsecamente passível de jogo e a discursividade como inscrição de efeitos linguísticos materiais na história.

O sujeito estabelece relações em sociedade assumindo posições no "em movimento" de sentidos sempre em relação com outros sentidos. Sujeito e sentido se constituem pela incompletude, funcionando sob o modo de uma falta, o que faz com que um texto não possa ser fechado, sendo permitido a cada um construir diferentes sentidos para um mesmo objeto simbólico. Conforme Orlandi (2012a, p. 54),

Pela natureza incompleta do sujeito, dos sentidos, da linguagem (do simbólico), ainda que todo sentido se filie a uma rede de constituição, ele pode ser um deslocamento nessa rede. Entretanto, há também injunções à estabilização, bloqueando o movimento significante. Nesse caso, o sentido não flui e o sujeito não se desloca. Ao invés de se fazer um lugar para fazer sentido, ele é pego pelos lugares (dizeres) já estabelecidos, num imaginário em que sua memória não reverbera. Estaciona. Só repete.

Se o sujeito, atravessado que é pela linguagem, pode deslocar-se de uma posição e assumir outras no processo de significação, isto se dá porque ele também é incompleto. Ou seja, a incompletude é o que permite o movimento dos sentidos e dos sujeitos. Há, portanto, uma abertura no processo de significação que possibilita que o sujeito não esteja fadado a significar sempre do mesmo modo. Entretanto, assim como o sentido sempre pode ser outro, nada impede que venha a ser administrado.

A Análise do Discurso não enfoca uma concepção de transparência da linguagem, porque entende que os sentidos não estão na língua, nas coisas, no mundo ou na intenção do sujeito. E não podem ser extraídos de modo inequívoco e interpretados livremente, como se fossem únicos, completos e estáveis. Pêcheux (2010[1982], p.58), a partir de Canguilhem (1980), afiança que o "sentido é relação a".

Se a uma análise coubesse observar os sentidos produzidos no enunciado "Sabe que o martelo tem mais peso pra nós, que a gente todo dia anda na mira do algoz", proferido em uma canção intitulada *O preto em movimento* (BILL, 2006), isto não se poderia realizar pelo mergulho no imaginário de que o sujeito tem plena consciência de si e de seu dizer, pela adesão ao efeito de verdade daquilo que o *rapper* diz, ou pela identificação ou não do analista com o modo como se significa o lugar do favelado em letras de *rap*. A posição do analista não tende à imersão na literalidade, justamente porque ele compreende, antes de mais nada, que a transparência do sujeito e dos sentidos resulta de um efeito ideológico elementar (ALTHUSSER, 1980). Indaga-se, então, sobre que processos ideológicos se materializam

neste enunciado, os quais determinam a forma como o sujeito significa a si, aos que trata como “eles”, implícitos no pronome “nós”, olhando também para aquilo que o sujeito diz de si no modo como significa o outro, para o que poderia ter sido dito e não foi, relacionando sentidos, mobilizando uma sintaxe específica, um vocabulário peculiar.

Enquanto históricos, os sentidos deslizam entre significantes, razão pela qual Pêcheux e Fuchs (1990, p. 244) definem a metáfora como primeira e não-derivada enquanto transporte entre significantes. A divisão entre denotação e conotação está aí desfeita, pois o discurso é um “em curso” possibilitado pelo efeito metafórico que “situa a questão do funcionamento na relação do sujeito com a língua” (ORLANDI, 1996, p. 80). O Efeito Metafórico é, segundo Pêcheux (1993[1969]), o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual, e

Como esse efeito é característico das línguas naturais, por oposição aos códigos e às línguas artificiais, podemos considerar que não há sentido sem essa possibilidade de deslize, e, pois, sem interpretação. O que nos leva a colocar a interpretação como constitutiva da própria língua. (ORLANDI, 1996, p. 80)

Trocar uma palavra por outra, em relações de natureza parafrástica, não significa, necessariamente, manter o sentido, uma vez que qualquer estabilidade semântica está no âmbito dos mecanismos imaginários, pois que o novo é sempre possível, mas essa possibilidade não irá descartar o já-dito (PÊCHEUX; FUCHS, 1990). Não é questão de desfazer a dualidade denotação/conotação com o objetivo de sancionar que tudo é conotativo, mas liquidar o que chamam de “princípio do par núcleo/periferia”, tratando a metáfora como “transporte entre dois significantes, constitutivo de seu sentido” (Ibid., 1990, p. 244).

As reflexões são trazidas para a esfera do sociopolítico-ideológico, atando língua a sujeito e história. A língua compõe o objeto discurso como pressuposto, condição material de seu fundamento/funcionamento. Ela é opaca, não transparente, não evidente. Em sendo base em que se consolidam os processos e práticas discursivas identificados a processos e práticas sociais, é através da língua, de suas marcas – e isto se estende a outras materialidades, como a imagem e a sonoridade –, que o analista chega ao discurso, a fim de observar como os sentidos se organizam, de acordo com as posições/filiações de sujeitos que se constituem na/pela linguagem, em dadas condições de produção. Para Orlandi (2012a, p. 40), as condições de produção “implicam o que é material (a língua sujeita a equívoco e a historicidade), o que é institucional (a formação social, em sua ordem) e o mecanismo imaginário”, o qual estabelece imagens dos sujeitos.

Inscritos em posições, os sujeitos do/no discurso fazem projeções imaginárias se identificando com um lugar na estrutura social e é no social que os sentidos circulam e que o

discurso acontece. Diferentemente do que sugere o estruturalismo, Orlandi (Ibid., p. 15) nos mostra que a língua não é trabalhada na Análise do Discurso como sistema abstrato, mas como algo que circula no mundo, significada de diferentes formas, falada pelos homens que têm a produção de sentidos como parte de suas vidas, tanto como sujeitos quanto como membros de uma forma de sociedade: “na Análise do Discurso procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”.

Para que se obtenha melhor compreensão de como se configuram os processos e posições mencionados, vale a pena discorrer sobre alguns outros conceitos de base do empreendimento de Michel Pêcheux e que perpassam, ora a textualização, ora as análises realizadas nesta tese.

Como são os fatores de ordem social e ideológica que definem e direcionam a produção de sentidos, eles só podem ser apreendidos como estando vinculados a *formações discursivas*, que são materializações de *formações ideológicas* (PÊCHEUX, 2009[1975]). Sobre os conceitos de formação social, formação ideológica e formação discursiva, Pêcheux e Fuchs (1990, p. 166) explicam que o discursivo deve ser concebido como aspecto material da materialidade ideológica. E seguem dizendo que uma formação ideológica comporta uma ou mais formações discursivas que determinam o que pode e deve ser dito, com base em uma posição assumida numa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico.

Toda posição pode ser relacionada a uma formação social em uma relação de luta de classes. Sintetizando, a formação discursiva é a materialização de uma formação ideológica, a qual materializa uma formação social dada. Pêcheux (2009[1975], p. 149) afirma que

(...) o próprio de toda formação discursiva é dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal, objetividade essa que reside no fato de que "algo fala" (*çã parle*) sempre 'antes, em outro lugar e independentemente', isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas.

Ela está necessariamente vinculada aos sujeitos e às condições de produção do discurso, o que acaba por explicitar que uma mesma materialidade pode abarcar diferentes discursos, desde que os sujeitos envolvidos e as condições de produção não sejam os mesmos. Para Orlandi (1996), o dizer tem um “peso ideológico” porque o gesto de interpretação materializa a inscrição do sujeito em uma formação discursiva (FD), o que significa que este gesto se constitui em uma posição.

O sujeito do *hip hop*, por exemplo, para ser sujeito do que diz, assume uma posição, ou seja, significa o mundo inscrito em regiões de sentido, filiando-se a FDs que determinam o que pode e deve ser dito, representando posições sociais dos sujeitos enquanto projeção na linguagem das formações ideológicas. Se os sentidos não estão na língua, nem nos sujeitos, pode-se concluir que a mesma organização linguística pode veicular diferentes (às vezes, divergentes) sentidos.

O discurso pode ser outro quando as filiações são outras, porque os sentidos estão à deriva, podendo relacionar-se a tais ou quais significantes, inseridos em inúmeras condições de produção. Orlandi (2006a, p. 14) dirá, retomando Pêcheux, que “o sentido de uma palavra ou expressão refere-se às posições assumidas pelos sujeitos e às formações ideológicas nas quais tais posições se inscrevem, materializando-se em formações discursivas”. Mas este funcionamento, de acordo com Pêcheux e Fuchs (1990), encontra-se recalcado para/pelo sujeito, encoberto pela ilusão de ser fonte consciente do seu dizer.

Os processos de produção/formulação/circulação discursiva interligam-se à exterioridade, esta enquanto memória a determinar todo dizer. Todo discurso se filia, pois, a uma rede de formações ideológicas que se materializam em formações discursivas, as quais representam o espaço de encontro entre discurso e ideologia na relação com o *interdiscurso*. O interdiscurso é um já-dito que se reformula num processo ininterrupto, constituindo-se como pré-construído discursivamente de sentidos que compõem a memória discursiva.

A noção de *pré-construído* é primeiro proposta por Henry (1997), para dar conta da presença do outro, designando aquilo que remete a construções anteriores e exteriores ao discurso do sujeito. O pré-construído é determinado materialmente no interdiscurso, como o que fala sempre antes, em outro lugar e independentemente. Isto é, trata-se de um elemento do interdiscurso que se reinscreve no fio do discurso. Ou seja, ele provém da exterioridade, mas esta proveniência é esquecida quando da interpelação do sujeito pela ideologia (ORLANDI, 2012c).

O lugar do interdiscurso é um lugar de disputa de sentidos, de discursos que se embatem, encontrando-se ou confrontando-se. Comporta os sentidos transversos (PÊCHEUX, 2009[1975]) que se associarão aos significantes, estando o sujeito aportado em determinada posição, mas jamais condenado à inércia, visto que pode assumir outras posições no processo de significação.

A questão da memória, pensada por pesquisadores de diversos campos e problematizada em Pêcheux (2010[1999]), pode ser trabalhada pela retomada da constituição dos sujeitos e dos sentidos. Os sentidos de um enunciado, assumidos imaginariamente como

únicos, transparentes, constituem-se por uma ausência necessária. Dizer *X* implica em deixar de dizer *Y*, *Z*, *A*, *B* etc. Mas os sentidos de *Y*, *Z*, *A*, *B* comparecem em *X* pela ausência, isto é, *X* também se constitui pelo que se deixou de dizer para que *X* fosse dito: “Como só uma parte do dizível é acessível ao sujeito, com essa escuta o analista poderá ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz mas que constitui igualmente os sentidos de ‘suas’ palavras” (ORLANDI, 2001, p. 60). O jogo presença-ausência e lembrança-esquecimento define o trabalho da memória, a partir do que dela (saber discursivo, interdiscurso) estruturalmente se esquece para que o sentido seja este (ORLANDI, 2004).

Nesse momento, faz-se imprescindível destacar o que Pêcheux formula sobre dois tipos de esquecimentos que constroem a unidade subjetiva: o primeiro se define como processo inconsciente e ideológico que produz a ilusão para o sujeito de que ele está na origem do discurso, permanecendo recalçadas, dessa maneira, a determinação ideológica e a articulação do discurso com o interdiscurso; o segundo esquecimento é o que evidencia para o sujeito, ao privilegiar algumas sequências discursivas e, conseqüentemente, apagar outras, que o que ele diz só pode ser proferido de uma maneira, esquecendo-se, pois, que os sentidos vêm da formação discursiva com a qual se identifica (PÊCHEUX, 2009[1975]). Nas palavras do autor, "o termo esquecimento não está designando aqui a perda de alguma coisa que se tenha um dia sabido, como quando se fala de ‘perda de memória’, mas o acobertamento da causa do sujeito no próprio interior de seu efeito” (Ibid., p.183).

As formações discursivas delimitam o território das posições-sujeito colocadas em prática no discurso, e são porosas, mantendo relação com outras FDs na instância dispersa do interdiscurso. O sujeito toma a palavra vestindo e rejeitando sentidos para fazer sentido. Nada do que se enuncia é original, autêntico, inaugural, pois os sentidos preexistem ao sujeito assujeitado pela ideologia, e todo o campo do dizível é anterior a este sujeito.

O analista precisa tomar em consideração os efeitos ideológicos para analisar o funcionamento discursivo, o que não significa que reconhecer os efeitos desta interpelação lhe conceda o privilégio de poder se arrumar em um recinto alheio à ideologia. Ou seja, o fato de o analista do discurso estar avisado da interpelação ideológica não significa que ele possa ocupar um lugar fora da ideologia, porque não há este lugar.

Se o interdiscurso está ligado ao pressuposto de que todo discurso se relaciona com uma exterioridade, uma memória discursiva que sustenta o dizer, um já-dito constantemente reformulado, isto significa que o discurso está sempre filiado a redes de sentido ideologicamente determinadas. É no interdiscurso que se encontram sentidos que serão

atualizados por sujeitos que falam de determinadas posições, em condições materiais específicas de produção.

Orlandi (1984a) desenvolve as noções de *paráfrase* e *polissemia* (o “mesmo” e o “diferente”), fundamentais para refletir sobre como funciona o interdiscurso. Conforme Mariani (1999, p. 3), na ordem do significante, instauram-se os processos metafóricos, os quais "tanto podem reinstaurar uma ilusão do ‘mesmo’ como, dando suporte ao imprevisível, abrir para a multiplicidade (polissemia), desarticulando, deste modo, na realidade imaginária, a identificação com o outro”.

A paráfrase consiste na repetição do mesmo, enquanto que a polissemia se abre o para o diferente. Ainda em Orlandi (2012) encontramos a definição de paráfrase como matriz de sentido, já que não há sentido sem repetição, enquanto que a polissemia é conceituada como a fonte da linguagem, isto é, a condição mesmo de existência do discurso, haja vista a incompletude do sujeito e da linguagem. Logo, “A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação.” (ORLANDI, 1984a, p. 36).

O imaginário na constituição dos sentidos e o trabalho da memória é o que funciona no jogo dos processos de *paráfrase*, compreendido como retorno ao espaço do dizível, e *polissemia*, como deslizamento de sentidos, transferência (ORLANDI, 1998). É na polissemia que ocorrem rupturas em processos de significação. Em relações historicamente determinadas que os sujeitos mantêm com a transparência dos sentidos, apaga-se o fato de o sujeito resultar de um processo. A memória está estruturada entre a paráfrase e a polissemia, o mesmo e o diferente, o que garante ao sujeito a possibilidade de produzir novos efeitos de sentido, de ressignificar, de deslocar-se de sua posição.

Outro conceito a ser devidamente considerado aqui é o de *formações imaginárias*, formulado por Pêcheux (1993[1969]) para pensar a imagem que o sujeito atribui a si e ao outro no discurso, ou seja, o reconhecimento de seu lugar e do lugar do interlocutor no jogo de imagens que produz efeitos discursivos, constitutivo de todo discurso. Adaptando para esta pesquisa o esquema proposto por Pêcheux, represento os imaginários possíveis de serem construídos por sujeitos nas letras de *rap*, que chamarei de *sujeito-combatente* (CE) e *sujeito-combatido* (CO):

Expressão que designa as formações imaginárias	Significado da expressão	Questão implícita cuja "resposta" subentende a formação imaginária correspondente
 ICE ^(CE) CO ICO ^(CE)	Imagem do sujeito-combatente para o sujeito colocado como combatente	- Quem sou eu para lhe falar assim?
	Imagem do sujeito-combatido para o sujeito colocado como combatente	- Quem é ele para que eu lhe fale assim?
 ICO ^(CO) CE ICE ^(CO)	Imagem do sujeito-combatido para o sujeito colocado como combatido (no imaginário do próprio sujeito combatente).	- Quem sou eu para que ele me fale assim?
	Imagem do sujeito-combatente para o sujeito colocado como combatido (no imaginário do próprio sujeito combatente).	- Quem é ele para que me fale assim?

Quadro 1 - Formações imaginárias no discurso *hip hop*

Nesta adaptação, tenho em questão que, no *rap*, não se tem acesso à fala do combatido, a não ser pelas projeções do próprio sujeito-*rapper*. Por isso, na segunda parte do quadro, especifico que quem está na posição de combatente produz imaginários sobre as projeções e, por conseguinte, as posições assumidas pelo combatido.

As posições assumidas por quem comenta serão tratadas em termos de identificação ou não (de *adesão* ou *discrepância*) em relação ao discurso de MV Bill, a fim de se observar, a partir de “como” os sujeitos se identificam ou não, as posições que assumem ao tomar a palavra, isto é, filiando-se a determinadas regiões de sentido.

Integram este quadro não apenas os elementos CE (*combatente*) e CO (*combatido*), mas também o que Pêcheux (1993[1969]) considera como elemento R, o qual diz respeito à situação em que o discurso é produzido, de forma mais abrangente, as suas condições de produção. Também não se pode abrir mão da imagem que o sujeito faz, tanto no clipe em si quanto nos comentários, do meio pelo qual o sujeito diz – afirmando fazer arte e política, a

partir daquilo que se designa como um movimento social, o *hip hop* – e da imagem que faz de como o interlocutor projeta acerca desse meio: a) o que é o *hip hop* para o *sujeito-combatente*?; b) O que é o *hip hop* para o *sujeito-combatido*?

Estas representações não resultam, como já foi explicado, de uma realidade física, mas de um objeto imaginário, fruto de processos discursivos históricos oriundos de diferentes condições de produção. É apenas por meio de outros processos, historicamente constituídos, que se tem a possibilidade de assumir posições no processo discursivo presente, apesar de haver perspectivas que as tomam como "uma totalidade" analisável pela superfície que constitui as relações transparentes entre indivíduos que "fazem uso" da linguagem. E como "processo discursivo" deve-se entender o "sistema de relações de substituição, paráfrases, sinonímias etc., que funcionam entre elementos linguísticos – 'significantes' – em uma formação discursiva dada" (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 148).

Nos imaginários reproduzidos pelo sujeito que fala da posição *rapper* e dos sujeitos que comentam o clipe *Causa e efeito* está a base de meu interesse enquanto analista do discurso, já que, através da mesma, é possível analisar as discursividades que atravessam relações aparentemente estáveis, ou seja, discursos outros que transpassam e constituem o mesmo.

Objetiva-se, pois, privilegiar os funcionamentos das lutas entre sentidos em dadas condições históricas de produção (que derivam, sucessivamente, de outras condições de produção), de disputas em discursos atravessados por já-ditos, que materializam alterações entre sujeitos na tensa esfera do social, sempre movente, em que as consolidações só podem ser transitórias.

O próximo subcapítulo trata teoricamente da relação entre as diferentes materialidades que serão analisadas, oferecendo uma definição teórico-metodológica específica sobre a abordagem do discurso imagético, com base em trabalhos realizados em Análise do Discurso.

2.3. Relação entre materialidade significativa e história: o discurso imagético

Por detrás da aparência da contradição, é preciso olhar mais de perto o jogo dessas trocas.

Jacques Rancière. O Destino das Imagens.

A consideração de que os sentidos são históricos, de que o sujeito dispõe de maneiras distintas pelas quais assume posições e de que há mais de um suporte em que o discurso se

materializa leva-me a refletir sobre as materialidades discursivas, no sentido de pensar sobre certas particularidades nas relações entre discurso e interdiscurso.

A partir da análise da superfície textual em que as materialidades discursivas se inscrevem, procede-se à observação dos traços de contradições que instauram disputas de sentido na linguagem. Do lugar da Análise do Discurso, reterritorializo a citação de Rancière (2012) sob a alegação de que, para além de ansiar pelo desvelamento de um por detrás da aparência da contradição (para o analista do discurso, a contradição há de modo constitutivo), é preciso olhar para o funcionamento das trocas entre sujeitos que falam e, ao falarem, assumem posições.

Neste subcapítulo, defino certos pontos de ancoragem e de afastamento na maneira como almejo lidar com a materialidade da imagem, “não mais legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória perdeu o trajeto de leitura” (PÊCHEUX, 2010[1999], p. 55).

Na legenda do quadro *Ceci n'est pas une Pipe*⁸, do artista plástico belga *René Magritte*, lê-se que a imagem pintada realisticamente de um cachimbo não é um cachimbo. É justamente a partir desta legenda (“Isto não é um cachimbo”), sob a pintura quase fotográfica de um objeto, que depreendo a problemática que interessa em demasia ao que tenho a dizer da linguagem.

O célebre ensaio de Foucault, homônimo à descrição do quadro, aponta que um dos efeitos da obra de Magritte consiste em perturbar o tradicionalismo dos modos de correspondência entre linguagem e imagem (FOUCAULT, 1988[1973]). Afinal, quão curiosa pode parecer a declaração de que o cachimbo da imagem, representado de modo tão similar ao objeto, não é um cachimbo? Promovendo o desencontro em relação a injunções que afirmam o que é esperável interpretar de uma imagem, o linguístico, no quadro de Magritte, joga com a desestabilização da leitura pelo que, inicialmente, tende a soar como da ordem de um *nonsense*.

Não é comum que a costura de relações entre língua e imagem se dê para fins de desestabilização. Isto contribui para tornar visível que a interligação entre linguístico e imagético se apoia na ilusão de maior transparência da língua, capaz de tudo comunicar – *tornar comum* – e, por isso, de traduzir, desequivocar a imagem, esta linguagem aberta, teimosa, fugidia.

⁸ MAGRITTE, René. *La Trahison des images* (Ceci n'est pas une pipe), óleo sobre tela, 60,33 x 81,12 cm, 1928/29. Disponível em: http://arte-factoheregesperversoes.blogspot.com.br/2011/02/rene-magritte_19.html. Consulta em 3 de janeiro de 2016.

A necessidade de inscrição da língua contornando a imagem acena, ela própria, para a inerência da sempre-possibilidade de equívoco, que estimula a busca pelo engessamento, conduzindo os sentidos por uma direção, evitando desvios para outras interpretações. Grosso modo, os efeitos produzidos nesta relação tendem a tapear algo constitutivo: a possibilidade que está para todo enunciado de tornar-se outro (PÊCHEUX, 2012[1983]). Um esforço que produz seus efeitos, efeitos sempre políticos, mas que não têm o poder de escapar completamente da abertura à descristalização dos sentidos, porquanto tudo que é histórico se move.

Uma pergunta recorrente em meu processo de reflexão, organização e escritura deste trabalho foi: como analisar um material tão diverso, composto, múltiplo? Como depreender marcas que me permitam fundar um alicerce, a fim de que não caia na perigosa armadilha de uma interpretação livre? Ter como objeto de análise o clipe oficial da música *Causa e efeito* (BILL, 2011) imprime a responsabilidade de estabelecer necessárias delimitações. O sítio em si reúne características que precisam ser abarcadas no processo de descrição das materialidades, já que se ambiciona analisar as diferentes materialidades, na letra da canção, nos comentários sobre o vídeo, nas próprias imagens exibidas e na constituição musical do *rap*.

E é sobre a questão de como analisar imagem e música que definirei um caminho a ser seguido, sem negligenciar o atravessamento do discurso com contornos de instrumento artístico, político, reclamatório, de entretenimento e de resistência, próprio ao movimento *hip hop*, pelo discurso da divulgação em massa e da interatividade, próprio à Internet e, especificamente, ao *Youtube.com*. Cada suporte é particularmente determinado pela história, e cada materialidade possui especificidades nas relações com o ideológico que a determina.

No campo da Análise do Discurso, há muitos trabalhos que objetivam oferecer avanços teóricos e metodologias para o tratamento analítico da imagem. Dentre tantos, há pelo menos duas contribuições que considero pertinentes aos escopos desta empreitada.

Na tentativa/tentação de analisar imagem e música, trago como embasamento a questão da *materialidade significativa*, referida por Orlandi (2007b), mas tratada por Lagazzi (2010) como uma noção específica que amplia a definição de discurso como relação entre língua e história (ORLANDI, 1996), tomando-o como relação entre materialidade significativa e história.

Corroborar-se assim a importância de se considerar o sentido como “efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significativa”, na história, compreendendo a materialidade como o modo significativo pelo qual o sentido se formula (LAGAZZI, 2010, p. 173). Para

isso, é necessário desfazer a dicotomia verbal/não-verbal, a fim de trabalhar a textualidade como processo, que expõe “o *corpo da linguagem* às suas formulações, *versões* possíveis em materialidades e condições diversas” (FEDATTO, 2013, p. 35).

Para atingir a ordem significante, a fim de observar o que a organização da língua-materialidade indica em relação ao real da língua ou da história, o analista atravessa o imaginário, “para apreender, no funcionamento discursivo, o modo de constituição do sujeito e dos sentidos” (ORLANDI, 1996, p. 50).

Já se sabe que, para a Análise do Discurso, os efeitos de sentido se produzem sob determinações históricas. É preciso salientar, conforme Lagazzi (2011), que a materialidade confere limites à produção de sentidos, o que também quer dizer que pode haver mais de uma interpretação a partir de uma materialidade, mas não qualquer uma. Deste modo, a autora nos orienta dizendo que

Importam as palavras usadas assim como a sintaxe do texto, no caso da materialidade verbal. Importam as imagens em seus vários elementos constitutivos, tais como as cores, a relação luz e sombra, a perspectiva, os traços no caso da materialidade visual. E no caso de um texto alocado no espaço digital, importam também os links, muitas vezes o movimento de imagens, a sonoridade e a musicalidade, em caso de vídeos. (LAGAZZI, 2011, p. 499)

No caso da materialidade imagética, acrescento, nos próprios limites que sua composição impõe à análise, moram os perigos de se entregar à tentação do deslimite interpretativo. Não se pode perder de vista que os elementos de uma materialidade significante devem remeter a outros elementos, buscando-se, no exercício parafrástico, contrapontos que ajudem a compreender a produção de sentidos na evidência resultante do trabalho da ideologia (Ibid.).

É esta indispensável remissão e esta preocupação com o funcionamento da produção de sentidos que difere um trabalho com o discurso. Para Lagazzi (2011 p. 504), “pensar os sentidos como efeitos produzidos sobre a cadeia significante em condições de produção é dar consequência ao primado do significante, e não apenas do significante verbal”. Contudo, esse significante não é mais, com em Saussure, a contraparte do significado, constituindo ambos o signo, já que, é importante frisar, os sentidos se produzem na relação da materialidade significante com a história.

Citando Pêcheux e Fuchs (1990), acerca do batimento entre a descrição e a interpretação, Lagazzi (2010) ratifica uma exigência: priorizar os gestos de descrição das materialidades. Através destes, afirma o filósofo francês, pode-se detectar a interpretação como ato em que estão inscritas tomadas de posição. O olhar sobre as imagens se lança no

sentido de considerá-las como discurso, abordando a materialidade em sua própria (e peculiar) atrelagem à história, atribuindo-lhe independência em relação ao linguístico, isto é, não a tratando como uma redução deste.

A autora nos lembra de que a Análise do Discurso não estabiliza suas noções e conceitos, mas os mobiliza da tensão entre formulação e memória, sem ter como fim a apreensão de conteúdos (LAGAZZI, 2009). Por isso, os impasses do analista do discurso não são os mesmos, por exemplo, do semioticista da imagem. Suas noções e conceitos não funcionam como uma fórmula, mas na confrontação do analista com cada material, a qual se configura distintamente em cada trabalho. Assim sendo, “as dificuldades analíticas impostas pelos materiais são a medida dos questionamentos necessários” (Ibid., p. 2).

Ao analisar o documentário *Tereza*, de Goifman e Souza⁹, Lagazzi (2009) irá abordá-lo como uma materialidade composta, isto é, com distintas estruturas materiais em composição, diferenciando composição de complementaridade. A partir de uma regularidade que comparece no linguístico e no imagético, a qual nomeia de *inconclusão*, busca identificar marcas desta inconclusão, observando convergências. Pela observação das instabilidades lógicas que escapam e desconcertam o espectador, a autora demonstra como o documentário impacta quem o assiste, à medida que desestabiliza suas certezas, pela exibição, por exemplo, da ausência de sentimento na fala, ou de uma justiça não legitimada pela ordem do direito: “Ele quis me matar/ e eu matei ele”. A causalidade deste discurso provoca um desajuste pela incompreensão de sua naturalidade, uma desestabilidade em suas crenças.

A análise é empreendida sobre estas materialidades em composição, de modo que se abarquem as materialidades significando juntas. Assim, Lagazzi (2013, p. 402) ressalta que as formulações “intersecção de diferentes materialidades” e “imbricação material significante” referem-se ao fato de que “não se trata de analisarmos a imagem e a fala (e a música), por exemplo, como acréscimos uma da outra, mas de analisarmos as diferentes materialidades significantes uma no entremeio da outra”.

No caso de videocliques, filmes, documentários, talvez apenas a imagem em cena se assemelhe a um corpo desprovido de membros essenciais, pois se trata de um objeto de análise materialmente heterogêneo, em que linguístico e/ou musical se imbricam com a imagem. Mas em produções desse tipo, há o momento de produção de cada elemento, ou seja, geralmente, texto, filmagem/gravação e música se produzem em diferentes momentos, até que se coloquem em relação de composição, no entremeio um do outro, constituindo um

⁹ GOIFMAN, Kiko; SOUZA, Caco. *Tereza*. Vídeo com 16'. Produção: Malu Pedrosa. Roteiro: Kiko Goifman e Marcos Rogatto. Fotografia: Paulo Queiroz. Obra integrante do Festival Videobrasil 94.

efeito de totalidade. Em clipes como *Causa e efeito*, por exemplo, a gravação da canção precede a formulação de um vídeo.

Em geral, a produção e a publicação de videoclipes funcionam sob o argumento do maior alcance na divulgação de um trabalho musical. Lagazzi faz questão de destacar que linguístico, imagético e sonoro são formas diferentes por que o discurso se materializa. Entretanto, postos em relação, em composição, constituem outro discurso sob o efeito de todo, um todo complexo, cuja articulação com o histórico-ideológico deve ser analisada diferentemente a partir da relação que se constrói em sua composição.

O analista pode optar por trabalhar apenas com uma das materialidades, mas, ao pretender lidar com a imbricação entre diferentes formas de linguagem, é primordial reconhecer "na relação teoria-prática, as diferenças materiais, sem que as especificidades de cada materialidade sejam desconsideradas, fazendo trabalhar a incompletude na outra pela contradição" (LAGAZZI, 2013, p. 402), sopesando-se que "na remissão de uma materialidade a outra, a não-saturação funcionando na interpretação permite que novos sentidos sejam reclamados, num movimento de constante demanda" (LAGAZZI, 2009, p. 3). Desse modo, quando se trata de um discurso composto, têm-se tanto a possibilidade de analisar uma materialidade heterogênea quanto a de considerar cada materialidade separadamente.

Um dos efeitos observados na leitura recorrente do clipe *Causa e efeito* é o de ilustração visual do dito ou narração verbal do ilustrado, isto é, como se as imagens lançassem sobre a tela aquilo que é narrado no verbal e vice-versa. Mas tanto o verbal quanto o imagético foram este efeito pelo comparecimento ininterrupto daquilo que transborda: só por ilusão é possível aceitar que uma materialidade é capaz de traduzir a outra. Vejamos os recortes a seguir:



Figura 2 – Os indígenas em cenas de *Causa e efeito*.

As imagens acima foram recortadas do clipe de MV Bill como exemplo daquilo que transborda este efeito ilusório de representação de uma materialidade pela outra. Transborda no sentido em que pressionam as bordas ilusórias produzidas pelo imaginário de totalidade textual, fazendo com que algo mais seja dito para além da evidência de controle.

Imagens de indígenas podem ser observadas em alguns momentos do clipe, apesar de não haver, na letra da canção, qualquer referência direta a índio, indígena, tribo. Mesmo que aceitemos esta presença como uma menção lógica, devido ao fato de o *hip hop* propor-se a encenar causas de sujeitos historicamente marginalizados, em que os indígenas estariam incluídos, esta sensação de previsibilidade se dá quando da topada com semelhante representação: por que também o índio, não o homossexual, por exemplo? Por que também o índio, mas não qualquer remissão direta à luta das mulheres contra a opressão? Quem está incluído na mobilização do significante “combatente”, que “não aceita comando de canalha que a nós não respeita”?

O problema da identificação das marcas para o estabelecimento de análises é uma dificuldade bastante conhecida, segundo Davallon (2010, p. 30), por exemplo, pelos semioticistas da imagem. Perseguem-se, em muitos casos, eficácias metodológicas, tais como as permitidas pela possibilidade de segmentação de palavras, sentenças ou textos. Um dos impasses que se colocam é que há, nos textos imagéticos – e também nos sonoros –, um apagamento da passagem e da ordem dos componentes à totalidade do texto. E esse apagamento “tem por consequência essencial interditar que se reencontre a maneira como o

efeito estético e significante é produzido” (DAVALLON, 2010, p. 31). Este é um ponto de difícil abordagem para os semioticistas. E é um ponto de desafio para nós, analistas do discurso.

Em tais materialidades, não há uma linearidade sintática, uma sequência ordenada de unidades mínimas, o que dificulta abordagens que se pautam em segmentações. Para uma análise discursiva, não são estas segmentações confortantes/confortáveis a um analista positivista aquilo que importa em uma interpretação possível da materialidade da imagem.

Por isso, Lagazzi (2009) atribui extrema importância à noção de recorte (ORLANDI, 1984b), que visa a um funcionamento pelo estabelecimento de relações significantes entre elementos significantes. Tais elementos, por uma via materialista, não são considerados tendo como base o signo, mas a cadeia significativa, devendo ser buscados em relação de movimento (relação a_) (LAGAZZI, 2009, p. 1). No caso do visual estático, como um quadro, por exemplo, torna-se inviável trabalhar a partir da identificação de uma ordem sintática linear, de uma sequência entre elementos, mas é possível e pertinente observar as relações que mantêm entre si, as quais remetem à exterioridade que os constitui.

Julga-se apropriado trazer, em face das questões levantadas, o trabalho de Souza (1998), que estuda o discurso materializado em imagens, colocando em discussão a questão própria da materialidade e buscando formular um campo novo na descrição e análise do não-verbal, o qual não pressuponha o repasse do não-verbal pelo verbal. Desenvolve, para tal, o conceito de *policromia*, sobre o qual falarei mais à frente. A preocupação em formular um novo conceito está ligada à negação dos pressupostos da linguística estruturalista e da semiótica no tratamento do discurso imagético e no que se refere à própria definição de linguagem com que trabalham essas vertentes.

Numa referência a Authier-Revuz (1980) e seu conceito de heterogeneidade enunciativa, Souza (1998) afirma que a imagem possui em sua incompletude uma heterogeneidade discursiva. Ela produz referencialidades e implícitos, enquanto não-ditos que remetem a outras imagens e dão ao leitor a possibilidade de estabelecer (ou não) *links*. Ou seja, a imagem possui historicidade. Assim é que "O trabalho de interpretação da imagem, como na interpretação do verbal, vai pressupor também a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos" (SOUZA, 2013, p. 388).

A heterogeneidade enunciativa (AUTHIER-REVUZ, 1982) remete à historicidade concernente a todo enunciado. Objetivos discursivos incitados por condições de produção organizam sentidos que “já estão” para serem atualizados em sua condição de pré-existência em relação aos sujeitos. Authier-Revuz (1982) fala sobre dois tipos de heterogeneidade,

constitutiva e mostrada. Aquela é inacessível, aponta para o interdiscurso, a memória do dizer, para a gama de sentidos que antecedem os sujeitos. A segunda se mostra na materialidade linguística.

Para o que se objetiva nesta tese, concentro-me no funcionamento de relações constitutivas estabelecidas com o interdiscurso e o modo como se põe em prática a ilusão necessária de que o sujeito é dono de si e do que profere, esquecendo-se de que tudo é do outro. Consoante Indursky (1997), “[...] o sujeito, ao construir seu discurso, *incorpora* enunciados *pré-construídos* que, uma vez inseridos no intradiscurso, provocam o esquecimento de sua incorporação e produzem o efeito de ali se originarem” (INDURSKY, 1997, p. 196-197).

Citando Orlandi (1989), Souza (1998) diferencia o implícito do silêncio. O primeiro requer a presença de uma marca, a partir da qual o leitor pode realizar a interpretação. Já o segundo não deixa marcas, ele não é fala, é algo que se diz ao não dizer. É permitido ao leitor deduzir, subentender, fazer ilações, mas não pressupor. Abre-se passagem, destarte, para diferentes leituras possíveis.

É de praxe que a enxurrada de imagens a que nos expomos e que nos impõem, na maioria das vezes, estejam vinculadas a um verbal que lhes direciona os sentidos do qual aparecem como elemento acessório.

Souza (1998) irá demonstrar que esse processo está longe de querer produzir apenas um efeito complementar, promovendo, isto sim, direcionamentos/determinações de ordem ideológica. A imagem perde desta forma sua condição de texto, de linguagem, já que, sobrepondo-se a ela, está a palavra. Trata-se de um processo que a autora irá chamar de “processo de parafraseamento de imagens”, de apagamento do não-verbal pela verbalização, o qual direciona a interpretação a partir de um ponto de vista planejado de antemão (SOUZA, 1998, p. 6). Isto faz com que as imagens, como linguagem, não signifiquem por si mesmas. Há exemplos, de acordo com a autora, em que o efeito de sentido negativo de uma imagem pode ser apagado pelo autoritarismo do verbal induzindo o leitor, conduzindo seu olhar à percepção de humor e/ou outras positivities quaisquer.

Ocorre um silenciamento da imagem que dá lugar, por exemplo, na mídia, a um efeito de transparência, de obviedade na/pela objetividade. No entanto, o que Souza (*idem*) defende não deixa de enfatizar, de grifar ainda mais, que a opção pela análise do verbal, do não-verbal, ou da relação entre ambos em dado discurso, depende do que se almeja responder. Ora, se o analista objetiva olhar mais de perto a produção dos efeitos de transparência e obviedade provocados pela relação palavra-imagem-música, não há melhor caminho possível do que a

análise mesmo desta imbricação, desta inscrição do político, das tentativas de controle, de administração e direcionamento dos sentidos.

Souza (1998) menciona certas marcas de heterogeneidade da imagem, como silêncio, implícito, ironia, que trazem consigo especialidades, fazendo uma releitura de Ducrot (1987) e seu conceito de polifonia, para defender que não é pertinente, no processo analítico do não-verbal, considerar tais marcas como vozes, pois isto consistiria em reduzir o não-verbal ao verbal, um procedimento de análise e interpretação a outro. Com isso, propõe, por associação à polifonia de Ducrot, o conceito de *policromia*: "gesto que permite, ao interpretar a imagem, projetar outras imagens, cuja materialidade não é da ordem da visibilidade, mas da ordem do simbólico e do ideológico" (SOUZA, 2013, p. 390). O imagético passa a ser tomado como fundamentalmente heterogêneo, com seus próprios operadores discursivos não-verbais, tais como: cor, detalhe, ângulo, luz, sombra etc.

Pensando sobre a música, não se discute, por exemplo, que a inscrição de instrumentos como pandeiro e repique em uma canção atualizam também a memória e as redes de sentido em que se inscrevem. Há casos em que se marca, de forma mais explícita, trechos melódicos que fazem referência a outras canções. Algumas músicas provocam misturas intrigantes, tais como *O preto em movimento* (BILL, 2008), em que o *rapper* MV Bill, de dentro do *hip hop*, dialoga com a melodia, o ritmo e a própria voz da cantora Sandra de Sá, que surge em momentos pontuais da canção, cantarolando trechos da canção *Olhos coloridos* (SÁ, 1994). Neste tipo de citação, vê-se o atravessamento de uma canção pela outra, de um discurso pelo outro, produzindo efeitos de sentido. Os operadores discursivos de que fala Souza (1998) engendram a textualidade de não-verbais que significam sempre, em sua incompletude constitutiva, na relação com outros textos não-verbais.

O trabalho de Souza só faz ratificar o quanto o dispositivo teórico da Análise do Discurso oferece as condições necessárias para o trabalho com diferentes objetos simbólicos. Na relação teoria-prática, pode-se mobilizar as diferenças materiais, sem que estejam desconsideradas as especificidades de cada materialidade. Aludindo à parábola de Pêcheux (2012[1983]) sobre o velho marxista, em *O discurso: Estrutura ou acontecimento*, reitero que é dispensável e pode tornar-se despropositado um esforço para tentar encaixar porcas e arruelas neste dispositivo, tentando conciliar o inconciliável, recaindo na transformação da teoria em uma colcha de retalhos.

Souza (1998) e Lagazzi (2013) ratificam que o não-verbal não precisa ser analisado como perpassado pelo verbal, defendendo que cada linguagem possui suas especificidades e produz efeitos particulares determinados, enquanto discurso, pelo sócio-histórico e pelo

ideológico. Portanto, a existência da forma material do não-verbal não está condicionada a correlações com o verbal, "a não co-relação com o verbal, porém, não descarta o fato de que a imagem pode ser lida" (SOUZA, 2013, p. 387). Esta autora adverte que a leitura da imagem não pressupõe uma direcionalidade (da esquerda para a direita), o que confere à interpretação uma importância ímpar do olhar do leitor diante da multidirecionalidade da imagem (SOUZA, 1998).

Apesar de não haver necessidade de se analisar o não-verbal como perpassado pelo verbal, não se pode abandonar que a análise depende, sobretudo, do material selecionado pelo analista, de suas questões e de seus objetivos. Se há imbricação entre diferentes materialidades, como há no *hip hop*, é importante avaliar a relevância dessas sobreposições, observando os efeitos de sentido produzidos nesta relação, sempre em função, como já foi destacado, das questões de pesquisa e dos objetivos de cada análise.

O trabalho com a noção de *materialidade significativa* (LAGAZZI, 2010) evoca uma maneira ampla e consistente de considerar as bases de sustentação dos discursos. No caso específico desta tese, considero como materialidades significantes a língua, a música e a imagem enquanto bases de sustentação para discursividades que circulam.

A consideração do conceito de *policromia* (SOUZA, 1998) abre possibilidades fecundas, pois, em vez de realizar uma análise que tenha sempre o linguístico como referência que garanta maior, digamos, estabilidade, pode-se analisar o imagético (se for o caso) independentemente, com suas próprias marcas, remetendo a outras materialidades não-verbais, em sua relação peculiar com o sócio-histórico. Porém, apesar de reconhecer os avanços de Souza no que concerne à possibilidade de análise de objetos não-verbais, estou interessado menos em uma análise da imagem e da música desassociados da letra da canção do que em observar a sobreposição entre as materialidades, que cria efeitos de transparência, sobretudo, na relação palavra-imagem.

Não são tantas as análises que prescindem do verbal para dar conta do visual ou do sonoro. Intriga-me, particularmente, até que ponto o verbal não pode acabar sendo reduzido a lugar de segurança, porto seguro, por não se saber exatamente se apenas visual e sonoro podem garantir uma análise bem fundamentada. Avalio que haja o que aprimorar, teorizar, no que tange ao trabalho com materialidades não-verbais e no que diz respeito aos procedimentos de identificação e interpretação de suas marcas, para remetê-las a outros elementos, observando-se o exercício parafrástico que as constitui. Em grande parte das análises a que tive acesso, embora se admita que qualquer objeto simbólico possui materialidade específica

em relação particular com o ideológico, a questão da exploração das marcas do imagético parece requerer aprimoramentos.

Longe de sinalizar possíveis problemas teóricos, as indagações nos colocam em estado de reflexão constante, falando do lugar de um campo científico que se revê constantemente. Apesar das importantes contribuições e inegáveis avanços no tratamento de materialidade não-verbais, em que se destacam os trabalhos de Lagazzi (2010) e Souza (1998), é possível e preciso avançar ainda mais. Quaisquer que sejam as interpretações realizadas nesta tese, elas também estarão marcadas por uma falta constitutiva, fazendo com que as conclusões só possam ser provisórias. Importa que existam cada vez mais contribuições no terreno da Análise do Discurso, as quais possam abrir caminhos e possibilitar aprofundamentos.

É sempre imprescindível estar avisado da ilusão de completude do sujeito e da materialidade, a fim de que não se deseje perseguir conteúdos imanentes aos textos. Deve-se ter como premissa, no processo de análise, que a incompletude é constitutiva da linguagem, e que todo discurso atualiza sentidos de uma memória que o constitui.

O analista do discurso procura "deslocar a relação forma e conteúdo, pela elaboração da forma material, colocando em seu lugar a relação sujeito/sentido, pensando o sentido em sua dimensão material contraditória" (ORLANDI, 2004, p. 29). Assim, é possível analisar o funcionamento do ideológico na determinação dos sentidos, pela relação entre materialidade significante e história.

Há, em Orlandi (2007), uma distinção entre *forma abstrata*, *forma empírica* e *forma material*. A primeira se constitui tão-só como componente de um sistema; a segunda é aquela que usamos, correspondente à realidade enquanto construção imaginária; a última (forma material) é o próprio processo. Segundo Dias (2011), ao tratar da forma material "é possível desmanchar a evidência, a transparência do sentido produzida pela relação imaginária com a linguagem e fazer aparecer 'a materialidade do discurso', ou seja, a relação da língua com a exterioridade que a constitui" (DIAS, 2011, p. 12-13).

Será constituído um dispositivo de análise, a fim de proceder a um processo analítico que considere a história, a inscrição da política e do político (que decide os sentidos dominantes), o inconsciente e a materialidade discursiva por que os sentidos circulam, sopesando o ser pintado, o panorama tracejado, o cotidiano retratado, interpretado, calado ou coreografado, a indumentária – conforme Orlandi (2012c, p. 19), a vestimenta "é também uma **pele social**, uma pele emblema, um signo de distinção para os de fora do grupo e uma marca de pertencimento a um conjunto" –, a musicalidade, além das condições que orientam

os rumos do discurso, dos sentidos, do sujeito. Sentidos em **relação a** outros sentidos, direcionados pela interpelação ideológica que determina seus trajetos e filiações.

Lida-se com as especificidades das diferentes materialidades, levando-se em conta as regularidades que apresentam e a equivocidade constitutiva de sua composição, remetendo seus elementos à relação que mantêm com outros, e comparando os efeitos que cada uma produz. No exercício parafrástico que os organiza, objetivo rastrear sentidos veiculados pelos discursos, na relação com a memória que se atualiza sob a epiderme da cor, da voz, da animação, encobertos pela ilusão de completude e de transparência da linguagem. Isto sem jamais perder de vista que a paráfrase está sempre em tensão com a polissemia e vice-versa (ORLANDI, 1998).

Sobre os trabalhos de Lagazzi (2010) e Souza (1998), especificamente sobre a noção de *materialidade significativa* e o conceito de *policromia*, algumas questões se produzem no sentido de saber o que fazer após identificar que há marcas pontuais na música, aspectos que se regularizam na melodia, na métrica, na harmonia, no ritmo. Afinal, diante da percepção de tais regularidades, é preciso compreender os gestos de significação aí constituídos.

E assumo como um desafio a tarefa de analisar o que chamo de *materialidade significativa da musicalidade*, no *hip hop*, tanto – e na medida do possível – na relação dos elementos sonoros entre si, quanto em sua composição com as materialidades linguística e imagética. Por isso, a seguir, empreendo uma reflexão possível em face das demandas que se apresentam.

2.4. A materialidade significativa da musicalidade

"Alguma coisa acontece no meu coração"¹⁰. Retorno, mais à frente, com um desenrolar possível a partir deste acontecimento. Por ora, prossigo.

Qual é a melhor maneira de formular aquilo que, repetidas vezes, promove topadas com instâncias que se apresentam como da ordem do informulável? Em que consistiria, afinal, uma análise do que designo como *materialidade significativa da musicalidade*?

Este subcapítulo é de fundamental importância, por se tratar do início de uma proposta que, a partir do dispositivo teórico Análise do Discurso, objetiva levar em conta o aspecto sonoro que constitui o objeto desta pesquisa. Um trabalho que, assumo desde então, não cabe suficientemente em uma tese, devendo significar-se como a inserção em um movimento, um curso que não começa nem se encerra neste intento.

¹⁰ Fragmento da canção *Sampa*, de Caetano Veloso.

Que limites (não) nos são impostos pela materialidade da linguagem? Linguagem enquanto “sistema de relações de sentido onde, a princípio, todos os sentidos são possíveis, ao mesmo tempo em que sua materialidade impede que o sentido seja qualquer um” (ORLANDI, 1996, p. 20). Linguagem que constitui o sujeito e em que o sujeito se constitui, que faz sentido em, por e para sujeitos, ossificando e encorpendo(-se) de sentidos (n)a história.

É consenso que uma representação pictórica é linguagem, porque uma imagem significa, tal como uma fábula, um bilhete, manchetes de jornal. Posto isto, indago-me sobre a música (e não há ineditismo nesta indagação): de que ordem é isto, a música? Isto é linguagem? Isto faz sentido, além de despertar-nos sensações? Mais designadamente: a música é uma língua?

Frequentemente, a música é analisada comparativamente ou complementarmente, como se agregando sentidos ou conferindo trilha sonora a peças cinematográficas, teatrais, espetáculos de dança. Ainda que se a pense significando juntamente, em composição com o verbal, o imagético, a dança, não me parece simples explicitar os “comos” destas relações. Tentemos.

2.4.1. Música e (é) linguagem

Kristeva (1988) se pergunta até que ponto a música é uma linguagem e o que a distingue drasticamente da linguagem verbal. A autora afirma que a linguagem verbal e a música atuam ao mesmo tempo, recorrendo ao mesmo material (o som) e sobre os mesmos órgãos receptores. Ambas, mais ainda, possuem sistemas de escrituras que marcam suas entidades e relações.

A diferença entre a música e a língua, de acordo com Kristeva (1988), não seria outra que não a consequência de uma diferença primordial: a função fundamental da língua é "comunicativa" e a língua transmite sentidos; já a música transmitiria uma "mensagem" entre um locutor e um destinatário, sendo difícil afirmar que comunica um sentido preciso. Este é o primeiro ponto em que me permito traçar um diálogo possível com esta afirmação, provocando-a: com que grau de facilidade pode-se garantir que mesmo a língua comunica um sentido preciso?

É admissível pressupor da reflexão de Kristeva (Ibid.) que a língua, ao contrário da música, é uma linguagem que significa. Como analista do discurso, questiono: na língua os sentidos estão colados? A língua, sim, é completa, fechada, dotada de literalidade? Isto seria,

afinal, o que a distingue da “linguagem musical”, a qual “comunica” – de um emissor a um destinatário –, mas não “transmite sentidos”?

A comunicabilidade (relação entre emissor, destinatário, contexto etc.) da música restringir-se-ia ao código musical, à obediência (como em sociedades monolíticas) ou variação/ruptura (como no período chamado clássico) das regras de códigos musicais (KRISTEVA, 1988). Segundo a linguista e crítica literária francesa, para que um texto musical seja comunicável, precisa organizar-se, em suas relações internas, como um sistema regulado. Então, a música seria um sistema diferencial sem semântica, um formalismo que não significa, ao contrário da língua.

A autora também cita o compositor, pianista e maestro russo Stravinsky, para justificar a tese de que, por sua natureza, a música nada expressa, nem sentimentos, nem atitudes, nem estados psicológicos (Ibid., p. 280). E a isto se complementa que o único fim de instituir uma ordem nas coisas não é próprio ao fenômeno da música. Para que este fenômeno se realize, necessita unicamente de uma construção, de uma ordenação. Feito isto, não há mais nada nele que possa ser compreendido semanticamente.

Esta exposição confere à língua um seu único fim/função: instituir uma ordem nas coisas. Assim, a finalidade da língua estaria em sua funcionalidade. O máximo que uma semiótica da língua pode estabelecer são as leis referentes à organização de um texto musical, em uma época histórica, com a finalidade de compará-las com as leis de textos literários e pictóricos, sincronicamente, e abordar diferenças, divergências, atrasos e avanços dos sistemas significantes (musicais, linguísticos, pictóricos) uns em função dos outros (Ibid., p. 282).

O que restaria ao analista (e Kristeva se refere mais diretamente ao semiótico) é: a) estudar a organização formal dos diferentes textos musicais (análise sintática e morfológica?); b) estabelecer o “código” comum da “língua” musical, comum de uma época ou de uma cultura (análise histórico-comparativa?) (KRISTEVA, 1988, p. 280-281).

De início, o que melhor aceito na discussão que autora promove é a insinuação de desconhecimentos que geram limites interpretativos, mas estou inclinado a rejeitar a suposição de inexistência ou total bloqueio a análises semânticas, as quais, de uma perspectiva discursiva – lidando com alguns limites e de acordo com o que reclamam as questões desta tese –, tentarei empreender.

Não há como evitar, mesmo sem tantas referências com as quais dialogar, os questionamentos a seguir: o caráter harmônico e o arranjo musical não dizem nada? A organização dos elementos constituintes (que é uma e não outra) não materializa relações de

sentido? Não há nenhuma investida de sentidos históricos (por parte de sujeitos históricos) e nenhuma possibilidade de interpretação, também historicamente fundamentada e de deslizamento de sentidos e deslocamento de sujeitos na música?

A anulação da música enquanto semanticamente analisável tem como consequência outros tipos de anulação, as quais pretendo problematizar, não para resolver propriamente a questão, mas para refletir sobre: a equivocidade produzida na/pela música; a tensão entre posições discursivas que nela se materializam; a (tentativa de) estabilização de sentidos e sua opacidade constitutiva.

Se não é consensual que haja, para o sistema da música, a possibilidade de análises semânticas – o contrário também não representa um consenso –, como lemos em Mesquita (2013), isto não é suficiente para encerrar que não haja na música os elementos que possibilitem tais análises, ou para decretar a inexistência de processos semânticos no modo como se organizam seus elementos.

Antes de mais considerações, é necessário esclarecer que minha reflexão não objetiva igualar completamente música e língua, mas não hesitará em refutar considerações sobre a língua implícitas naquilo que se formula a respeito da música.

Do terreno da Teoria e Análise Musical, Guigue (2007) ressalta o fato de, de acordo com Jarocinski (1970), para o músico e compositor francês Claude Debussy, a *imagem sonora* – expressão de Jarocinski – se tornar um conceito, como material incorporável ao planejamento da obra musical.

Mesmo sem poder ir além em apreciações que exigiriam maior conhecimento do campo da Teoria Musical, fui atraído por certas expressões e enunciados que me saltaram aos olhos, pondo-me a estabelecer relações com certos estudos empreendidos em campos que se debruçam sobre a língua e a linguagem verbal de modo geral. *Imagem sonora e conceito* remetem à dicotomia significado (conceito) e significante (imagem acústica), formulada por Saussure (1916), em seu *Curso de Linguística Geral*. O autor genebrino alega que o pensamento humano é uma massa amorfa e indistinta.

A língua, para Saussure (2006[1916], p. 130)), age intermediando sons e pensamento, possibilitando faixas de organização entre a massa amorfa do pensamento e a abundância indistinta e indeterminada de sons. Não se trataria de materialização do pensamento, sequer espiritualização dos sons, mas de uma constituição da língua, enquanto “forma” e não “substância”, entre massas indistintas e indeterminadas.

Guigue também afirma que Debussy é considerado o primeiro compositor para quem a organização do sonoro torna-se uma “dimensão do método composicional”

(GUIGUE, 2007, p. 37). Este é um outro momento em que me pergunto: e discursivamente? Seria possível pensar os modos de organização do sonoro enquanto materialidades discursivas? Poder-se-ia abordar a composição, então, como processo discursivo?

Avançando na leitura de Guigue, tornaram-se constantes os encontros com enunciados que incitam analogias com os estudos linguísticos. Destacam-se os princípios de seleção e combinação dos elementos constituintes de ambos os sistemas, relações, consoante Saussure (2006[1916]), paradigmáticas e também sintagmáticas, além de sua organização através do princípio de diferenças.

O código musical se constitui de elementos formais, de sintaxe e uma série de outras complexidades. De acordo com Chagas (2013), a Linguística de Saussure, assim como os pressupostos do estruturalismo filosófico e da antropologia estrutural de Lévi-Strauss, ao refletirem acerca das equivalências entre distintos processos de significação (linguagem, artes, mitos, economia etc.), influenciaram fortemente os estudos de semiótica musical do século XX. Música e língua, assim, seriam sistemas de valores organizados por meio de oposições distintivas.

Assim, “a ideia de que a música possa ser analisada também como um sistema articulado unificando conceitos (significados) a imagens acústicas (significantes) é o ponto de partida para as comparações entre a música e a linguagem” (CHAGAS, 2013, p. 467-468).

Conforme Nattiez (2004), a Gramática Gerativa de Chomsky também exerceu sobre a análise musical uma influência decisiva, já que suas primeiras reflexões na obra *Syntactic Structures* (CHOMSKY, 1957) alinhavam-se aos anseios epistemológicos dos anos de 1960, pela construção de algoritmos de regras explícitas, “capazes de engendrar, através de um número finito de regras, a infinidade das frases aceitáveis dentro de uma língua, nisto tudo assinalando-lhes uma descrição estrutural” (NATTIEZ, 2004, p. 27).

As comparações entre música e língua também são sustentadas, por exemplo, pelo linguista, crítico literário e analista musical Nicolas Ruwet, ao estabelecer que a música é linguagem e que, sendo assim, deve-se compreendê-la como sistema de comunicação de que o homem se vale para trocar, compartilhar significados e valores. Para que seja eficaz, este sistema de comunicação obedece a regras que tornam possível seu funcionamento (ROUWET, 1972, p. 26). Mas é preciso esclarecer que este autor recusa veementemente a mobilização de sua técnica paradigmática na construção de análises semânticas que busquem referências entre a música e o que seja exterior a ela (Ibid., p.12-14).

Em Kristeva (1988), encontram-se muitas relações com a teoria saussuriana do valor (SAUSSURE, 2006[1916]), através da leitura de que o código musical se organiza sobre as

diferenças arbitrárias e culturais impostas nos marcos de uma determinada civilização entre os distintos valores vocais: as notas. (KRISTEVA, 1988, p. 279). Em parâmetros formais, pode-se falar em uma estrutura da música que segue regras semelhantes à estrutura da língua, mas não está aí propriamente a questão que pretendo colocar em debate. A pergunta decisiva seria: e em termos semânticos? Como a música significa? Afunilando-se ainda mais: a música significa?

O que mais chama atenção em Guigue é sua teoria denominada de *componente passivo*, a qual o conduz a frisar sua não consideração da obra como objeto musical plenamente autônomo, no sentido de não ser suficiente sua existência fora de qualquer realização concreta e socializada. Segundo o autor, a obra, indubitavelmente, fala aos contextos socioculturais que assistem seu nascimento. E fala a estes contextos tanto quanto ou mais ainda do que de si mesma. Logo, “o ato de isolar os mecanismos imanentes não significa, porém, renunciar a esta perspectiva holística, mesmo porque é através deles que, em primeiro lugar, a obra vai se manifestar socialmente” (GUIGUE, 2007, p. 41). Como mecanismos imanentes, entendamos os que integrariam a estrutura da música, com seus componentes mínimos, assim como os existentes na estrutura da língua.

Tomando como embasamento a perspectiva em que se fundamenta a reflexão de Guigue, vem-me prontamente a associação entre os mecanismos imanentes da música e os elementos internos do sistema linguístico. Ambos estabelecem relações entre si, relações diferenciais, sintagmáticas e paradigmáticas, podendo ser analisados em sua estrutura, em suas relações internas. Contudo, realizam-se socialmente, o que me obriga a recusar a ideia de que a música, ao contrário da língua, não tenha nada a dizer das relações entre os sujeitos no mundo.

Uma ideia que, segundo Chagas (2013) domina, inclusive, a filosofia de Wittgenstein, é a de que a autonomia da música pode ser abordada considerando-se que ela não carece de referências à linguagem, visto que, por ser ela mesma uma linguagem, é auto-referencial. Segundo aquele filósofo, não há objeto no exterior dos jogos de linguagem, o que o faz postular que o mais adequado seja o tratamento das relações entre a música, outras músicas e a cultura. A relação a ser estabelecida não é, por conseguinte, entre forma e conteúdo, mas entre forma e uso

Toda música se refere – voluntária ou involuntariamente – à totalidade de manifestações composicionais que surgiram antes dela, embora essas em si sejam únicas. A música remete a si própria, à cultura e ao momento específico em que ela surgiu. [...] Em meados do século XX, a questão da autonomia musical, nas estéticas da música serial, concreta e eletroacústica, insere-se num movimento de contestação

política e social, representando anseios de buscar novos espaços de liberdade por meio de um distanciamento do indivíduo em relação às regras. Eles afirmam, ao mesmo tempo, a singularidade da transgressão, através da prática da arte, e a utopia estética da autonomia da arte. (CHAGAS, 2013, p. 474-475).

Esta citação de Chagas, incrementada com a referência a Wittgenstein, diferentemente de desestimular um projeto de pavimentação das estradas que levem a uma análise discursiva da música, instigam ainda mais este propósito.

Primeiramente, oposições binárias fonéticas ou um trabalho sobre a articulação forma-conteúdo não se ajustam aos escopos de uma análise materialista da materialidade sonora musical, já que o que interessa ao analista do discurso são os efeitos de sentido, os processos ideológicos materializados em complexidades de uma linguagem musical ou musicada.

Em segundo lugar, demarcar a autonomia da música e sua auto-referencialidade não invalida uma orientação teórico-metodológica que a considere, primordialmente, como uma produção histórica, atravessada de – em relação a – sentidos daquilo que, historicamente, determina as relações sociais em dado momento histórico, e que se relaciona com os mencionados movimentos de “contestação política e social”, de transgressão às regras, em busca de liberdade criativa.

O processo de produção do *hip hop*, por exemplo, parece engendrar-se por uma sucessão histórica de produções sonoras que se articulam, modificando-se de acordo com mudanças sociais que geram demandas técnicas, artísticas, políticas etc. As formas como elementos sonoros se relacionam com outros elementos sonoros, produzindo, transgredindo e ressignificando estéticas artísticas não podem estar alheias às historicidades que as determinam. E mais: à medida que uma organização-composição é posta em relação com outras linguagens, produz ainda direcionamentos de sentidos que marcam relações de significação entre linguagens.

Chagas (2013) põe em destaque sobre a arte sua possibilidade de autodefinição (ou autodescrição). Uma obra de arte se reproduz por meio de redes de interações e referências interiores, mas também exteriores a ela. Isto quer dizer que os sistemas artísticos possuem autonomia interna, mas estão, ao mesmo tempo, vinculados à sociedade. O autor nomeia como “autodescrição” aquilo que assegura a identidade de uma obra musical, permitindo, por exemplo, diferenciar a música eletrônica em pistas de dança e a música eletroacústica que se toca e se ouve em concertos, mas sua vinculação à sociedade sujeita a arte a diferentes interpretações, em diferentes situações.

A possibilidade de interpretação, que atualiza o significado da obra, é uma das características essenciais da música. A questão da compreensão musical emerge então de um espaço intertextual, que não se restringe apenas às referências interiores da obra nem ao sistema artístico, mas inclui também toda essa rede de interações que conecta a arte aos demais sistemas da sociedade. (CHAGAS, 2013, p. 460-461)

Ou seja, segundo esta citação, o significado de uma obra musical não cessa de se atualizar a cada nova possibilidade de interpretação. Além disso, sua compreensão não se restringe aos elementos internos que a compõem, porque a composição mantém ligação intertextual com outras obras, uma relação em que estão incluídos os aspectos que articulam a música à sociedade de modo geral.

Esta é uma das entradas que incentivam à consideração de que, da mesma forma em que a língua(gem) funciona como base em que os discursos se materializam, o que diz respeito ao modo como sujeitos produzem sentidos nas relações sociais, a manifestação social de uma obra musical pode ser pensada, visto que entra em relação com outros sentidos e outras formas de linguagem, enquanto materialização de sentidos históricos. Uma certa organização do sistema musical que se manifesta como efeito de um estado de sociedade preserva, virtualmente, a autonomia artística e sistemática, ao mesmo tempo em que sempre diz do meio social que a originou e em que se manifesta, se atualiza.

É possível que a história da música seja analisada como desdobramento sutil e profundo de uma oposição fundamental: a separação entre o som considerado como musical e o ruído. Conforme evolui aquilo que Chagas (2013) denomina “consciência musical”, o ruído vai sendo cada vez mais apropriado, à medida que as diferenças internas são percebidas, valorizadas e transformadas em sons *considerados musicais*. Pode-se estudar a música eletroacústica como uma manifestação em que o ruído é incorporado como meio de expressão musical.

É possível remeter novamente a Saussure (2006[1916]) no que tange à constituição da música na relação forma-substância, em que o ruído, fora de um contexto musical, pode ser entendido como massa indeterminada de sons, que adquire “forma musical” ao constituir faixas de organização com um conceito, entrando, ao mesmo tempo, em relação com outros elementos do que constitui uma obra.

É muito comum as manifestações musicais do *hip hop*, por exemplo, incorporarem à organização de uma obra falas aleatórias, sons de veículos, disparos de armas de fogo, gritos, choque entre objetos como elementos que integram uma composição musical. A distinção entre som e ruído diz respeito à capacidade de analisar as vibrações sonoras percebidas pelo ouvido e selecionar o que pertence ao domínio da música e o que é que permanece como

ruído. Um som considerado musical é um “processo abrangente que seleciona informações no ambiente do ruído; reduzimos complexidade do ruído a um conjunto de parâmetros ao qual atribuímos significado musical” (CHAGAS, 2013, p. 462).

Ruwet (1972) realiza uma distinção entre diferentes modos de relações humanas. De um lado, coloca os que não seriam articulados como linguagem – eu diria como uma língua – (grito, olhar, carícias), os quais, nas palavras do autor, possuem enorme riqueza e variedade de possibilidades. Segundo ele, a riqueza do ruído não se esgota, mas só a articulação em um sistema musical o torna significativo. Entre os sistemas articulados, estariam os mitos, ritos, linguagens, sistemas econômicos etc., que exprimem formas complexas e que possuem regras e limitações. A música faria parte desses últimos, enquanto um sistema articulado.

Guigue (2007) coloca como principal dificuldade de trabalhar a *sonoridade* a partir da partitura o que considera a *heterogeneidade* da sua codificação. *Sonoridade* é uma expressão utilizada pelo autor para designar uma *unidade sonora composta*, que se entende como momento formado da combinação e interação de um número variável de componentes, o qual não tem limite temporal a priori, “podendo ser um curto segmento, um período longo, a obra inteira”. (GUIGUE, 2007, p. 41-42).

A heterogeneidade é tratada pelo autor não como indício de inconsistência do sistema, mas, ao contrário, como a demonstração de sua versatilidade, sua capacidade de absorver e suportar todo tipo de formalizações e de concepções (Ibid., p. 41). Em estudos anteriores, o autor afirma que o objeto sonoro (teorizado em trabalhos mais recentes como *unidade sonora composta*) é uma “estrutura complexa gerada pela interação de vários componentes da escrita musical, cuja articulação é suscetível de suportar a forma, em todo ou em parte” (GUIGUE, 1997, p. 40-43). É assim que

A unidade sonora sempre será um múltiplo, que se coloca no entanto como unidade potencialmente morfológica, estruturante da obra. Como se vê, é uma unidade que, em verdade, supõe a existência de elementos de nível inferior, que se reúnem para formar seu conteúdo. É um conceito muito próximo do que Lachenmann chamou de *Strukturklang*, uma ordem “formada de componentes heterogêneos, produzindo um campo de relações complexas pensado em todos os seus detalhes”, como o é, em suma, “qualquer obra que forma um todo coerente” (GUIGUE, 2007, p. 44).

O autor segue ressaltando que esta unidade se caracteriza não tanto pelos seus componentes internos, de maneira isolada, mas “pelas particularidades diferenciais que ele mantém com o ambiente, pelas suas propriedades dinâmicas, sua capacidade de carregar o porvir da obra” (GUIGUE, 1997, p. 40-43). Por tantas destas colocações, mais uma vez deixa-se de notar as semelhanças entre os sistemas linguístico e musical.

Ao falar em “conteúdo”, provavelmente, o autor não se refere – pelo menos não de modo igualmente proporcional – à relação dicotômica significado-significante, do modo como Saussure a estabelece e de acordo com determinadas perspectivas que trabalham segundo/seguindo a evidência de literalidade, de uma sequência, um período ou uma obra verbal inteira, para usar expressões de Guigue (2007).

Heterogeneidade é também um conceito caro à Análise do Discurso, uma concepção que sinaliza tanto para a abertura do sistema da língua em sua incompletude, quanto para a divisão do sujeito e a historicidade dos sentidos.

Voltando a Chagas (2013), vemos que a relação entre música e linguagem também pode ser pensada a partir da voz, que é uma manifestação unicamente humana. A voz é um elemento fundamental a esses dois sistemas – e aqui o autor refere-se à linguagem levando em conta especificamente à emissão de sons pela fala. Mesmo que muitos animais consigam emitir sons, apenas os seres humanos são capazes de produzir esse tipo de organização sonora que se reconhece como linguagem.

Ao mesmo tempo em que ela reúne traços de uma singularidade do sujeito, é por meio de sua voz, sempre única, que o sujeito escapa da individualidade. Por quê? Porque é por meio de sua fala – eu acrescentaria: por meio de uma voz pela qual o identificam e o individualizam, evitando-se confundir o que se entende por “fala” e “voz” – que o sujeito conecta-se ao social (CHAGAS, 2013, p. 465-466). E como o faz, então? Colocando em termos discursivos: como a voz de MV Bill, nas condições de produção do discurso *hip hop*, conecta-se ao social e compõe as produções de sentidos nas relações entre sujeitos no mundo? Esta questão será retomada no subcapítulo 2.4.2 e no subcapítulo 4.3, este último intitulado *Efeitos de sentido na musicalidade do rap*.

Enfim, talvez eu não possa responder à questão sobre se a música é uma língua ou não. Talvez essa questão sequer precise estar no centro de uma reflexão, mas estou convencido de que a música é linguagem, dentro dos limites que (a) ela (se) impõe. E, na linguagem musical, materializam-se discursos, que são, por sua vez, materializações de processos ideológicos.

2.4.2. *Música e discurso: por uma semântica discursiva (possível) da musicalidade*

Advertindo que a música leva ao limite do sistema do signo, Kristeva (1988) prossegue julgando tratar-se de um sistema diferencial e opositivo que não quer dizer nada,

diferentemente da estrutura da língua. Na língua, então, não há um limite do sistema do signo?

Como bem ressalta Milner (1987), se há alguma (sensação de) ausência desse limite, é menos porque a língua seja dotada de completude do que pelo esforço das ciências em torná-la seu objeto, fazê-la “forma e não substância”, amá-la como quem “deita-se e deleita-se” sob os lençóis da ilusão, ignorando o não-todo, a incompletude intolerável que a língua suporta. A Linguística tenta abarcá-la como se sua rede de impossível fosse consistente (MILNER, 1987, p. 26). Amor, completo amor! O que se deixa de lado é o fato de que, num único e mesmo movimento, há língua – ou o que se nomeia como falantes – e há inconsciente (Ibid., p. 17). Eu incluiria, do campo teórico em que me situo, a imbricação ideologia-inconsciente que atravessa a produção de sentidos (PÊCHEUX, 2009[1975]).

O ponto ao qual dirijo minhas reflexões diz respeito à hipótese de que a música, apesar de ser um sistema articulado de elementos (sintática e paradigmaticamente), tal como a língua, e embora possa ser analisada em sua estrutura, nas relações entre elementos, não pode e não deve ser apartada de sua dimensão histórica enquanto produção que se constrói sob determinadas condições, as quais compreendem o sujeito, sujeito histórico, sujeito de linguagem, sujeito que não faz outra coisa que não seja sentido.

O modo como se ambiciona tratar a independência do sistema musical é, aliás, também semelhante à maneira como a língua é estudada por algumas teorias linguísticas. É baseado no exposto que, a despeito de alguns autores e em concordância com outros, almejo tomar a música não apenas como linguagem (como simbólico), mas também como discurso, em que se materializam processos ideológicos e inconscientes.

Reitero da língua seu caráter de incompletude (ORLANDI, 1996). O fato de a língua não ser fechada (e tal incompletude se estende ao sujeito), assinala, por um lado, sua opacidade e, por outro, a possibilidade de deslizamento dos sentidos e de deslocamento dos sujeitos. É só por ilusão (de fechamento, de literalidade) que se pode dizer da língua que ela comunica “precisamente”. Certos apontamentos comparativo-diferenciais entre língua e música soam mais ao analista do discurso como demarcação de semelhanças do que como confirmação de diferenças que se possa chamar de capitais.

Ressignificando o que Guigue (2007) diz sobre a música, trabalhar a heterogeneidade da língua (e de qualquer materialidade discursiva) não representa aportar em um terreno analítico movediço que põe em xeque a objetividade do trabalho científico, mas (e sobretudo) admitir que toda unidade é ilusória e que o discurso é atravessado de memórias, que o dito comporta o não-dito (ORLANDI, 2012a). Comparando com o que o autor afirma sobre a

versatilidade do sistema da música e sua capacidade de suportar qualquer construção, há outra analogia possível com o sistema linguístico, cujas relações entre os elementos, nos eixos sintagmático e paradigmático, suportam um sem-fim de construções e organizações possíveis.

Com respeito a algo mais que tem a ver com ambos os sistemas, diria que toda construção, toda organização textual é uma entre outras possíveis. Formulando discursivamente, uma construção em detrimento de outras diz das determinações históricas, isto é, dos processos ideológicos que atravessam os discursos e produzem sentidos que sempre podem ser outros.

Proponho para ser pensado no domínio da Análise do Discurso que as composições sonoras e(m) sua circulação atualizam sentidos e inscrevem-se em memórias, pela relação indissociável que mantêm com a história. É assim que significo discursivamente a afirmação do musicólogo e compositor argentino Vaggione, para quem

Um objeto é sempre um múltiplo – diferente de uma nota, que constitui, na sua função tradicional, um elemento neutro que adquire um sentido somente após ter sido inserido num contexto. O objeto não é, portanto, um “átimo indivisível”, mas uma estrutura, um composto (VAGGIONE, 1998, p. 170).

Tomado o objeto musical como constitutivamente heterogêneo, destaco sua multiplicidade enquanto aquilo que denota a abertura do processo de significação, expondo-o à interpretação e, conseqüentemente, ao equívoco. A música também significa dependendo de suas condições produção e circulação. Digo “também”, a fim tomar o devido cuidado de não dizer “apenas”, por tudo o que, na linguagem da música, se insinua em direção a pontos de impossível que talvez não sejam da mesma ordem daquilo que constitui a língua (ou talvez sim?).

Tarasti (1994), do campo da Semiótica Musical, propõe o modelo de discurso musical que desenvolve a dupla articulação da linguagem através dos conceitos de *imane*nte e *manifesto*. Para o semioticista finlandês, é no nível manifesto que se opõem os modelos tecnológicos e ideológicos, enquanto que no imanente opõem-se as estruturas de comunicação e as de significação. As estruturas de comunicação seriam os processos que atuam na comunicação de ideias musicais, impondo limites para as escolhas e oferecendo soluções, por exemplo, nas estruturas estilísticas, para a criação da obra musical pelo compositor.

A liberdade de produzir significados próprios por meio de sua obra é representada pelas estruturas de significação. O universo simbólico da música seria determinado pelos modelos tecnológicos e ideológicos (no nível manifesto). Os modelos ideológicos compreendem conceitos e normas que avaliam a música de uma cultura ou sociedade, ao

passo que os tecnológicos se constituem por sistemas e regras de composição, que englobam técnicas de harmonia, contraponto, serialismo, além das técnicas de composição contemporânea, entre elas as digitais e eletroacústicas.

Para este autor, o discurso musical é influenciado pela oposição entre os modelos ideológicos e tecnológicos no nível manifesto, à proporção que se reflete, no nível imanente, sobre as estruturas de comunicação e significação. Na história da música – e eu diria das artes como um todo – observa-se frequentemente rupturas com normas vigorantes, as quais determinam os processos de criação em dada época histórica. Isto acontece justamente por haver uma dinâmica na oposição entre as estruturas de comunicação e significação, podendo o “valor estético” – o que significo como uma questão de interpretação – estar associado, justamente, a tais rupturas (TARASTI, 1994, p. 16-20).

Ressignificando Tarasti, penso a ruptura como resultante de processos de resistência que se podem marcar no simbólico, no interior de um sistema, por excelência, aberto, incompleto. Esta resignificação requer também uma outra concepção distinta de ideologia, como processos que atravessam discursos da/sobre a música, ou seja, que se materializam nos discursos musicais, estes materializando-se no que arrisco denominar, pelo menos por hora, de “linguagem musical”, em elementos como ritmo e melodia, por exemplo, ou mesmo na escolha, combinação e sincronismo/simultaneidade entre sons produzidos com distintos instrumentos musicais. A isto adiciono, como exemplo, o fato de que, em uma composição de *rap*, há aquilo que pode e deve ser mobilizado (o que equivaleria a dito), tocado, e também o que não o pode e não o deve, a não ser por um movimento de resignificação em que está intrínseca uma relação, quase sempre, de resistência.

E não se pode ignorar o fato de os sentidos de/para uma obra musical estarem relacionados às condições históricas de sua produção – em que também estão inseridas as técnicas de gravação, montagem etc. –, assim como a maneira como irá circular socialmente. Dependendo de quais sejam os modos de circulação e das relações passíveis de serem mantidas com outras materialidades significantes, os sentidos para um discurso musical sempre poderão ser outros.

Mergulhados em evidências ideológicas e em memórias históricas, identificamos um samba, um reggae, um rock etc., o que se mostra óbvio, parecendo envolver mero reconhecimento de “formato”. Se isto não toca a complexidade do sistema musical, pode funcionar como indício do modo como a música toca (n)a história e é tocada nela e por ela?

Para Milner (1987), uma língua entre outras é um modo singular de produzir equívocos. Traçando um paralelo e com base em discussões teóricas já realizadas, suponho

que a música seja, tanto quanto e na relação com outras linguagens, um modo singular de produzir equívocos, e que as tentativas/tentações a analisá-la reclamem, na verdade, debruçares reflexivos que vieses pautados em análises dicotômicas, pela associação lógica de um significado e um significante compondo o signo, não dão conta de explorar. Nesses casos, o sentido estaria na materialidade dessa linguagem, e a análise se concentra em definir o significante e identificar seu significado.

As produções artísticas diferenciadas de acordo com o que se convencionou chamar de estéticas (romantismo, modernismo etc.) não acompanham ou significam em consonância com um “ar do tempo” histórico (como condições históricas de produção)? Os elementos em composição não apresentam regularidades sonoras que os identificam a uma estética e não outra? Como se distinguem, tanto na produção quanto na escuta, obras eruditas de obras populares? Que elementos sonoros e aspectos organizacionais, instrumentais e de combinação distinguem um funk de um samba, um reggae de um rock? Não há mesmo relação entre isto e algo que tem a ver com sujeitos “compondo” a história, fazendo sentido?

A música não é como um som da natureza, o vento, a chuva, um galho se quebrando. Tudo isto pode ou não tornar-se musical. Música é (re)produção. Se há nela algo que escape mais ainda, comparando-se ao que escapa na língua – note-se a importância desta condicional –, isso não subtrai sua inscrição na história, mas exige outros desdobramentos teórico-reflexivos em torno de suas peculiaridades.

Talvez não haja nada que permita afirmar categoricamente que a relação entre um uma batida x e uma melodia y signifiquem x , y , z . Mas por que razão se deveria pensar uma semântica da música exclusivamente segundo a lógica de colagem precisa entre um significante e um significado, ou segundo a relação transparente entre o plano da expressão e o plano do conteúdo?

Se é cabível dizer, como o fazem algumas abordagens, que não há os elementos necessários para analisar semanticamente a materialidade da música da mesma maneira que se faz com a língua, não hesito ao ponderar que o problema não esteja em características inerentes a esta linguagem, mas na impertinência de analisá-la segundo critérios enraizados em abordagens que tomam a linguagem como transparente. Com isso, não há razões para deixar de analisá-la enquanto produção histórica e, sendo assim, ideologicamente determinada. Ratifico o mesmo sobre música e língua: não há, para uma e outra, fora das condições sócio-históricas de produção, a possibilidade de conter em si um sentido entranhado.

Ensinar, estudar, teorizar sobre música: até onde (não) é possível? Podemos fazer as mesmas perguntas sobre a língua, e por isso sustento que a música é uma linguagem. Todos os sons são possíveis, mas nem todos são produzidos. A música não é um amontoado de ruídos que pairam ao léu, mas uma produção organizada segundo ilusões de totalidade.

Organizada historicamente, marcada, afetada por relações (de sentido), por determinações históricas que envolvem não apenas o modo como se a organiza, como também as condições de sua reprodução e circulação (técnicas, tecnológicas, sociopolíticas). Resulta, pois, em meio a tantas possibilidades, em uma organização e não outra, nem qualquer uma.

Sujeitos fazem música como quem faz história. Penso estar falando de um sistema complexo de linguagem que faz possível a discursividade como instalação de efeitos permitidos por sua própria estrutura. Joga com a historicidade, com a divisão de sentidos como algo que a constitui, e com o silêncio, materializando processos ideológicos que se inscrevem em complexidades melódicas, rítmicas, as quais atualizam memórias.

É necessário fazer algumas importantes distinções, a saber entre o que chamarei de *som*, *música* e *musicalidade*. Proponho definir o som, então, como ruído de qualquer natureza, sempre oco, sem história, sem um sentido *a priori*. Os sons podem ser de toda ordem, portanto. Uma nota musical, um copo se quebrando, uma batida de prego na madeira, o choro de uma criança. Para fazer sentido, é preciso que haja uma passagem do som como aspecto físico, para o som como materialidade significativa, produzindo efeitos. No entanto, não agrada a ideia que se possa elaborar um conceito para essa passagem que seja suficiente para fazer jus à análise de qualquer materialidade sonora, pois isto seria ignorar que estas materialidades, assim como as imagéticas, possuem características muito peculiares, tanto físicas quanto de suas atrelagens à história.

A natureza das produções de linguagem estritamente sonoras é diversa, no sentido em que se pode abordar a voz, a produção de vocábulos, a música, os sons na natureza emanados em determinadas condições de produção, e até o silêncio, cada qual se relacionando de modo distinto e distintivo com a história.

Baseado no exposto, opto por trabalhar, tendo em vista as questões desta tese, com a passagem específica do *som* para a *música*, esta como evidência ideológica, transparente para o sujeito, sobre a qual se julga estabelecer uma relação lógica forma-conteúdo-sensação. A segunda passagem deve ser, então, da música para o que chamo de *musicalidade*, já como construção do analista, objeto discursivo em relação com a história, a partir do qual pretendo

observar tensões, disputas de sentido e realizar interpretações possíveis, com base nas memórias históricas que atualizam e nos sentidos daquilo que se deixa de dizer.

Para me fazer melhor entender, proponho uma analogia com a distinção feita por Orlandi (2007), entre *forma abstrata*, *forma empírica* e *forma material*¹¹. O som estaria para a forma abstrata, constituindo-se como componente de um sistema, considerado como produção sonora de qualquer natureza (mero barulho); a música estaria para uma forma empírica, correspondente à realidade enquanto construção imaginária, em que já haveria a ideologia produzindo evidências a partir de uma relação entre sons; a musicalidade estaria para o processo, analisável enquanto discurso. O analista, então, diante da forma material pode desmanchar a transparência do sentido, fazendo aparecer a materialidade do discurso na exterioridade que a constitui (DIAS, 2011, p. 12-13).

Com esta proposta, persigo um caminho de análise que trabalhe com marcas como a inscrição de aspectos melódicos, rítmicos, instrumentos que compõem um arranjo musical (e seus recursos acústicos), aparatos técnicos/tecnológicos, natureza das produções (eletrônicas, acústicas etc.), condições de execução do objeto musical e, em músicas cantadas e/ou vídeos, a voz do intérprete e todos os elementos na relação com um corpo em movimento no vídeo. Tudo isto tendo sempre em vista as condições de produção e circulação, na relação de composição, mantendo a proposta de Lagazzi (2010) para o tratamento da imagem, com as demais materialidades do objeto discursivo em análise.

A música acarreta produções e reclama interpretações nesta composição com outras linguagens, como acontece no cinema, em telenovelas, peças teatrais, videoclipes, exposições de arte, construindo sentidos na relação mesmo com o verbal, o imagético ou outras sonoridades. Fazendo corpo.

Metodologicamente, a análise é engendrada a partir de movimentos que dizem respeito à relação memória/atualidade que constitui toda materialidade discursiva. A partir do que nomeio como *recorte histórico-diacrônico*, são analisados aspectos relativos à historicidade dos elementos e(m) sua relação com o que se construiu em um objeto musical peculiar. Em seguida, com base em um *recorte histórico-sincrônico*, a análise é pautada na descrição e interpretação de elementos da musicalidade que se inter-relacionam sincrônica e simultaneamente, atravessando-se, produzindo uma cadência. Uma espécie de *cena musical* na produção de um objeto sonoro que significa social e politicamente, relacionando-se com outra(s) materialidade(s), em dadas condições de produção.

¹¹ Rever definição na página 70.

Seguindo esta direção, almejo observar o que dada musicalidade e não outra diz na relação com os elementos que compõem o clipe em análise, o que é mobilizado nesta composição no concernente a ritmo, melodia, voz, pausas e suas combinações, e que relações históricas mantêm com o *hip hop*.

Para tratar da questão acima, penso discursivamente com Souza (2007) que a reflexão deva consistir “em considerar a relação indissociável entre voz e discurso e suas consequências para o estatuto do sujeito em constituição no tempo da fala” (Ibid., p. 200). Este autor coloca em foco a possibilidade ultrapassar os clássicos métodos comparativos e critérios de notação das unidades sonoras, a fim de atingir “a região corpórea da fala em que a «voz» e a «linguagem» nascem inseparáveis” (Ibid., p. 203), com o objetivo de dar a ver “uma forma histórica de sujeito erigindo na voz do indivíduo enunciante” (Ibid., p. 210). Portanto, no *hip hop*, a voz também é constitutiva de uma forma histórica de sujeito que erige em meio a todos os elementos musicais que esta tese se propõe a analisar.

Como já dito anteriormente, os sentidos não estão na música, assim como não estão na língua. A entrada de um violino, por exemplo, está para a música clássica, historicamente, tal como o cavaquinho está para o samba. Como supor que isto não diz da historicidade que atravessa o que se apresenta como evidente nas estéticas musicais? Como já foi dito, há uma abertura constitutiva da linguagem – de toda forma de linguagem –, a qual, ao mesmo tempo que marca seu caráter de incompletude, assinala a possibilidade de deslizamento dos sentidos e de deslocamento do sujeito no processo de criação/composição.

Assim, toda estabilidade/estabilização pode ser quebrada, de maneira que se produza o inesperado como forma de resistência, como desvios de sentidos dominantes, e inaugurem-se novas relações, com novos efeitos de sentido e(m) outras interligações da materialidade discursiva com a exterioridade que a determina. O analista do discurso sabe que o diferente e o mesmo são produções da história.

Em diferentes graus, música e língua dotam-se de algo que envolve a linguagem e, curiosamente, intitula a edição espanhola da obra de Kristeva (1988) – *El lenguaje, ese desconocido* –, aquilo que ambas possuem, guardadas as peculiaridades, de desconhecido, e naquilo com que se deparam: o impossível, o irrepresentável. E aqui retomo o enunciado que abriu esta fala: “Alguma coisa acontece no meu coração [...]”. Aproveitando a metáfora do coração como residência daquilo que nos fascina, nos emociona, nos arrebatava, lanço holofote sobre o que captura na música e que não se sabe bem o que é, que não é exclusivo da música, mas próprio aos meandros da linguagem, irrompendo como estranhamente familiar.

Há algo que atrai a atenção e que não poderia deixar de mencionar: **a música, quando toca, ou toca-nos profundamente, ou toca-nos para bem longe**: "Alguma coisa acontece [...]". Na música, assim como na língua, há um impossível de tudo dizer, mas também um impossível de não dizer nada, e o que se diz, na ordem em que se diz, é também o que se deixou de dizer. Haverá sempre o que resiste a ser interpretado.

Tais pontos de desassossego teórico-reflexivo abrangem, por um lado, o que captura na música e que não se sabe bem o que é, e por outro (ou seria pelo mesmo lado?), como o que se mostra tal qual o que Pêcheux (2012[1982]) pressupõe, ao teorizar o discurso, como sendo da ordem de uma *Verdade*, e que, volta e meia, se impõe, no andamento de uma reflexão, como um impossível de ser formulado. E aqui reside um nó que me conduz a um estágio de vislumbres teóricos, uma sensação, parafraseando Pêcheux, quando este autor aborda a questão da articulação conceitual ideologia-inconsciente, de penetrar a obscuridade (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 138).

Didier-Weill (2014) batiza, com uma metáfora devida a Chopin, de *Nota Azul*, àquilo que “acerta na mosca”, suscitando estados de alma de felicidade e de gozo nostálgico, podendo ser disparado de uma simples cantiga, do piano de Mozart ou do sax de Lester Young. Uma nota que, segundo o autor, se não é simbolizável, no sentido em que não se pode inscrevê-la, “de maneira que não podemos reter em nós o efeito eminentemente fugaz que ela produz e cuja extinção é estritamente tributária do real das pulsações sonoras que a suportam”, é simbolizante. Simbolizante porque nos abre para o efeito de todos os outros significantes, como se fosse sua senha: “De fato, sob o impacto da Nota Azul, o mundo começa a falar conosco e as coisas a ter sentido: os significantes da cadeia inconsciente, de mudos que eram, despertam e começam, causados pela Nota Azul, a nos contar casos” (DIDIER-WEILL, 2014, p. 43).

É em face deste nó que me pergunto, extremamente afetado que ainda estou por uma aula que **me assistiu**, em um belíssimo curso sobre *Discurso, Testemunho e Transmissão*, ministrado por Bethania Mariani, na Universidade Federal Fluminense. Por ora, proponho refletir se haveria nisto alguma coisa do caráter mesmo de uma transmissão (LACAN, 1992[1969-1970]), que nada tem a ver com conteúdo, significado, conhecimento, mas com o que nos afeta e que não se sabe exatamente como, onde e por quê. Se sim, o que esta questão teria a dizer a uma análise de cunho sócio-histórico? Estaríamos diante de "um real constitutivamente estranho à univocidade lógica, e um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina e que, no entanto, existe produzindo efeitos" (PÊCHEUX, 2012[1983]). Deixo em aberto.

3. DO CORPUS EMPÍRICO AO CORPUS DISCURSIVO: PROCEDIMENTOS DE TRABALHO

No capítulo anterior, foi apresentada e discutida a perspectiva teórica que fundamenta a análise proposta neste trabalho. Situar-se as condições históricas que permitiram uma nova teorização no entremeio entre a Linguística, o Marxismo e a Teoria do Discurso, atravessados por uma teoria do sujeito de base psicanalítica, explicando-se os conceitos e desdobramentos basilares da Análise do Discurso.

Outrossim, empreendeu-se um trabalho de reflexão teórica sobre as diferentes materialidade em composição no objeto em análise, discutindo-se a literatura existente sobre o trabalho com o imagético, buscando avanços, e iniciando-se uma abordagem sobre o que defino como *materialidade significativa da musicalidade*, a qual considero, a princípio, passível de se analisada discursivamente.

Apresento, neste capítulo, a metodologia e os procedimentos que norteiam as análises empreendidas neste trabalho.

Enveredar-se pela análise do discurso *hip hop*, elegendo como *corpus* empírico diferentes materialidades imbricadas – "uma no entremeio da outra" (LAGAZZI, 2013) – em um videoclipe publicado na Internet, é algo que não se consolida sem imprescindíveis definições.

Orlandi (1996, p. 59-60) elucida que o texto é heterogêneo quanto à natureza dos materiais simbólicos – que podem abranger som, imagem, grafia –, quanto à natureza das linguagens e quanto às posições do sujeito. Considerar – ela prossegue – leva o analista a determinadas ordens de conclusão, como a de que um sujeito produz mais de um discurso e de que discurso não é o mesmo que texto. Deve-se remeter o texto ao discurso, levando em conta as relações entre materialidade e história que o constituem.

O trabalho do analista para compreender como os sentidos são produzidos já tem seu início a partir da escolha do material de análise, recortado por uma pergunta consequente, indo à definição dos conceitos a serem operacionalizados, com base em um dispositivo teórico já posto pela Análise do Discurso (ORLANDI, 2004).

O dispositivo analítico possui certa abertura, pois não se superestima, em um trabalho sobre discursividades, um método preestabelecido, desenvolvido segundo critérios positivistas. Orlandi (2004, p. 23-24) nos ensina que

a construção desse dispositivo desloca a posição do sujeito para uma posição enquanto lugar construído pelo analista. Esse deslocamento – posição do sujeito/posição do analista – mostra o lugar outro do analista, isto é, a leitura outra

que ele pode produzir com seu dispositivo. Essa leitura trabalha o "efeito de objetividade" (a construção discursiva do referente, o efeito de evidência), a espessura semântica do texto, sua materialidade, levando em conta o deslizamento, o equívoco, a ideologia, o gesto de interpretação.

É o próprio analista quem constrói seus caminhos, considerando as questões de pesquisa, o material a ser analisado e os objetivos do trabalho com um discurso específico. Conforme Leal (2011, p. 32), "[a] natureza da abertura referente ao *corpus* diz respeito, sobretudo, à concepção teórica de processo discursivo [...] E, independentemente da quantidade material organizado, a incompletude sempre se colocará [...]".

A Análise do Discurso não é uma ciência como a matemática ou a física, em que se pode chegar a conclusões exatas e/ou definitivas, mas também não desdenha do rigor científico e da sistematicidade metodológica. Ela apenas rejeita procedimentos que, após a escolha de um objeto tal, elegem um conceito qualquer como se contivesse em si a fórmula de chegada a "o resultado".

O material de análise demanda que o analista acione conceitos que outro analista não acionaria, tendo em vista que suas perguntas não são as mesmas. O mesmo analista, inclusive, partindo de outros questionamentos, pode mobilizar conceitos diferentes, recortar conceitualmente de modo distinto e produzir outros resultados. Nesse caso, o dispositivo teórico não muda, mas os dispositivos e procedimentos analíticos sim, pois o que os define são as questões trazidas pelo analista, além da natureza do material e dos objetivos da análise (ORLANDI, 2003, p. 27).

O *corpus* empírico desta pesquisa se constitui do clipe de *hip hop Causa e efeito* (BILL, 2011), postado no *Youtube.com*, em que se *entreatravessam* imagem, música e palavra (letra de *rap* e comentários de internautas). Serão analisados, então, a letra da canção e os comentários de sujeitos sobre o videoclipe (materialidade linguística), as sequências imagéticas (materialidade visual) e os elementos constituintes da composição musical (materialidade sonora).

Selecionado o *corpus empírico*, segue-se a sua conversão em *objeto teórico* (discursivo), linguisticamente dessuperficializado, através do tratamento crítico da impressão de realidade do pensamento. Desfaz-se, então, o produto acabado como tal do processo discursivo, no qual o sujeito se prende, afetado inconscientemente, linguisticamente e ideologicamente, para que se possa apreender o próprio processo (ORLANDI, 2012a).

Pêcheux e Fuchs (1990, p. 180) entendem o *objeto discursivo* como "resultado da transformação da superfície linguística de um discurso concreto, em um objeto teórico, isto é, em um objeto linguisticamente dessuperficializado".

Orlandi (2012a, p. 65) explica que o processo de dessuperficialização concerne na análise da materialidade, em que o pesquisador observa o "como se diz" e as circunstâncias em que se diz. Isto é, "naquilo que se mostra em sua sintaxe e enquanto processo de enunciação (em que o sujeito se marca no que diz), fornecendo-nos pistas para compreendermos o modo como o discurso que pesquisamos se textualiza".

Nesta análise, especificamente, trabalha-se com materialidades em composição, em que se almeja observar o como se diz em cada uma delas, mas também no modo como se atravessam e permitem que certos sentidos transbordem, dando pistas sobre como o discurso *hip hop*, em *Causa e efeito*, se textualiza.

É assim que se pode acessar os processos semânticos para observar seus funcionamentos em dado momento da história, da vida social dos sujeitos, entendendo-se discurso como processo que se desenvolve nas relações entre os homens, não como amontoado de frases ou enunciados dos quais se deseje extrair o(s) sentido(s).

O recorte na abrangência do material se caracteriza como passo fundamental. Afinal, o *corpus* não é apenas um mero acúmulo de textos, mas "um conjunto sem fronteira no qual o interdiscurso, exterior, irrompe no intradiscurso" (MAZIÈRE, 2007, p. 59-60). Esse conjunto está ligado a outros discursos que falam no mesmo, aceitando-se o aspecto fugidio do limite entre o dizer e o não-dizer (ORLANDI, 1984b).

Recortar, portanto, já é um movimento analítico que direciona os procedimentos metodológicos no interior do campo teórico que fundamenta a abordagem. Como primeiro movimento, foram recortados, aqui, os elementos de um clipe que serão submetidos à análise. Agora, pelo recorte de sequências discursivas, "sequências orais ou escritas de dimensão superior à frase" (COURTINE, 1981) – e amplio esta definição considerando as sequências imagéticas e sonoras –, e elementos do *corpus*, para a dessuperficialização dos textos, se chegará ao discurso como objeto teórico.

Uma análise das discursividades não está pautada na interpretação do texto fechado em si, não vai atrás de destampá-lo, como se fosse um recipiente, para que se deixem conhecer os sentidos entranhados, a não ser que se tenha como escopo (prevendo-se a interpelação ideológica e os apagamentos que provoca) analisar os efeitos de evidência que produzem ilusões de homogeneidade e/ou atuam na tentativa de estabilização de determinados sentidos.

Há todo um processo científico de investigação regido pela aplicação de conceitos e que demanda um olhar sobre o objeto, cuja finalidade é chegar ao discurso, para compreender o modo como funcionam os processos ideológicos na atualização de determinados sentidos e no conseqüente silenciamento de outros.

A letra da canção, as imagens, a música e os comentários dos espectadores, convertidos em objetivo discursivo, reclamam procedimentos que acarretam o reconhecimento de indícios dos processos de significação inscritos na materialidade discursiva, observando-se como se apresentam as formas materiais, para que se possa analisar as propriedades que interligam letra, imagem e música à história.

O trabalho com as formas materiais só se realiza pela possibilidade de estabelecer entre elas (e não um seu conteúdo qualquer) uma relação possível com a memória discursiva, no que consiste a abordagem da discursividade. Este trabalho presta-se a dar ênfase à articulação entre simbólico e político e à desvinculação com as evidências de sentido, atentando para o seu processo histórico de estabilização, para aquilo que o sujeito reproduz ou reorganiza em suas maneiras de dizer (ORLANDI, 2012a).

Ao levantar hipóteses, demarquei o baque inicial provocado pela leitura das cores, sentenças, formatos, personagens e música em *Causa e efeito*. No entanto, não é essa interpretação livre o que interessa, porque o discurso não é completo, o que inviabiliza demarcar sem ilusão um tempo e espaço absolutos, a vida de um sujeito centrado, autônomo, mandatário pleno de seus atos. Como vimos, é preciso dessuperficializar o texto, "atravessando os efeitos imaginários" (ORLANDI, 2004, p. 29), "o efeito de transparência da linguagem, de literalidade do sentido e da onipotência do sujeito." (ORLANDI, 2012a, p. 61).

Os procedimentos de análise adotam a noção de funcionamento, a que se chega pela investigação dos processos e mecanismos de constituição dos sentidos e dos sujeitos (ORLANDI, 2012a). A análise se arranja por passos, passando-se da superfície material para o objeto discursivo e do objeto discursivo para o processo discursivo, a partir do contato com o *corpus empírico*. O primeiro objetivo é chegar à discursividade do texto, desfazendo-se a ilusão de que o que foi dito só o poderia ser de tal maneira, a fim de que se promova a desnaturalização da relação palavra-coisa.

De tal modo, o analista adquire as bases para trabalhar com relações de paráfrase, sinonímia e relações entre o dizer e o não-dizer, com o intuito de avistar como se configuram as formações discursivas dominantes na prática discursiva em questão. Faz-se visível, então, o modo de constituição das famílias parafrásticas, pela relação do que foi com o que não foi dito e o que poderia ser dito, vislumbrando-se o que é determinado pelas formações discursivas que impõem o que pode e deve ser dito (ORLANDI, 2012a).

Se se pretende compreender as posições-sujeito em des/encontro no discurso *hip hop* e nos comentários de aderentes ou não ao clipe *Causa e efeito*, ao movimento sociopolítico e/ou, mais especificamente, ao *rapper* MV Bill, é preciso pôr em prática o procedimento de

recorte dos enunciados que serão relacionados com seu processo sócio-histórico de constituição. Isto em função das questões e dos objetivos traçados, cruciais por orientarem a construção do fato e as características do material submetido à apreciação analítica.

Com base nas materialidades discursivas, almejo observar como se vão arquitetando as relações do dizer com o não-dizer, sem ignorar que "o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora [...], das quais certa formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório" (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 240). É preciso tornar visíveis os processos discursivos, por meio da desconstrução do imaginário que o sujeito significado como "combatente" reproduz de si, dos seus e daqueles a quem se refere como opressores.

Olhando separadamente para cada material, linguístico, imagético e sonoro, presentes em cada sequência discursiva, relendo, escutando, atentando às regularidades, fui delimitando o que pudesse dizer mais dos objetivos apresentados. O que exigiu atenção neste processo foi a evidência de antagonismo social, de polarização transparente das relações entre sujeitos.

Como foi dito na introdução desta tese, o formato de *Causa e efeito* segue a estética de histórias em quadrinhos (HQ), aliada às características de uma produção em videoclipe. O ilustrador e diretor desta produção, Alexandre De Maio, é um dos maiores criadores de HQ do Brasil, reconhecido por suas obras que retratam os acontecimentos das ruas, a violência urbana, as favelas e o tráfico de drogas. O efeito de pré-construído que existe na opção por esse formato não pode ser ignorado: a figura épica do herói que defende uma coletividade (Super-homem, Homem-Aranha, Capitão América), que combate os vilões e que, geralmente, sagra-se vencedor em suas batalhas.

O primeiro recorte que proponho, dos enunciados da letra em *imbricação material significante* (LAGAZZI, 2013) com as imagens do vídeo, efetua-se pela reinscrição da estética dos HQ, em que as narrações verbais do *rapper* serão inseridas em balões típicos dos quadrinhos, recortadas em estrofes, cada qual (em letras de *rap*) podendo representar pausas e/ou passagens a outros esquetes, com uma organização da história em fascículos. A imbricação letra-imagem compõe, portanto, uma sequência discursiva a ser submetida ao processo de batimento entre descrição e interpretação.

Esta análise se dá tendo como fundamento a identificação de uma regularidade que nomeio como *imaginário de antagonismo lógico* entre sujeitos, lugares e práticas, isto é, em suas projeções imaginárias, o sujeito, regularmente, opõe de maneira evidente outros sujeitos, com seus lugares sociais e territoriais e suas práticas no mundo. E esta regularidade se marca na letra, nas imagens e em sua relação, em que se opõe linguisticamente sujeitos, lugares e

práticas e se supõe mostrar, na tela, "combatentes" e "combatidos" ocupando diferentes lugares sociais.

As sequências recortadas foram intituladas de acordo com a ordem em que se apresentam na canção e no videoclipe, divididas linguisticamente em estrofes, com versos separados por barras (/), e imageticamente em quadros (por exemplo: Introdução, Parte I – 1ª estrofe, 2ª estrofe etc.; Parte II – 1ª estrofe, 2ª estrofe etc.).

Primeiramente, são apresentadas as estrofes, no interior de balões similares aos que se encontram no formato de histórias em quadrinhos. Em seguida aos balões, vêm os quadros imagéticos, numerados em ordem crescente (1, 2, 3 etc.), do primeiro ao último quadro que compõe o recorte de todas as sequências, totalizando-se 82 quadros, cada um representando uma imagem congelada de *Causa e efeito*.

Lembrando-se que, no clipe, os quadros mantêm relação com os enunciados linguísticos, de modo a construir uma narratividade/complementaridade, a qual esta análise tem o devido cuidado de dessuperficializar, tratando-a discursivamente, como uma relação de composição pela imbricação material significativa, conforme Lagazzi (2010). Assim, cada sequência discursiva é composta por letra e imagens em imbricação material.

Uma marca a ser trabalhada nos procedimentos analíticos diz respeito aos aparatos técnicos/tecnológicos utilizados, na produção do vídeo, para construir um movimento de sequenciação entre as imagens apresentadas. A passagem de uma imagem a outra, como de costume em uma produção audiovisual, se constrói de modo específico (pelo que nomeio na análise como *deslizamentos, inversões de enquadramento, mudanças de cena* etc.), buscando-se, de forma específica, guiar o olhar do espectador. Considero, assim, que todo aparato técnico ou tecnológico mobilizado na construção de um discurso que possa ser tomado como eletrônico, digital, ou mesmo uma peça artística, seja ela musical, pictórica, audiovisual ou corporal, pode e deve ser tratado como partícipe de uma prática.

Com Henry (2013), aprendemos que toda prática é, enquanto tal, uma prática social, (a)sujeita(da), portanto, à determinação das formas de existência histórica das relações sociais de produção e reprodução. Tais aparatos são, assim sendo, co-produtores de efeitos discursivos, uma vez que os "agentes" das práticas sociais, indivíduos concretos, são constituídos como em sujeito pelo ideológico (HENRY, 2013, p. 24).

Tratando esta questão discursivamente, tais aparatos técnicos serão analisados enquanto gestos discursivos. Além disso, o que mencionei como tentativa de "guiar" o olhar do espectador, o qual também chamarei de leitor, será abordado discursivamente como gesto de direcionamento do olhar e, portanto, da interpretação dos sujeitos que assistem, de forma

que se crie uma linearidade, a qual pode vir a ser equivocada em determinadas leituras, levando-se em conta a incompletude da linguagem e do sujeito e a abertura constitutiva do processo de interpretação (ORLANDI, 1984a).

Não há como escapar da injunção a direcionar, mesmo porque é preciso significar de algum modo. Porém, o que se coloca como questão é o fato de que, para um analista do discurso, ainda que seja necessário significar de algum modo, não se significa jamais de qualquer modo; ou seja, é preciso direcionar de algum modo, mas o “como” se direciona nunca é qualquer um. Assim, pode-se acompanhar movimentos de formulação, na complexidade de uma cena ou na passagem de uma a outra, que dizem de como o olhar do espectador é conduzido ao longo do clipe.

Passo, então, a mais um momento da análise, lembrando, desde agora, que cada passo mantém-se na relação com os outros, de modo que se possa retomar uma análise na outra, constituindo um fio que as entrelaça no gesto analítico que se apresenta, a fim de responder às questões propostas.

Na letra da canção, também chamaram a atenção marcas linguísticas usadas para definir, caracterizar, qualificar, adjetivar, conferir responsabilizações, tanto ao dito sujeito do gueto/periferia quanto àquele contra o qual o *rapper* se levanta, o sujeito do asfalto, além de expressões utilizadas para significar atributos, peculiaridades a uns e outros. Nas análises realizadas, tais expressões são organizadas em dois quadros elucidativos. De um dos quadros, constarão as marcas daquilo que o sujeito diz de si e dos seus na letra do *rap*; do quadro posterior, constarão as marcas de como o sujeito significa o chamado "combatido".

Os quadros compreendem outro recorte baseado na materialidade linguística do *hip hop* que, anteriormente, fora apresentada na relação de composição com as imagens. Eles reúnem, então, palavras e/ou enunciados que apresentam o que nomeio, tenham esta ou aquela função para a Gramática, como marcas de: a) *atribuição*; b) *personalização*; c) *interlocução*; d) *atuação*; e) *localização*.

Meu objetivo é observar com maior precisão como se constrói este *imaginário de antagonismo lógico* entre sujeitos, lugares e práticas, na posição discursiva assumida pelo sujeito-*rapper*, e relacionando, sempre que necessário, com o que foi analisado antes, nesse caso, com a análise das sequências linguísticas e imagéticas imbricadas, atravessadas uma pela outra, em que sentidos estão passíveis de transbordar.

Em meio às leituras, deparei-me com expressões como "combatente", "excluído", "iludido", para o sujeito-*rapper*, e "canalha", "magnata", "usa terno e gravata", para um outro de quem se fala. Note-se que não me estou atendo fielmente a classificações formais, relações

sintáticas ou semânticas, pela perspectiva de uma Gramática Normativa. A sentença "usa terno e gravata", por exemplo, que se classifica sintaticamente como período simples, contendo uma oração com *verbo, substantivo, conjunção e substantivo*, com funções de *sujeito elíptico, verbo transitivo direto e objeto direto*, constitui uma marca que diz do imaginário que o *rapper* constrói de quem significa como algoz. Estas primeiras marcas constituem o que nomeio como marcas de *atribuição*.

Seguindo o rastro da identificação de construções dualistas, também despertou interesse a maneira como se marca a distância entre o que se significa como esferas opostas, entre o *rapper* e o inimigo, sujeito da periferia e sujeito do asfalto, através da utilização de palavras como "eu", "me", "nós", "vários de nós", "nossa", e "eles", "aqueles", "você". Tais elementos serão retomados em suas marcas de *personalização*, as quais constituem imaginários sobre personagens de um enredo que o sujeito significa como combate, realçando os antagonismos marcados no discurso *hip hop*: eles *versus* nós; o que é deles *versus* o que é nosso.

Os elementos que assinalam a interpelação direta do outro no discurso, uma chamada à conversa de alguém com quem se fala, na qual o não-dito produz efeitos, serão tratados como marcas de *interlocução*.

Com marcas de *atuação*, denomino os elementos recortados que indicam ações – em sintagmas ou orações verbais, cujo aspecto verbal pode ser perfeito (quando o processo está concluído) ou imperfeito (quando não há limites claros no processo, podendo prolongar-se por período incalculável/indefinido de tempo) – dos personagens dissidentes em um tempo pretérito, presente ou futuro. Atuações históricas previstas ou atualizadas nas projeções imaginárias, que comparecem determinando como se constituíram as contradições sociais nos imaginários do *rapper*, como se reproduzem e se administram no presente, além das possíveis consequências desses desníveis na atualidade e de sua protuberância no futuro que se anuncia. Ademais, as marcas de *atuação* também parecem sinalizar as justificativas para o combate, para a indignação do excluído com seu opressor histórico.

Chega-se, por fim, às marcas linguísticas de *localização*, que dizem ou aludem a uma projeção dos lugares ocupados pelos sujeitos na cidade. Lugares significados como físicos, mas sempre sociais. Lugares como espaços, mas também como modos de presença, participação cidadã, posição, circulação e influência nas questões políticas da cidade, passíveis de serem reorganizados na narrativa urbana: "palavras da cidade, parte da cena" (ORLANDI, 2004, p. 30). Tais marcas de *localização*, ou seja, marcas que denotam imaginários do sujeito sobre seu lugar de habitação e sobre o lugar do outro, são extremamente

importantes, junto com as outras já mencionadas, por aludirem aos processos históricos que constituem os efeitos imaginários que permeiam tomadas de posição do sujeito. Imaginários de si, como representante de um povo dito esmagado por desigualdades e segregações, e de um suposto oponente, como causador de sua tragédia.

Com base nessa delimitação, naquilo que se regulariza no intradiscurso – fio do discurso (PÊCHEUX, 2009[1975]) –, é possível ver demarcados imaginários que permeiam o social e(m) suas contradições e antagonismos, remetendo-os ao interdiscurso. Isto contempla o que foi traçado desde o início como objetivo desta tese, e que está articulado as suas questões: observar os processos históricos de constituição das tensões entre posições discursivas no discurso *hip hop*, estendendo-se a compreensão às complexas relações entre sujeitos em sociedade.

Em mais um etapa da análise, a *musicalidade* será analisada enquanto elemento que dita o ritmo, o tom, o tempo, a melodia, atravessando o que foi analisado nos outros dois passos. Serão levados em conta os elementos musicais, descrevendo-os em sua historicidade, nas relações de sincronismo e simultaneidade com que se relacionam na composição, para, em seguida, analisar os efeitos da imbricação com outras materialidades, em dadas condições históricas de produção. Analisa-se, portanto, a relação da musicalidade com as outras materialidades, na produção de sentidos que agrega, em sentidos que escapam, em sua constituição histórica.

A análise da materialidade significativa da musicalidade será realizada em um subcapítulo à parte, mas não se efetuará sem que se estabeleçam articulações com o que foi analisado ao longo do trabalho. A justificativa para que esta análise compareça em uma seção em separado das outras reside em minha consideração de que se trata de um passo teórico-metodológico que procura trazer, modestamente, algo de original, que espero poder contribuir com aquilo que se vem pesquisando sobre o discurso musical. Receio que engendrar esta análise no fio das demais possa confundir ou desviar a atenção do leitor em relação ao processo que ofereço como uma espécie de ensaio aberto a críticas.

Por fim, procede-se à análise dos comentários de sujeitos internautas que assistem, declaram gostar ou não do videoclipe clicando em uma das opções disponibilizadas pelo sítio ("gostei" ou "não gostei"), e publicam suas opiniões. O critério utilizado para a seleção dos comentários segue a evidência do *imaginário de antagonismo lógico* observado na leitura inicial do objeto de análise.

O objeto desta análise não é fixo, acabado, visto que os internautas continuam visualizando, marcando como "gostei" e "não gostei", que são postados mais vídeos

relacionados ao mesmo *rapper*, e que são inseridos outros comentários. Na primeira vez em que assisti, em 2011, havia pouco mais de 250 comentários e 100 mil visualizações. Em 27 de fevereiro de 2014, já constavam 631.796 visualizações e 762 comentários. Em outubro de 2015, foram 1.055.331 visualizações e 840 comentários.

Os comentários de sujeitos internautas foram selecionados da seguinte forma:

- a) 3 (três) comentários que demonstrem reações de *identificação/aderência/admiração/exaltação* ao sujeito-*rapper*, ao *hip hop*, aos imaginários que circulam no clipe etc.;
- b) 3 (três) comentários que apontem reações de *discordância/repulsa/negação/indignação* também em relação ao sujeito-*rapper*, ao movimento *hip hop* e aos imaginários reproduzidos em *Causa e efeito*.

A partir dos recortes empreendidos, objetivo dar conta de observar as posições discursivas em relação com redes de filiação de sentidos que determinam o que pode e deve ser dito. E o dispositivo de análise se constrói justamente por meio da formulação e descrição da maneira como os textos serão dessuperficializados e, metodologicamente, após a análise do funcionamento discursivo, convertidos em discursos, para que seja possível atravessar imaginários, indo além da ilusão de transparência dos sujeitos e dos sentidos, a fim de observar os processos ideológicos que atravessam os discursos no clipe *Causa e efeito*.

Logo, os procedimentos de trabalho obedecem a uma ordem sistemática, articulando todos os movimentos de análise:

- a) recorte e análise dos enunciados da letra em imbricação com as imagens do vídeo, reinscrevendo-se a estética de histórias em quadrinhos. Primeiramente, então, serão analisadas sequências discursivas (SD) compostas de versos em relação de remissão com as imagens, no bojo de um funcionamento calcado na ilusão de dupla narratividade: i) como se as imagens “mostrassem” o que é dito na letra (Quanto vale uma imagem? “Mais do que mil palavras?”); ii) como se a letra dissesse o que é mostrado nas imagens. Cada sequência discursiva (SD) representando passagens a outros esquetes de uma produção organizada como uma narrativa em fascículos;
- b) levantamento e análise de expressões como marcas de *atribuições, pessoalizações, interlocuções, atuações e localizações*, na letra da música. Sobre si e sobre o outro, o sujeito-*rapper* constrói maneiras de significar os papéis de combatente e combatido em uma colisão histórica. A análise seguirá sobre as expressões linguísticas que funcionam sob a evidência de unidades transparentes, integrando a construção de imaginários do *rapper* sobre si, seu lugar, suas atividades no mundo, e sobre o lugar e as atividades daqueles que

significa como combatidos. Além disso, serão observados os não-ditos no dito do *rapper* sobre os imaginários do combatido acerca das relações políticas que estabelece com o combatente nas equivocidades do espaço urbano.

- c) recorte e análise da materialidade significativa da musicalidade, relacionando-a às demais materialidades (linguística e imagética) analisadas. A análise será conduzida no sentido de compreender a musicalidade de *Causa e efeito*, sua constituição histórica, a maneira como os elementos musicais se relacionam entre si e a relação que mantêm com outras materialidades, compondo a complexidade inerente ao discurso em análise.
- d) recorte e análise dos comentários de sujeitos internautas, compostos de sequências discursivas que demonstrem reações que desigmo como *identificação/aderência/admiração/exaltação*, seja ao *hip hop*, ao vídeo em questão, ao *rapper* MV Bill ou às causas defendidas na letra, ou ainda sequências discursivas que apontam para reações de *discordância/repulsa/negação/indignação*.

Pela desconstrução dos efeitos de transparência e literalidade, isto é, pela opacificação do produto acabado que é o texto, será possível chegar ao discurso, isto é, ao modo de existência discursiva dos fragmentos recortados, tornando visíveis os processos históricos de constituição dos sentidos.

Não se pode deixar de ratificar a indispensabilidade de se avaliar, como constitutivas do processo discursivo, as condições de produção do *hip hop*, perpassadas pelas de um sítio da Internet. O lugar de veiculação é um lugar urbano de produção. É fundamental prestar atenção ao modo de construção, estruturação e circulação, além dos diferentes gestos de leitura que constituem os sentidos (ORLANDI, 2012a). Em meio a todos os passos mencionados, será descrita e interpretada a maneira como o discurso eletrônico atravessa tais materialidades, buscando-se compreender em que medida a publicação na Internet influencia e direciona sentidos em/para o discurso.

Na materialidade discursiva, demarcam-se posicionamentos de ordem política. Por isso, observo como se acomoda essa inscrição na arte proveniente de sujeitos que se veem como esquecidos ou envilecidos por outros sujeitos e pela administração pública.

Durante as análises propriamente ditas, já disponibilizando do objeto discursivo, pode-se relacionar e confrontar os discursos em tensão. Somente através deste exercício, chega-se à constituição dos processos discursivos que regem os efeitos de sentido em dado material simbólico.

Com base nas projeções imaginárias que comparecem na letra, na imbricação letra-imagem-musicalidade e nos comentários de sujeitos sobre o clipe *Causa e efeito*, é preciso

olhar para aquilo que se não diz ao dizer e que constitui os discursos do *rapper* e de sujeitos que se posicionam no videoclipe. Dessa forma, é possível analisar o que esses não-ditos discursivizam no que tange ao ponto de vista do favelado a respeito de sua condição histórica, marcada sempre por filiações ideológicas de sentido.

Em suas representações vinculadas à história urbana do Rio de Janeiro, o que a voz que afirma falar em nome do morro, da favela, da periferia pensa sobre os entrelaçamentos sociais, sobre a constituição da cidade, sobre educação e tantos outros acessos que lhes são bloqueados?

Analisar os processos históricos que determinam tais discursos não representa tomá-los como um tipo de "verdadeira versão dos fatos", em contraposição ao que exhibe a mídia (ou deixa de exibir) e ao que se veicula como sentidos dominantes, primeiro porque isto não é Análise do Discurso, segundo porque esta tese não é um panfleto, e terceiro porque isto constitui um afogamento nas águas da ingenuidade, do romantismo e da inconsistência teórica de supor que as classes média e alta têm total consciência de suas determinações e que os chamados "cidadãos privilegiados" do Rio de Janeiro passam uma boa parte do seu tempo planejando o que fazer para oprimir os mais pobres.

Deve-se reger a atenção em função de processos ideológicos que são, conforme Pêcheux (2012[1982], p. 118), "heterogêneos, contraditórios, assimétricos e deslocadores", os quais "aparecem aos nossos olhos nas formas sócio-históricas da subjetividade, nos métodos organizacionais das lutas, na percepção dos acontecimentos e no registro da discursividade". Uma análise dirigida a este registro é o que me impulsiona, pensando, sem titubear, no acoplamento entre práticas teóricas e exercícios de outra natureza, sem que se dedique vorazmente à vilanização de sujeitos e grupos específicos sob o pretexto da descoberta diária, nas coerções, nos preconceitos, nas portas fechadas das vivências cotidianas, do que já se conhece de antemão: a contradição há.

As relações entre discursos são relações de força, o que pode ser explicado pela retomada de uma citação de Pêcheux que consta do início desta tese, agora de forma direta: "no terreno da linguagem, a luta de classes ideológicas é uma luta pelo sentido das palavras, expressões e enunciados, uma luta vital por cada uma das duas classes sociais opostas que têm se confrontado ao longo da história" (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 273)", mas faço questão de sublinhar, uma vez mais, a relevância e importância no termo "luta de".

A contradição há porque os discursos estão sempre em disputa, em movimento contínuo, do mesmo modo que quaisquer intervenções de massa que se propagam, se

espalham, se cristalizam fazem fronteiras sempre "provisórias, sem garantias, e sem demarcações *a priori*" (PÊCHEUX (2012[1982], p. 118).

Traçada esta direção teórico-metodológica que organiza o dispositivo de análise, convém caminhar para a necessária ilusão de fechamento deste capítulo, sancionando a pretensão em mobilizar a noção de *materialidade significante* na confrontação analítica com os discursos que constituem o *hip hop*, em seus elementos sonoros (música), visuais (imagens) e linguísticos (letra de música e comentários), partes constituintes de um objeto que move sujeitos a compartilhar práticas e/ou travar disputas de sentido. Para tanto, tais sujeitos assumem posições que deixam rastros do lugar de que falam – o qual também é falado – e do modo como são interpelados pelo ideológico e atravessados pelo inconsciente.

4. SUJEITOS (,) SENTIDOS NO CLIPE CAUSA E EFEITO: UMA ANÁLISE DISCURSIVA

O rap, funcionando como flagrante, tomado como instalação, é uma modalidade narrativa urbana, cujo lugar é o gueto. Tem sua forma material: o gesto, o lugar, a cena, a palavra, o som, os corpos. Sítio de significação. Concreto. Novo. Deslocamento na materialidade do real concreto urbano na relação com o simbólico. E o que esse deslocamento significa? Fundamentalmente que quando o espaço é silenciado o espaço responde significativamente.

Eni Orlandi. Cidade dos sentidos.

Observar as divisões de sentido na linguagem, as contradições que apartam e colocam os sujeitos em relação de confronto, por meio de uma análise que demonstre os mecanismos da determinação histórica dos processos de significação, possibilitará obter resultados que ajudem a compreender melhor a constituição histórica do estabelecimento de lutas políticas, de fronteiras que promovem separações, (des)afinidades que colocam em relação sujeitos, lugares e hábitos.

Partir para esse conjunto sem fronteira (MAZIÈRE, 2007) que é o *corpus* discursivo, após o movimento analítico de recorte na cadeia significativa do clipe *Causa e efeito*, conduz à observação dos processos discursivos que atravessam as evidências de sentido. Evidências não como aquilo que afeta o sujeito, mas, de acordo com Pêcheux (2009[1975], p. 139), nas quais o sujeito se constitui, no teatro da consciência que em que atua como um "eu" onisciente que combate um "outro" igualmente onisciente em sua condição histórica de subordinador cruel dos mais pobres.

Conforme já salientado, o clipe em questão simula o formato de histórias em quadrinhos, uma memória que se atualiza, principalmente, na produção artística, isto é, na opção pelo efeito ilustrativo de desenho animado. É cabível reiterar o tratamento do artístico, nesta análise, que se discursiviza no linguístico, no imagético e no sonoro, enquanto possibilidade de ação social, sem perder de vista que

O discurso é prática histórica, material: diversa. Língua, imagem, linguagem: suas margens. A língua e a visualidade compõem o cenário urbano, textualizam a cidade. O texto é uma unidade imaginária onde jogam formulações possíveis, abertas a diferentes gestos de interpretação. (FEDATTO, 2007, p. 65.)

Naquilo que o *hip hop* afirma que tem a dizer, diante do que reclama significação, na materialização dos discursos em distintas linguagens, circulam sentidos de/sobre sujeitos na cidade. A análise de mais de uma forma material abre para a possibilidade de “trabalhar as

especificidades do polissêmico, do outro na conjunção – *contraditória* – dos sentidos que compõem e transformam a cidade” (Ibid.).

Este trabalho toma o discurso *hip hop*, que se pode definir tanto como artístico quanto como político, como lugar e possibilidade de materialização das contradições sociais, jogando com limites, proximidades e afastamentos, passível de reproduzir sentidos dominantes, mas também de ressoar propostas alternativas de reivindicação e de vida, suportando formas de resistência e possibilitando equivococar o historicamente estabelecido.

Todavia, os efeitos do que vem a ser produzido no *rap* não podem ser considerados sem que se atravessem os imaginários que os sujeitos constroem sobre si e sua prática, assim como sobre o outro e suas ações no mundo. Realizar este atravessamento é o que pretende a análise a seguir.

4.1. A imbricação letra-imagem e(m) efeitos de complementariedade: atravessando imaginários

Um dos aspectos que não podem ser ignorados numa compreensão possível no clipe *Causa e efeito* é o título. *Causa e efeito?* Partirei deste ponto, a fim de afinar a reflexão acerca das projeções imaginárias reproduzidas pelo *rapper* – autodesignado como "combatente" –, para dizer dos combustíveis que põem em funcionamento os motores da sociedade.

O cuidado na observação da relação entre o título e o espaço intradiscursivo de que faz parte, faz-me conjecturar que se trata do fio condutor de um discurso fundamentado numa interpretação dualista de como se constituem as relações – desiguais – entre os homens.

Causa e efeito remete a uma lei da filosofia que afirma que todo efeito deve ter uma causa. Aristóteles (394-322 a.C.) acreditava que há, na natureza, tal relação, e empenhava-se em saber não só os porquês, mas também os propósitos relacionados às coisas. As causas teriam por trás um agente, estando um reagente incorporado a esta relação.

O que isso tem a ver com o *hip hop* e, especificamente, com o objeto em questão? Para pensarmos aqui sobre o que se constrói como da ordem da evidência neste discurso, ao que tudo indica, muito. O sujeito que fala no *rap* se vê, constantemente, como efeito de uma causa que tem um inimigo histórico – por vezes grupos, instituições ou mesmo práticas personificadas – como agente: “Distanciamento provocado pelo preconceito”; “Condição social que aprisiona”; “Consequência de política de ausência que resulta em violência”.

Por conseguinte, o negro, pobre, suburbano, favelado re-age, re-bate, justificando sua prática como condição para uma nova vida. Re-vida. Produz outros efeitos de sentido por

meio do que considera um des-sufocamento de sua voz, alastrado em palavras, cores, sons, indumentária e performance corporal, sob condições sócio-históricas específicas de produção.

Nos imaginários reproduzidos no *hip hop*, a fala travada de um sujeito que se enxerga como menosprezado, violentado, constrangido, procura impactar e conquistar abrangência, tendo como objetivo originar mudanças, engendrar novas construções baseadas no trinômio *causa-efeito-transformação*. Mas é preciso perguntar-se: transformação do que em que?

No conjunto de materialidades em relação no *hip hop*, diversos elementos preenchem espaços contraditórios, sugerindo-se inumeráveis desajustes entre sujeitos, lugares e práticas. Apesar das aproximações geográficas como fator marcado em cena, explodem, na composição do clipe, quadros imagéticos, efeitos sonoros e verbalizações de toda ordem de contrassensos, embates que restituem mordacidades, sob um imaginário de polarização das relações entre os homens no mundo.

Nestas representações imaginárias de “combate” – o sujeito-*rapper* traz a designação “combatente” para significar sua posição –, supõe-se o caráter homogêneo e transparente das “lutas de”. Ou seja, imagina-se que se sabe exatamente quem é/são o(s) “combatidos”. Do mesmo modo, presume-se, no interior deste efeito ideológico de clareza no modo como se desenham as relações sociais, que o “combatido” conhece e agride proposital e inescrupulosamente, ao longo da história, o “combatente”. Um agente e um reagente: causa e efeito.

A remissão a discursos outros contra os quais se solicita a vez e a voz, os pigmentos, as vibrações rítmicas, harmônicas e corporais, proporcionam amostras dos imaginários acerca de como se dispõem socialmente sujeitos oprimidos e seus opressores, tão longe e tão grudados, armados como oponentes dotados de enorme hostilidade nos des-vínculos que mantêm.

O analista do discurso não se apossa do imaginário como quem busca a verdade, não se debruça sobre literalidades e intencionalidades, mas as toma como efeitos sempre provisórios, preocupando-se com o funcionamento dos processos discursivos dos quais se originam os sentidos estabilizados. A construção de imaginários, segundo Pêcheux (2009[1975], p. 150), realiza-se pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva “que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito)”. Como já vimos no capítulo teórico, o sujeito se identifica com uma formação discursiva que determina o que pode e deve ser dito e

essa identificação, fundadora de unidade (imaginária) do sujeito, apoia-se no fato de que elementos do interdiscurso que constituem, no discurso do sujeito, *os traços daquilo que o determina*, são re-inscritos no discurso do próprio sujeito. (Ibid.)

Dessa maneira, o “como” é mais importante do que “o quê”. Olhar para como tais imaginários se constroem propicia observar a historicidade que constitui os discursos, rastreando-se memórias, trajetórias dos sentidos a que dado discurso se mantém filiado e com os quais o sujeito se identifica.

O gesto analítico aqui empreendido se orienta pela compreensão de que o discurso não se fecha nos limites das linhas que fazem bordas ao seu redor, pois está sempre perpassado de historicidade, sendo a linguagem constitutivamente furada, sujeita ao equívoco.

Necessita-se advertir que, ao tomar a palavra, como qualquer sujeito, o sujeito-*rapper* "se 'esquece' das determinações que o colocaram no lugar que ocupa – entendamos que, sendo 'sempre-já' sujeito', ele 'sempre-já' se esqueceu das determinações que o constituem como tal" (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 158). A inscrição dos traços daquilo que determina o sujeito é o que se pretende analisar com base nas sequências discursivas (SD) recortadas.

A SD a seguir representa um recorte analítico a partir da introdução do clipe, anterior à entrada da voz do cantor e da letra de *Causa e efeito*. Como já explicado no capítulo anterior, as imagens (fotogramas) comparecem numeradas em ordem crescente, de acordo com a ordem em que vão integrando as SD em análise. Vejamos:

SD1 – Introdução do videoclipe

Ângulo fechado



Efeito de deslizamento/Abertura de ângulo

Efeito de deslizamento



Abertura gradativa do ângulo



Abertura total do ângulo



Os quadros acima, enquanto produção de linguagem, resultam de um gesto de interpretação em que se acentua o sujeito e seu modo de pensar o social, sua tomada de posição na/sobre a sociedade.

É preciso destacar e descrever alguns recursos técnicos operados no clipe. Recursos que costumam ser tratados de forma evidente pelos espectadores, como elementos constituintes da edição/produção técnica de um objeto audiovisual, mas que merecem ser considerados, neste trabalho em que o *hip hop* é abordado enquanto discurso, como gestos de interpretação.

O clipe se inicia (quadro 1) com uma imagem em *ângulo fechado*, em que é possível identificar a bandeira nacional brasileira e um lance de escadas. Em seguida (quadro 2), há um *deslizamento* sobre a imagem, que simula o efeito de uma câmera que percorre verticalmente um ambiente, até que se possa avistar o que está acima. É neste momento que se pode visualizar um menino, empunhando uma de fogo, em frente à estátua do Cristo Redentor.

Na sequência ocorre um outro *deslizamento/abertura do ângulo* da câmera (quadro 3) e, depois, uma *abertura gradativa do ângulo* (quadro 4), gestos a partir dos quais revelam-se mais componentes dentre os que integram a cena, ambientada no Corcovado, um afamado centro turístico da cidade do Rio de Janeiro. Por fim, o quadro 5 expõe o que seria a cena "inteira", possível de ser observada a partir de uma *abertura total do ângulo*.

O que se destacou em *itálico* são alguns dos procedimentos (gestos) que se produzem no processo de significação de *Causa e efeito*, que costuram transparências e totalidades, através do direcionamento imposto ao olhar de quem assiste. Estes primeiros gestos são demonstrados como exemplo, mas outros se apresentarão ao longo das análises, os quais serão sempre destacados em *itálicos* e analisados em função dos efeitos de sentido que produzem.

Pensando as imagens a partir de sua suposta incontestabilidade – isto é, no quanto se imagina valer uma imagem em comparação às palavras –, no clipe, elas funcionam como uma espécie de aditivo que faz corpo com a ilusão completude do linguístico. Cabe perguntar: por que determinados direcionamentos do percurso sobre as imagens e não outros? E ainda, quem pode e deve ser enquadrado? O que escapa ou transborda à complementaridade entre língua e imagem?

Simula-se um movimento de câmera que produz narratividades, como se aquele que visualiza o clipe tivesse o olhar dirigido de diversas maneiras. Uma determinação a notar por vários ângulos, mais de longe, mais de perto, o que está acima, o que está abaixo, para os lados. E cada movimento enfoca ou destaca um ponto a partir do qual é preciso ver e é devido interpretar.

Observando-se os quadros 2 a 5, há uma oscilação nos braços do monumento Cristo Redentor, ponto turístico e símbolo da cultura e da economia da cidade do Rio de Janeiro, sobre o qual circulam sentidos relacionados à religião/religiosidade. A imagem do Cristo figura no ponto mais alto de todos os quadros, um observador da dispersão que se vai dando a ver aos poucos, expondo-se à medida que a perspectiva da câmera é ampliada.

No quadro 2, a estátua aparece com os braços em posição diagonal, próximos ao corpo, abrindo-se na sequência dos quadros 3, 4 e 5. Seus membros superiores já estão bem mais levantados no último quadro, em que também a câmera se afasta, para que se aviste o ambiente de um ponto de vista mais aberto, pela crescente ampliação do enquadramento.

Que figura é essa que se exhibe na tela, em plano intermediário, em meio a elementos passíveis de remeter a sentidos contraditórios? Que relações estes elementos mantêm com o sujeito e seu corpo (por exemplo, a cruz tatuada em seu peito, além de seus braços abertos, são marcas simbólicas de um outro que fala em/por ele). Como isto se relaciona com o Cristo Redentor, alocado no topo da ilustração? De que lugar esse sujeito fala? Que lugar(es) é(são) falado(s) por ele? Também por aquilo que comparece nesta dispersão, pode-se atentar para os sentidos do que deixa de comparecer.

A relação entre o *rap* de MV Bill e representações imaginárias sobre a figura de Cristo não comparece de forma inédita no fio do discurso em análise, em relação ao conjunto da obra do cantor. Para destacar algo desta recorrência, cito uma canção intitulada *O preto em movimento* (BILL, 2006), em que, já na introdução, o *rapper* se significa como “guiado por Jesus”. Para não ficarmos apenas com este exemplo, cito também o enunciado "Defendo minha conduta como Deus defende o crente", presente na canção *Aqui tem voz* (BILL, 2006).

As imagens de Deus, Jesus ou Cristo representam aquilo que orienta, que escolta, que guia o *combatente* em sua batalha por justiça e/ou igualdade social. Em uma outra SD, mais à frente, veremos como esta questão da referência à religiosidade retorna e se amalgama na construção deste discurso.

Este símbolo do discurso religioso ocidental colocado ao lado da causa de quem se vê como injustiçado, vitimado, açoitado, faz sentido em convergência com oposições reproduzidas em movimentos sociais como o *hip hop*. Algo que, por exemplo, também se marca com certa regularidade em letras de *funk*, como nos versos: *Nossa vida é bandida/E o nosso jogo é bruto/ Hoje somos festa/ Amanhã seremos luto/ Caveirão não me assusta/Nós não foge do conflito/Nós também estamos blindados com o sangue de Jesus Cristo*¹². A

¹² SMITH, MC. Vida bandida. Produção independente. Ano de lançamento: 2009.

referência ao carro blindado da Polícia Militar do Rio de Janeiro – o Caveirão – antecede, numa comparação estabelecida, a menção ao sangue de Cristo, o qual blinda o dito “bandido” no confronto com o aparelho repressivo de Estado.

O quanto isto também não representa ressignificar relações socialmente cristalizadas entre a imagem de Cristo e concepções de ética e de moral cristãs que se aliam perfeitamente à manutenção de uma ordem social determinada? Concepções que divergem, em pontos demarcáveis nos imaginários do *rapper*: Cristo ao lado de quem afirma enfrentar o Estado, a polícia, enfim, o que está estabelecido como campo de uma legalidade evidente. Um Cristo fora da lei, desde que haja disparidade entre a legalidade humana e uma concepção divina de justiça?

No último quadro desta sequência, demarca-se um sincronismo entre a imagem de MV Bill e a do Cristo Redentor. MV Bill aparece, ao centro, sem camisa, vestindo óculos escuros, corrente no pescoço, tatuagem à mostra, peito desnudo e o braço direito semi-erguido, em um movimento de dança/marcação rítmica típico do *hip hop*. Os elementos distribuídos sobre a imagem integram, de algum modo, o contexto socio-histórico-político-cultural brasileiro, dentre eles o Cristo Redentor, a bandeira nacional, o futebol, a Tropa de Elite da Polícia Militar do Rio de Janeiro (BOPE).

Primeiramente, observa-se a alocação do cantor, ao centro da cena e na mesma direção da estátua. Em segundo lugar, note-se a posição de seus braços, abertos – mas em constante movimento – como um regente (DJ ou MC) daquilo que é narrado em letra, imagem e música. A cabeça do cantor se move no ritmo da introdução sonora, para cima, para baixo, para os lados, marcando, no corpo, uma batida musical regular. Um regente da narrativa que segue, abaixo da figura divina que apresenta uma cena dispersa, caótica. Dispersão de corpos e movimentos em contradição.

O sujeito que fala é um observador e, como tal, supostamente sabedor do que narra (e mostra): sujeito-centro que se propõe a com-centrar a demanda de grupos que não têm voz. Ele também é personagem, implicador e implicado no enredo, contando e transitando entre cenas, passeando pela história ao mesmo tempo em que a expõe. Seu movimento é similar ao de um Cristo que abre os braços como quem apresenta a iminência da desordem em caso de não haver mudança.

MV Bill exerce uma posição de liderança marcada pela centralidade em sincronia com Cristo (o salvador), ao qual, porém, não se iguala, mas se submete. E fala em nome desse Cristo? Isto funciona conferindo autoridade ao seu dizer. Por um lado, a autoridade de quem vive aquilo que narra, supostamente legitimado como tal pela própria experiência; por outro

lado, uma autoridade como algo divinamente concedido àquele que luta pelo bem do próximo, como no mandamento bíblico: "Amarás o teu próximo como a ti mesmo", sobre o qual, segundo Freud (2010[1930]), está fundada a civilização, e que se mostra anterior a Cristo. Tal mandamento é problematizado por Freud (idem), que considera a impossibilidade deste amor, visto que "o ser humano não é uma criatura afável e carente de amor que, no máximo, é capaz de se defender quando atacada, mas que ele pode contar com uma dose considerável de tendência agressiva no seu dote de impulsos" (FREUD, 2010[1930], p. 123). Freud ainda adverte que não protestaria caso este grandioso mandamento dissesse "Amarás o teu próximo como o teu próximo te ama" (Ibid., p. 122). Outro mandamento sobre o qual o autor afirma desencadear uma resistência ainda mais forte é: "Amarás os teus inimigos" (Ibid.).

Analisando o discurso do sujeito-*rapper* e ao que possa aludir em termos de memória histórica, e baseando na refutação freudiana sobre os mandamentos bíblicos, pode-se perguntar: amarás que próximo teu como a ti mesmo?; o sujeito-*rapper* ama todo próximo como a si mesmo?; o sujeito-*rapper* é capaz ou demonstra amar de algum modo aquele que é significado em seu discurso como "inimigo" ou "combatido"? A adesão ao discurso religioso enquanto memória que atravessa o *rap* de MV Bill permite, facilmente, a explicitação de contraditos. Contraditos tais que não consistem na revelação de uma suposta hipocrisia inerente ao discurso *hip hop*, mas, talvez, na demonstração do que a própria linguagem em funcionamento resiste em negar ou afirmar, expondo o discurso à falha.

O primeiro enquadramento enfoca a bandeira do Brasil, posicionada de lado, verticalmente. O que se vê além disso é a imagem de uma montanha à esquerda e um lance de degraus à frente da bandeira. Um *a priori* opaco cuja sequência (quadro 2), por um *efeito de deslizamento* da cena de baixo para cima e da esquerda para a direita, abre para a percepção de que este objeto veste as costas de um menino, um adolescente armado, que olha em direção à estátua do Cristo Redentor. Esse deslizamento opera a passagem do fechamento da cena para uma abertura que cria um efeito-surpresa, como se houvesse uma transição da opacidade para a transparência da materialidade imagética.

Veremos que a marca do visual é algo que se regulariza ao longo do clipe. Da representação de um símbolo patriótico, para a percepção deste elemento como parte integrante de um contexto abrangente. O menino, armado, criminalizado, ironicamente veste a pátria, em uma representação que contradiz os dizeres sobre a bandeira (ordem e progresso) na própria explicitação das mazelas sociais que os enfrentam e os ameaçam.

Em seguida (quadro 3), observa-se a imagem de uma fila de militares armados, um cão policial, à frente do menino, seguindo e apontando suas armas para dada direção. Dentre o

que se regulariza como gestos de edição, os quais propus pensar como gestos de interpretação, destaque: a *abertura* e o *fechamento do ângulo* de imagem, significando a aproximação e/ou distanciamento da câmera em relação à cena representada.

Se, no primeiro quadro, o ângulo se fecha numa imagem em que se pode avistar uma bandeira e um lance de escadas, o segundo e terceiro quadros, por *deslizamentos* de imagem e a *abertura de ângulos*, o que se vai constituindo é um efeito de transparência que significa na própria dispersão dos elementos constituintes do urbano, reforçado nas cenas 4 e 5.

A partir do quadro 3, instauram-se movimentos que atualizam sentidos em relação a outros sentidos, remetendo a pré-construídos discursivamente, mas de maneira que se produz um jogo de relações/remissões que trazem o “mesmo” numa discursividade que aponta para o “diferente”.

O olhar analítico para esse jogo de relações permite depreender uma articulação entre memórias discursivas que se atualizam em processos parafrásticos e polissêmicos (ORLANDI, 2008a), ao passo que, ao mesmo tempo em que se reproduz algo do dizível, da memória, desestabiliza-se, joga-se com a abertura dos processos de significação, produzindo-se deslocamentos. Ou seja, no próprio movimento de reprodução do mesmo, abre-se para o novo, o diferente.

Como esses deslocamentos significam na relação que mantêm com sentidos dominantes é algo que se verá mais de perto ao longo desta análise. A princípio, cumpro aqui, junto a gestos iniciais de análise, promover uma espécie de familiarização com o modo como se olhará para certas marcas que comparecem no imagético produzindo efeitos de sentido.

No quadro 5, vemos as seguintes representações: estudante, menino de rua, bomba, fumaça, tropa de elite da polícia carioca (BOPE), bola de futebol em forma de bandeira, um homem passeando de bicicleta. Ao centro, o *rapper* com seus equipamentos de mestre de cerimônias (MC), anfitrião de um universo ambíguo: o caos convivendo com a tranquilidade, a mordomia com a miséria. O que se mostra são pelo menos duas esferas contrárias da sociedade como se houvesse só duas por demais díspares. Faces ao extremo separadas. Faces que convivem.

Observando mais atentamente, percebe-se uma espécie de espelhamento do lado direito no esquerdo, isto é, algumas representações comparecem dos dois lados, como o estudante e o jogador de futebol, por exemplo, o que realça que o embaralhamento de sujeitos e objetos em cena não os divide geograficamente no espaço representado. E socialmente?

Pela rede de sentidos a que está filiado o termo *combatente*, produz-se o efeito de alteração franca, apesar de a voz do adversário neste combate apenas ser possível de mapear

através do que o *rapper* diz de si e do outro, incluindo-se o que diz de si ao designar o outro e o que diz do outro ao falar sobre si.

O ano de lançamento do clipe (2011) e de postagem no *Youtube.com*, posterior a um acontecimento de grandes proporções, noticiado no Brasil e no mundo, também significa. Em novembro de 2010, os jornais e telejornais cobriram a invasão das forças militares integradas (Exército, Marinha, Aeronáutica, Polícias Militar, Civil e Federal) ao complexo de favelas do Morro do Alemão, no Rio de Janeiro.

O clipe traz à tona um processo de produção de imaginários sociais que reverberam, outros imaginários sobre as ações de militares, diferentes daqueles que se tenta instituir através do discurso da mídia hegemônica, que também reverbera no fluxo da significação da ação como um confronto entre o dentro e o fora da lei. E é assim que parece óbvia a interpretação simplista sobre que se deve estar do lado de quem combate os fora da lei, tendo em vista a atuação ilícita (do ponto de vista moral), nociva à sociedade e irregular (do ponto de vista legal), criminosa. Ademais, o Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro ganhara enorme visibilidade após a exibição do longa *Tropa de Elite* (2007), dirigido por José Padilha.

Concerne assinalar, pois, que, quando surge o efeito de abertura do ângulo, dando a ver a distribuição dispersa e desordenada (ou ordenada dispersamente como significando a ordenação da cidade) de elementos e personagens sobre a tela – um tipo de tradução sob o efeito de completude daquilo que compõe o urbano – não há o comparecimento da imagem da mulher. E não se pode ignorar que (e o quanto, e como) esta ausência significa. No entanto, o significante “mulher”, também excluído da materialidade linguística de *Causa e efeito*, aparece em alguns dos quadros recortados. Ainda assim, esta ausência, em um quadro que representa um “resumo” da composição citadina, pode ser relacionada a determinados sentidos que se inscrevem no jogo imaginário estabelecido ao longo da canção.

Se estar na posição de “combatente” remete a sentidos de combate, de guerra, de rivalidade, aos quais se associam, historicamente, imagens de sujeitos em confronto, uns como agentes de uma causa, outros como pacientes que sofrem efeitos e re-agem, pode-se indagar: historicamente, como a mulher é significada na sociedade? E no que se refere a sentidos de guerra, de luta franca, de confronto?

Nesse questionamento, é possível trazer à baila qual tenha sido e qual seja a inscrição/interdição histórica da mulher no militarismo, principalmente porque estou apostando, com esta pergunta, que tal inscrição/interdição diz do que se reservou/reserva à

mulher no modo como se constituíram/constituem as relações sociais, em meio a sentidos de patriotismo, nacionalismo, de (não) participação política.

A imagem de militares é lançada como uma presença representativa enquanto elemento da dispersão, do modo como o *rapper* desloca, em personagens distintos, a figura do inimigo, comumente condensada em uma interpretação sobre um dominador, marginalizador, opressor. O militar, seja ele policial ou membro das forças armadas, materializa, dentre outras formas, o inimigo. Lutar contra é algo que faz parte, neste imaginário sobre o urbano, da inserção em uma situação de guerra.

Poder-se-ia afirmar que o funcionamento do militarismo e a importância que lhe é dada na conjuntura do Estado é ao mesmo tempo atacada e reproduzida no discurso *hip hop* em certos aspectos de como isto significa o social? Explico: ao mesmo tempo em que se luta incisivamente contra a segregação, o preconceito, a opressão, a marginalização histórica, pela via do combate, se o faz reproduzindo outros tipos de segregação, preconceitos e marginalizações.

Não estaria em jogo a luta contra todas as injustiças sociais, em favor de qual seja a minoria política vilipendiada. E isto também coloca em funcionamento o desejo de substituição de uma concepção excludente por outra e, porque não dizer, de um regimento ético e moral por outro, baseado em outras formas de privilégio que, em sua estrutura profunda, não se diferenciam drasticamente do que está em vigor.

Se se pode supor esta possibilidade, também é preciso ser cuidadoso em ressaltar que não se trata de algo que se assemelha a um plano secreto ou um objetivo conscientemente dissimulado, mas do que escapa ao controle no dizer, do que de não-dito se pode escutar no que o sujeito diz e imagina controlar em seu dizer. Haverá outras consequências analíticas sobre o comparecimento da mulher no clipe, a partir da análise de outros quadros em que ela é representada.

Ao final da análise de cada SD, será organizada uma enumeração-síntese concernente a pontos importantes da análise que merecem maior destaque:

- a) O sujeito-*rapper* se significa, na produção de imaginários que põe em circulação, como alguém que fala em nome de injustiçados, violentados socialmente e, como tal, disposto a combater aqueles que os oprimem.
- b) Em seu imaginário de combate, o sujeito inscreve o discurso religioso, significando-se em relação de equiparação (oferecendo-se em sacrifício pelo próximo – mas que próximo?) e, ao mesmo, expondo sua condição de protegido, guiado por uma projeção imaginária de Jesus Cristo. Esta inscrição

do discurso religioso também funciona legitimando a significação de si como aquele que está do lado do “bem”, combatendo o que seria o “mal”.

- c) Ao dizer de si como *combatente*, o sujeito se mantém filiado a uma formação discursiva com a qual se identifica, mobilizando sentidos de guerra no mesmo movimento em que se opõe a uma polícia militar.

SD2 – Parte 1 – 1ª estrofe

Pouca coisa mudou/ O responsável pela nossa tragédia não assimilou/ Que pra mudar é necessário mais que um discurso/ No percurso falei com gente estúpida.

Ângulo fechado

Ângulo aberto



A primeira apreciação analítica desta SD2 recai sobre o jogo *abertura/fechamento* da imagem, enquanto marca observável ao longo do clipe. Este jogo produz efeitos de sentido na pressuposta ampliação de um plano restrito para um plano geral, em que se exhibe outros elementos. Tal movimento almeja funcionar como explicitação posterior e necessária do contexto em que a imagem fechada se insere. E este contexto, na SD2, parece incluir a potencialização da disparidade no que tange ao que o sujeito-*rapper* nomeia, no decorrer na letra, como “desnível”.

No quadro 6, à esquerda, a imagem fechada exhibe sujeitos em um palanque (mas a percepção de que se trata de um palanque só é possível a partir da abertura da imagem, na passagem para o quadro 7, em que se mostra um dos sujeitos com um microfone na mão, outros parecendo conversar entre si. Há ainda um outro sujeito que se destaca dos demais, primeiro por estar posicionado mais à frente, segundo por sua indumentária, nos moldes do que convencionalmente se designa como mais “formal”.

Quando se abre a imagem, no segundo enquadramento, nota-se com maior clareza o cenário de um discurso político, proferido em um palco, como um comício assistido por centenas de sujeitos. Ratifica-se o efeito de narração, como se fosse trazido na imagem aquilo a que o sujeito se refere na letra e vice-versa. No entanto, o caráter potencialmente mais polissêmico da imagem transborda o efeito de remissão, dando a ver outros sentidos que o linguístico tão-somente supõe sustentar.

O discurso *hip hop* é atravessado por significações sobre outros sujeitos, instituições, outros discursos. Atualiza memórias em sua prática de se referir a outras práticas que circulam e faz operar o interdiscurso no fio de um discurso em relação a outros.

Neste clipe, letra, imagem e música se entreatravessam, instaurando um formato em que, simultaneamente, dizem com e sobre um ao/do outro. Língua, imagem e música terminam por imbricar-se, constituindo polissemias.

A ilusão de complementaridade apoiada na de administração mútua entre materialidades é o que confere a esta análise os indícios para que se observe o caráter polêmico do *hip hop* enquanto discurso artístico ideologicamente determinado (ou seja, sempre político), inscrito nas relações históricas entre sujeitos na/da cidade.

A contradição social se marca fortemente no fato de se tratar de uma figura política, que busca angariar votos em um lugar cuja presença do Estado não se marca no sentido de melhorar a vida dos moradores, vide a ambiência retratada no quadro 7: ao fundo, o morro/favela: um conjunto de moradias amontoadas, muito próximas umas das outras, sem reboco, sem pintura, sem acabamento. O mal-acabado pode ser interpretado também como aquilo que falta para que seja completo, terminado: casos e casas por terminar, vidas por (ex)terminarem(-se).

De costas e olhando na direção de onde se encontra o palco e, atrás do palco, a favela, novamente o menino que comparecera já no quadro 2 da SD 1. Enrolado na bandeira nacional, o adolescente empunha uma arma de fogo posicionada para o alto. Uma cena escura, esfumaçada, traduzível pelos sentidos de tragédia expressos no enunciado linguístico.

Esta tragédia tem um responsável, uma figura política que “não assimilou que para

mudar é necessário **mais que discurso**” (grifos nossos). Discurso aí interpretado como fala política de um candidato, o que pode ser ampliado, sem garantias, a falas de quaisquer sujeitos, abundantes em promessas e/ou avaliações sobre a condição de sobrevivência em certos lugares e sobre mudanças que favoreçam a vida daqueles que são designados, mas ainda longe de serem tratados pelo Estado como cidadãos. Ou melhor, tratados como cidadãos, à maneira como se faz necessária a exploração, a segregação, e exclusão, em uma sociedade capitalista. Isto sinaliza a relativização da noção de cidadão, tendo em vista a diferença no tratamento de uns e outros a partir das mesmas (não) garantias constitucionais.

A relação entre imagético e linguístico reitera a pretensão de uma complementaridade (e apaga a relação de composição), visando a um novo direcionamento de sentidos, à perpetuação de um outro “mesmo” e ao bloqueio do que venha a ser diferente desse outro sentido que se tenta fazer colar, ou seja, de novas possibilidades de deslizamento de sentidos e de inscrição/deslocamento dos sujeitos.

O projeto de promover rupturas com um modo de pensar o social, ou com modos vigentes de não vir a pensá-lo, traz em seu funcionamento paradoxal o empenho em amarrar sentidos que se ofertam aos sujeitos, prontos, como uma forma de refletir solidificada como verdade, a “verdadeira verdade” que o sujeito não vê, uma verdade que não admite outras se o que o sujeito pretende é mudar a sociedade significativamente.

Este processo não deve ser compreendido como uma possível contradição política da ordem da consciência, mas como um processo do qual não se escapa em meio à disputa de sentidos que assinala a contradição constitutiva da linguagem.

Ao romper com uma rede de sentidos que o domina, ao escoar pelas fendas da formação discursiva em que se inscreve e se identifica, o sujeito já está inscrito e identificado a outra rede de sentidos, a qual já se constitui no mesmo movimento de tensão abertura/fechamento da interpretação. Portanto, não há um fora da ideologia, pois, de acordo com Pêcheux (2009[1975], p. 137), a ideologia é eterna, por caracterizar-se por uma estrutura e um funcionamento que fazem dela uma realidade não-histórica, “isto é, *omni-histórica*, no sentido em que esta estrutura e este funcionamento se apresenta da mesma forma imutável em toda história”.

Os imaginários que o *rapper* reproduz nesta imbricação material significativa giram em torno da significação do modo desigual e ao mesmo tempo oportunista como os mais pobres são tratados por representantes políticos, que os submetem a condições sociais críticas, mas sempre adentram/retornam às comunidades para fazer promessas, vender projeções e, com isso, obter votos.

Letra e imagem se relacionam como se houvesse entre ambas um vínculo de complementaridade. Ainda que esta relação pareça lógica, ou seja, sob um ideológico que produz a evidência de tradução/explicação de uma materialidade pela outra, de modo aparentemente sequencial, a relação específica palavra-imagem não se constrói sem ambiguidades. A imagem não cumpre função tão-só ilustrativa da letra e vice-versa, de maneira que ambos mantenham uma conexão inequívoca, no interior de uma articulação que vise ao “enriquecimento” da narrativa.

Apenas por ilusão o imagético atua como um tipo de apelo complementar, ilusão esta que funda, como vimos a partir da retomada de Althusser (1980) por Pêcheux (2009[1975]), o efeito ideológico elementar de transparência do dizer e do sujeito como dono de si. Dessa maneira, o sujeito enxerga como óbvia a relação entre linguagens, como se cada materialidade encorpasse a narrativa, explicando-a, complementando-a, de modo que se evite o furo. No entanto, esta transparência não é senão o efeito de uma ideologia que omite para o sujeito, no funcionamento de dado discurso, o direcionamento da interpretação, sob o pretexto lógico de auxílio ao espectador. Trata-se de um funcionamento típico de discursos de narrativas como histórias em quadrinhos, livros infantis e outros tipos de obras ou manuais ilustrados.

A narrativa se constrói sob imaginários de transparência da relação/remissão palavra-imagem, em que se produz uma sintetização do "dito" no verbal pelo "mostrado" nas imagens – e também o contrário. Mas o que se produz nestes imaginários produz efeitos imprevistos, tendo em vista, como vimos em Orlandi (1994), a força do imaginário, que é capaz, segundo a autora, de determinar transformações sociais, constituindo práticas. Mas o que o analista visa compreender, no atravessamento de tais imaginários – sem ignorar seus possíveis efeitos –, é a condição de opacidade da linguagem (ORLANDI, 1994, p. 57). Segundo Pêcheux, adotar esta abordagem teórica materialista do funcionamento das representações e do pensamento nos processos discursivos supõe o "exame da relação do sujeito com aquilo que o representa; portanto, uma teoria da identificação e da eficácia material do imaginário" (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 115). É isto o que se coloca em prática nesta análise.

O quadro 7 traz ainda duas faixas, uma acima e outra abaixo do político que discursa no púlpito. Porém, sabendo-se que qualquer estabilidade semântica está no âmbito dos mecanismos imaginários (PÊCHEUX; FUCHS, 1990), há de se observar a desconstrução pela retomada de uma cena já-dita/já-vista, algo recorrente em comícios políticos, mobilizado, entretanto, de outra maneira, isto é, ressignificados. O interdiscurso se marca, no fio do discurso de *Causa e efeito*, pelo comparecimento de elementos típicos de outros discursos

produzidos em condições históricas que envolvem sujeito e situação em uma produção discursiva voltada para a angariação de votos.

No lugar do nome do político e do número de sua legenda, o que se lê é a inscrição “PILANTRA”, em uma faixa acima do palanque, e “Pilantra 19”, em uma outra faixa posicionada abaixo do palco. E esta inscrição atua no conjunto de críticas que se estabelecem pela relação entre os elementos imagéticos no quadro, cuja ordem, uma organização sintática imagética, é relativamente variável de acordo com a disposição sequencial inaugurada pela singularidade de cada olhar, isto é, de como cada sujeito que assiste ao clipe cria uma sequência própria neste gesto de olhar uma imagem.

É notável que se, por um lado, os sentidos da imagem, cuja análise é possível através de marcas específicas, vão além do que é trazido no linguístico, é possível observar, por outro lado, que devido à maior abertura da imagem no que tange às possibilidades de interpretação, há sempre algo do linguístico que também escapa, ou seja, que não pode não ser associado com precisão àquilo que se exhibe na tela. Por exemplo, como demarcar no imagético, a não ser por interpretação livre, algo que possa ser diretamente relacionado ao enunciado “no percurso, falei com gente estúpida”?

É esta preocupação, esta inclinação ao questionamento, à problematização, à opacificação do texto, o que diferencia o gesto do analista do gesto do espectador comum, pois o analista está desde sempre avisado dos processos ideológicos que atravessam a produção de sentidos, em determinadas condições históricas de produção (ORLANDI, 1996).

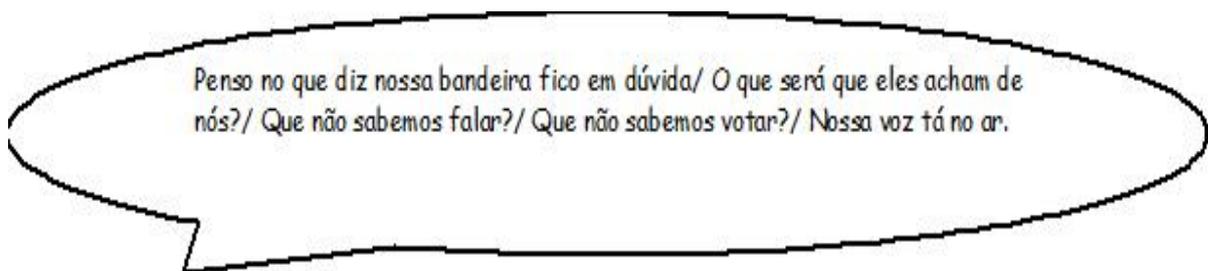
Assim como há uma tentativa de estabilização dos sentidos e direcionamento da interpretação, por mais que a câmera direcione o rumo das cenas, não há como controlar a forma como cada um interpreta os quadros. E esta impossibilidade de controle é própria à linguagem. Por isso mesmo a relação imagem-letra colocada como transparentemente complementar trabalha buscando assegurar uma direção, como se fosse possível dominar, no modo como se diz, aquilo que o outro deve ver/escutar.

Da análise desta SD, destaco os seguintes pontos:

- a) A relação palavra-imagem é estabelecida sob a ilusão de remissão entre materialidades, como se uma narrasse a outra, produzindo-se um imaginário de explicação do que é verbalizado na letra pelo que é exibido na tela e vice-versa. Apaga-se, desse modo, a abertura constitutiva da linguagem (em qualquer materialidade) para a possibilidade de instauração do imprevisível, embora não se deva negligenciar a força do imaginário em prol da administração de certos sentidos para a/pela manutenção de um estado de sociedade. No entanto, também não se deve descartar sua eficácia na determinação de práticas que conduzam a possíveis transformações.

- b) O que o sujeito-*rapper* chama de “tragédia” é discursivizado como responsabilidade de outros, um dos quais é significado nesta SD como o político que vai à favela em época de eleição, mas não faz nada para mudar a condição em que vivem os moradores. Este outro é tomado, nos imaginários produzidos em *Causa e efeito*, entre aqueles que são combatidos no *hip hop*.
- c) Na imbricação material desta SD, o sujeito-*rapper* significa a si, ao outro e, de sua posição, a desigualdade social, expondo a favela como um espaço esquecido pelo Estado, um espaço físico mal acabado em que algo falta, mas que, apesar disso – contraditoriamente –, é apropriado por políticos que lá adentram em busca de votos.
- d) A tentativa de direcionamento da interpretação engendrada pela mobilização de recursos técnicos, tratados aqui como gestos discursivos, apesar de ser passível de obter eficácias na reprodução de certos imaginários em relação a outros, não é capaz (como nenhum discurso o é) de garantir plenamente o controle da interpretação. É justamente esta impossibilidade de controle que move as formas de tentar assegurar, pela insistência na reprodução de determinados sentidos, o modo como o outro deve ver/ler/escutar.

SD3 – Parte 1 – 2ª estrofe



Inversão de enquadramento



Mudança de enquadramento



O quadro 8 se apresenta como imagem resultante de um gesto de *inversão do enquadramento*. O que se vê na tela é a imagem da bandeira nacional, a mesma que, como já vimos, está enrolada ao corpo de um menino armado. Já o quadro 9 focaliza, em *uma mudança de enquadramento*, as pessoas que assistem ao comício, a faixa pendurada, em que ainda se pode ler a inscrição "Pilantra 19" e parte do corpo dos sujeitos que estão sobre o palco.

A letra menciona a bandeira e o que nela se diz, enquanto na tela se representa uma imagem/interpretação de bandeira com seu dizer: "Ordem e progresso"; A letra menciona um "eles" e um "nós", enquanto na tela vemos a representação de quem fala (eles) e de quem assiste (nós).

O efeito de complementaridade se vai articulado regularmente, através de marcas. No momento em que a letra da música fala sobre o que "diz nossa bandeira", o enquadramento da cena se inverte, de modo que o leitor seja lembrado/interpelado a ler/reler a inscrição (já-dito) "Ordem e progresso", mas em meio a condições de produção que favorecem, demarcam e justificam a interpretação reproduzida em *Causa e efeito*.

O estado de conservação física da bandeira que aparece no vídeo é algo que não fora mencionado. Ela está permeada de furos que fazem supor marcas de projetis. Cabe lembrar que a bandeira está envolta ao corpo de um menino armado, como se vê em um quadro anterior (uma anterioridade que produz uma teia a encadear o já-visto ao novo, ou visto por outra perspectiva), provavelmente um recrutado do tráfico de drogas.

É justamente a marca *inversão de enquadramento* que leva à focalização apenas da bandeira no quadro 8, em que o menino é enquadrado de outra posição, por outro olhar, isto é, o olhar de uma câmera dirigida que intenta direcionar a atenção do espectador. Discursivamente, direcionar a atenção do espectador sobre um ângulo específico representa tentar regular os sentidos a partir de uma filiação ideológica, dentro de uma formação discursiva que atua determinando o que pode e deve ser lido, isto com base no que Pêcheux (2009[1975], p. 149) define como papel de uma FD.

Ainda que não haja garantias de eficácia em nenhum processo de regulação – assim como não há garantias de sua ineficácia enquanto reprodução de imaginários (ORLANDI, 1994) –, esta ilusão de relação lógica entre materialidades distintas funciona, em alguma medida, instaurando um ritual ideológico, por excelência, sujeito à falha, assim como os rituais que geram a contraidentificação do sujeito-*rapper* a determinados sentidos.

Isto é, a desfiliação de uma rede de sentidos, do interior de uma FD, já significa a filiação a outra, cujo funcionamento, ideologicamente, se constrói pela equivocação de certas

evidências, mas recai no estabelecimento de outras e na dissimulação, na transparência do sentido que se forma em uma FD, da "objetividade material contraditória do interdiscurso" (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 149). Isto me obriga a retomar e frisar mais uma vez o fato de os sentidos estarem à deriva e de que "sentido é sempre sentido *para*, e não sentido *em si*" (ORLANDI, 1996, p. 95). Sentido este relacionado às posições assumidas pelos sujeitos, inscritas em formações ideológicas que se materializam em formações discursivas.

O redirecionamento faz diferença no processo de transformação/reestruturação social, levando-se em conta que o esforço no redirecionamento de sentidos é um esforço no redirecionamento de demandas, as quais, em um duplo movimento, também são comandas (PÊCHEUX, 2012[1966]) – eu diria comandos sociais. A ideia é redirecionar, redimensionar, regular os sentidos por outra via, estabelecendo a disseminação de uma aversão (ainda que, aparentemente, sem ruptura drástica) em relação ao que circula de modo concreto, evidente.

A relação dos quadros com o linguístico, a despeito do funcionamento constante de remissão entre um e outro, sempre produz extrapolações. A partir da citação da bandeira e sua inscrição, seguida do lançamento da imagem deste objeto na tela, por meio de uma *inversão de enquadramento*, o sujeito se pergunta “O que será que eles acham de nós?”: “Que não sabemos falar?”; “Que não sabemos votar?”; e afirma: “Nossa voz tá no ar”.

Os pronomes “eles”, “nós”, “nossa” e as formas verbais “acham” (eles) e “sabemos” (nós) são sintomáticos do modo como o sujeito que toma a palavra projeta o duelo com o outro: há dois lados, eles e nós. Nós representados pelo menino que se enrola em uma bandeira perpassada de marcas de projetis? Eles na figura de políticos que entram em favelas para fazer campanha? Nós como o público que dá audiência aos comícios realizados nas comunidades?

Todas estas questões são pertinentes, se empreendo uma interpretação possível a partir das marcas de que disponho. Mas o que extrapola, a meu ver, é justamente este algo de “opacidade” que nunca cessa, que persegue o trabalho de interpretação, que resiste a ser significado.

A não ser por um esforço de suposição ou ancoragem em evidências, o que pode sustentar a relação entre o quadro 8 e o enunciado “Penso no que diz nossa bandeira fico em dúvida” e os demais que vêm na sequência?

A evidência de narratividade se vai constituindo, assim, no fluxo de uma coesão que precisa ignorar os limiares que impedem que qualquer afirmação precisa seja feita sobre um objeto específico. O sujeito não se dá conta de que

por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar de onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 1999[1966], p. 11)

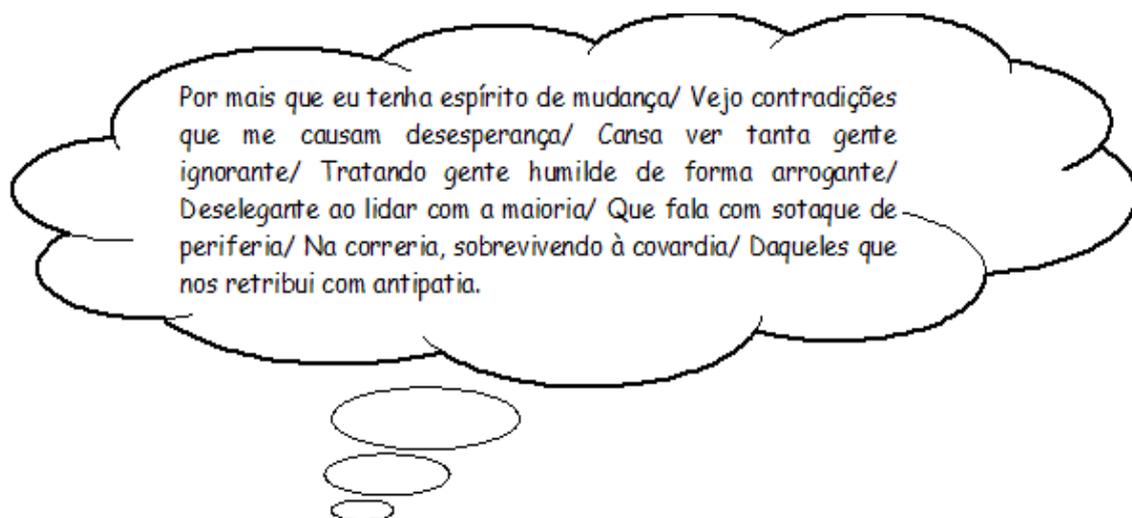
O que se afirma na citação acima não é exclusivo da relação linguístico-imagético, é importante frisar, mas constitutivo da ilusão, de modo geral, da possibilidade de se estabelecer comunicação transparente e inequívoca, tão cara a análises positivistas e sociológicas.

Pode-se supor – e apenas supor – que, em certos objetos discursivos, os pontos de opacidade a serem ignorados – que vez ou outra produzem efeitos e tornam-se gatilhos para leituras distintas, movimentos de resistência – abundam mais do que em outras. Mas isto é algo a ser pensar melhor.

Em síntese:

- a) Os recursos técnicos tomados como gestos de interpretação atuam na sustentação do imaginário de complementaridade que se almeja produzir entre as materialidades imbricadas. E tais gestos se efetuam também no sentido de reinscrever já-ditos/já vistos, em novas condições de produção, de maneira que se tente limitar as possibilidades de interpretação.
- b) Entretanto, algo sempre transborda, no sentido em que pressiona as bordas da ilusão de controle da interpretação, extrapolando, fazendo emergir outros sentidos e, do mesmo modo, impor-se a condição de opacidade da linguagem naquilo que resiste à interpretação.
- c) De sua posição discursiva, o sujeito-*rapper* significa as relações sociais de maneira dualista, como se fosse óbvio e transparente o caráter das lutas no âmbito da cidade, ou seja, havendo um “eles” e um “nós”, dois lados em confronto. Todavia, tanto o “eles” como o “nós” não são sempre os mesmos, deslizando entre projeções imaginárias distintas sobre sujeitos, instituições sociais, lugares e práticas, significados, todos eles, como aquilo que o sujeito-*rapper* e os seus não são.

SD4 – Parte 1 – 3ª estrofe

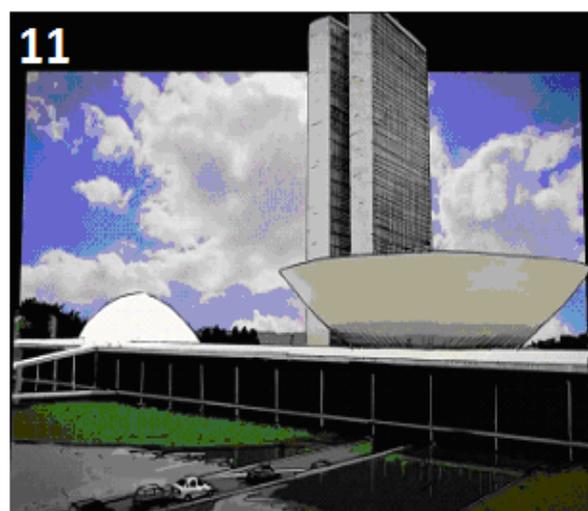


Mudança de cena



Mudança de cena

Mudança de cena



Ampliação do ângulo



Os quatro quadros desta sequência se articulam sob a incidência de duas marcas já caracterizadas como discursivas, haja vista a produção de efeitos de sentido implicada em sua operacionalização: *mudança de cena e ampliação do ângulo*.

No quadro 10, vemos o cotidiano urbano como palco de uma cena violenta, em que alguns sujeitos agredem um outro com socos, pontapés e objetos. Este primeiro quadro também possibilita algumas associações, como a repetição animada de algo comum, já-dito/já-visto nas ruas, nos noticiários, nos causos urbanos que se espalham a partir de ocorrências que se repetem. Ou seja, há a atualização de discursos que circulam, mas uma atualização que significa diferentemente, por sua inserção em outras condições de produção, que envolvem a filiação ideológica de quem toma a palavra/imagem e demais elementos do contexto socio-histórico.

A progressão do quadro 10 se articula, num tempo de cena marcado, aos enunciados linguísticos: “Por mais que eu tenha espírito de mudança/ Vejo contradições que e causam desesperança/Cansa ver tanta gente ignorante/ Tratando gente humilde de forma arrogante/ Deselegante ao lidar com a maioria”.

O quadro 11 desta sequência traz a imagem da sede do Congresso Nacional e do Governo Federal. Para além da relação lógica forma-conteúdo, imagem-língua, dito-mostrado, o quadro representa incisivamente parte do muito que transborda nesta ilusão de complementaridade. Qual seria a relação possível entre esta imagem e o que se diz na letra?

O que se pode supor é uma relação que coloca a sede do governo como uma das origens dos problemas sociais que estimulam o *hip hop* a esbravejar um posicionamento político. Mais uma relação lógica, transparente, que, ao mesmo tempo e inconscientemente, faz aparecer uma criticidade menos inocente, no sentido em que denota haver uma estrutura maior que rege e sustenta um funcionamento desigual. A imagem aparece, comparece – aparentemente de maneira desconectada (mas só aparentemente) – e sai de cena, dando lugar ao quadro 12.

O quadro 12, pela *mudança de cena*, emoldura um personagem com o semblante aparentemente entristecido, transtornado, mãos à cabeça, e uma imagem ao fundo que se deixa olhar com maior amplitude a partir da *ampliação do ângulo* que conduz ao quadro 13, sob a narração linguística: “Deselegante ao lidar com a maioria/Que fala com sotaque de periferia/ Na correria, sobrevivendo à covardia/ Daqueles que nos retribui com antipatia”.

Observa-se, no quadro 13, mais um cena que remonta a já-ditos/já-vistos em noticiários, atualizando memórias em outras condições de produção. Um homem, provavelmente morador de rua (que pode ser incluído no “nós” do discurso *hip hop*), sendo

incendiado vivo. Isto faz remeter à história reproduzida na mídia em que sujeitos de alto poder aquisitivo e membros de famílias influentes atearam fogo ao índio Galdino Jesus dos Santos, em Brasília. Dentre as pautas levantadas à ocasião (abril de 1997), apontou-se o fato de os criminosos (comumente designados pela mídia hegemônica como "jovens") serem bem abastados, poderem pagar bons advogados e, por isso, adquirirem maior chance de passarem impunes ou obterem regalias, sofrendo leves consequências legais, mesmo após a condenação por crime doloso.

Esta é uma demanda colocada em questão pelo sujeito-*rapper*, ao tocar no tema da diferença de tratamento para ricos e pobres pelo judiciário. O rico, pois, parece dar-se ao luxo de levar uma "Vida frenética, fazendo merda pela rua com a certeza que a justiça é menos energética". Enquanto isso, os menos abastados permanecem "Na correria, sobrevivendo à covardia/ Daqueles que nos retribuem com antipatia".

Deixo para agora destacar como se supõe ocorrer a relação entre a imagem e a letra no videoclipe. Aquele que agride ocuparia uma posição que está para as designações: "gente ignorante", "deselegante", para a adjetivação "arrogante". O agredido estaria para "gente humilde" e "maioria". O agressor está para uma minoria ignorante e deselegante que trata uma maioria de forma arrogante. Faces que se opõem em número, posição social e no que poderíamos chamar, antes de ultrapassar o idealismo destas observações, isto é, apenas citando o que se ilumina nos imaginários do clipe, de "caráter", "educação", "bondade", "solidariedade", "compaixão".

Fica exposto, nesta produção de imaginário com seus efeitos, um duelo/dualismo – o que insisto em apontar como regularidade indispensável à constituição do movimento social – que põe, ilusoriamente, as relações em "pratos limpos", como se fosse observável, claramente, a origem, a causa e os efeitos dos desníveis sociais contra os quais o sujeito re-volta-se.

No que se reclama, novos sentidos vêm à tona, regiões de dizeres possíveis que costumam ser aplacadas pela ideologia dominante. Contudo, afirmar que outros sentidos possam insurgir de um esforço reclamatório que se apoia em evidências, ou seja, que não se desfilia definitivamente da ideologia que o domina, significa assegurar que, ainda que novos sentidos venham a estremecer bases ideológicas que sustentam e eternizam a dominação, este discurso contraidentificado permanece, no lugar de tensão entre filiações discursivas, vinculado àquilo que se apaga das complexidades que envolvem as relações sociais.

Em resumo, o discurso do sujeito-*rapper* aponta e ilumina determinadas contradições, mas é preso regularmente numa rede, uma teia discursiva que o faz, em parte, reproduzidor inconsciente de um funcionamento contra o qual afirma se posicionar.

E esta análise visa justamente a demonstrar certos aspectos da complexidade discursiva em jogo em e para além das afirmações categóricas de sujeitos que simplificam as relações sociais, dissertando sobre elas de maneira transparente, ou seja, não evitando repetir o efeito *Munchhausen*, “colocando o sujeito na origem do sujeito” (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 144).

Perpasso alguns imaginários com o intuito de demonstrar a forma como o sujeito-*rapper* e aqueles que se identificam a dada formação discursiva posicionam-se em relação a questões que os afetam, como discriminação social e legal, indiferença, falta de acesso a direitos básicos no âmbito do que se prescreve como da ordem uma garantia não aplicada e, por isso, clinicamente cruel.

Este funcionamento tem se mostrado dualista, ainda que a imagem que se constrói de um outro não esteja fixada na figura de um ser específico. Pode-se dizer deste outro que ele é, ao mesmo tempo, tudo aquilo que submete o sujeito ao estado social ao qual este reage, um outro político, institucional, midiático, mas também um outro na figura de sujeitos que se posicionam discriminada e diretamente contra uma classe.

Um outro que desliza, mas que é sempre o diferente, o não-eu, suposta fonte e origem do que acomete o sujeito sem chance, oprimido, marginalizado e vilipendiado por um sistema dominante, uma forma ideológica historicamente concreta, resultante de relações de desigualdade-contradição-subordinação (PÊCHEUX, 2009[1975]). Enfim,

- a) Significar o Governo como causa de um efeito social degradante, apesar de ratificar a produção de um imaginário de relação lógica causa-efeito, produz sentidos em uma tomada de uma posição discursiva menos ingênua, em que já se discursiviza o reconhecimento do funcionamento de uma estrutura que alimenta a desigualdade social, representada na imagem da sede do legislativo em Brasília.
- b) A produção imaginária do sujeito-*rapper* e(m) seus efeitos de duelo/dualismo podem, por fim, ser afirmadas como uma regularidade que se vem confirmando ao longo das análises, uma (re)produção da qual se pode depreender sentidos de um imaginário da necessidade de saber, apontar e descrever contra quem se combate, para poder enfrentá-lo.
- c) Nos sentidos que o discurso *hip hop* faz circular, em suas projeções imaginárias, sempre pode imergir o novo, o diferente, inscrevendo-se outros dizeres possíveis os quais são politicamente silenciados. Mas isto não quer dizer que assumir uma posição discursiva contraidentificada a uma FD produz a desfiliação à ideologia dominante. O que se produz, neste discurso, é uma tensão entre o novo e o diferente, entre a reprodução de sentidos dominantes e possibilidade de estremeamento e de deslocamento dos sujeitos e dos sentidos.

- d) O que foi dito em “c” marca a relevância do trabalho do *hip hop* na sinalização de determinadas contradições, permitindo que circule o que costuma ser silenciado, como discriminação social e legal, indiferença, falta de acesso a direitos básicos, ainda que o discurso do sujeito permaneça, em parte (em tensão), no lugar de reprodução do mesmo.

SD5 – Parte 1 – 4ª estrofe

A superação me emociona/ Mas a apatia dos irmãos me decepciona/ Vivemos da democracia que não funciona/ Condição social que aprisiona/ Vários vão à lona/ Sertados na poltrona/ Recebendo ordens que serão ditadas na telona/ E nos deixam como herança/ Uma verdadeira erupção de criança/ Na minha lembrança

Mudança de cena



Efeito de aproximação



Efeito de aproximação



Efeito de aproximação



Efeito de recuo



Efeito de recuo



O quadro 14 representa uma *mudança de cena*, exibindo a imagem de um deficiente físico, sentado em uma cadeira de rodas, com vestimenta esportiva, manuseando uma bola de basquete. Em outros planos, atrás do homem, vê-se, nesta ordem, uma cesta de basquete, um bar e casas amontoadas, desenhando-se o cenário de uma favela.

O próximo quadro (15), por um *efeito de aproximação*, conduz o olhar do leitor/espectador à cena do bar, onde se pode observar dois homens bebendo algo e um outro homem atrás de uma espécie de balcão, provavelmente o dono do bar ou atendente. Note-se também uma pequena TV ligada, presa em um suporte.

Ao fundo, do outro lado do que parece ser uma janela, uma cena que só se consegue observar melhor a partir de dois novos *efeitos de aproximação* que nos levam aos quadros 16 e 17, os quais exibem, de dois pontos, um mais distante (quadro 16) e outro mais próximo (quadro 17), um homem sentado no sofá, babando, enquanto a TV de plasma ligada transmite uma cena de relação amorosa/sexual entre dois sujeitos, o que se pode inferir pela posição de seus corpos e sua indumentária.

Os quadros 18 e 19 concluem o esquete, retornando ao ponto inicial da cena, através de *efeitos de recuo*. No entanto, neste quadro, a cena se constrói de outra maneira: o homem na cadeira de rodas, segurando uma bola, e a cesta de basquete são reconhecidos apenas pelo delineamento de suas formas provocado pelo ambiente escuro, já que as luzes dos planos em que se encontram são apagadas, deixando-se avistar, iluminados, apenas o bar e a imagem da favela.

Os seis quadros desta sequência mantêm a regularidade de se relacionarem com a letra de modo recíproco, como se uma linguagem narrasse a outra. E pode-se analisar os

efeitos de sentido tomando como norte a relação entre o que se pode considerar palavras-chave desta sequência ("superação" e "apatia") e as imagens que a compõem.

"Superação" e "apatia" são duas palavras relacionadas/relacionáveis, na letra da canção, à "irmãos". E "irmãos", no imaginário do *hip hop* reproduzido em inúmeras letras de MV Bill, são aqueles que possuem uma origem ou vivência em comum, como sinônimo de "pobres", "favelados", "esquecidos pelo governo", "agredidos socialmente", "mal abastados financeiramente".

De acordo com o sujeito-*rapper* e(m) seu modo de significar as relações sociais, enquanto alguns se colocam responsabilmente à opressão ou dificuldade, através de atitudes de superação, outros reagem com "apatia". Duas reações distintas que, nos dizeres de MV Bill, despertam dois tipos de sentimentos: "A **superação** me **emociona**/ Mas a **apatia** dos irmãos me **decepciona**" (grifos nossos). Emoção *versus* decepção.

O que isto teria a dizer do modo como esse sujeito significa tais reações e da posição que assume, também se significando a partir do que diz a respeito dos outros, designados por ele como "irmãos"? Uma posição ideológica se marca naquilo que o sujeito afirma e no que é mostrado nas imagens, além de se marcar na maneira como se almeja guiar/direcionar o olhar do espectador, por meio de movimentos de câmera peculiares.

Superação e apatia são representadas por duas imagens-síntese: o sujeito deficiente praticando um esporte, o que poderia equivaler "superando", desafiando seus limites; sujeitos esquecidos, mal abastados, socialmente desprezados (comumente sem que se reconheçam explicitamente nesta condição) embebedando-se, ou sentados na poltrona, assistindo a TV, "recebendo ordens" ditadas nela/por ela, o que poderia equivaler a alienados, alheios à luta contra uma democracia que não funciona e à "condição social que **aprisiona**" (grifo meu). Uma prisão sem cela: aprisionamento de sentidos, no mesmo ambiente em que "prisão" possui uma representatividade marcante, haja vista a quantidade de sujeitos que são presos, quando não mortos, nas favelas. Alguns sujeitos são presos, outros se mantêm aprisionados.

A sequência vai exibindo esse contraste, começando pela superação, aproximando a imagem aos quadros que denotam apatia e retornando à superação, desta vez em uma cenário parcialmente apagado, em que a luz recai apenas sobre o bar e a favela, ou seja, sobre a "condição social" e a "apatia". Assim se pretende direcionar o movimento do olhar e, por conseguinte, a interpretação, como quem diz e mostra que, apesar de haver exemplos de superação, a apatia se destaca como empecilho à mudança. Mas que mudança? É então que se pode observar outros efeitos de sentido produzidos pelas materialidades em composição (LAGAZZI, 2010) nesta SD.

O discurso do sujeito se constrói a partir da tensão entre os sentidos que constituem a posição assumida pelo *rapper* como contraditória em si mesma, isto é, uma posição que materializa sentidos em disputa. Ao mesmo tempo em que o sujeito-*rapper* culpa um outro pela condição de aprisionado do favelado, em que "aprisionado" funciona metaforicamente referindo-se à questões políticas e territoriais, expõe aos sujeitos "irmãos" a possibilidade de assumir o controle, tomar consciência e responsabilizar-se, optando por superar obstáculos ou deixando-se mergulhar na apatia. A contradição interna a esse discurso pode ser observada em outras sequências, o que se fará mais adiante.

A referida tensão se define pela concomitância de sentidos antagônicos no mesmo discurso. Por um lado, propor-se à rebelião ou enfrentamento ao sistema via linguagem – em que se inclui a arte – é uma prática que explicita falhas dos processos ideológicos de captura do sujeito por sentidos dominantes, os quais, sob o argumento da democracia que se quer convincente, o fazem investir na crença de que podem superar entraves. O *hip hop* seria, supostamente, um modo de dizer não, de demonstrar que o gueto está insatisfeito e eleva sua voz contra a opressão de milhares de sujeitos. Entretanto, ao exaltar o discurso da superação em relação de encontro-embate com o discurso da apatia, o *rapper* se deixa envolver pelas intrigas ideológicas que depositam na ilusão de atitude consciente do sujeito a esperança e a responsabilidade sobre aquilo que poderia fazer para mudar de vida.

Não que superar um obstáculo não consista, em dadas condições específicas de produção, em gesto de resistência. Não é aí que reside a problemática. Dou à luz nesta interpretação que, em um único movimento, o sujeito se opõe a e legitima o discurso dominante, ao tratar a exceção (superação) como regra possível. Ao mesmo tempo, trata a apatia como estando atrelada a uma vontade, um esforço consciente de lutar por seus direitos. Aquele que supera **emociona**; o apático, por sua vez, **decepciona**. Ambos dotados, imaginariamente, de intencionalidade em suas práticas: esforço em superar *versus* comodidade ao se manter como está.

Esta análise permite demonstrar o caráter tênue do discurso de revolta que se (re)produz, o vai-vem da forma como os dizeres se engendram, se contraidentificando e, paradoxalmente, retornando ao ponto em que a ideologia dominante prossegue em sua dominação.

Longe de levar a cabo esta compreensão como uma crítica que ilumine ineficácias em discursos como o *hip hop*, destaco algo a ele inerente, bem como aos sujeitos a aos sentidos, constitutivamente: a contradição.

No entanto, a partir das marcas pontuais de não identificação com a dominação presentes, marcas que explicitam falhas nos processos ideológicos e materializam ressignificações, confiro destaque ao que possa vir a enganchar o outro a determinados sentidos, levando-o, por que não?, a engajar-se, a perceber o que foi feito para ser imperceptível, a não aceitar interpretações prontas, a pensar por si mesmo, resistindo e assumindo outras posições, mobilizando a propagação de intervenções de massa que, como vimos em Pêcheux (2012[1982]), fazem fronteiras "provisórias, sem garantias e sem demarcações *a priori*" (PÊCHEUX, 2012[1982], p. 118), mas nunca sem efeitos.

Em resumo,

- a) Esta sequência se constrói em torno das palavras "superação" e "apatia", em composição com imagens dinâmicas e movimentações de câmera (gestos de interpretação) na interlocução promovida com sujeitos significados em *Causa e efeito* como "irmãos".
- b) Em seu próprio modo de dizer não à opressão, o sujeito-*rapper* destaca a questão da superação, emaranhando-se ao tecido de evidências produzido pela ideologia dominante, em que se costuma elevar ao nível da consciência absoluta a possibilidade de ascender socialmente. Ou seja, o sujeito, paradoxalmente, legitima e confronta sentidos dominantes, o que conduz à compreensão da tenuidade do discurso.
- c) Porém, não se deve interpretar esta análise como uma compreensão que explicita a ineficiência do *hip hop* nos sentidos que põe em circulação, especificamente na Internet e no *Youtube.com* tomado como digital urbano (ORLANDI, 2010). O máximo que se pode afirmar é a materialização de uma inerência a qualquer discurso; a contradição há. Contudo, na tensão entre os sentidos que se produzem no *hip hop*, é possível tornar visíveis falhas nos rituais ideológicos, sobre as quais o sujeito penetra, produzindo ressignificações, movimentos de resistência com potencial para possibilitar a filiação de outros sujeitos a diferentes redes de sentidos.

SD6 – Parte 1 – 5ª estrofe

Não dá pra esquecer o que eu vi (na lembrança)/ Não dá pra esquecer o que senti/ Percebi que a polícia continua sendo o braço governamental/ Na favela dissemina o mal/ Com suas fardas e caveirões/ A serviço daqueles que controlam opiniões/ Que roubam milhões, donos de mansões/ Constroem a riqueza com a fraqueza de multidões/ Tubarões engolem o peixe pequeno/ Não vejo plantação de coca no nosso terreno/ Vai além.../ Vejo plantações de vida, de sonhos, de morte, ferida/ Que não cicatriza, que não ameniza/ Se o clima tiver tenso a paz não se estabiliza/ Pra mim é muito fácil de ser entendido/ Sem educação vários de nós vai virar bandido.

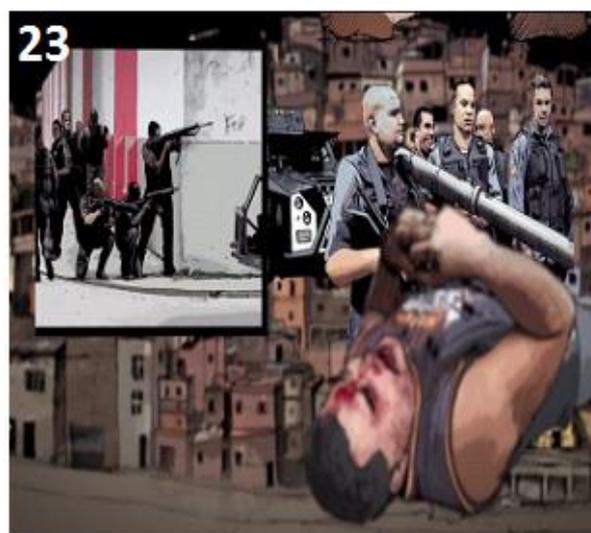
Mudança de cena

Efeito de aproximação e deslizamento

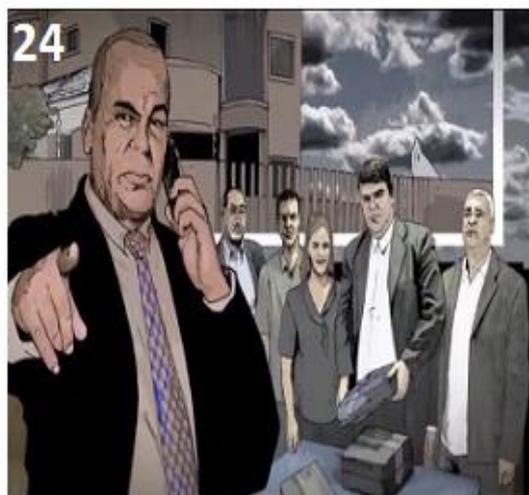


Mudança de cena

Mudança de cena



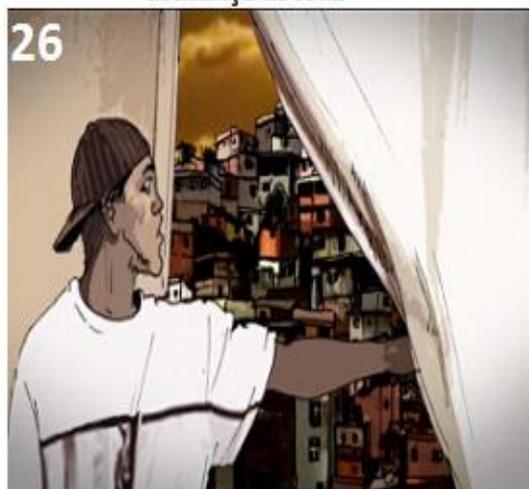
Mudança de cena



Mudança de cena



Mudança de cena



Mudança de cena



Mudança de cena



Esta sequência inscreve uma *mudança de cena*, promovendo a abertura de uma nova estrofe linguística e, por conseguinte, um outro esquete. De peculiar, o retorno do *rapper*, isto é, o sujeito MV Bill se locomove pela cena, um plano à frente, cantando, movendo o corpo no ritmo da canção¹³, e narrando verbalmente o que pode ser conferido nas imagens (segundo a ilusão de completude da articulação entre as materialidades).

Os quadros se apresentam no sentido de ratificar o *imaginário de antagonismo lógico*, definido a partir da evidência difundida pelo *rap* de que há um confronto direto entre duas esferas que se opõem socialmente. o que se configura como regularidade no clipe, marcada em sua letra-imagem em composição. Haveria, então, um combatente e um combatido que vão sendo representados de diversas maneiras ao curso das sequências.

A polícia é representada em cinco dos nove quadros deste esquete e, como é de se esperar, tem sua presença assinalada no linguístico, sendo mencionada entre a lembrança do sujeito, sobre as quais ele afirma: "Não dá pra esquecer o que eu vi/ Não dá pra esquecer o que senti". A despeito do que ele diz não esquecer, materializa-se em sua fala o esquecimento constitutivo da historicidade que a determina.

O policial é inimigo do favelado, contra o qual dispara (diz para), de encontro ao qual caminha em sua função ideologicamente evidenciada como de proteger a sociedade? Uma pergunta que o sujeito-*rapper* faz surgir nas práticas que reproduz, práticas sociais, sempre discursivas (HENRY, 2013), é "quem faz parte da sociedade a ser protegida?". O favelado integra essa sociedade? Mais: seu protetor (polícia) é protegido por quem, enquanto membro que é do que se chama de sociedade e linha de frente na proteção aos ideais do Estado?

Os quadros 20 e 21 se seguem pelo movimento da *mudança de cena ao efeito de aproximação e deslizamento* que, nunca é demais ratificar, funcionam mais do que como recursos técnicos, como gestos de interpretação (ORLANDI, 2013). Isto ocorre quando a câmera tanto aproxima a imagem como desliza sobre ela, de modo que quem assiste é levado a ver mais de perto e, além disso, observar outros elementos que se vão expondo à medida em que o olhar desliza.

Nesses quadros, observa-se a imagem de MV Bill cantando, de óculos escuros, com o peito desnudo, em que avistamos a corrente prateada ao redor de seu pescoço e tatuagens em seu corpo (a mais nítida, uma já aludida cruz, analisada em comparação ao Cristo Redentor e à

¹³ A análise dos efeitos de sentido da musicalidade e sua composição com letra e imagem será realizada no subcapítulo 4.3.: Efeitos de sentido na musicalidade do *rap*.

posição do corpo do *rapper* na SD 1). Atrás do cantor, soldados da polícia militar, armados, movimentam-se com em uma operação, dois deles como se mirando um alvo de baixo para cima, do **asfalto** para o **morro**, seguindo-se o imaginário de *antagonismo lógico*, desta vez referido aos lugares de origem dos oponentes (asfalto e morro).

Na imbricação língua-imagem, a polícia é significada como inimiga da favela, em que adentra e "dissemina o mal". Uma composição em que comparece, implícito, que haveria o "bem" onde se insiste em disseminar o "mal". Haveria, sob esta ótica, uma opressão transparente de um grupo por outro, o que sustenta o apagamento da complexidade dessas relações, como se a divisão social se desse entre dois: **os do lado de lá** e **os do lado de cá**.

Na passagem do quadro 20 ao 21, além da aproximação e do deslizamento, é possível notar uma alteração da posição corporal de MV Bill. No segundo destes quadros, o cantor posiciona-se com o antebraço direito erguido, apoiado na mão esquerda, como quem fala de modo enfático, usando seu próprio braço, gestualmente, mostrando ao mesmo tempo em que fala – e diz ao falar e mostrar – que a polícia age contra o favelado enquanto "braço" do governo e protetora dos poderosos e mais abastados que residem no asfalto.

Como plano de fundo dos quadros, a favela, representada, não sem importantes efeitos de sentido, como se coberta por uma luz de tonalidade avermelhada escura, uma marca imagética que assemelha a luminosidade da favela à cor de sangue. Atacada, invadida, agredida, violentada, a favela, da posição assumida pelo sujeito que fala e, no gesto mesmo de criar e publicar um videoclipe, julga mostrar o que diz, se exhibe um amontoado de casas banhadas homogeneamente de sangue.

Nos demais quadros, representam-se uma série de dualismos, em auto-parafraaseamentos que entre-relacionam imaginariamente linguístico e imagético. Do 22 ao 28, todos os quadros se seguem sob o gesto de *mudança de cena*, mas cada uma delas funciona como paráfrase da outra no que tange à tentativa de reforçar o antagonismo social, representando polarizações como se enfileiradas, em uma e outra materialidade, corporificando a narrativa.

Do quadro 22 ao 23, o confronto entre polícia e favela, observado, ritmado, narrado e mostrado pelo *rapper*: bem e mal, agredido e agressor. Do 24 ao 25, passa-se dos ditos "tubarões" ("donos de mansões", "controladores de opiniões", "que roubam milhões"), usando trajes sociais considerados socialmente como refinados e manuseando pacos de dinheiro, ao "peixe pequeno" (traficante), próximo a um grande volume de drogas embaladas. Drogas estas que não são plantadas nos terrenos da favela, que vêm outro lugar, sendo o traficante uma

espécie de bode expiatório, posto na linha de frente do confronto, para ser morto, em uma estrutura considerada criminosa pelo Estado.

MV Bill reaparece apenas no quadro 25, em que está o "peixe pequeno" (traficante), o que não é sem sentido, ao passo que denotaria explicitamente de que "lado" o *rapper* está. O lado aí como um lugar na relação de confronto que se estabelece, o lado daquele que sofreria as consequências do descaso, da agressão, erigindo uma voz de combate ao mal que se dispõe contra um grupo social.

Do quadro 26 ao 27, marca-se a passagem de um jovem observando a favela, pela janela, do alto de um prédio, a uma imagem dispersa, com pontos embaçados, que reúne aspectos do cotidiano da favela, tanto nela própria quanto naquilo que dela se exhibe na TV. Novamente, MV Bill aparece apenas no quadro 27, isto é, junto aos favelados. Favela como lugar onde, de acordo com o cantor, se plantam "vida", "sonhos", "morte", "ferida", o que reitera, tendo em vista que isto consiste em uma repetição, os aspectos observados na análise dos quadros anteriores.

Por fim (quadro 28), avista-se uma cena amalgamada, que reinscreve, na metade superior do quadro, elementos já citados em quadros anteriores, e traz, em sua metade inferior, uma divisão: o *rapper* fala próximo a jovens armados, com o rosto e o plano de fundo da cena cobertos por um recurso estético (gesto) que embaça o ambiente e as fisionomias; um outro jovem aparece de costas, com livros na mão esquerda, olhando e acenando em direção ao morro com a mão direita.

Tem-se duas representações, portanto, que se opõem no último enunciado linguístico e na imagem que esta sequência apresenta. Na letra: "Sem educação vários de nós vai virar bandidos". Na imagem: traficante e estudante dividindo a cena. Esta demonstração, que denota do sujeito-*rapper* uma compreensão esperançosa baseada na resolução dos problemas pela oferta de educação ao favelado, aponta uma outra tensão materializada no discurso *hip hop*, a saber o que se marca naquilo que o sujeito reproduz/reorganiza em suas maneiras de dizer (ORLANDI, 2012a), em termos de resistência, e aquilo que também se marca em termos de ancoragem na rede de sentidos inerente à lógica neoliberal. Mobilizam-se sentidos em tensão dos quais formações discursivas distintas vêm a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 240). A dedicação aos estudos possibilita mudar de vida. Mas o que isto apaga? Esta questão será melhor trabalhada no capítulo 5, intitulado *Hip hop, educação e caminhos (im)impossíveis*.

Os antagonismos representados corroboram a interpretação do sujeito cuja voz representa uma classe, isto é, a visão de que a luta de classes é perfeitamente observável sob

uma lupa que transparece aquilo que origina a opressão e motiva a revolta. O discurso desse sujeito, no que objetiva expor às vistas dos que ignoram a desigualdade, escamoteia o caráter constitutivamente paradoxal (PÊCHEUX, 2012[1982] das relações entre sujeitos no mundo, em que determinados sentidos colam como dominantes, sem que haja qualquer garantia de sua perpetuação como tal.

Assim é que, uma produção de evidências se constrói em direção ao recobrimento de outra. O combatente, julgando saber quem são os seus inimigos, os representa de forma transparente, como quem grita: percebam o óbvio! Se algo lhe parece óbvio, assim como é óbvio para quem assume posições nos limites da ideologia dominante que não lhes cabe a etiqueta de fascista, dominador, explorador etc., é porque ambos, mesmo que se produzam importantes movimentos de resistência (no caso do *hip hop*, falar ao invés de calar já significa resistir), permanecem, em maior ou menor escala, sob o controle mais ou menos administrado da ideologia dominante, naquilo mesmo que ela prevê como possibilidade de revolta, para não ser incontornavelmente surpreendida.

Não se problematiza: que educação? por que esta educação a nós e não outra? qual o papel da educação na sustentação dessa igualdade?; o que estou chamando de educação? e superar, o que é? alcançar um lugar de prestígio na mesma estrutura contra a qual ergo a voz? e ter uma chance de ocupar um lugar que ora tem sido ocupado pelos mais abastados? mas em que isto modifica o a maneira como o sistema está preparado e equipado para funcionar? ter a mesma chance de ocupar um suposto "lugar melhor" resolve a questão da partilha desigual de riqueza e de espaço?

Ao não questionar estas evidências, ou seja, ao não problematizar sua própria posição, o sujeito, embora resista no próprio ato de falar o que deve ser calado – mas seu direito de falar também está previsto nas artimanhas legais de um Estado –, no modo como fala, que lhe dá a chance de surpreender o sistema outra vez, enfrenta, mas reproduz a lógica dominante de perpetuação da desigualdade.

Este investimento do sujeito, que pode vir a soar como um movimento de avanço-recuo no que tange à revolta em prol de transformações, não faz outra coisa que não materializar "a tensão entre o estabilizado e o não estabilizado, o mesmo e o diferente, o mesmo no diferente e o diferente no mesmo" (MARIANI, 2005, p. 13), já que "falar do simbólico em termos discursivos é falar desses processos de modo não estanque, é falar da paráfrase e da polissemia perpassando a fluidez do simbólico" (Ibid.).

A análise desta sequência, portanto, permite explicitar a tensão reprodução/resistência materializada na fala do *rapper*, linguística e imagetivamente. Ao falar sobre o que se

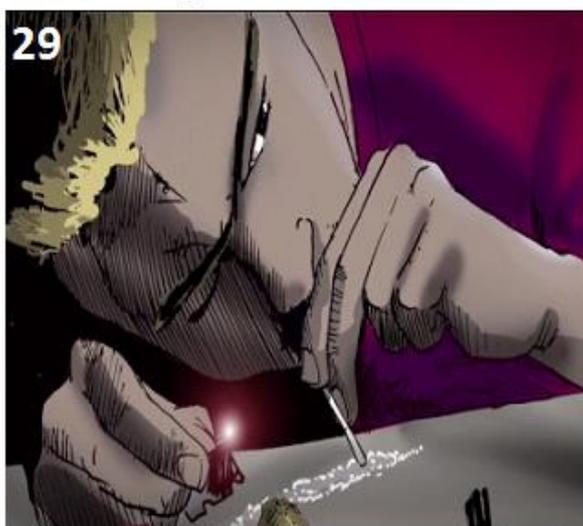
considera menos incômodo ao sistema que seja calado, o sujeito resiste; no fio de seu discurso, ele se apoia, por vezes, na letra constitucional de garantia legal da igualdade entre os homens – e cita a importância da educação –, para defender uma inserção de classe, uma penetração de esquecidos na própria lógica do sistema que os esquece. A mencionada tensão revela a relação indissociável entre paráfrase e polissemia, sendo esta marcada pela reprodução do mesmo na fala do *rapper*, e aquela observável tanto naquilo que se apresenta de diferente, quanto, e sobretudo, marcando a própria possibilidade de dizer (ORLANDI, 1984a).

De modo sucinto:

- a) A projeção imaginária de *antagonismo lógico* entre sujeitos, lugares e práticas é reproduzida nesta sequência, na ancoragem do sujeito-*rapper* sobre a evidência ideológica de guerrilha transparente entre sujeitos e sentidos opostos, o que já foi apontado, até aqui, como uma regularidade do discurso *hip hop*.
- b) Na significação da polícia como algoz, inimiga do morro, da favela e amiga do Governo, e na conseqüente produção de imaginários, no discurso do sujeito-*rapper*, relacionados à lembrança do que viu e viveu como favelado, materializa-se o esquecimento da historicidade que determina os sujeitos e os sentidos, como se tudo fosse da ordem da transparência e da literalidade.
- c) A tensão reprodução/resistência que marca a relação indissociável entre paráfrase e polissemia é materializada em letra e imagem imbricadas no discurso *hip hop*.
- d) Assim, a interpretação que toma a oferta de educação como solução possível para a desigualdade social materializa, mais uma vez, a tensão resistência a/reprodução de sentidos dominantes. O sujeito não problematiza sua própria posição e, com isso, apesar de não deixar de resistir em práticas discursivas que conduzem à denúncia do que costuma ser ideologicamente silenciado, reproduz a lógica capitalista que sustenta a perpetuação da desigualdade.

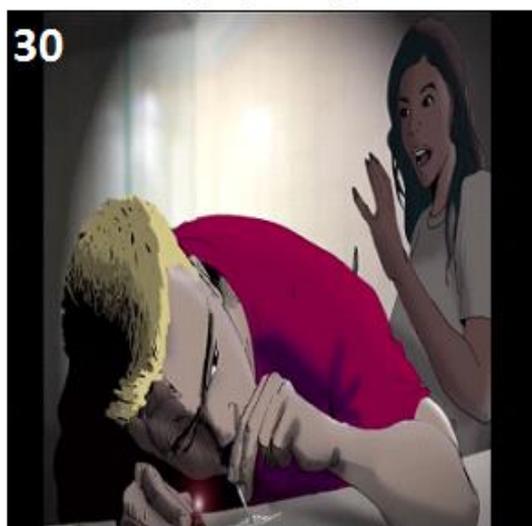
E a nossa pena não é branda/ Perdemos a infância, a juventude, a fila
anda/ Menos pra quem tem família com dinheiro/ Que paga pelo erro
do filho o tempo inteiro/ Atitudes que eu não me identifico/ Bateram
na empregada só porque o pai é rico/ Pai que vai a público falar de
ética/ Sem saber que o filho é envolvido com droga sintética/ Vida
frenética, fazendo merda pela rua/ Com a certeza que a justiça é
menos energética/ Não é assim com a gente/ Nova operação policial
leva a alma de um inocente/ Deixa a criança ferida/ Com bala perdida/
Mais punição como medida/ Revelando a incompetência/ Tenho
complemento no refrão que há na sequência.

Mudança de cena



Mudança de cena

Ampliação do ângulo



Mudança de cena



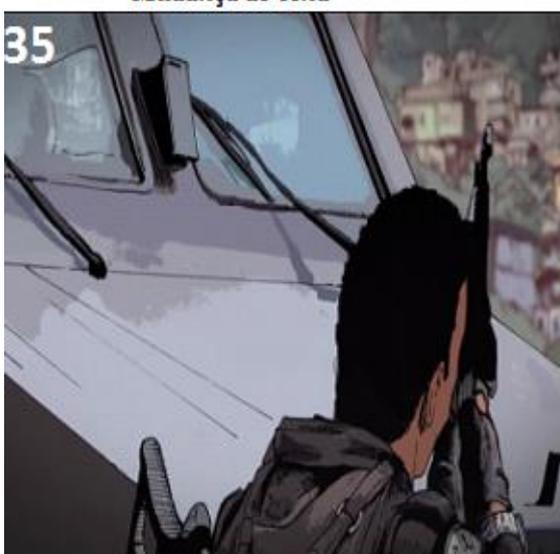
Efeito de deslizamento



Efeito deslizamento



Mudança de cena



Efeito de aproximação/zoom



Mudança de cena



Efeito de aproximação/zoom



Efeito de rebobinar/retornar a um ponto



O quadro 29 abre um novo esquete, o que requer a mobilização do gesto de *mudança de cena* como marca de construção da narratividade e de inunção a um modo de ler a imagem. Neste quadro, um jovem usa cocaína sobre uma mesa, e podemos observar, quando da *ampliação do ângulo* que nos leva ao quadro 30, que o rapaz é surpreendido por uma mulher, aparentemente espantada com a cena a que assiste.

Em mais uma *mudança de cena*, para o quadro 31, depara-se com o espancamento da mulher pelo jovem que, na relação com o linguístico, pode ser definido como "quem tem família com dinheiro", para o qual a fila não anda. Tomado de fúria, ele profere contra a mulher inúmeros golpes, em uma imagem cujo efeito de totalidade se dá pela inserção, no mesmo quadro, de momentos distintos da cena de violência.

No quadro 32, outra *mudança de cena*, a qual reinscreve a repartição dos elementos em um único quadro: o filho abraçado ao pai (integrante de uma família "que paga pelo erro do filho o tempo inteiro"), vestindo terno e gravado – uma marca que MV Bill atribui à figura do combatido; ao fundo, a empregada, como moldura da cena, cabisbaixa, humilhada por pai e filho: "Pai que vai a público falar de ética, sem saber que o filho é envolvido com droga sintética". Pelo que mais comparece naquilo que se diz, supõe-se do pai que se trata de uma figura pública.

E o sujeito-*rapper* ressalta como atitude com a qual não se identifica: bater na empregada porque o pai é rico e, por isso, poder/estar disposto a sempre pagar pelos seus erros. O *rapper* assume, de todo modo, uma posição ideologicamente afetada, que materializa

discursivamente dada compreensão de moralidade, honestidade, certo, errado, bem, mal, justo, injusto, em que o "nós" estaria no lugar de injustiçado pelo "eles".

Nós *versus* Eles é o que outra vez é trazido, agora nesta SD, o que pode ser resumido da seguinte forma: o que acontece conosco ("nós", "nossa"), considerando-se o que prevê o braço relativo da justiça, não acontece com "eles". As dívidas sociais que ("nós") pagamos, "eles" pagam para que não precisem pagar, ou para que sua pena seja 'branda', ao contrário da "nossa": Nós "Perdemos a infância, a juventude, a fila anda/ Menos pra quem tem família com dinheiro". Não cabe aludir, desta posição discursiva, que não só o pobre, favelado, mas jovens de qualquer classe perdem a infância e a juventude devido às drogas sintéticas.

Esta lógica de bipolaridade social e de relatividade da justiça, dentro do que se nomeou aqui como *imaginário de antagonismo lógico*, é o que se tenta abranger em letra e imagem, as quais corroboram a posição ideológica de um sujeito que se coloca no lugar de condicionado, vilipendiado física e simbolicamente, e preterido pela caneta classista do judiciário.

Ilustrando a desigualdade e a diferença que se inculcam socialmente – sempre discursivamente – entre “eles” (os combatidos) e “nós” (os combatentes), pode-se escutar, ainda que não haja referência direta no discurso do *rapper*, uma produção de sentidos baseada em já-ditos/já-vistos em outras condições de produção em que se constituem os discursos que circulam na cidade, como um retorno a um espaço de dizer para a instauração de um movimento outro, de criticidade. Isto é, pode-se escutar saberes discursivos que tornam possível todo dizer "e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra" (ORLANDI, 2012a, p. 31).

Observa-se a atualização de uma memória, um acontecimento noticiado em junho de 2007, em que cinco jovens de classe média roubaram e agrediram uma empregada doméstica em um ponto de ônibus, na Barra da Tijuca, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. À época, um dos jovens justificou a agressão alegando que houvera um engano, pois achara que a mulher fosse uma prostituta, uma alegação que significa: caso se tratasse de uma prostituta, então, estariam autorizados a agredi-la?

Esta suposta autorização condicionada à atividade profissional exercida pelo agredido se aplica a diversos casos de agressão, deixando-se escapar sentidos do que circula socialmente como evidente: os direitos, a chamada cidadania e a própria humanidade se condicionam a preceitos de uma des-moral, por excelência e desfaçatez, contraditória.

O *efeito de deslizamento* de cima para baixo vai revelando a imagem inteira: no quadro 33, filho e pai abraçados; ao deslizar ainda mais de cima para baixo, avista-se, no

quadro 34, a posição física da empregada que se alinha a sua condição social: aos pés de pai e filho.

O componente imagético do esquete subdivide-se de tal modo, sob a pretensão de se estabelecer uma complementaridade com o linguístico: do quadro 29 ao 34: eles, seus atos criminosos e sua impunidade; do quadro 35 ao 39, o que sobra para e contra nós, porque "não é assim com a gente": sofremos ataque, "punição como medida", agressão.

Quadro 35, gesto discursivo de *mudança de cena*: um policial fardado, posicionado atrás do blindado da PM carioca popularmente conhecido como "caveirão", mirando o fuzil na direção do morro. O gesto discursivo que leva ao efeito de *aproximação/zoom* permite observar que, sob sua mira, no quadro 36, está um grupo de homens que têm camisas enroladas sobre as cabeças, provavelmente para esconder os rostos e não serem identificados. Depois de um movimento constante da mira, um deles é focalizado, ao centro, olhando através de um binóculo.

Em nova *mudança de cena* (quadro 37), uma perspectiva semelhante à anterior, em que o policial é visto mais de perto, com um close em seu rosto e em parte do fuzil que mira em direção a algum lugar. O quadro 38, pelo gesto de *aproximação/zoom*, enquanto marca do imagético, representa uma mulher, dentro de casa, atingida pela bala que seria direcionada ao grupo de traficantes. A mulher é baleada ao lado de uma criança que presencia a tragédia, uma cena relacionada ao enunciado linguístico: "Nova operação policial mata alma de um inocente/ Deixa criança ferida, com bala perdida".

O esquete é concluído, finalmente, através do gesto de *rebobinar/retornar* a um ponto, em que o quadro 39 representa o retorno do que fora exibido do quadro 36: homens encapuzados com suas camisetas, sob a mira de um policial.

Observe-se que, significar como inocente uma mulher que é atingida em casa, por uma bala perdida, na frente de uma criança – provavelmente seu filho – é também fazer significar o não-dito no dito: se há inocente na favela, é porque também há culpado. Isto não deve ser sublinhado apenas como algo que faz escorrer, à revelia do sujeito, aquilo que ele diz sem querer dizer, ou, em outros termos, aquilo que o sujeito é onde não pensa (LACAN, 2000[1966-1967]). Digo "não apenas", porque deve **também**, mas não só.

Se Articularmos estas observações às análises anteriores, veremos que esse não-dito mantém uma prevista relação de coerência com a tensão resistência/reprodução que perpassa a posição política contraditória do sujeito, ainda que sustentada em sua evidência de unidade, completude e coerência. Trazendo novamente os sentidos de superação que MV Bill põe em circulação, ao mesmo tempo em que culpa o outro por sua condição de dominado, culpa a si

mesmo por não superá-la, mas o funcionamento daquilo que diz, no modo como diz, volta e meia esfarela a coesão, a obviedade, a lógica de um discurso que se quer objetivo, como se os sentidos e as palavras estivessem colados. Entrecorta, fura, permitindo coexistir, em função do que sempre falha, o outro no mesmo.

O traficante, por exemplo, é inocente na fala do *rapper*, de modo paradoxal, por ser vítima de uma conjuntura social desfavorável ao seu desenvolvimento como cidadão, mas é, ao mesmo tempo, culpado por não superar os obstáculos (discurso neoliberal) e não construir, mesmo diante de tudo o que se coloca como barreira, um "lugar ao sol". Ele não é uma coisa ou outra, mas uma coisa e outra, em que a tensão fende a intenção.

E a questão da ideologia como campo paradoxal (PÊCHEUX, 2012[1982]) é consequente nesses discursos que se materializam, assim como uma concepção de inconsciente tomado como algo que nos confronta: uma regra de pensamento – que não se regula segundo a vontade do sujeito – "que deva apoiar-se no não pensamento como o que pode ser a sua causa" (LACAN, 1968-1969, p. 13).

O sujeito sempre pode ter sua fala pontualmente irrompida, atravessada pelo inconsciente, este lançando ao bom entendedor sua meia palavra que faz falar o que poderá não ser percebido pelo sujeito, ou significado imediatamente como erro a ser recomposto, como um ponto falho em seu dizer, mas que se constitui, tal como se conhece através Lacan (1998[1953]) em sua retomada de Freud (1996[1901]), como um discurso bem sucedido.

Dando espaço à descrição do sujeito que imagina não ser identificado ao cobrir o rosto com a camisa, proponho assinalar os sentidos possíveis de identificação/não identificação de seu rosto em um Estado que se constrói sobre os alicerces do discurso da democracia. O sujeito não precisa ser identificado enquanto constante em um número na estatística do descaso, da pobreza, da indiferença, da mortalidade, mas precisa e sempre pode ser identificado com grande eficácia pelos aparelhos ideológicos e repressivos quando se torna uma ameaça ao funcionamento que se pretende harmônico das estruturas sistemáticas de governo, de controle/domação, o que o faz esconder o rosto. Harmônico não para o que se define como sociedade, mas para as próprias estruturas em si mesmas.

O sujeito imagina saber, apoiado em experiências cotidianas, em sentidos entranhados, naturalizados, que, no caso de o objetivo ser prendê-lo ou abatê-lo, como quem abate o excesso, o estorvo, julgando extinguir o "mal", defender a cidade e os cidadãos de bem, varrer as impurezas, ele será identificado e abatido. O *rapper* põe em circulação um discurso que representa este gesto de esconder o rosto como quem se esquiva da possibilidade de ser identificado e, com isso, capturado ou morto.

Portanto, há verdades enquanto produções ideológicas de evidências que constituem similarmente discursos estanques: para o "nós" da óptica do *hip hop*, o "eles" é o "mal"; para o "eles", também depreensível da materialidade do *hip hop*, esse "nós" é uma ameaça, de onde advém o "mal". "Bem" e "mal", "nós" e "eles" mudam de lugar, de sentidos, dependendo da posição discursiva assumida por diferentes sujeitos que significam tais relações.

Da análise desta sequência, destaco, principalmente, as seguintes compreensões:

- a) O sujeito-*rapper* produz, reproduz e se encontra também submetido ao regime do funcionamento das formações imaginárias, significando o tratamento relativo do judiciário e da sociedade em relação a classes sociais distintas, mantendo-se na constituição, formulação e circulação de seu discurso o mencionado *imaginário de antagonismo lógico*. A desigualdade e indiferença da suposta posição classista do judiciário é reforçada pela produção de sentidos que retomam já-ditos/já-vistos, inscrevendo memórias discursivas em novas condições de produção, fazendo-as significar diferentemente.
- b) A produção de imaginários de antagonismo prossegue na significação de um inocente (mulher atingida por uma bala perdida da frente do filho) que faz ressoar o não-dito: sentidos de existência de um culpado. Mas esta definição se dá ainda na tensão recorrente no discurso em análise, mas que apresenta limites: um traficante pode ser inocente ou culpado no discurso *hip hop*, mas o policial é sempre culpado.
- c) Significar a não identificação do rosto de certos sujeitos funciona, no discurso de *Causa e efeito*, como modo de produzir imaginários ligados à previsibilidade pelo sujeito que esconde o rosto acerca das consequências legais de sua possível identificação pela polícia, designada, no *hip hop*, como “braço governamental”. Significa-se, pois, que o sujeito da favela não é ninguém para o Estado, no que se refere ao cumprimento por este da oferta digna de serviços públicos de qualidade. Ao mesmo tempo, ele passa a ser um criminoso, quando, em suas práticas, fere o que está previsto na lei. Por fim, não é recompensado pelo que o Estado deixa de cumprir, mas é penalizado quando deixar de cumprir o que o Estado determina.

SD8 – Refrão

Combatente não aceita/ Comando de canalha que a nós não respeita/ Excluído, iludido/ Quem nasce na favela é visto como bandido/ Rouba muito, magnata/ Não vai para cadeia e usa terno e gravata/ Causa e efeito/ Só dever, sem direito.

Mudança de cena



Mudança de cena



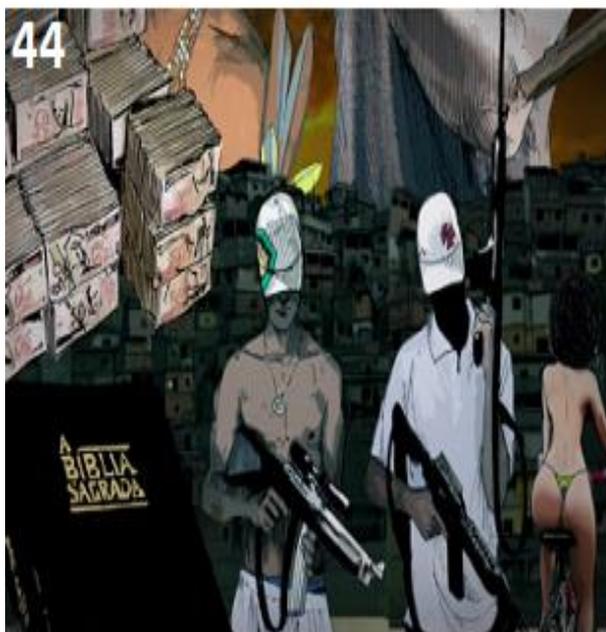
Mudança de cena/violação da cena



Mudança de cena



Mudança de cena com efeito de deslizamento



Mudança de cena



Efeito de deslizamento/recuo



Necessita-se mencionar, desta SD, que ela corresponde ao refrão do rap *Causa e efeito*, o que musicalmente quer dizer que se trata do fragmento principal da canção, o qual será repetido em outros momentos.

O quadro 40 se apresenta a partir do gesto de *mudança de cena*, em que duas imagens chamaram mais a atenção: crianças indígenas sorrindo e metade do corpo de uma mulher, em

posição que, consensualmente, é vista como sensual, dançando. Ademais, observamos, no chão, a representação do famoso calçadão de Copacabana, partes de um livro de capa preta e de uma bicicleta. Não deixo como pergunta se algo escapa, pois já parto do pressuposto de que sim: mas o que escapa?

Na quadro 41, outra *mudança de cena*, em que vemos, à esquerda, mais uma mulher dançando. Ao centro, um rapaz negro, sem camisa, segurando livros/cadernos na mão direita e fazendo sinal de positivo com a mão esquerda. Uma curiosidade: apesar de segurar livros, o que imaginariamente – em coesão com a análise da SD 6 –, afastaria o rapaz da falta de oportunidades, seu rosto aparece violado, embaçado, através de um efeito comumente utilizado pelas mídias impressa e televisiva para que a identidade civil de menores de idade considerados criminosos não seja divulgada.

À direita do mesmo quadro, outro menino negro, vestindo a camisa da seleção brasileira de futebol, com metade do corpo em posição semelhante a de quem mantém uma bola sob o domínio dos pés. Pode-se avistar também, na parte superior, ainda à direita, a imagem cortada de um grande volume de dinheiro. Ao fundo da cena, uma favela é retratada sob a luminosidade escassa, acinzentada, sem brilho, marca imagética mobilizada em um discurso que a retrata como se tivesse sido incendiada. No que parece estar para a parte de cima da favela, (con)fundem-se a possível representação de um céu escuro com a também possível representação de uma cena de incêndio (amarelo e laranja) e fumaça (cinza escuro). Uma paisagem de destruição.

O próximo quadro (42) se apresenta sob o gesto de uma *mudança de cena*, ou haveria apenas uma espécie de *violação* da cena anterior? Nele, percebemos inscritos os mesmos elementos do quadro 41, com a alteração significativa de um dos significantes imagéticos: o menino, que no quadro 42 segura livros/cadernos, desta vez empunha um fuzil. Vemos os mesmos gestos e posições de ambas as mãos, mas, agora, com a troca do objeto segurado pelo personagem, uma violação que não pode escapar a esta análise.

É como se houvesse um limiar tênue entre a possibilidade de segurar livros e a chance de crianças e adolescentes, devido à escassez de oferta e qualidade em educação e à abundância de oferta por parte do crime, tornarem-se "bandidos". Mais uma vez se materializa a questão da indefinição, ou da definição ambígua de qual seja o maior responsável pelo aliciamento de crianças e jovens: o Estado ou o próprio sujeito que não reage?

O quadro 43 traz outra *mudança de cena*, dando a ver um indígena adulto, um helicóptero sobrevoando um ambiente tomado por fogo e fumaça, além de um homem e um

maço de notas de dinheiro à esquerda. À frente da cena, mais destacado que os outros elementos, um sujeito encapuzado com uma pistola apontada para frente.

Indo adiante, no quadro 44, percebemos que, apesar de o efeito apresentando configurar-se como uma *mudança de cena*, a imagem vai trazendo ou dando a ver por outros ângulos, de maneira mais ampla ou legível, elementos imagéticos já citados ao longo do videoclipe. O dinheiro reaparece no lado superior à esquerda. Abaixo, ainda do lado esquerdo, é possível concluir que o livro preto, o qual o quadro 40 não tornara possível identificar, reaparece com a inscrição "A BÍBLIA SAGRADA", encadeando-se com outros sentidos de religiosidade mobilizados no discurso *hip hop*.

A cena ainda mostra parte das penas do cocar de um indígena e faz ressurgir, ao fundo, por trás da favela, uma imagem restrita, isto é, que representa apenas parte do Cristo Redentor, citado no início do clipe. Como elementos novos, dois jovens, cujos rostos são encobertos por bonés, um sem camisa e o outro com uma camisa branca, manuseando armas com ambas as mãos, além de uma mulher, vestida só com a parte debaixo do biquíni, passeando de bicicleta, como se indiferente ao cenário que a rodeia. Um modo de representar a naturalização do caos, ou tão-somente uma forma de significar o caráter não demarcável da separação social no que tange ao espaço, apesar da materialização da desigualdade observável nas ruas da cidade.

Uma *mudança de cena*, no quadro 45, exhibe o reaparecimento de MV Bill, ao centro do contexto disperso por ele cantado e ritmado em música, corpo e voz: poesia (*rap* – do inglês *rhythm and poetry*: "ritmo e poesia"). Ao seu redor, elementos novos se juntam a outros já citados, constituindo um todo complexo: um menino abraçando um animal, um homem vestido como o cantor pop americano Michael Jackson, e mais: indígena, dinheiro, jovem segurando fuzil, com rosto não identificado, vários helicópteros sobrevoando, o que parece ser um pássaro azul, favela, fumaça, fogo: caos.

Nos quadros 46 e 47, o olhar é guiado pelo gesto discursivo que produz um *efeito de deslizamento/recuo*, abrindo-se para que o cenário seja avistado de modo amplo, como se tudo abarcasse, como se não houvesse mais sentidos para além das margens que um enquadramento imagético se obriga a produzir. Pode-se perceber que o *rapper* fala como uma imagem que emerge por detrás da favela, exibindo sua chance, sua vez, sua voz.

Por fim, especificamente a partir do quadro 47, tem-se a possibilidade de observar o cenário por inteiro, como pura dispersão entre elementos que perpassam(-se), cotidianamente, as(nas) vivências de sujeitos discriminados ou coisificados, a depender da relevância de sua

inserção em um sistema regido simbolicamente por sentidos dominantes, um sistema que os explora à sua maneira.

Passo então à ênfase na análise de como imagem e letra, nesta SD, começam a bagunçar o efeito lógico de narratividade de uma pela outra, demonstrando, fazendo escapar, uma e outra e uma da outra, a impossibilidade de estabelecer uma complementaridade sem furos.

Pode-se dizer que, até o momento, a SD 8 é a que mais faz escorrer sentidos outros, para além da imaginária correlação óbvia entre letra e imagem. Em meio a todos os elementos imagéticos descritos, deparamo-nos com uma letra que simboliza novamente o observado e ratificado *imaginário de antagonismo lógico* entre sujeitos, lugares e práticas. Coloca-se, de um lado, "combatente", "excluído", "iludido", "quem nasce na favela", "visto como bandido" e, do outro lado, "canalha que a nós não respeita", que "rouba muito", "magnata", que "não vai para a cadeia e usa terno e gravata". Estes últimos seriam a causa, enquanto que aqueles seu efeito devastador sobre a vida de inúmeros sujeitos, sujeitos que têm "Só dever, sem direito".

Voltando ao que escapa na relação entre materialidades, vemos representados o indígena, inscrevendo no discurso uma memória discursiva que remete a sentidos de colonização, em que estão incluídos a tomada de riqueza, o domínio de território, a imposição linguística e religiosa, o genocídio e demais tipos de violências. A letra menciona o combate, o combatente, mas não especificamente o indígena, cuja causa é absorvida pelo *hip hop*. Ele se inclui no "nós" e sua luta é igualada, evidenciada como algo que se relaciona às questões levantadas pelo sujeito-*rapper*, à medida em que, historicamente, se pode identificar na figura do indígena tanto a representação de um povo esmagado, quanto o próprio início de um processo histórico que ecoa sentidos até os dias atuais. Sentidos de língua, de pátria, de Estado, de nação, sentidos que dominam provisoriamente em uma "luta de" que não cessa em produzir movimentos.

Observa-se, outrossim, crianças moradoras de favelas, também não citadas diretamente na letra, inscrevendo-se histórias de negação da chance de obter melhores oportunidades, ainda que isto represente uma já tão marcada insistência no mesmo funcionamento da lógica do capital. Indo além, nota-se jovens considerados infratores, o que faz emergir sentidos de inversão do papel do Estado que, no lugar de investir, criminaliza, prende e mata o sujeito indesejado, o qual ele mesmo ajudara a produzir.

E assim se vai constituindo o atravessamento do interdiscurso no intradiscurso imagético, em relação e à revelia do linguístico (simultaneamente), esfarelando a transparência no que concerne à ilusão de complementaridade, mas assinalando uma composição discursiva

que faz o não-dito emergir/intervir no/do dito, embora o sujeito imagine controlar absolutamente aquilo que diz, sem que perceba ele próprio o que não diz ao dizer e o que diz ao não dizer.

Também comparecem nas cenas helicópteros: sentidos de confronto entre policiais – "braços governamentais" – e traficantes; a favela: centro de todas as histórias e de sentidos que se cruzam; mulheres seminuas: sentidos de exploração sexual ou simbólica, visto que a mulher negra, pobre e favelada é facilmente apropriada como símbolo da beleza e da diversidade da mulher brasileira, ainda que isto não isente da discriminação histórica, por vezes, velada, que sofre ao longo da vida, a qual já começa pelo fato de ser mulher. Exemplares, pois, daquilo que no/do mais fraco é agredido, discriminado, saqueado, apropriado e explorado, há mais de 500 anos – vide a representação de indígenas –, compondo um discurso que afirma incluir o que sentidos dominantes excluem.

O sujeito do *hip hop* se significa, significa outros sujeitos e é significado de várias maneiras. Uma delas interessa em particular a esta análise, a qual já foi mencionada: a constante utilização para designar a si e aos seus de “combatente”. Esta designação comparece em muitas letras de MV Bill. Não há como deixar de observar a relação que o designativo “combatente” estabelece com “combater” e “combate”. “Bate com”, enquanto prática declaradamente responsiva.

Conforme já sugerido, a palavra “combatente” desliza de um campo a outro, do discurso do militarismo, como se costuma designar soldados que vão ou que serviram em uma guerra (ex-combatentes) ao discurso dos nomeados "rebeldes" pela ótica de um outro, geralmente porque confrontam uma ordem política estabelecida, com o intuito de substituí-la por outra.

No *hip hop*, o deslizamento prossegue, do discurso militar ao discurso revoltado, e deste a um discurso artístico que preserva certos funcionamentos de práticas relacionadas ao militarismo, mas que tem como arma a palavra, o corpo, a musicalidade, a imagem. Nenhum desses discursos é/pode ser a-político, posto que intervêm sobre a história corroborando ou deslocando sujeitos e sentidos, na já referida tensão da paráfrase com a polissemia e vice-versa (ORLANDI, 1998).

Mesmo se/quando a referência à revolta/mudança/transformação é feita no sentido de incentivar um combate armado, se o faz discursivamente, em que o discurso é, pois, a própria arma ao encontro da tentativa de despertar um desejo de luta.

Esses discursos que ressoam em "combatente" aludem ao tipo de laço que o sujeito mantém com outros, laços que produzem nós, os “nós” e os “eles” da ação de com-bater, que

expõem a reciprocidade prevista em um combate. Na inscrição de si e dos seus, o *rapper* inscreve constitutivamente outros. “Combatente”, “combater”, “combate”, atualizados em discursos proferidos por sujeitos em determinadas condições de produção, alardeiam aspectos de um imaginário de enfrentamento. Mas o que se exatamente se enfrenta?

Na materialidade discursiva desta SD – materialidade, é bom ratificar, sempre entendida como encontro entre o linguístico/significante e o histórico (PÊCHEUX, 2009[1975]) –, é possível notar os efeitos da ideologia enquanto produção de evidências. Mas o acendimento do processo discursivo traz aos olhos sentidos a que remetem, historicamente, “combatente”, “combater” e “combate”, explicitando memórias que os perpassam em dadas condições históricas de produção. Em *Causa e efeito*, circulam sentidos de luta, de embate, de guerra, de antagonismos entre posições definidas e supostamente localizáveis nas práticas sociais.

Os quadros desta SD expõem ao olhar atento do analista a equivocidade que se impõe à tentativa de relacionar língua e imagem de forma evidente, uma equivocidade que a produção de um clipe busca anular pela já pressuposta injunção à leitura típica deste tipo de produção discursiva, mas que a linguagem, em suas traições pontuais, insiste em bagunçar ou, quem sabe, arrumar.

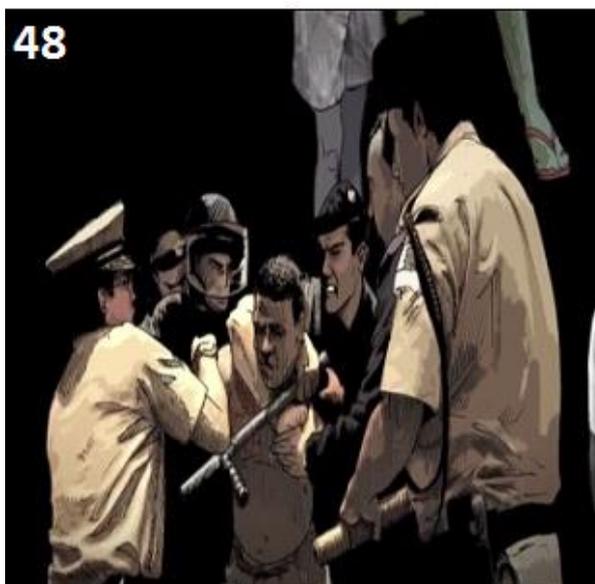
Enumero, resumidamente, compreensões que considero cruciais, concernentes à análise desta SD:

- a) Nesta SD, materializa-se novamente o que fora mencionado como tensão entre discursos em consonância e em confronto com redes de sentido dominantes, instaurando-se uma ambiguidade no que tange à responsabilização pelas mazelas dos mais pobres, negros e favelados. A não ascensão do sujeito é tanto atribuída ao Estado quanto a sua própria falta de reação/superação.
- b) A lógica de complementaridade letra-imagem – como se uma materialidade narrasse a outra – começa a ser equivocada, de maneira que se sobreponha, neste processo ideológico que torna transparente o processo de remissão entre linguagens, a impossibilidade de uma relação sem furos.
- c) Compreende-se que o atravessamento do interdiscurso no fio do discurso imagético faz com que transbordem outros sentidos. Como exemplo, temos a significação do indígena nas imagens, que talvez esteja de acordo com a produção de sentidos para sujeitos marginalizados pelo Estado brasileiro, inscrevendo-se uma memória discursiva de colonização, mas que não comparece marcado linguisticamente na letra de *Causa e efeito*.

SD9 – Parte 2 – 1ª estrofe

A corrupção permite/ Que atrocidade ultrapasse seu limite/ Por mais que parte elite evite/ Um afrogenocídio existe/ Onde pessoas morrem por conta da cor/ Com sobrenome comum não temos valor/ Artista coô, que fala de amor/ Não fecha com nós nem na hora da dor

Mudança de cena



E feito de deslizamento



E feito de deslizamento



Mudança de cena



Mudança de cena



Efeito de deslizamento



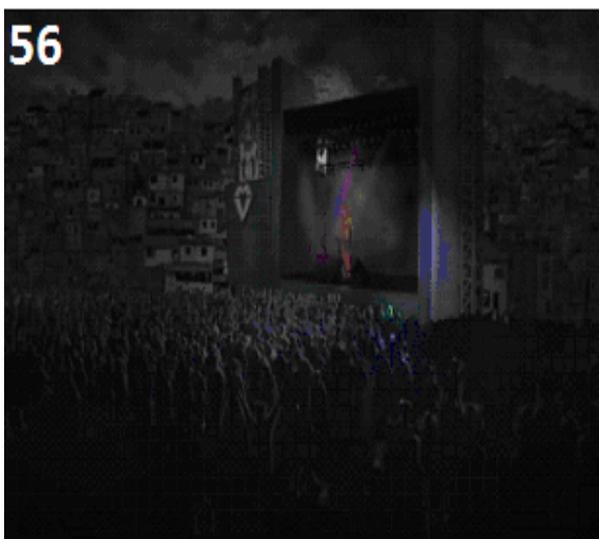
Mudança de cena



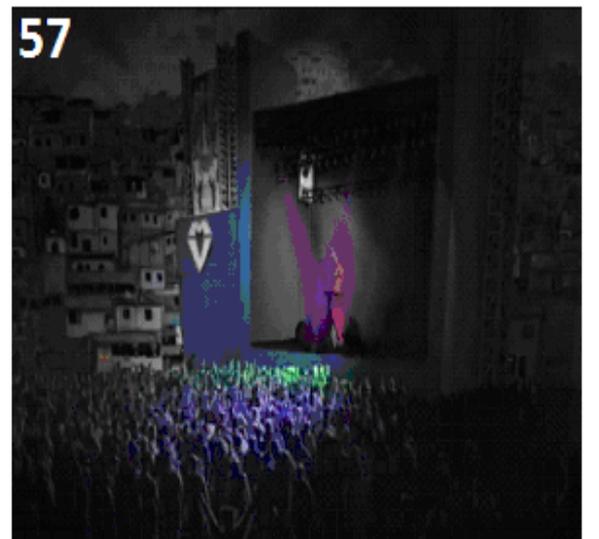
Ampliação do ângulo/síntese



Mudança de cena



Efeito de aproximação



Novo esquete, outra estrofe, mais um gesto de *mudança de cena*. Os quadros desta sequência envolvem o espectador com abertura para produção de sentidos diversos numa relação menos direta de narratividade recíproca entre materialidades. A letra vai além da imagem, a imagem explode em sentidos para lá do que na língua se materializa.

No quadro 48, um homem é imobilizado por guardas e policiais. Pelo *efeito de deslizamento*, partimos ao quadro 49, que apresenta um menino, olhos cerrados, mãos fechadas e juntas sobre o peito, como quem reza. Além disso vemos parte de um sujeito carregando uma ferramenta na mão esquerda, cujo rosto se pode ver por um outro *deslizamento* que nos leva ao quadro 50. O sujeito, aparentemente um adolescente, carrega um objeto, o qual apoia no ombro com a mão direita, enquanto leva a ferramenta com a outra mão.

No quadro 51, destacam-se crianças trabalhando, inscrevendo-se discursos sobre o trabalho infantil e a escravidão que não comparecem no enunciado linguístico, a não ser por uma possível associação entre este trabalho considerado pela lei como criminoso e o termo "atrocidade" que, segundo o *rapper*, graças àquilo que a corrupção permite, "ultrapassa seu limite". Haveria, então, um limite para a atrocidade? Esta questão será retomada no subcapítulo 4.2: *Combatido, combatente e seus (não) ditos nas projeções imaginárias do sujeito-rapper*

Neste último quadro, chama a atenção a naturalização/conformação das crianças em relação ao que lei trata como crime, uma naturalização quebrada apenas pela presença de um menino, o único que não está carregando sacos ou dissolvendo pedras, mas, sentado, com a mão direita levada aos olhos, apoiada no joelho esquerdo, como quem se cansa, lamenta e/ou chora.

A partir do quadro 52, outra *mudança de cena* que, com o *efeito de deslizamento* para o quadro 53, materializa sentidos de escravidão, de trabalho infantil e de "afrogenocídio", este último comparecendo no linguístico como o que "existe", "por mais que parte da elite evite". Um guarda, um menino carregando tijolos sobre a cabeça e homens negros em fila, com cordas no pescoço, representando, estes últimos, pessoas que "morrem por conta da cor", sujeitos "com sobrenome comum", seres que não têm "valor".

Já no quadro 54, iniciado por mais um gesto de *mudança de cena*, a reiteração de sentidos de trabalho infantil, em parte da imagem, que exhibe uma criança carregando sacos nas costas. Todavia, o que mais atrai o olhar é um cenário chocante: um amontoado de corpos sobre corpos, mortos sobre mortos, negros sobre negros: "afrogenocídio". A abreviação de um processo histórico gradual e velado, em uma imagem forte, exacerbadamente crua, realista, econômica em figurações no que refere ao trato da/com a linguagem, com as cores, os efeitos

visuais, uma característica, aliás, comum ao trabalho artístico-político desenvolvido pelo movimento *hip hop* ao longo de sua história.

O quadro 55, sob o gesto que produz o efeito de *ampliação do ângulo/síntese*, funciona como um resumo dos quadros anteriores, em que se mobilizam sentidos de escravidão, trabalho infantil, abuso de poder, prisão e afrogenocídio. Apresentam-se as imagens como recortes dos quadros anteriores, constituindo uma mesma cena-síntese.

Os quadros 56 e 57 mantêm relação a partir dos gestos de *mudança de cena e aproximação*. Vemos, ainda de longe, alguém que fala em um palco, atrás de um púlpito, para uma multidão. Um cenário escuro realçado pela escuridão da imagem que é trazida como fundo: escuridão como marca visual que faz significar o morro, a favela, à penumbra, sem luz.

MV Bill é o homem no palco, um artista, ativista, militante, que critica aquele que designa como "Artista caô, que fala de amor", isto é, que não se envolve com as causas sociais, "não fecha com nós nem na hora da dor". Outra classe de artista, portanto, também significado como o que necessita de ser combatido para que as vozes abafadas ressoem à revelia das determinações que amordaçam sujeitos. No mesmo discurso em que critica tais artistas, o sujeito absolve a elite em parte, como pudemos perceber nos versos "Por mais que **parte da elite evite**/Um afrogenocídio existe". Isto que chamo de absolvição consiste, de certo modo, em uma relativização (inconsciente?) daquilo que tanto se marca ao longo do clipe, e que nomeio como *imaginário de antagonismo lógico*.

A administração e o direcionamento de sentidos, isto é, os modos distintos de produzir determinados sentidos e, em tal produção, silenciar outros (ORLANDI, 2012a), nesta sequência, segue uma estratégia diferente da que se vinha apresentando até então, em que o leitor pode tanto relacionar letra e imagem por meio de implícitas relações entre ambas (embora não se tenha qualquer garantia sobre a pertinência da associação), quanto pode interpretar o que em uma materialidade não comparece na outra, pelo menos não em forma de remissão direta.

Não há, de todo modo, um recuo no que concerne à tentativa de administração de sentidos. O que há é uma administração por outra via. O sujeito pode ler/escutar a barbárie na letra, ler/ver a barbárie nas imagens, uma trazendo/dizendo mais do que o que a outra traz/diz, mas ambas se complementando ilusoriamente.

As materialidades permanecem, assim, sob o efeito ideológico de evidência que garante ao sujeito que o que se diz na letra é a verdade, em contraposição às mentiras que conhece ou a sua ignorância dos fatos. Os recursos técnicos (como posicionamento de câmera), conforme já apontado, atuam juntamente com palavras, cores, personagens etc.,

enquanto gestos que fomentam uma prática discursiva a serviço da interpelação do interlocutor, a qual está atrelada à uma certa maneira, a partir de dada posição ideológica, de interpretar a textualidade que se forma na composição letra-imagem. Isto sem contar o papel da musicalidade, que será trabalhado em um capítulo à parte, integrando-se às análises anteriores.

O modo como são incorporados enunciados pré-construídos que, quando inseridos no fio do discurso, produzem o esquecimento de sua incorporação e o efeito de se originarem no intradiscurso (INDURSKY, 1997, p. 196-197), atualizando memórias históricas, é a chave da montagem linguístico-imagética estabelecida em *Causa e efeito*.

Há uma historicidade que atravessa esses discursos, discursos que assinalam a atualidade da condenação histórica de uma classe social. Condenação reinventada, reconfigurada aos moldes do capitalismo em sua vertente neoliberal. Uma separação velada, uma discriminação apagada, uma exploração silenciada pelo discurso do que na lei comparece como direito: "todos os homens são iguais".

Se, por um lado, a garantia pela lei da igualdade de direitos, no real das relações, se configura como uma falácia, por outro lado, o peso e a responsabilidade do sujeito sobre aquilo que *é/faz* ou pode vir a *ser/fazer* recai sobre seus ombros com um fardo. Sobre esta sentença, o sujeito é convencido, ao longo de sua vida, pelos sentidos que circulam nas famílias, nas escolas, nas igrejas etc., de que se trata da verdade.

É assim que impede e se bloqueia a compreensão de que as consequências previstas em uma lei tendem a variar para um e outros, condição que faz propícia a colocação de Pêcheux, em uma ressignificação de George Orwell: “no direito burguês, 'todos os homens são iguais, mas alguns o são mais que outros'” (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 25).

O *hip hop*, em seu discurso, cumpre colocar em circulação – neste caso específico em que publica no *Youtube.com*, trata-se de uma circulação que toca o incontrolável em termos de recepção e repercussão – sentidos silenciados. Para isso, também administra alguns sentidos e silencia outros, socialmente evidentes, dominantes, mesmo que ainda se mantenha, muitas vezes, na posição discursiva de reprodução do mesmo.

Sintetizando,

- a) Pode-se afirmar que o *imaginário de antagonismo lógico* é relativizado nesta SD, em que o sujeito-*rapper* produz sentidos assumindo uma posição crítica em relação a uma classe determinada de artistas que não lutam em favor dos mais pobres, mas absolve (inconscientemente?) parte da chamada elite social, dando lugar, em sua significação das relações, ao ato desta elite de evitar um

afrogenocídio que, ainda assim, existe, persiste. Comparece, nesta produção de imaginário sobre a elite, portanto, sentidos que não a unificam enquanto inimigo a ser derrotado em um combate.

- b) Esta sequência inaugura uma forma diferente, comparada ao que se analisou até aqui, de administração e direcionamento de sentidos. Desta vez, o leitor/espectador tem a possibilidade de relacionar as materialidades, mas também de interpretar o que em uma delas não comparece na outra. As interpretações permanecem, porém, sujeitas a direcionamentos, os quais também são empreendidos pelos recursos artísticos e técnicos enquanto gestos discursivos que influenciam o modo como se interpela aquele que dá audiência ao videoclipe. O processo ideológico que determina esta produção discursiva segue em sua função de tornar evidentes alguns sentidos e silenciar outros, ainda que o sujeito-*rapper* não se desloque completamente do lugar discursivo de reprodução do mesmo.
- c) A constituição do discurso *hip hop*, na formulação do videoclipe *Causa e efeito* e sua publicação em uma rede social como espaço fundamentalmente urbano, permite uma forma de circulação cuja recepção e repercussão dos discursos é impossível de ser controlada.

Por isso eu faço do meu palco um púlpito/ Usando minha voz
contra um Brasil que é corrupto/ Impunidade fala mais alto/
Os homens de preto sobem o morro/ Pra defender o asfalto/
Que impotente, assiste a tragédia/ No desnível entre a favela
e a classe média/ Que tratam o gueto como se fosse a África/
Numa distancia que nem chega a ser geográfica

Mudança de cena

E feito de aproximação



E feito de aproximação

Mudança de cena



Efeito de deslizamento



Deslizamento/reco/distanciamento



Deslizamento/aproximação



O primeiro ponto que destaco desta sequência diz respeito aos tão mencionados sentidos de polarização que se mantêm como regularidade no que esta análise tem pontuado. Desta vez, atento para os lugares associados aos sujeitos, entendendo-se, nesta formulação, em consonância com a ideia de espaços ocupados na partilha desigual do direito de habitar a cidade.

Os quadros 58 e 59 apresentam imagens similares, diferenciando-se a partir da passagem de uma *mudança de cena* e um *efeito de aproximação*. O corpo de MV Bill, como vemos, de um a outro quadro, não permanece na mesma posição, o que marca o movimento

anatômico do *rapper*, sempre ritmado, cadenciado de acordo com a batida do *rap*, enquanto fala/canta/discursa.

Discursar, neste caso, como tendo um sentido convencional para quem fala, atrás de um púlpito ou sobre um palco, em uma rua etc., a uma plateia. No caso destas imagens, o cantor assume uma posição historicamente estabelecida, como uma figura política que fala aos eleitores, um sindicalista que fala a trabalhadores, um palestrante que fala aos ouvintes, ou mesmo um religioso que fala aos fiéis, afirmando fazer do seu palco um púlpito e usar sua voz "contra um Brasil que é corrupto".

Pode-se restringir a gama de sentidos possíveis através do destaque à inscrição "Chapa preta", no púlpito. Ou seja, MV Bill é integrante de uma chapa política, como tal, em relação de disputa com outra(a), a fim de apresentar propostas que se almeja estabelecer como melhores/mais verdadeiras do que outras. Chapa "preta", com alusão à negritude, contrapondo-se à existência de chapas "brancas", que não reivindicam as causas dos negros, negros que compõem uma espécie de conjunção semântica com sentidos para "pobre", "favelado", "combatente", imaginariamente unificados e representados na/pela voz do *rapper*.

Temos a representação, assim sendo, de uma cena que se pode associar ao discurso eleitoral, seja no âmbito da disputa política por um cargo executivo ou legislativo, ou mesmo a disputa no interior de um aparelho legitimado pelo Estado que elege seus representantes, em que se incluem sindicatos, associações de moradores, entre outros. E ser legitimado pelo Estado não é sem consequências significativas, uma vez que o Estado também legitima e legaliza o que pode vir a tornar-se uma ameaça, prevendo-o no aparato legal de sua conjuntura, para melhor controlá-lo. É pelo modo como ideologias, que "não são feitas de 'ideias', mas de práticas", são realizadas e se realizam, que alguns sentidos se tornam dominantes (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 131-132).

Dando consequência à afirmação comum no *hip hop* do MC – neste caso MV – como voz que representa uma coletividade, vamos ao encontro de uma cena em que ele se dirige a essa comunidade. Para alertá-la sobre o que ela não percebe enquanto trabalha, bebe, se droga e é utilizada como instrumento passivo de uma conjuntura? Para organizar um movimento de repúdio à violência física, social e simbólica a que estão submetidos? De qualquer forma, vemos aí a ressignificação de um já-dito, uma cena peculiar a certos discursos, mas que, posta em outras condições de produção, significa diferentemente.

Olhando para como as cidades são significadas no videoclipe, percebem-se diferentes posições em relação, cada uma delas distintamente determinada pela ideologia e relacionada a diferentes lugares no imaginário do sujeito-*rapper*.

No quadro 60, um close em MV Bill marcado discursivamente pelo *efeito de aproximação*. Com olhar para o alto, braço direito estendido, o sujeito move o corpo, exhibe seu peito, sua cruz, e profere sua fala, seu canto, sua voz.

Em seguida, uma *mudança de cena* joga na tela a imagem de duas crianças negras e dois homens encapuzados sentados em uma escada, um dos quais armado. O semblante das crianças é marcado, nas sobrancelhas franzidas, olhos fixos e expressões delineadas. Estas marcas parecem fazer da interpretação do quadro uma tarefa ainda mais complexa, levando-me à sensação de topar com uma polissemia gritante, como na famosa *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci. Ao contrário, no entanto, pode-se concluir dos semblantes que eles vêm a representar uma série de emoções, mas nenhuma sequer que deva ser associada a um sorriso.

O céu, ao fundo, em tom alaranjado, comparece como marca de representação da semelhança com a coloração do fogo. As crianças e os jovens sentados na escada, uma escada que, pelo trajeto dos sentidos que se constroem no fio do discurso de *Causa e efeito*, representa o acesso ao monumento Cristo Redentor, dão a largada no modo como o vídeo se propõe a associar língua e imagem, por meio da construção de uma relação de reciprocidade entre ambas, construção que julga representar o "desnível entre a favela e a classe média".

Apesar do que já foi analisado enquanto o que escapa à representação lógica no que tem a ver com a relação entre materialidades, o desnível permanece sendo significado nos quadros 62 e 63, marcados pelo gesto que produz o *efeito de deslizamento* (do 61 ao 62) e de *deslizamento/recuo/distanciamento* (do 62 ao 63).

Compondo-se com o linguístico, o imagético sugere uma característica do desnível desassociada ou, pelo menos, não apenas ligada à questão territorial. Na mesma cena em que sujeitos encapuzados aparecem sentados nas escadas, uma mulher desce de um carro de luxo, com expressão de admirada/sorridente, vestindo roupas cor-de-rosa combinando com a cor do carro e das lentes de seus óculos de sol. Além disso, a mulher segura em seu braço esquerdo um cão, também vestido de rosa. Perceba-se, ao lado do carro (quadro 62), um menino negro, usando roupas acinzentadas, aparentemente velhas e sujas, levando o braço direito ao rosto.

No quadro 63, uma cena amalgamada mistura, após o deslizamento da câmera para a direita ao mesmo tempo em que recua, diversos componentes: a mulher, o carro, um homem negro de costas, com o rosto pintado, criança, mulher negra e o mais notável: MV Bill, com o corpo curvado, tendo o globo terrestre colocado em suas costas. Tudo isso sob a remissão imagem-língua, em que, linguisticamente, o *rapper* fala de sujeitos (designados como a classe média) que tratam o gueto "como se fosse a África", ressalvando, entretanto, que ainda que haja uma distância, ela "nem chega a ser geográfica".

Por fim, no quadro 64, o efeito de *deslizamento/aproximação* focaliza MV Bill e parte do homem negro com o rosto pintado, em uma imagem que remete ao dito popular metafórico "carregar o mundo nas costas". Este enunciado é convertido em uma imagem como sua metáfora, carregada de sentidos que alocam o sujeito-*rapper* e, conseqüentemente, a classe que ele representa, na condição de quem é conduzido a carregar um peso inestimável. Um peso social, político, peso como luta incessante para sobreviver, peso de exploração, escravidão, miséria, falta de alternativas.

Faz-se indispensável apontar a projeção imaginária que coloca em relação agente e paciente da cena, exibida no quadro 64. O *rapper* curva o pescoço, baixa a cabeça e fecha os olhos, para receber o mundo, o peso, o qual é levantado e colocado em seu dorso por outras mãos. As mesmas mãos que colocam o globo nas costas de MV Bill empurram o continente africano, colando-o a outros, na relação com o que se traz no linguístico sobre o fato de um gueto ser tratado como a África, em uma distância "que não chega a ser geográfica". Mais uma vez se significa uma relação de agressão em que o sujeito do gueto está no lugar de agredido por outro(s)

Por mais que, de modo bastante comum, o *rap* seja significado como agressivo, de "baixo nível" – o que já faz resvalarem sentidos dominantes para o que se considera de "alto nível" –, os sentidos mobilizados no clipe se constituem de forma que o movimento do sujeito que levanta sua voz em letra, música, dança e imagem é responsivo, isto é, refere-se, em sua produção de imaginários, a sentidos que o antecedem, atacando, discriminando, negando direitos, fechando portas.

Rap é, por isso, resposta. Resposta a discursos a que se pode ter acesso por meio do próprio modo como o sujeito se inclina a responder. Mas é preciso ter o devido cuidado, em uma análise, de não perder de vista que estamos sempre diante da maneira como certos sujeitos significam tais relações, ou seja, falando de dadas posições sobre os lugares sociais que ocupam na cidade, e relacionando esses lugares com outros. Não está em análise, portanto, a projeção imaginária de quem é significado como combatido, mas a daquele que se significa como combatente.

Porque a cidade é um "lugar encarnado" (FEDATTO, 2013), o sujeito pode encontrar brechas, empreender movimentos, produzir deslocamentos, buscar novas maneiras de se individualizar, na contramão de relações autorizadas legalmente. Mas esse mesmo sujeito também pode tropeçar em sua fala, equivocando a ilusão de intencionalidade, fazendo com que novos sentidos se inscrevam.

Cidade e sujeito não são alheios um ao outro. O sujeito não pode imunizar-se no processo de significar e ser significado no espaço urbano. Ele pode construir maneiras de inserção que venham a interromper movimentos de paráfrase, de reprodução do mesmo, abrindo para a polissemia da linguagem. É sempre possível resistir a sugestionamentos/imposições que apagam a historicidade pela determinação de forma(ta)ções, por uma ordem citadina dominante.

Como lemos em Orlandi (2004), estando o investimento da urbanização na ordem do imaginário, a cidade não cessa em apresentar maneiras de barrar a metáfora. Sujeitos como o *rapper*, que coexistem nesses processos de negação e denegação, "encontram formulações, modos de dizer, que desorganizam o espaço burocrático (do) urbano. Atravessam esses processos que os prendem e, livrando-se deles, metaforizam" (ORLANDI, 2004, p. 30).

Isto não quer dizer, como venho afirmando, que uma vez atravessados esses processos, os sujeitos "se livram" das determinações, mas que os efeitos das mesmas podem se dar pelo deslocamento dos sujeitos e dos sentidos, ou, quando não, impor uma necessária reconfiguração dos processos ideológicos em cujas falhas o sujeito penetra.

Compreende-se, na análise desta SD, que:

- a) A produção de imaginários se constrói pela encenação de sujeitos significados como agente e paciente. Da posição discursiva filiada a redes de sentido que determinam sua significação como socialmente marginalizado, o sujeito-*rapper* se coloca como aquele que carrega o mundo nas costas (paciente), um mundo disposto em seu dorso por outras mãos (agente), como em uma metáfora que simboliza o que o negro, pobre e favelado enfrenta cotidianamente.
- b) A cidade é significada, no discurso *hip hop*, sob o imaginário de confronto entre posições em relação, ideologicamente determinadas e vinculadas, nas projeções produzidas em *Causa e efeito*, a territórios distintos. Não se trata de uma relação de separação entre sujeito e cidade: sujeitos coexistem e (se) significam (n)a cidade, em sua relação com (contra) outros sujeitos.
- c) Confrontando o que lhe é dado de antemão, o sujeito-*rapper* se movimenta, reproduzindo discursos, mas também produzindo deslocamentos em relação a sentidos engessados. Desse modo, procura inventar formas distintas de se individualizar, entre a reprodução e a aversão ao legalmente legitimado. A significação da relação entre espaços sociais ocorre pela produção de um discurso que inscreve uma memória histórica ligada à aflicidade, com os sentidos de injustiças sociais que ressoam desta inscrição.
- d) No imaginário produzido no discurso do sujeito-*rapper*, o gueto é tratado (por um outro) como a África, isto é, um lugar associado historicamente à escravidão, exploração, guerra civil etc., apesar de as fronteiras que separam

morro e asfalto serem demasiado sensíveis, não sendo constituídas por uma distância que se possa chamar de geográfica. A distância é, portanto, de outra ordem: uma distância/disparidade/desigualdade social que reverbera no modo como sujeitos oriundos de diferentes lugares estabelecem relações (de privilégio ou de descaso) com o Estado.

SD 11 – Parte 2 – 3ª estrofe

Distanciamento provocado pelo preconceito/ Como se nascer aqui fosse um defeito/
Não é/ É parte de um destino que você/ Ajudou a escrever/ Quando não quis se envolver/ Vem, vem
aqui combater a consequência/ De política de ausência/ Que resulta em violência/ Se o foco não for
mudado/ Não terão resultado/ E o ódio na juventude é uma tendência.

Mudança de cena



Mudança de cena

Efeito de aproximação/progressão da cena



Efeito de aproximação



Esta SD, que abre outra estrofe e, por isso, se inicia com uma *mudança de cena*, compõe-se da interpelação de um outro, na materialidade linguística, supostamente corroborada pelos sentidos em circulação nos quadros imagéticos. Uma imbricação que, ancorada na ilusão de completude, supõe complementaridade entre materialidades, a qual uma análise pode e deve atravessar para fazer aparecer o processo ideológico em jogo nos sentidos que circulam.

No quadro 65, a figura de um adolescente circula entre os carros, encenando algo comum nas grandes cidades, em que meninos e meninas vendem produtos ou pedem esmolas entre carros que param nos sinais de trânsito. Nesta cena, observa-se a tentativa de representar, imageticamente, os enunciados "Distanciamento provocado pelo preconceito/ Como se nascer aqui fosse um defeito/ Não é". O adolescente, sem camisa, bermuda amarela, cabelos tingidos se dirige a uma mulher que, amedrontada, fecha o vidro do carro (quadros 65 e 66, este último sob o *efeito de aproximação/progressão da cena*).

Sujeitos com origens sociais distintas, condições econômicas estancadas, se esbarram, se des-encontram no espaço geográfico, o que sugere falar e "mostrar" uma característica específica do distanciamento a que o sujeito-*rapper* se refere: ele não é geográfico, mas social, econômico, histórico, "provocado pelo preconceito". Sujeitos diferentes podem ocupar o mesmo lugar físico, mas suas histórias podem ser dissimétricas, histórias que se (em)batem, que determinam suas filiações a redes de sentido no modo como significam a si, o outro e a cidade (que não é a mesma para todo sujeito).

Sabe-se que os sentidos possuem historicidade, assim como se já conhece o fato de os sentidos poderem ser outros e de o sujeito poder assumir mais de uma posição (ORLANDI, 1996). Mas também sabemos que, apesar de sempre poder ser outro, o sentido nunca é qualquer, assim como as posições assumidas pelos sujeitos estão sempre filiadas a uma rede de sentidos e não outra.

Chamo a atenção para o modo como o sujeito julga representar, por meio de imagens, aquilo que faz circular na letra da música como "distanciamento". Apesar da ilusão de objetividade, não há qualquer relação intrinsecamente única possível entre "distanciamento" e o que se "mostra" nos quadros 65 e 66. Com isso, ilumino o fato de que o modo como o discurso é construído diz da forma como o *rapper* significa as relações entre sujeitos. Da posição que assume, trata este des-encontro social como preconceito movido pela atitude lúcida de um outro. Apaga a historicidade de tal distância, significando o distanciamento, de sua posição discursiva, como efeito de uma causa: o preconceito, a indiferença, a discriminação.

A significação do outro se dá no sentido de culpá-lo por uma "realidade", já que não reage à maneira como dados sujeitos são tratados, excluídos, segregados, separados socialmente, embora fisicamente próximos. E convoca: "Vem, vem aqui combater a consequência/De política de ausência que resulta em violência". Uma nova relação de causa e consequência, em um anúncio que chama ao combate. A política de ausência seria, nesta construção, a causa da violência urbana. Os culpados são aqueles que não combatem esta causa e admitem as consequências. Mas há tempo: vem.

Associada aos enunciados que falam "sobre política de ausência" e a "violência" como seu resultado, segue uma *mudança de cena* (quadro 67) que traz a imagem de um jornal, o qual, no funcionamento de como se julga mostrar o que o sujeito fala, mobiliza outros sentidos. De início, analisemos o nome do Jornal: "JORNAL CHAPA PRETA".

Conforme analisado na SD 10, falar a partir de uma chapa política é assumir posição de um lugar legitimado pelo Estado, ou seja, uma espécie de vínculo partidário que, socialmente, comparece como elemento do suposto sistema democrático de que devem se valer os processos eleitorais. No entanto, o *rapper* ressignifica esse lugar a partir de sua posição, tanto quando inscreve uma chapa – não uma qualquer, mas uma chapa "preta", o que está carregado de sentidos em oposição a outra(s) chapa(s) – quanto quando inscreve o seu próprio veículo midiático na cena.

Baseado no funcionamento dos veículos de comunicação como legitimadores de sentidos dominantes, o sujeito busca legitimar sua fala e as questões que nela comparecem, a partir da publicação de um veículo impresso, um jornal cujo nome e a manchete ("POLÍTICA DE AUSÊNCIA RESULTA EM VIOLÊNCIA") estariam em relação de consonância/concordância/legitimação com o modo como interpreta dada conjuntura sociopolítica.

A foto de capa do "JORNAL CHAPA PRETA", que comparece logo abaixo da manchete "POLÍTICA DE AUSÊNCIA RESULTA EM VIOLÊNCIA", pelo *efeito de aproximação*, é apresentada no quadro 68. Neste, uma cena que se assemelha a um movimento político, um protesto de rua, mas que traz, para além dos enunciados "Se o foco não for mudado/ Não terão resultado/ E o ódio na juventude é uma tendência", sentidos outros.

Três figuras se destacam na imagem em comparação às outras: uma criança, carregada por um adulto, em um gesto enfático de grito e movimento de mãos; um muçulmano com o dedo apontado para o alto e um religioso católico, com a boca aberta como quem diz algo, estendendo o braço direito que segura um objeto religioso em direção ao que/quem está a sua frente. Dessas três figuras, enfatizo a análise sobre a representação de dois sujeitos que

agregam sentidos ligados à religião, como se houvesse um esquecimento de diferenças que produzem embates religiosos históricos, embates que, ao longo de séculos, geram divergências políticas, práticas persecutórias, execuções.

Mas o que poderia fazer com que tais diferenças históricas, guerras, embates e disputas de sentido fossem esquecidos, de modo que tais sujeitos pareçam convergir para o mesmo propósito de ir às ruas e protestar? Em meio à marcação linguístico-imagética de sua posição, promovendo um dualismo na relação entre sujeitos, práticas e lugares em confronto, parece completamente opaca, tornando-se de difícil análise a suposição do *rapper* de que haveria uma causa comum entre sujeitos que os dispusesse a convergir. E, neste movimento mesmo de significação, o *rapper* se engancha num sentido de "todo" que equivoca sua própria posição, à revelia, ao simular uma revolta coletiva em que os diferentes se unem. Em síntese, observamos como, a despeito da ilusão de controle, há algo sempre passível de equivocar a tentativa de engessamento dos sentidos.

É bom salientar que estou me atendo aqui ao modo como se marca, no discurso *hip hop*, que se constrói no bojo do apagamento da complexidade, contradições internas que permitem a uma análise jogar luz sobre a presença, no discurso, a despeito do *rapper*, da própria complexidade que o direcionamento de sentidos supõe apagar.

Discursivamente, compreendo que não há estranheza no fato de diferentes posições ocuparem o mesmo espaço físico de protesto, de reclamação, pois os movimentos sociais são, por excelência, complexos, heterogêneos, imersos no não-todo que a linguagem suporta. O que precisa ser sublinhado é a forma como, em meio à simbolização de uma homogeneidade aparente, a heterogeneidade irrompe e mostra sua face.

Desta análise, sublinho os pontos a seguir:

- a) Prossegue-se com a ancoragem na ilusão de complementaridade, significando-se sujeitos que se encontram e se estranham em uma conjuntura econômica e um território desigualmente (com)partilhados. Histórias distintas se entrecruzam nos arredores de uma cidade (Rio de Janeiro) dividida, não necessariamente do ponto de vista geográfico, mas em termos de sentidos, onde sujeitos significam o território e se significam nele a partir de diferentes posições discursivas, determinadas ideologicamente de maneira distinta.
- b) Em sua ilusão de completude, transparência e literalidade dos sentidos, a interpretação do sujeito-*rapper*, fundamentada nos imaginários que produz, da posição discursiva que ocupa, apaga a historicidade dos distanciamentos, significando-os como mero efeito lógico de uma causa óbvia: ora a crueldade de um outro, ora a passividade dos seus – estes últimos convocados ao combate.

- c) O sujeito-*rapper* fala, como já se viu na SD 10, a partir da filiação a um chapa política, o que o faz tomar posição de um lugar legitimado pelo Estado (supostamente) democrático burguês. Mas o faz resignificando tal lugar, produzindo sentidos para esta chapa política por meio de uma adjetivação remetente à negritude – o que inscreve no discurso inúmeros sentidos relacionados/relacionáveis a esta adjetivação – e criando um veículo midiático alternativo (*Jornal Chapa Preta*).
- d) Ao materializar imagetivamente a discursividade de um movimento social em que sujeitos vão às ruas protestar em função de algo, o sujeito-*rapper* significa este movimento sob uma ilusão de totalidade que se constitui como um ponto de equivocação em relação à própria posição que vem assumindo ao longo do clipe. Sobre tais diferenças, contudo, elas não denotam em si uma incoerência facilmente demarcável no discurso *hip hop*, mas ressaltam a complexidade e a heterogeneidade de qualquer movimento que se diz organizado, tendo em vista a incompletude constitutiva da linguagem e dos sujeitos, a qual vem abrir para a possibilidade de irrupção do equívoco em um discurso aparentemente homogêneo.

SD 12 – Parte 2 – 4ª estrofe

Sem escola, sem escolha/ Expectativa de vida até que o crime te
recolha/ Vários do lado do bem, são empurrados pro mal/ Vítimas da
convulsão social/ País tropical, povo sensual/ Fábrica de gente em
condição marginal/ Que não conseguem pensar, que não conseguem
falar/ Parasitas não irão prosperar.

Mudança de cena



E feito de deslizamento



E feito de deslizamento



E feito de deslizamento



Mudança de cena

Deslizamento/ampliação/ajuste de foco



Mais uma SD, outro gesto de *mudança de cena*. O olhar sobre o quadro 69 remete o espectador a uma referência, estabelecendo interdiscursividade com o longa *Cidade de Deus*, uma obra lançada em 2002, que ganhou projeção nacional e internacional ao ser indicado ao *Oscar* em quatro categorias, tendo como diretores Fernando Meirelles e Katia Lund.

Observa-se a presença de enunciados imagéticos que remetem o leitor a possibilidades de associação: sentidos do filme enquanto discurso que atravessa o discurso *hip hop*, o clipe *Causa e efeito*, a posição assumida pelo sujeito-*rapper*; sentidos do *hip hop* enquanto discurso que atravessa o discurso de *Cidade de Deus*, compondo uma ilusão de todo entre os discursos, apoiada no imaginário de que haveria em uma palavra, uma expressão – uma imagem – ou uma proposição, *um* sentido que lhe seria 'próprio'. Porém, Pêcheux (2009[1975], p. 148) nos ensina que "o sentido se constitui em cada formação discursiva, nas relações que tais palavras, expressões ou proposições mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva".

A associação com o filme se constrói pela representação de uma das cenas do longa, em que o personagem Dadinho (que viria a tornar-se Zé Pequeno, um traficante de renome na comunidade Cidade de Deus), segura um revólver calibre 38, com sorriso no rosto, e comete uma série de assassinatos em um motel, iniciando sua trajetória como um dos personagens mais emblemáticos do tráfico carioca.

No quadro 69, no entanto, esta memória discursiva comparece, mas fazendo sentido em outras condições de produção, de modo a tecer uma teia discursiva que objetiva produzir o efeito de coesão e de coerência com o que é mobilizado na canção e no videoclipe. O personagem Dadinho comparece, na cena, com sua arma e seu sorriso, em um plano à frente de outros sujeitos, de expressão cabisbaixa, como se estivessem sendo presos/apreendidos.

O gesto de *deslizamento* do quadro 69 para o 70 expõe ao olhar uma imagem em que se pode descrever, de modo resumido, a presença de homens armados e de mãos fechadas, juntas, algemadas. Mas esta significação não se constrói de qualquer modo. Quatro sujeitos armados, um deles com um rádio de comunicação pendurado em sua bermuda, figuram no centro da imagem, como se posassem para uma fotografia.

Isso nos remete a outra cena de *Cidade de Deus*, em que o já conhecido Zé Pequeno sente inveja da notoriedade na mídia televisiva e impressa do personagem Mané Galinha. Este último se une a uma gangue inimiga da de Zé Pequeno, para se vingar do estupro de sua mulher e dos assassinatos de seu tio e irmão. Em dado momento do filme, Zé Pequeno praticamente obriga o personagem Buscapé a tirar fotografias suas, posando orgulhosamente com armas e comparsas. Por um descuido de Buscapé, as imagens do traficante vão parar na

capa de um jornal. Ao contrário de irritar-se com Buscapé, o qual temia ser morto, Zé Pequeno se envaidece da fama e o pede para tirar mais fotografias.

A relação que esta cena de "ficção" e sua retomada pelo discurso *hip hop* mantém com aquilo que se está acostumado a acompanhar nos noticiários e nas redes sociais também ocorre como se houvesse entre elas uma associação lógica passível de ser estabelecida, que não se constrói por outro meio que não seja a produção de um efeito ideológico, sendo este aquilo que fornece a cada sujeito suas realidades enquanto "sistema de evidências e de significações percebidas – aceitas – experimentadas" (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 149). Muitos traficantes usam as redes sociais, hoje em dia, para exibir cenas de festas, ostentação de armas, bebidas, roupas caras, correntes de ouro e mulheres, do interior de espécies de "colônias" protegidas em que se escondem, prezando muito mais pela exibição de seu poder e de sua fama do que temendo pela divulgação de tais imagens.

Ainda sobre o quadro 70, em uma representação de tamanho aumentado (uma marca discursiva), outro sujeito, mais à esquerda e em posição atrás dos personagens mencionados, aponta uma arma de alto calibre em dada direção. Do lado direito, também em tamanho aumentado, novamente a imagem das mãos algemadas.

Os quadros se compõem com os enunciados "Sem escola, sem escolha/ Expectativa de vida até que o crime te recolha", isto é, as imagens que representam criança e traficantes armados, homens presos e mãos algemadas comparecem, na projeção imaginária em questão, como resultado, efeito de uma causa específica significada na letra: a falta de escola que tira dos sujeitos a possibilidade de escolha. Cabe anunciar que esta relação que o sujeito-*rapper* promove entre "sujeito", "escola" e "escolha" será melhor analisada e discutida no capítulo 5: *Hip hop, educação e caminhos (im)impossíveis*.

Os gestos de *deslizamento* que conduzem às imagens dos quadros 71 e 72 instauram o previsível e o inesperado na mesma cena. No quadro 71, o cantor e compositor Tim Maia (imprevisível) aparece entre homem armado e encapuzado, criança brincando em um balanço e policiais ao fundo (esperado). Quando a imagem desliza ainda mais, vemos que o cantor está ao lado de outro artista popular da TV e do Cinema, o ator Grande Otelo (imprevisível), em meio ao já citado cenário típico da favela (esperado). Tais imagens se vão narrando simultaneamente à narração linguística: "Vários do lado do bem são empurrados pro mal/ Vítimas da convulsão social".

Entre esses artistas, uma relação possível de se estabelecer está no fato de se poder dizer de ambos, negros e de origem pobre, sobre lugar discursivo alinhado à lógica de superação/meritocracia, a qual, como já vimos, posiciona o discurso do *rapper* em um lugar de

tensão entre resistência e reprodução: artistas que "superaram obstáculos" e "venceram na vida" através da arte, de algo que faziam bem e a que se dedicaram.

Ou seja, apesar de tudo, aqueles que estão "do lado do bem" nem sempre seguem para "o lado do mal". Sentidos, portanto, que a imagem faz mobilizar, quebrando a complementaridade lógica, mas mantendo, ainda, o efeito de coesão e de coerência neste discurso específico. No fim das contas e em meio aos contras que faz circular, contraditoriamente, o sujeito-*rapper* reproduz algo daquilo mesmo que afirma combater, a saber, o tratamento da exceção como regra possível.

O problema de posicionar-se em defesa desta tese, uma problemática imperceptível ao *rapper* em meio a um discurso que se quer coeso, direto, objetivo, evidente e realista, proferido por um sujeito suposto dono do seu dizer, está em, paradoxalmente, esse sujeito cobrar do Estado que se responsabilize pela condição dos favelados (Estado e país, confundidos, enquanto "Fábrica de gente em condição marginal") e atribuir ao favelado a responsabilidade por sua condição.

Não pretendo com esta análise afirmar ou defender uma não implicação do sujeito sobre aquilo que faz, isto é, sobre suas práticas no mundo, mesmo porque isto consistiria na afirmação de um determinismo social, em vez do que se designa, discursivamente, como determinação histórica e ideológica. O que pretendo é frisar que a significação desta implicação como "responsabilização" (e ser responsável, no âmbito da lei, requer aceitar punições sobre as quais o sujeito está avisado de antemão) abre margens para que o discurso neoliberal meritocrático seja justificado em meio ao próprio discurso que a ele se contraidentifica.

Estes apontamentos, diferentemente de indicarem uma saída possível, um modo mais eficaz de refutar o discurso dominante em determinada época histórica, contentam-se, por hora, em explicitar a abertura do processo de significação, sem a qual não haveria possibilidade de resistência.

Uma das contribuições possíveis é fazer circular a compreensão de que é preciso refletir mais sobre as complexidades políticas que se materializam nas relações entre sujeitos que, de um lado e de outro (segundo a interpretação dualista do *rapper*), julgam-se donos de si e de seu dizer e se esquecem, constitutivamente, das redes de sentido a que se filiam e da ideologia que os determina.

Os quadros 73 e 74 exibem uma mulher de biquíni, tomando banho de sol em cima de uma laje, imagem que se compõe com "País tropical, povo sensual". No primeiro dos quadros, vê-se a mulher e uma imagem embaçada à frente da laje. No segundo, pelo gesto discursivo

que produz o efeito de *deslizamento/ampliação/ajuste de foco*, pode-se observar parte do morro onde a mulher se encontra e, como vista do lugar (a laje de uma casa), figura uma praia, sendo possível avistar sujeitos tomando sol, se banhando, barracas, o mar, prédios e montanhas ao longe: um quadro típico de como são significadas para o mundo as belezas naturais do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que se tenta silenciar ou ressignificar de modo positivo, inscrito em condições específicas de produção, suas mazelas sociais.

Não ignoro que, na contramão ou em tensão com essa tentativa de silenciar uma imagem negativa da cidade, o artístico (man)te^(ç)m a audácia de resistir enquanto lugar em que outros sentidos se produzem, seja no cinema, nas artes plásticas, na música, confrontando o esforço político contínuo em prol do silenciamento – que não quer dizer o silêncio em si, como possibilidade mesma do dizer, mas "pôr em silêncio" (ORLANDI, 2007b, p. 12) como gesto político – de cenários, sentidos, sujeitos, histórias.

Algo de novo nunca cessa em invadir o estabelecido, ainda que, como já foi apontado, haja sempre um processo de reconfiguração do novo, para integrá-lo ao funcionamento de um poder constituído. No entanto, insisto, a fratura constitutiva de todo discurso, incluindo os discursos que regem esse poder, garantem à novidade, ao diferente, que um lugar de presença sempre poderá ser ocupado. E, no movimento incessante dos sujeitos e dos sentidos, sujeitos, sentidos e relações podem se ressignificar, impulsionando alterações nos encaminhamentos da história que com eles (os sujeitos e os sentidos) estabelece uma articulação inevitável e incontornável.

Resumindo, até aqui:

- a) Na SD 11, os sentidos se constroem por meio da inscrição de uma memória que remete ao longa-metragem brasileiro *Cidade de Deus*, constituindo a produção de um imaginário que prevê a possibilidade de associação transparente entre os sentidos de *Cidade de Deus*, enquanto discurso, e os sentidos mobilizados nas materialidades do discurso *hip hop*, no videoclipe *Causa e efeito*. Um imaginário resultante do efeito ideológico que fornece os sistemas de evidências que tornam esperável tal associação.
- b) A significação pelo sujeito-*rapper* da implicação do indivíduo/cidadão como "responsabilização" requer a submissão ao que, no Estado de Direito, é estabelecido e administrado, enquanto produção de sentidos possíveis, como direitos, deveres e punições. Isto não significa, todavia, que o sujeito não possa implicar-se em suas práticas, considerando que determinação histórica e ideológica não coincide com determinismo social. O sujeito sempre pode resistir e, nas gretas que se abrem, mesmo que ainda muito reproduza discursivamente em consonância com sentidos previstos no discurso capitalista em sua vertente neoliberal, o sujeito-*rapper* o faz.

- c) Mesmo havendo um processo de absorção pela ideologia dominante do novo, do diferente, a invasão ao estabelecido, possibilitada pela abertura constitutiva do processo de significação, não cessa em produzir-se, exigindo mais e mais reconfigurações no seio do sistema capitalista. Em meio a tais movimentos de absorção e reconfiguração incessantes, pode-se conduzir diferentemente os sentidos, os quais determinem possíveis transformações históricas.

E feito de deslizamento/E feito de síntese



Mudança de cena/E feito de síntese



E feito de deslizamento/E feito de síntese



E feito de deslizamento/E feito de síntese



Mudança de cena



Abertura de ângulo/E feito de síntese/Deslizamento/E feito de conclusão



Esta última SD, que encerra a primeira parte da análise, a qual prioriza a composição linguístico-imagético no discurso de *Causa e efeito*, apresenta a tentativa de empreender um efeito de fechamento no clipe, resumindo/sintetizando o que fora exibido ao longo das outras sequências. Por isso, o recurso técnico predominante, dentre os recursos que foram tratados sempre como uma marca discursiva que consiste em um gesto de direcionamento das leituras possíveis, é o que nomeio como *efeito de síntese*, comparecendo junto, em consonância a marcas como *mudança de cena*, *efeito de deslizamento*, *abertura do ângulo* e *efeito de conclusão*.

Vemos, então, amalgamados e exibidos de maneira dispersa, como um resumo da ópera, sob a batida musical e a repetição do refrão linguístico analisado na SD8, uma série de imagens e personagens já citados ao longo da canção, os quais significam, a partir de uma posição ideologicamente determinada, questões como exploração, escravidão, corrupção, religiosidade, sensualidade, segregação, marginalização, execução de inocentes, superação, entre outras.

Observemos como esta repetição do refrão linguístico em relações com outros gestos, outras marcas, outras imagens, apesar de o sentido sempre se ofertar como transparente aos sujeitos, ratifica um pressuposto basilar da Análise do Discurso, o de que todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para **derivar** para um outro (a não ser que a proibição da interpretação própria ao logicamente estável se exerça sobre ele explicitamente) (PÊCHEUX, 1997[1983], p. 56).

Deixo para este momento de análise a retomada da menção feita anteriormente ao fato de a palavra “mulher” não comparecer na letra de *Causa e efeito*, no linguístico, a não ser como pressuposta em “empregada”, para dar sequência à análise de como ela (não) é representada nos conflitos e tensões que se produzem ao longo do videoclipe.

Perpassando os quadros imagéticos em imbricação com a letra, os quais compõem as SDs analisadas, observo os diversos momentos em que a mulher é significada nas imagens, os quais permitem compreender os sentidos que se atualizam em um discurso afirmado como de combate a uma série de disparidades, segregações, preconceitos e desigualdades sociais.

O quadro abaixo expõe esta organização de como a mulher comparece nas imagens:

SD N°	QUADROS IMAGÉTICOS	DESCRIÇÕES
5	16 e 17	Na TV, em uma cena romântica/amorosa/erótica.
7	30	Empregada que assiste ao filho do patrão consumir drogas.
7	31	Empregada agredida pelo filho do patrão.
7	32 e 34	Empregada ao chão, humilhada, aos pés de pai e filho (patrões).
7	38	Mulher sendo atingida, dentro de casa, por uma bala perdida, na frente de uma criança, provavelmente seu filho.
8	40, 41, 42, 44, 46 e 47	Mulheres com poucas roupas ou em poses significadas como "sensuais".
10	62 e 63	Mulher saindo de um carro de luxo com um cachorro nos braços, indiferente ao "desnível" social.
11	66	Mulher dentro de um carro, parado no sinal de trânsito, sendo abordado por um menino/trabalhador de rua.
12	73 e 74	Mulher se bronzeando sobre uma laje, tendo como vista uma praia (relação com enunciado "país tropical, povo sensual") e com o que se significa como "desnível social" (para uns, a praia; para outros, a laje).
13	75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82	Mesma imagem da SD 12 (mulher se bronzeando), mais imagens de mulheres de biquíni e/ou em poses sensuais, num efeito que reúne uma série de imagens visualizadas ao longo do clipe.
13	79 e 80	Mulher negra vestida com fantasia de carnaval.
13	80	Mulher negra, sentada, com um lenço na cabeça.

Quadro 2 – A mulher no clipe *Causa e efeito*

A significação da mulher tomando sol em uma laje, vestida de biquíni, compõe uma sequência com o linguístico que inclui o enunciado “País tropical, povo sensual/Fábrica de gente em condição marginal”. Esta composição reproduz um imaginário sobre o tipo de destaque que a mulher, neste caso a mulher pobre, negra/mestiça e favelada ocupa nas relações sociais, notadamente enquanto força de trabalho a serviço e submissa à classe dominante, por um lado (vide a empregada que é agredida) e, por outro, símbolo sexual, que se destaca pela exibição do corpo enquanto produto.

Trata-se de sentidos que dizem da mulher de modo geral, mas significam, mais especificamente no *hip hop*, a condição da mulher de origem negra, pobre e favelada na sociedade. Um destaque que, no contexto da exploração da força de trabalho, resume-se na exploração da potencialidade de seu corpo para gerar lucro.

Trazendo como exemplo o modo como o movimento *funk* significa o lugar da mulher (e o modo como a mulher se significa no *funk*), pode-se pensar em uma tensão reprodução/deslocamento que nos leva a observar que, se é verdade que o *funk* oferece à mulher a vez e a voz para falar de si e significar sua autonomia em relação ao corpo e sua sexualidade, também é notável que, neste espaço, constrói-se e reproduz-se a imagem da mulher como símbolo de um imaginário que a localiza (apenas?) como objeto sexual.

Para colocar em circulação aquilo que é moral e legalmente proibido, as mídias, principalmente o rádio e a televisão, fazem circular versões menos explícitas/explicitadoras da sexualidade feminina expostas no *funk*, tanto em adaptações das letras, como na modificação de indumentárias, de modo que este “produto” atenda minimamente aos requisitos necessários para que haja comercialização sem censura.

Um movimento de certo modo regular pós-adaptação para a circulação em meios midiáticos de maior alcance tem sido o de mulheres posarem nuas para revistas masculinas de grande tiragem. Se podemos pensar em termos de mais-valia, ainda que considerem o cachê alto e atraente (uma projeção imaginária tomada diferentemente a partir de diferentes posições discursivas), o que se mantém é a lógica da obtenção de lucro. Ou seja, o “produto” (corpo da mulher) rende muito mais aos donos dos meios de sua (re)produção.

Há um lucro exorbitante produzido a partir do corpo de uma mulher que, neste funcionamento, é pouco mais do que apenas um corpo, podendo isto valer para as projeções imaginárias que circulam dentro e fora de seu lugar social de origem. Mesmo porque, discursivamente, estamos falando de relações complexas em que o “dentro” e o “fora” não são

transparentemente demarcáveis, como sugere Pêcheux (2009[1975]), ao teorizar sobre a predominância da contradição enquanto constitutiva dos processos de significação.

Um produto ideológico se dissimula para encobrir a reprodução categórica da fusão bem-sucedida entre o discurso machista e a lógica do capital: a mulher se exhibe, sob o efeito ideológico elementar que a evidencia como dona de si, de suas práticas e de seu dizer (ALTHUSSER, 1980), faz o que quer do corpo, mas permanece sendo utilizada como objeto (a serviço de).

As contradições que perpassam as maneiras como a mulher é/foi representada/significada socialmente, maneiras estas que não preveem qualquer previsibilidade, envolvem revezamentos intrinsecamente dependentes das posições ideológicas assumidas em determinadas condições históricas de produção: a depender da posição assumida por quem a significa, pode-se falar da mulher como subserviente à mulher como frágil; da mulher como frágil à mulher como importante na configuração política e social; deste reconhecimento à mulher como autônoma, dona de si; desta autonomia ao direito de fazer o que bem entende de seu próprio corpo; deste direito a sua significação explícita como objeto sexual e sua apropriação como produto com potencial para gerar lucro.

No bojo dos deslizamentos que apontam para uma independência da mulher em relação às coerções, isto é, uma sua autonomia sobre o discurso machista predominante, o deslocamento que produz importantes conquistas sociais das mulheres tende, num movimento paradoxal (PÊCHEUX, 2012[1982]) – não é isto ou aquilo, mas isto e aquilo – a ser apropriadas, de modo que venham a ser significadas, em dadas condições históricas e a partir de certas posições discursivas, como objeto sexual com virtude para objeto de consumo.

É importante sublinhar a questão das condições históricas de produção das posições discursivas ideologicamente determinadas, para que não se sancione aqui a ilusão de absoluto fechamento dos rituais ideológicos que atravessam os mencionados jogos de apropriações. À revelia de projeções imaginárias que inscrevem a mulher numa posição política e economicamente conveniente – e isto também pode representar movimentos de ruptura com o discurso conservador, se preciso for –, as lutas, os movimentos, os deslocamentos não cessam de produzir-se, nas relações entre atualidade e memória.

Portanto, nenhuma luta deve ser considerada nula, imprópria ou politicamente ineficaz, tendo em vista que, nas disputas de sentido estabelecidas, o novo sempre pode insurgir. Por mais que o capitalismo tenha como integrado ao seu funcionamento um modo de apropriar-se dos discursos que a ele se contrapõem, tentando absorvê-los no fluxo de um movimento exploratório, há momentos em que esta apropriação fura e algo de novo se pode

produzir. Ademais, toda necessidade de apropriação, por si mesma, já reconduz diferentemente o modo como, historicamente, se dará sequência ao percurso dos sentidos.

O que se almeja demonstrar, pela explicitação de tais deslizamentos, é uma contradição inerente que não se deixa de reproduzir no discurso contestatório do movimento *hip hop*, em específico no clipe em análise.

A luta pelos direitos de uma classe ocorre sob o efeito de apagamento das relações de força, das relações desiguais no interior desta mesma classe. Um apagamento da heterogeneidade, do paradoxo, através do reforço de uma ilusão, de um imaginário de homogeneidade, obviedade e clareza do conjunto de reivindicações em causa, como se tudo se desse, meramente, sob uma relação objetiva de “causa” e “efeito”: são “eles” e “nós”, sem equívocos, sem entremeios.

Em síntese,

- a) A SD 13 se constrói sob o imaginário de encerramento do videoclipe, pela repetição do refrão linguístico e por uma espécie de sintetização, na materialidade imagética, do que fora apresentado ao longo de *Causa e efeito*. Para tal, mobiliza-se mais frequentemente o gesto discursivo de direcionamento da interpretação produzido através do recurso técnico *efeito de síntese*, junto a outros gestos discursivos anteriormente mobilizados. Neste imaginário, repetem-se e misturam-se, dispersamente, cenários e personagens exibidos até então, na materialidade imagética, em composição com a musicalidade do *rap* e a letra da canção.
- b) Neste estágio da análise, priorizaram-se as compreensões possíveis a partir da maneira como a mulher (não) é significada em *Causa e efeito*, em que destaco:
 - b.1) A mulher não é significada na materialidade linguística de *Causa e efeito*, mas é representada de várias maneiras nos imaginários produzidos pelo imagético.
 - b.2) O modo como mulheres são significadas no clipe (sem qualquer referência direta na materialidade linguística) conduz à compreensão de que, apesar das tomadas de posição discursivas críticas ao tratamento da mulher na sociedade, que prevê níveis distintos de exploração, ela não é tratada, nos imaginários reproduzidos pelo discurso do sujeito-*rapper*, como integrante do combate estabelecido com um inimigo histórico. Isto converge com a compreensão de que, ao fazer a memória do militarismo ressoar em sua posição, uma posição na tensão com o próprio militarismo combatido, o discurso do sujeito-*rapper* acaba por produzir sentidos ligados à exclusão histórica da mulher nas práticas militares (tanto no militarismo nefasto "deles", como em "nossa" justa inclinação ao combate).
- c) O discurso em análise conduz à compreensão da tomada de posição discursiva do sujeito-*rapper* como crítica à apropriação da mulher pobre, negra/mestiça e

favelada enquanto trabalhadora sujeita às necessidades da classe dominante e às consequências desta relação de dominação.

- d) Ocorre a discursivização de uma crítica à exploração da mulher como objeto sexual, que se destaca pela exibição do corpo enquanto produto. Uma significação que, ainda sob a produção de imaginários acerca da exploração da força de trabalho, materializa a oposição à objetificação e ao aproveitamento, pelas mídias, da construção histórica de uma potencialidade do corpo feminino para produzir lucro.
- e) Por fim, a despeito da inscrição da mulher na produção de imaginários que a colocam na posição de objeto sexual economicamente rentável, sempre se faz possível a produção de deslocamentos dos sujeitos e dos sentidos, no encontro entre memória e atualidade que constitui o discurso. Esta compreensão ressalta a importância em se reconhecer que toda luta produz efeitos mais ou menos (im)previsíveis, ressaltando-se, pois, a indispensabilidade das práticas políticas, dos movimentos de sujeitos e sentidos em prol da instauração de possibilidades para a imersão do novo, o qual, quiçá, venha a produzir eminentes transformações.

Conforme previsto, de agora em diante, com o foco específico no linguístico, mas sem deixar de relacioná-lo ao imagético e às análises já empreendidas, são analisadas as formas como o sujeito-*rapper* dirige a palavra aos seus e a outros, as maneiras como significa a si, ao outro, suas práticas e seus lugares sociais.

4.2. Combatido, combatente e seus (não) ditos nas projeções imaginárias do sujeito-*rapper*

Nos gestos discursivos que, da posição sujeito-*rapper*, empreende-se para atribuir sentidos a si mesmo, pode-se ter acesso ao modo como ele significa o outro. Ou seja, aquilo que diz de si carrega sentidos de como o sujeito do *hip hop* significa demais sujeitos. Do mesmo modo, quando o sujeito que fala no *hip hop* significa um outro, pode-se ler dizeres sobre si em tais significações.

As projeções imaginárias que circulam no clipe, este enquanto discurso do e sobre o urbano, as relações sociais, o lugar de que os sujeitos falam reproduzem-se a partir de posições ideológicas assumidas em relação a outras possíveis. Sigo percorrendo os enunciados, a fim de compreender que posições são essas, como o *rapper* significa a si e qual é o papel do outro (inimigo, combatido) no imaginário reproduzido pelo sujeito do discurso *hip hop*.

Antes de proceder à análise, observemos os quadros a seguir, em que se organizam os recortes efetuados sobre a letra de *Causa e efeito*, com base nos procedimentos metodológicos que incluem a identificação de marcas discursivas de *atribuição, pessoalização, atuação,*

interlocução e localização, em conformidade com o que se definiu no recorte sobre o objeto empírico para a construção do *corpus* discursivo. Tais recortes nos levam à observação dos imaginários que circulam, para que se possa atravessá-los em nosso gesto analítico.

No capítulo 3 – *Do corpus empírico ao corpus discursivo: procedimentos de trabalho* – descreveu-se como um dos passos de análise a descrição e interpretação a partir de marcas linguísticas recortadas com base em como o sujeito-*rapper*, em sua produção de imaginários, define, caracteriza, adjetiva, confere responsabilizações e localizar territorialmente aqueles que significa como "combatentes" e "combatidos".

Tais palavras e/ou enunciados compõem organizadas em dois quadros elucidativos. De um dos quadros, constam as marcas linguísticas de como o sujeito significa a si próprio e aos seus; logo a seguir, em um outro quadro, seguem organizadas as marcas linguísticas de como o sujeito significa o outro, aquele que, em seu *imaginário de antagonismo lógico*, o submete a uma série de mazelas sociais.

Em resumo, os quadros a seguir trazem recortes baseados na materialidade linguística do *hip hop*, a qual foi analisada na imbricação com a materialidade imagética. Eles reúnem, então, palavras e/ou enunciados que apresentam o que foi previamente nomeado como marcas discursivas de: a) *atribuição*; b) *pessoalização*; c) *interlocução*; d) *atuação*; e) *localização*.

Seguem os quadros:



Quadro 3 – Sentidos de combatido no jogo das formações imaginárias do sujeito-*rapper*



Quadro 4 – Sentidos de combatente no jogo das formações imaginárias do sujeito-rapper

Procedo, então, à análise de tais marcas, observando os efeitos de sentido produzidos em processos de significações construídos no discurso *hip hop*.

4.2.1. Atribuição

Primeiramente, significar-se como “combatente” implica demarcar a relação com um “combatido”. Neste processo de produção de sentidos, depreende-se uma tendência ao fechamento de efeitos polissêmicos, impedindo-se a compreensão de complexidades no que se refere aos entrecruzamentos entre sujeitos citadinos no mundo contemporâneo. Desse modo, a posição discursiva assumida pelo sujeito que se significa como combatente coloca em causa um funcionamento dicotômico que se manifesta como regularidade ao longo do clipe: há o herói e há o vilão. Nesta produção de imaginários, o vilão domina o herói; o herói resiste à dominação, ergue a voz, denuncia, revida, em um impulso de luta cujo tom é impositivo, direto e, por vezes, ameaçador.

No quadro 3, observamos, nas palavras/enunciados recortadas como marcas de atribuição, que o combatido é significado pelo sujeito-*rapper* como “responsável pela nossa tragédia”. Neste dizer, constrói-se uma interpretação que coloca o sujeito da periferia como efeito de causas produzidas por outros que se deslocam entre sujeitos, práticas e instituições. Em mais atribuições, trata-se, segundo os imaginários produzidos, de uma “gente estúpida”, uma “gente ignorante” contra a qual o vilipendiado, o não-estúpido, o não-ignorante re-age. O sujeito-*rapper* representaria, em tais projeções, um “nós” em um confronto com “outros”, aqueles que são deselegantes “ao lidar com a maioria/que fala com sotaque de periferia”.

A trama que se monta, a partir dos imaginários construídos no entrelaçamento letra-imagem-música, é de uma luta entre dois antagonistas. Como se dão essas construções?

Tomando como referência a discussão proposta por Grigoletto (2005) sobre as noções de *lugar social*, *lugar discursivo* e *posições-sujeito*, pode-se afirmar que o sujeito do *hip hop* passa do lugar social (de cantor, *rapper*) a ocupar um lugar discursivo, sob determinações da ordem da exterioridade. Este lugar é “determinado pelas relações de verdade e poder institucional que ele representa” - um ativista dedicado a projetos sociais, institucionalmente autorizado, em sua prática, a representar um grupo ou classe social. A partir de um lugar discursivo, o sujeito assume determinadas posições (GRIGOLETTO, 2005, p. 1).

No *hip hop*, o sujeito assume posições significando os combatidos, ora condensados na posição de uma figura individual ou institucional (o governo, o qual dispõe de servidores/instituições que atuam como seu braço), ora deslocados entre distintos referentes

(“a polícia”, “os homens de preto”, “donos de mansões”, “tubarões”, “magnata”, “artista caô”, “braço governamental”). Os dois adversários são significados como conscientes, donos de si e de seu dizer e dotados de escolhas: o outro, de maneira articulosa, é deselegante ao lidar com uma maioria a qual repudia; é deselegante quando e porque a repudia.

Ao mesmo tempo em que o discurso de transparência e objetividade de relações sociais põe em circulação um imaginário dualista, faz com que se apague o caráter ideológico do que se entende por dominação – um entendimento que provavelmente não será o mesmo se interpretado da posição de quem é tratado pelo *rapper* como dominador: de que maneira uma minoria é capaz de dominar uma maioria a não ser ideologicamente? Com que meios uma minoria, historicamente, administra sua força, sua dominação em relação à maioria? Pode-se notar a forma como a ideologia atua pela ocultação de si (PÊCHEUX, 2009[1975]), em meio à evidência de que os sujeitos se relacionam de forma consciente – uma evidência que está para todo sujeito, de qualquer classe social.

É sob esta mesma evidência que funciona o discurso da democracia: o sujeito é livre para lutar pelos seus direitos, para manifestar-se, emitir opiniões, escolher seus representantes, aprimorar-se profissionalmente e, dependendo de como conduza sua vida, será ou não bem-sucedido, devendo arcar com as consequências, nos âmbitos pessoal e jurídico, oriundas de escolhas realizadas livremente. Pode-se estabelecer uma analogia ao que se costuma reproduzir no discurso religioso, na esfera da prescrição transparente do que cabe ao cidadão de direito: tudo é lícito, mas nem tudo convém ao Estado e ao tão vociferado bem comum.

O apagamento do caráter ideológico do que se entende por dominação, pela construção imaginária de uma relação dicotômica tomada como consciente entre sujeitos significados como “combatente” e “combatido”, não anula a possibilidade de algo sempre poder escorrer pelas frestas de todo ritual ideológico, desestabilizando sua eficácia.

Criticar o Estado está de acordo com o que é permitido a um cidadão de direito, mas os efeitos que se produzem no modo como o sujeito exerce esta liberdade evidenciada discursivamente não podem ser absolutamente controlados, apesar de se tentar e, na maioria das vezes, se conseguir administrar os desvios produzidos dentro mesmo do que é divulgado como direito e dever de todo cidadão.

Passando ao quadro 4, seguimos com uma análise dos sentidos para o combatente no imaginário do sujeito-*rapper*, observando-se a relação que mantém com o que é dito sobre o combatido naquilo mesmo que o sujeito-*rapper* diz de si e vice-versa.

Se o combatido é significado como “tubarão”, o “combatente” seria o “peixe pequeno” (ditos sobre um e outro na letra de *Causa e efeito*); se o combatido integra as

designações generalizantes "gente ignorante" e "arrogante", representadas em sujeitos e instituições que lançam outros sujeitos à margem socialmente, o combatente está para "gente humilde", aquele que é marginalizado por um outro.

Assim se segue a construção do que nomeei como *imaginário de antagonismo lógico* posto em circulação no discurso *hip hop*, que se voluntaria para representar uma "maioria" em contraposição à "minoridade" numérica que o esmaga. Uma gente que "fala com sotaque de periferia", em oposição àqueles que falam de modo distinto (considerando-se a ambiguidade da palavra).

Do lado dessa "gente humilde", encontram-se os "irmãos, que seriam/estariam reunidos por uma identidade histórica comum. O "inocente" (sujeito do gueto) é feito culpado por um outro (este sim o verdadeiro "culpado" pela culpabilização de uma "gente humilde"). O "combatente", como a palavra sugere, luta contra um "combatido", seu oponente, significando-se como "excluído", nesta significação mesma, dizendo das características daquele que o exclui.

Ao dizer de si como sendo um "iludido", esse sujeito diz, simultaneamente, sobre a existência material daquele que o ilude, fazendo-o por meio dos aparelhos de que dispõe. Porque o sujeito "nasce na favela", "com sobrenome comum", seria "visto como bandido" e, ao afirmar a maneira como é visto, inclui no dizer e significa aqueles que assim o veem.

Sujeitos "sem escola" e, por isso, "sem escolha", "que não conseguem pensar", "que não conseguem falar", em situação de disputa desigual com outros sujeitos, os quais, por terem escola, têm escolha e, ao contrário, conseguem pensar, falar, por conseguinte, ocupar lugares de prestígio e condições de privilégio nas relações sociais, em que se abrange, como centrais, as relações de trabalho.

Os marginalizados são, portanto, "vítimas da convulsão social" e, em sendo vítimas, como se dizem em seu imaginário, há de se prever a existência de um carrasco, um malfeitor que os submete a tal condição. Contra ele, o sujeito-*rapper* e seus irmãos erigem seu canto de denúncia, seguindo o curso de um político – disputando as práticas simbólicas internas em uma dada sociedade, tentando gerenciar a produção dos sentidos (MARIANI, 2008c, p. 2) – e penetrando nas gretas de falhas constitutivas. Falhas que os permitem sempre inventar maneiras de sedimentar terrenos, montar seus palcos, púlpitos, palanques, ocupar as ruas com seu corpo, suas cores, sua escrita e sua musicalidade peculiares, criando espaços alternativos em que possam falar, mesmo na contramão de uma política incansável que os tenta calar.

Compreendemos, a partir da análise das marcas de atribuição recortadas, que

- a) O sujeito-*rapper*, ao significar-se como combatente, demarca sua relação com um outro, um antagonista. O processo de produção de sentidos tende a fechar o discurso para o que seja da ordem da polissemia. Assim, direcionam-se as interpretações através da construção de efeitos de evidência que culminam no fechamento do processo de significação, resumindo-se as relações sociais à dicotomia heróis (nós) *versus* vilões (eles).
- b) Do *lugar social* de cantor, intérprete, *rapper* o sujeito passa a ocupar um *lugar discursivo* ideologicamente determinado, a partir do qual produz sentidos para as relações sociais assumindo *posições-sujeito* (GRIGOLETTO, 2005). Inserido em tais posições, significa a si e aos "outros", seja condensando-os em posições de figuras individualizadas ou institucionalizadas, seja deslocando-os entre referentes distintos, tomando-os, "combatente" e "combatido", como donos de si e de seu dizer. Os embates seriam, desse modo, conscientes, transparentes e lógicos.
- c) Discursivamente, nessa posição, o sujeito-*rapper* funciona reproduzindo efeitos de evidência simulares aos produzidos pelo discurso da democracia, em que sujeitos são livres e, como tal, conscientes de suas escolhas e responsabilidades.
- d) No entanto, mesmo que o funcionamento ideológico seja apagado na produção de imaginários que estabelecem relações dicotômicas entre sujeitos, lugares e práticas, a desestabilização da eficácia dos rituais ideológicos pode ocorrer, tendo em vista as fraturas constitutivas desses rituais. Afinal, dizer "o que não deve", ou dizer na contramão do que se espera, já significa, de algum modo, fazer algo escorregar por essas fraturas.

4.2.2. Atuação

O que fazem estes “outros” contra “nós”? Quem são esses “outros” ao fazê-lo? E quem/quais são os “nós” ao sofrerem as ações praticadas pelos “outros”? Com base no que se recortou como marcas de atuação, no quadro 3, propõe-se estas perguntas, as quais auxiliam na construção de compreensões possíveis com base no discurso *hip hop*. Em seus imaginários de duelo, de agressão, de *Causa e efeito*, ação e reação, o “um” insiste em significar-se como aquilo que o “outro” não é, esquecendo-se de que esse “outro” é constitutivo do “um”, tendo em vista que o sujeito se constitui na diferença (ORLANDI, 2012a), na divergência, nas contraposições.

O outro é singular e é plural, é aquele que “rouba muito”, são aqueles que “roubam milhões”. Em dizeres que relatam e acusam as atuações de um marginalizador contra um marginalizado (eles roubam de nós), comparecem sentidos que apontam, concomitantemente, para uma significação de si.

Ao dizer que o inimigo “constrói a riqueza com a fraqueza de multidões”, a posição-sujeito na qual o *rapper* se inscreve ilumina e encorpa uma relação de desigualdade, de covardia: eles são fortes e nós, multidões de quem se rouba para construir riqueza, somos mais fracos. Mas, se a fraqueza está do lado das multidões, pode-se pressupor que não se trata de uma fraqueza física (como já afirmado, quem está do lado do “nós” está do lado da maioria, das “multidões”), mas uma fragilidade construída por determinações históricas que acarretam concessões e impedimentos, ao nível simbólico, no domínio do político, das divisões de vozes, de poderes, de espaços.

A condição que se atribui ao outro, nesta altercação em que só um deles fala (o *rapper*), isto é, em que aquilo que se pode ler do inimigo é lido pela fala do sujeito que se posiciona como combatente, garante ao combatido uma série de benefícios, regalias, de proveitos que relativizam a moral, a ética e a legalidade. O inimigo “usa terno e gravata”, “não vai para cadeia”, “paga pelo erro do filho”, e ainda, eles “bateram na empregada só porque o pai é rico”, “vai a público falar de ética” e não sabe que “o filho é envolvido com droga sintética”. Não vai para a cadeia por ter “família com dinheiro”, enquanto que uma maioria vai; usa droga sintética, enquanto outros são duramente responsabilizados na mídia e juridicamente como mentores e/ou peões do crime organizado.

Em favor do sujeito significado como combatido, a “impunidade fala mais alto”. Este sujeito paga pelo erro do filho, enquanto multidões de pais e mães amargam a dor de ter um filho preso ou assassinado em situações de confronto. O outro fica livre de pagar por seus crimes, enquanto o sujeito do gueto arca legalmente com o que o Estado determina como responsabilidade (sob condições específicas de aplicação do que se discursiviza como justo/justiça). Este sujeito paga, sendo condenado e preso, ou sumariamente executado.

O outro também se compõe daqueles que “controlam opiniões”. Esta sua atuação, cujos sentidos remetem a mais uma demarcação dualista (há um controlador e um controlado), toca, roça de algum modo no caráter ideológico das práticas de coerção reproduzidas pelo combatido.

Ainda que o *rapper* não o exponha de maneira explícita, identificado que está a uma rede de sentidos, controlar opiniões passa por uma interpelação que se oculta em seu funcionamento, geralmente através da mídia em sua tarefa de fazer circular certos sentidos e dissimular sua tomada de posição política no interior do discurso de imparcialidade dos meios de informação.

O combatido também é aquele – “canalha” – que “a nós não respeita”, isto é, “nós” (combatentes) somos desrespeitados por “eles” (canalhas). É, além disso, um sujeito que

“retribui com antipatia”. A bitransitividade do verbo “retribuir” faz emergir sentidos que levam à conclusão de que o “nós” faz algo que “eles” retribuem “com antipatia”.

Reforça-se, continuamente, o caráter hostil e indiferente com que o sujeito combatente costuma ser tratado. Junto a isso, reforça-se e justifica-se a necessidade da promoção de um embate como maneira de alterar com o outro, sair do lugar de mero agredido, cobrar, enfrentar, rejeitar, portanto, o conformismo, a passividade.

Na descrição de uma atuação do outro que afirma que ele “não assimilou que pra mudar é necessário mais que discurso”, pode-se observar a incidência de sentidos da definição do inimigo como aquele que se propõe a representar o “combatente”, associável à figura de um político que adentra às favelas para conquistar o apoio dos mais pobres, o que é reiterado nas imagens do clipe. Assim, o outro profere discursos sobre mudança, discursos que não se convertem em uma prática efetiva de melhoria de vida para os que o elegeram.

O sujeito *rapper*, da posição de **porta-voz** de uma classe, ratifica a distância entre o discurso (como fala política explícita) e a prática, expondo criticamente que o que os inimigos, os outros, os combatidos “deixam como herança” é “uma verdadeira erupção de criança”. E a posição-sujeito de porta-voz é tomada, aqui, conforme Guilhaumou (1989), como forma histórica de representação do sujeito, uma concepção ampliada em Zoppi-Fontana (1994), tratando essa posição de porta-voz, no âmbito político, como construção de uma representação discursiva do sujeito do discurso. De acordo com este que ocupa a posição-sujeito porta-voz, constituída discursivamente, o sujeito do gueto, controlado, enganado e agredido herda, desde criança, o resultado do descaso a que é submetido por um controlador, um agressor, um enganador histórico.

Em um momento anterior a este de criticar um representante, houve uma aposta, confirmada nas urnas eleitorais, no afinamento de seu discurso às demandas de uma comunidade, o que autoriza a crítica e a cobrança. A aposta e sua confirmação, a crítica e a cobrança, assim como a afirmação de que um político consciente, honesto e responsável pode mudar a realidade de sujeitos que dependem de melhorias em suas vidas, mais uma vez seguem na mesma mão do modelo vigente de democracia que rege a relação do Estado com os cidadãos, em que o dever está previsto na lei tanto quanto as consequências de se não o cumprir.

O que pode vir a destacar-se dentre as evidências reproduzidas no discurso *hip hop* é a exposição da opacidade da lei, que abre para sua flexibilização a depender das posições ideológicas assumidas por aqueles que a interpretam.

Conforme salientado, a construção da imagem do outro se dá, em *Causa e efeito*, no deslizamento entre figuras de sujeitos e instituições sociais. Esse combatido é tanto o governo, quanto um político, a mídia, a polícia, esta última significada como aquele que “continua sendo o braço governamental” que “na favela dissemina o mal”. “Continua sendo” significa que há muito o é; se “dissemina o mal”, está a serviço do mal e em oposição ao que seria o bem. O faz (disseminar o mal) através dos artefatos repressivos de que dispõe (“com suas fardas e caveirões”).

A “operação policial” é agente de ações como: “leva a alma de um inocente”, “deixa criança ferida com bala perdida”. “Inocente” faz sentido em relação a “culpado”, ou seja, se é preciso dizer que alguém é inocente, é porque há quem acuse de culpado. A oposição culpa *versus* inocência também está na base do discurso *hip hop*. O *rap* é sempre uma fala dirigida ou responsiva em relação a um outro e suas práticas, por vezes o representante de uma classe que atua como antagônica, mas, em especial na letra de *Causa e efeito*, ele constantemente se dirige aos seus, convidando ao debate, à luta, sugerindo posturas, advertindo-os, julgando aclarar compreensões etc. Um discurso que funciona à maneira de uma prática pedagógica, que expõe, apresenta e, pode-se dizer, objetiva disciplinar, ensinar o outro a assumir dada postura diante daquilo que se lhe exhibe.

Na análise das atribuições, observa-se que os combatidos são significados, metaforicamente, como “tubarões”. A atuação conferida e esses ditos “tubarões”, na sequência da produção de imaginários que se constroem na letra de *Causa e efeito* é “engolem o peixe pequeno”. Esta figuração do tipo de relação estabelecida entre os sujeitos em embate, constituindo um imaginário polarizador, faz reverberar algo que se vai arquitetando, discursivamente, ao longo do clipe: trata-se de uma relação opositiva e desigual: “covardia”. Isto passa, de certa maneira, pela disputa nas relações de trabalho, em que o discurso da meritocracia desconsidera que o “tubarão”, devido a fatores históricos, tem mais chances de “vencer” do que o “peixe pequeno”, insistindo em se basear nas exceções para retirar os holofotes de uma regra/regularidade histórica.

No processo de significação das relações do outro com a justiça, constroem-se sentidos que assinalam a contradição do judiciário, o qual é significado, no que se diz ao não dizer e no que se não diz ao dizer, como classista. Nesse processo, esta análise discursiva atenta para uma significação do judiciário que só é possível pela percepção do caráter opaco, não transparente da linguagem, na constituição do legislativo. Esta contradição inerente à justiça é trazida pela afirmação de que o combatido permanece “fazendo merda pela rua” porque sabe, tem “certeza que a justiça é menos energética”. “Menos energética” com o

combatido significa mais enérgica com o combatente. Dentre os benefícios de que “eles” desfrutam está o de não sofrerem as mesmas consequências e punições que “nós”, quando se contrapõem ao previsto em lei.

A lei é relativizada pelo sujeito-*rapper*, isto é, a ilusão de transparência e imparcialidade da lei é problematizada, o que abre o discurso para outras possibilidades de leitura. A condição de opacidade do texto legal, colocada em foco no modo como o sujeito se refere implicitamente ao legislativo, explicita o caráter classista do judiciário em suas inúmeras possibilidades de interpretação, cada qual como uma tomada de posição discursiva. A depender de qual seja a posição assumida, trata-se diferentemente crimes com abrangências e proporções similares.

Ilumina-se, assim, a abertura da lei em sua opacidade, como um discurso cheio de margens, como qualquer outro, para diferentes interpretações. Margens passíveis de produzir marginalizações, de modo que não se julgue o crime em si, mas o sujeito que o comete. E tais sentidos lançam luz sobre a relatividade do que se consolida como evidência: a justiça não é igual para todos, o que por si só já demonstra uma contradição, nos termos de Orlandi (2008), entre a o ideal de igualdade previamente associado à palavra “justiça” e a desigualdade real reproduzida, sub-repticiamente, nos veredictos judiciários.

Deslizando nas significações para o combatido, o *rapper* tanto personifica práticas quanto reifica ou abstrai sujeitos. Na afirmação de que a corrupção “permite que a atrocidade ultrapasse seu limite”, dois fatores chamam a atenção. O primeiro é a ausência da designação daquele que pratica a corrupção. Isto levou a uma outra observação, por meio de uma releitura que se impôs. Por mais que o sujeito-*rapper* proponha uma discussão de maneira direta e, por vezes, agressiva, nota-se como regularidade que ele costuma significar a si e ao outro de maneira genérica.

Veja-se novamente algumas dentre as atribuições que comparecem no quando 3: “gente estúpida”; “gente ignorante”; “canalha”; “os homens de preto”; “donos de mansões”; “magnata”; etc. Este funcionamento está presente no que o sujeito diz do outro, mas também no que diz de si, em que uma especificação um pouco mais precisa se dá pela pronominalização, na tentativa de demarcação de quem fala, representando uma classe historicamente dominada, além de com quem se fala, na interlocução promovida no *rap*. As imagens, sim, cumprem tentar representar individualmente os agentes, mas fica a cargo do espectador significar essas imagens, a partir da remissão ilusória, da complementaridade estabelecida com a letra da canção.

A posição discursiva assumida pelo sujeito que fala sobre sua condição social como historicamente acarretada pela ação de um outro expõe um caráter de denúncia e de indignação, propondo uma desnaturalização de certas condições que passa por uma forma, pode-se dizer, de des-evidenciação de sentidos, mas que é sempre um esforço na evidenciação de outros.

O objetivo do sujeito-*rapper*, inserido nas formações imaginárias que presidem seu discurso, é restabelecer o orgulho, mas também o espanto, lembrar aos sujeitos do gueto o que já não veem ou que não lhes provoca indignação. Mas a recorrente não especificação do inimigo parece apontar para limites que se impõem – limites que o sujeito, nas projeções imaginárias produzidas em seu discurso, não reconhece – nos processos de significação. Limites que se acredita transpor através da relação letra-imagem-música, mas que insistem e persistem. É provável que tais limites se coloquem devido ao aspecto constitutivamente heterogêneo das relações sociais, relações ideológicas paradoxais – retomando-se outra vez a proposta pecheutiana de pensar a ideologia como campo paradoxal (PÊCHEUX, 2012[1982]), que faz com que o esforço para significar com precisão caminhe de encontro, em diversos momentos, à impossibilidade de uma compreensão precisa dessas relações.

Ao dizer que a corrupção permite à atrocidade ultrapassar os limites, o sujeito-*rapper* faz ressoar que há limites para a atrocidade e, por isso, que alguma atrocidade é admissível. Quais seriam esses limites? Haveria uma ética própria ao discurso *hip hop* ou a discursos que se dizem de resistência e/ou transformação?

Uma outra crítica é dirigida pelo *rapper* a artistas que não se engajam ou solidarizam com a causa dos menos favorecidos, “artista caô”, que “não fecha com nós nem na hora da dor”. E aqui temos duas expressões típicas, gírias comumente utilizadas no *hip hop* enquanto reprodução da fala e da cultura de um grupo. Em primeiro lugar, a expressão “caô”, que pode significar substantivamente como falsidade, mentira. Esta significação não comparece em dicionários de renome, mas figura em um dicionário *online* denominado *Dicionário inFormal*, tomado como um instrumento móvel de pesquisa, no qual sujeitos internautas acrescentam ou modificam palavras, expressões, suas definições e exemplos. Caô, neste dicionário, é definido como “Mentira contada com intenção de enganar, conquistar ou forma de brincadeira” (*Dicionário InFormal*, 2007)¹⁴. Há ainda a expressão “fechar com”, em “não fecha com nós”, uma expressão não dicionarizada em nenhum veículo, mas que pode significar, nas condições

¹⁴ Link para a definição no sítio do dicionário na Internet: <http://www.dicionarioinformal.com.br/ca%C3%B4/>.

de produção em que o *rap* se insere, como “não é nosso aliado”, “não se junta a nós”, “não está do nosso lado”.

Neste modo de generalizar e/ou não especificar sua crítica, o *rapper* coloca esses artistas entre o conjunto de construções que se referem ao combatido, ao denotar sua indiferença em relação à causa de quem usa a arte para expor condições de vida, visibilizar uma cultura, reclamar direitos e ultrapassar os bloqueios à voz do marginalizado. Ou seja, arte como possibilidade de dizer, e dizer como possibilidade (mas não garantia) de transformar.

Quando o inimigo é significado na figura da polícia, enquanto “braço governamental”, a imagem da polícia se confunde com a prática do Estado ao qual se submete. No que se evidencia em tal fundição, silenciam-se sentidos que a podem equivocar, ao mesmo tempo em que o caráter da ideologia enquanto campo paradoxal é recoberto pela evidência de clareza no âmbito das relações sociais.

Policiais são sujeitos que “sobem o morro pra defender o asfalto”, ou seja, além da polarização morro *versus* asfalto enquanto lugares ocupados por sujeitos antagônicos, pode-se observar a significação de uma relação de ação e reação contínua: o morro é agredido pelo asfalto (politicamente?); o morro responde a essa agressão quase que com uma espécie de efeito lógico de negligência política (a criminalidade); o asfalto reage contra o morro.

Na lógica do combatente, o que o Estado faz nada mais é do que abater um “monstro” que ele próprio gerou e (des)alimentou. A polícia é o representante oficial do asfalto, aquele que irá combater “vagabundos”, pessoas que, por livre e espontânea vontade – um discurso neoliberal demasiadamente reproduzido – seguiram pelo caminho “errado”, e assolam a vida de “seres de bem”.

Sobre os mencionados apagamentos/silenciamentos, por vezes, em meio às polarizações que se constroem, apaga-se para o *rapper* uma contradição inerente: a origem social do policial converge, muitas vezes, com a origem do traficante, ou de qualquer morador do gueto. O sujeito combatente, afetado pelos esquecimentos número 1 e número 2 (PÊCHEUX, 2009[1975]), constrói sua fala pelo esquecimento de que também se coloca, para o policial que ocupa de forma militaresca uma favela, o caráter contraditório e paradoxal de sua prática, tendo em vista sua origem social. Afinal, é bastante improvável que um sujeito de família bem abastada economicamente preste concurso para ser um policial militar, recebendo baixos salários, e sujeitando-se a violências, incerteza, corrupções etc. E isto é recalcado justamente no modo de funcionamento da relação do sujeito policial com o Estado, de maneira que o que lhe parece evidente é a obrigação de “fazer justiça”, “servir e proteger”, ou

mesmo, por outro lado – dentre os possíveis –, quando esta obrigação é questionada, deixando de ser evidente, pode-se sobrepor à mesma uma outra evidência: “[a] alta cúpula visa os próprios interesses, por que não nós?”. Cabe nomear esta possível conclusão como tipos possíveis de transparências: a) *evidência de servir à sociedade como seu protetor*; b) *evidência da corrupção justificada*.

O combatido é aquele que apenas assiste à “tragédia do desnível entre a favela e a classe média”. Há um desnível que produz a tragédia, um agente do desnível produtor de tragédias. Um agente observador, supostamente dotado de poder de intervenção, mas que por força de sua inércia proposital, apenas assiste. O jogo de oposição lógica e consciente funciona o tempo inteiro na trama imaginária do *hip hop* como resposta ao que reclama sentidos naquilo que vivencia, uma resposta que lhe soa como transparente, ignorada de forma cruel.

É bom ressaltar que o fato de se tratar a oposição colocada em destaque no *hip hop* como produção imaginária não é aqui trazido como um modo de desresponsabilizar sujeitos por suas práticas, mas de tentar demonstrar como nenhum imaginário escapa de descomplexificar as relações. Muito embora isto aconteça, a própria simbolização no sentido de ajustar o foco sobre o que é silenciado na relação do sujeito com o Estado, com suas obrigações e com a lei, é um ato político de indiscutível relevância.

Uma leitura que resiste à imposição de certos sentidos, que se filia distintamente, destacando pontos de vista avessos e silenciados na dimensão do essencialismo, da constituição de um caráter moral, ou de uma ética cidadã, mas que encontra limites para aquilo que propõe como projeto de transformação. Limites que se materializam na própria compreensão de uma transformação radical fundamentada em moldes similares aos que fundamentam o que rege as relações entre sujeitos e do sujeito com suas responsabilidades. Ou seja, é como se tudo se desse, outra vez, de cima para baixo, ou estivesse diretamente relacionado a uma mera questão de vontade política.

Nada disto significa que não seja preciso, sim, implicar-se e cobrar do outro que se implique em suas práticas, mas que é necessário compreender o modo histórico de constituição dessas práticas, equivocando a posição do outro, mas também a sua própria. O que o *hip hop* traz no tangente a deslocamento de sentidos, no entanto, abre para que se produzam efeitos imprevistos, ainda que haja uma apropriação ideológica desse discurso, ou à revelia deste movimento de apropriação, que podem conduzir a intervenções. Intervenções que passem por re-historicizações, possíveis através de questionamentos, desnaturalizações,

sempre sujeitas a produzir equívocos e levar os sujeitos a espantarem-se consigo mesmos, de modo que seja impossível prever os efeitos deste “espantar-se”.

Os “homens de preto”, ainda a polícia, sua tropa de elite, “tratam o gueto como se fosse a África, numa distância que nem chega a ser geográfica”. O gueto, lugar de origem e morada do combatente é tratado pelo combatido como se fosse o continente africano. Neste enunciado, demarca-se não só um estabelecimento de lugares, mas se atualiza uma memória histórica relacionada à África. Memória de escravidão, de crueldade, de exploração, de colonização, de extração de riqueza, de miséria, de preconceito, de separação (há uma distância entre o gueto e outro lugar – dominante – na cidade, mas uma distância que não chega a ser geográfica).

Apagam-se, nestas condições de produção, no instante mesmo e para que se ilumine a emersão de uma história de tragédia, demais sentidos de africalidade. Mas estes últimos serão retomados em novas condições de produção, outros enunciados do *hip hop*, em que o destaque é dado sobre o ufanismo, a valorização da arte, da cultura, da pele, dos cabelos, da superação e da força do africano, que fazem eco na constituição de sujeitos historicamente marginalizados, abafados, renegados.

Para o sujeito-*rapper*, é preciso haver uma mudança de “foco”, do contrário, “o ódio na juventude é uma tendência”. Isto significa que já há formas/propostas de intervenção que precisam ser revistas, modificadas, sofrer mudanças que irão condicionar o rumo dos resultados, evitando-se o ódio da juventude.

Depreende-se desta interpretação que o sujeito percebe uma relação lógica entre atuação e resultado, isto é, deve-se redirecionar a atuação para obter resultados, como uma relação de *Causa e efeito* mesmo, uma espécie de tema, como já mencionado, que conduz os fios de um discurso ancorado na ilusão de transparência da linguagem, do sujeito e dos entrelaçamentos sociais.

O sujeito-*rapper* julga ter a resposta para o problema, mas não ultrapassa esta ilusão de transparência: a resposta segue a interpretação de que ações políticas vindas de cima, de uma estrutura de poder, poderiam modificar o que está embaixo (nas relações sociais desiguais entre sujeitos). Se estas ações não atingem os que precisam, estes devem revoltar-se contra quem de direito e contra os privilegiados por um sistema segregatório.

Por meio da revolta, pode-se ocupar o lugar dos que estão em cima e/ou pressioná-los para que olhem para os de baixo. Não se chega, portanto, à compreensão de que a desigualdade é inerente a uma estrutura mais profunda, ou seja, que ela é, conforme Pêcheux (2012[1977], p. 306), a própria condição para a perpetuação desse sistema em países do

Terceiro Mundo, isto é, trata-se de "desigualdades estruturais, inerentes à própria essência do modo de produção capitalista".

Seguindo para o quadro 4, no que se refere às marcas linguísticas de *atuação* do *sujeito combatente do gueto*, avanço com a análise de como estas dizem do combatido e das relações entre opostos em um *imaginário de antagonismo lógico*, observando o que se explicita dos processos ideológicos em jogo nos modos de significar do *hip hop*.

Neste imaginário, o *sujeito combatente do gueto* é aquele vê "contradições que" lhes "causam desesperança". As contradições aparecem, nesse caso, como o que agiria sobre as emoções do *rapper*, causando-lhe sentimentos de falta de esperança. Contradições que devem ser vistas como produção histórico-discursiva, materializadas *em* e materializadoras de práticas discursivas que promovem a desigualdade, práticas como aquelas diante das quais o sujeito se "cansa": por exemplo, "ver tanta gente ignorante tratando gente humilde de forma arrogante".

Mas o sujeito permanece, prossegue "na correria", "sobrevivendo à covardia", esta mais uma vez e, regularmente, enquanto produção de um outro, um covarde. Porém, face a tantas produções simbólicas que materializam discursos, estes materializando processos ideológicos marginalizadores, há algo, como observamos em outro ponto da análise, que ao *sujeito-rapper* emociona, a superação, ao passo que também se decepciona em função da "apatia dos irmãos", isto é, da passividade daqueles que não lutam para superar obstáculos.

Mas permanece a questão: a superação de obstáculos é em prol da luta coletiva pela construção de uma sociedade mais justa, ou da luta individual, que venha a tornar-se uma vitória compartilhada, pela tomada do lugar ou pela convivência com o imaginário de dominador em seu espaço?

Ao dizer que "vivemos na democracia que não funciona", o sujeito vai ao encontro da compreensão de que esta democracia foi feita para funcionar. Mas de que modo? Escapa a consideração possível ou a problematização, pelo menos, de que talvez o que se nomeie como democracia funcione exatamente como foi feito para funcionar. Isto justifica, por exemplo, porque "vários vão à lona; sentados na poltrona, recebendo ordens que serão ditadas na telona".

O *sujeito-rapper* esbarra, mas não desenvolve a compreensão de que há mais para além da projeção óbvia de que existe um agressor e um agredido, isto é, de que há uma estrutura socio-histórico-ideológica que sustenta e produz evidências que o fazem resumir as relações a um conjunto de obviedades, sob a concepção de que toda causa gera um efeito.

Como uma espécie de lembrança estimuladora de sua quase necessidade de combater um outro, se lacra: "Não dá pra esquecer o que eu vi; não dá pra esquecer o que senti". O sujeito atua ao não se esquecer e produz suas práticas como se estimuladas por esta lembrança impossível de ser apagada. Mas se esquece, em sua ilusão de completude, das determinações ideológicas e inconscientes que o atravessam e o colocam na origem do dizer, como aquele que nota tudo aquilo que está errado e o expõe, com seus autofalantes: "Não vejo plantação de coca no nosso terreno/ Vejo plantações de vida, de sonhos, de morte, ferida que não cicatriza, que não ameniza; Sem educação vários de nós vai virar bandidos".

"A nossa pena não é branda", enquanto a do outro é. "Perdemos a infância, a juventude, a fila anda" para nós, ao passo que, para o outro, não. Em sua atuação, há atitudes com as quais o sujeito não se identifica, exemplificando as tomadas por aqueles que "bateram na empregada só porque o pai é rico". Ou seja, o dinheiro garante a impunidade. Quem não tem dinheiro, portanto, não sai impune dos crimes que comete.

Assim, o sujeito-*rapper* segue atuando, justificando a razão pela qual faz de seu palco um púlpito, usando sua "voz contra um Brasil que é corrupto". Quem está incluído e quem é apagado nisto que se chama de Brasil? Trata-se, para o sujeito, de um Brasil que está à disposição do combatido e seus desfrutes e não para o que se rebela como combatente, o qual "não aceita comando de canalha que a nós não respeita". "Canalha" que, conforme marcado linguisticamente na produção dos imaginários, cria condições favoráveis à construção de uma tragédia. Tragédia na qual "pessoas morrem por conta da cor" e outros atributos, em que se inclui a origem social ("como se nascer aqui fosse um defeito"), que os colocam em desvantagem na disputa política por espaços e os distanciam de uma vida digna: "distanciamento provocado pelo preconceito".

O sujeito-*rapper* não deixa nunca, mesmo quando diz de si, na posição discursiva que assume, de apontar os culpados pela tragédia vivida por seus irmãos: a coca é plantada em outro lugar, não aqui; não nos dão educação e (imaginariamente), conseqüentemente, nos transformam em bandidos.

Mas o que, afinal, a reprodução desses imaginários tem a contribuir para o deslocamento dos sujeitos e dos sentidos? É neste ponto que trago Orlandi (2006b, p. 1) e sua análise de que, ao mesmo tempo em que se cola no senso-comum, denunciando-o como seu impossível, o sujeito o desloca, já que

lembra de se esquecer para criar uma vivência-com. E, ao fazê-lo, rompe com a distinção popular/erudito. [...] Faz um furo na formação discursiva capitalista, pois,

com seu discurso, não estabelece a validade do regime que faz eternizar/universalizar esta distinção, divisão.

Tomo esta citação pela via da leitura/compreensão já aludida nesta tese de que, ao obrigar o capitalismo a reformar-se diante daquilo que o pode abalar, movimentos sociais como o *hip hop*, ainda que absorvidos pelo discurso dominante, promovem deslocamentos em uma rede de sentidos que precisa readaptar-se quanto ao modo de cumprimento do propósito de eternizar/universalizar determinadas práticas, distinções, divisões.

Ainda assim, mesmo se uma manifestação social "x" ou "y" é absorvida, isto é, apropriada pelo sistema capitalista, jamais se pode fazer secar as enchentes que pressionam as barragens protetoras de uma estrutura dominante, provocando abalos por meio das gotas que passam através de rachaduras mínimas, o que obriga a constantes reformas.

Organiza-se, logo abaixo, uma síntese das compreensões produzidas a partir da análise das marcas de atuação:

- a) Compreende-se que a significação do outro combatido em *Causa e efeito* se constrói tanto por sua singularização, representado em uma figura individual, quanto em sua pluralização (o outro é "ele", "aquele", "o", mas também "eles", "aqueles", "os" – indivíduos e grupos). Além disso, nos sentidos que atribui ao outro, o sujeito significa a si, aos seus – indivíduos e grupos –, tendo em vista que, nos imaginários reproduzidos em seu discurso, o "ele", o "eles" e o "aqueles" são e têm o que um "eu" e um "nós" **não** são, não têm, não correspondem, econômica, política e moralmente falando.
- b) Mesmo que a compreensão do sujeito-*rapper* seja, frequentemente, travada pelos limites das bordas de sua filiação a uma formação discursiva que determina o que pode e deve ser dito – FD que, por ser porosa, permite deslocamentos pontuais – os sentidos mobilizados em sua produção discursiva explicitam, sutilmente, ao significarem o funcionamento da mídia, a dissimulação prevista nos processos ideológicos que determinam a reprodução de sentidos dominantes. E pode-se dizer que o mesmo ocorre nos sítios de significação produzidos em meio à crítica à lei e à justiça, um discurso passível de promover desnaturalizações de sentidos, por meio da explicitação de contradições em discursos vigorantes na estrutura do que se pode chamar de democracia burguesa. Abre-se, então, para as seguintes constatações: a lei não é igual para todos; alguns são incluídos e outros são apagados no "todos" do Direito burguês, em que uns são mais iguais do que outros.
- c) Como se tem compreendido nesta análise, a interpretação do social produzida a partir da tomada de posição discursiva do sujeito-*rapper* se dá pela inscrição de pontos de resistência em seus processos de significação, apesar dos limites que se impõem, e o entrelaçam a uma teia de evidências de sentido dominantes, no modo mesmo como significa a necessidade de transformação. Porém, não é demais ressaltar que aquilo que é inscrito pelo *hip hop*, no que se refere a deslocamento de sentidos e dos sujeitos, ainda que pontuais, promovem uma

abertura para a produção de sentidos imprevistos que podem corroborar certos movimentos que conduzam a importantes transformações.

4.2.3. Pessoalização, interlocução e localização

As marcas de pessoalização, interlocução e localização comparecem, no fio do discurso de *Causa e efeito*, como uma demarcação de quem fala, de com quem se fala, de onde se fala e sobre quem se fala, nas letras e nas imagens.

Apesar de esta etapa da análise destinar-se à observação de como estas marcas linguísticas produzem sentidos no *hip hop*, o faço também remetendo às imagens que, com o linguístico e o musical, constroem um *imaginário de antagonismo lógico*, mas, discursivamente, compõem um objeto discursivo indissociável da história que o determina. Vejamos:



Figura 4- Representação imagética de sujeitos e instituições significados como "combatidos"

Os combatidos são "eles", "aqueles", em oposição aos combatentes, estes marcados linguisticamente como "nós", "a gente", "nos" (oblíquo) – os favelados, negros, pobres, irmãos – vários – uma maioria em oposição a uma minoria –, "nossa" – indicando o compartilhamento de uma causa, de uma história, de uma luta –, "mim", "me" – representando a voz unificada na figura do sujeito-*rapper*, comparável a um personagem épico que representa uma coletividade.

E tais pessoalizações, que explicitam o modo dualista de como *sujeito combatente do gueto* significa a posição de uns e de outros no que se vai desenvolvendo narrativamente como um confronto transparente, materializam-se nas imagens trazidas nas figuras acima. Trata-se de uma interpretação de quem toma a palavra para inclinar-se em direção à denúncia, como podemos observar nos mosaicos 3 e 4, enquanto um gesto de análise a partir do qual reúne, sucintamente, os que se incluem entre os que estariam do lado dos que o *rapper*, em seu imaginário, chama de "irmãos" (figura 3) e os que estariam do lado dos "combatidos" (figura 4).

Retomando-se o quadro 3 (*Sentidos de combatido no jogo das formações imaginárias do sujeito-rapper*), que reúne as palavras ou enunciados como marcas linguísticas de *atribuição, atuação, interlocução, pessoalização e localização*, veremos que o espaço reservado à interlocução está em branco, isto é, não foi preenchido, como o foi no quadro 4 (*Sentidos de combatente no jogo das formações imaginárias do sujeito-rapper*). Isto porque, na letra de *Causa e efeito*, o combatido comparece como um "de quem se fala". O "com quem se fala", neste discurso em espacial, é representado pela inscrição dos próprios marginalizados, convocados à luta, ou advertidos pelo sujeito-*rapper* em seus comportamentos.

Contudo, a não inscrição do suposto inimigo como interlocutor, marcada de forma direta na letra, não deve ser considerada como aspecto de uma regularidade observável no *rap*. Em outras canções, de outros *rappers* e mesmo do próprio MV Bill, o sujeito se dirige diretamente ao combatido, de maneira linguisticamente marcada, como por exemplo em: "[...] E hoje eu sei/ Que o que você falava pro meu povo não é lei/ Se cale por não ter o que dizer/ Sou do Rio de Janeiro/ CDD meu cativeiro/ Então respeita nós/ Que aqui tem voz" (BILL, 2006).

Dirigindo-se, portanto, aos seus – em *Causa e efeito* – o sujeito-*rapper* ora os responsabiliza pelo seu destino ("destino que *você* ajudou a escrever"; [*você*] não quis se envolver"), ora os convoca para o combate ("vem, vem aqui [*tu*], combater a consequência de política de ausência que resulta em violência"), avisando-os sobre a necessidade de "mudar o

foco", já que, do contrário, "[vocês] não terão resultado e o ódio na juventude é uma tendência".

Como indicado no título da canção, o imaginário do sujeito-*rapper* se sustenta na relação de "Causa e efeito", a qual se materializa também na interlocução com os seus: "[você/nós] Sem escola (causa), [você/nós] sem escolha (efeito)", "Expectativa de vida até que o crime *te* recolha". Portanto, o sujeito permanece, concomitantemente, sob o efeito de esquecimento do caráter heterogêneo, contraditório e paradoxal dos processos ideológicos, mas, ainda assim, produzindo barulhos desagradáveis aos ouvidos da ideologia dominante.

Sobre o lugar enquanto espaço físico em que residem os sujeitos em confronto, o que não deixa de reverberar sobre a construção do lugar social de que falam, o sujeito aloca-se e refere-se aos ditos parceiros/irmãos em expressões como "nosso terreno", ou seja, um lugar compartilhado. E este lugar é, em seu imaginário, demarcado na cidade: "favela" ("nós"), oposta, na canção, à "classe média" ("eles"); "gueto" e "morro" ("nós"), em oposição a "asfalto" ("eles"); "aqui" ("nós"/"nosso"), em oposição a um "lá" ("eles").

E, nas imagens, tais lugares também são representados, sempre transbordando sentidos em relação ao que, na letra, se supõe dizer de modo objetivo, objetividade esta também supostamente abarcada pela complementaridade ilusória letra-imagem. Observem-se as compilações que apresento como gestos de análise nas figuras que seguem:



Figura 5 - Sentidos de morro/favela/favelados/combatentes/irmãos/nós

Na figura acima, sintetizo em imagens o modo como o sujeito-*rapper* significa os seus e o lugar, a saber, o favelado e seu recinto. O favelado que, apesar das adversidades e do investimento do Estado em seu fracasso, apesar da segregação a que está submetido, ou apesar de suas limitações (representadas em uma limitação física), pode e deve superar os obstáculos. O favelado também como apático, passivo em sua condição, o qual, ao invés de lutar, tranca-se em seu recinto e em seus problemas, embriagando-se, sendo iludido e controlado por ordens ditadas na TV.

O sujeito do gueto como a criança que se envolve no mundo do tráfico, que empunha armas de fogo, por falta de escola, por falta de escolha, cuja expectativa de vida é extremamente limitada. A favela, pois, enquanto parte segregada da cidade, como espaço de disseminação da tragédia. Como já apontado, imerge nesta significação uma tensão, um paradoxo: se o sujeito não tem escolha, por não ter escola, como exigir que supere os obstáculos?

O sujeito-*rapper*, assim, afirma e nega, simultaneamente, a possibilidade de resistência do sujeito e de deslocamento de sua posição, lembrando-se de protestar, mas esquecendo-se, nesta própria lembrança, de que sua posição em si já representa a

possibilidade de resistir, em meio às determinações ideológicas e, por isso, a impossibilidade de um determinismo social.



Figura 6 - Sentidos de combatidos/asfalto/eles

Esta outra figura representa um gesto que resume a forma como o "combatente" significa o "combatido" em imagens de sujeitos e instituições. O combatido como o magnata, tubarão, entre coberturas de prédios nas grandes cidades, mas também a sede do parlamento e do governo em Brasília, onde estaria a base de toda dominação (im)posta socialmente.

Uma outra discursividade que atravessa o clipe, ainda não mencionada, é também relacionada ao filme *Tropa de Elite*, o qual se encerra com esta imagem de Brasília, significando-a como o lugar onde estariam os maiores culpados pela guerra entre polícia e tráfico.

O filme problematiza a questão dando abertura a pelo menos três filiações ideológicas em relação: o discurso dos direitos humanos que significa o traficante como reflexo negativo de uma conjuntura histórica; o discurso da polícia que se significa como vítima do tráfico e se coloca em defesa do cidadão; o discurso conclusivo que desloca da culpabilização dos sujeitos para a responsabilização de uma estrutura maior: os políticos de Brasília.

A figura acima ainda traz o jovem de classe média significado como usuário de cocaína e, portanto, aquele que reside no asfalto, mas sustenta o tráfico de drogas e o confronto armado na favela. Um jovem, lembrando, que agride a empregada, embora o pai vá a público falar de ética, o que coloca em circulação, como sentido depreensível neste dizer, a máxima do senso-comum: "bandido bom é bandido morto, desde que não seja da família".

Na última projeção imaginária que esta figura apresenta, o dito sujeito de classe média atea fogo em um morador das ruas da cidade, dividindo espaço, o que se configura como uma alusão a mais de um caso noticiado na mídia em que sujeitos de classe média

cometem tentativas de homicídio semelhantes. O morador de rua, visto como escória social, é cruelmente agredido, como se estivesse entre o que é preciso limpar na cidade, assemelhado a um lixo orgânico, ou mesmo como alguém cuja vida não tenha a menor importância.

Esta tese não se propõe a discutir relevantes questões sociais que têm sido estudadas por psicanalistas, a partir de temáticas como violência, ódio e exclusão social na contemporaneidade. Destaco, tanto porque não ignoro a necessidade de se pensar mais e melhor, quanto para não deixar de ao menos mencionar um autor brasileiro que considero importante, as reflexões de Ingo Lenz Dunker, psicanalista e professor da Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, o autor afirma emergir "uma lógica que não é mais negocial, de reconhecer o outro, que vira alguém que tem que ser excluído. Daí a força que a lógica do condomínio tem nesse momento. Temos que pôr para fora, 'limpar', purificar"¹⁵.

Logo abaixo, pode-se observar como são significados os modos de presença do morro no asfalto:



Figura 7 - Modos de presença do morro/favela no asfalto

Em todos os quadrinhos, analisamos uma mistura que justifica a significação, em *Causa e efeito*, de que há uma "distância", mas que "nem chega a ser geográfica". No caso específico da Cidade do Rio de Janeiro, muitos morros e favelas são tão próximos geograficamente das avenidas centrais de moradia e trabalho, que prédios, praias e demais atrações turísticas se configuram como "vistas" do alto desses morros e favelas. E cito novamente o caso da cobiçada vista do morro do Vidigal, onde, segundo matérias publicadas

¹⁵ DUNKER, Christian Ingo Lenz, *O ódio, a exclusão e a lógica do condomínio*, entrevista publicada no portal da revista *Fórum*, em maio de 2015. Disponível em: <http://revistaforum.com.br/digital/195/o-odio-exclusao-e-logica-condominio/>.

Distintamente, a presença do asfalto no morro é significada de pelo menos duas maneiras, as quais cumpro apontar: ora por sentidos de exploração, ora por sentidos de repressão. Os sentidos de exploração se materializam na presença cínica de figuras que adentram aos morros e favelas para tentar se eleger ou fazer campanha de seus feitos, inaugurar obras com a etiqueta da melhoria de vida da população. Os morros e favelas, por sua grande quantidade de moradores, possuem enorme potencial para eleger políticos, que não os descartam enquanto curral eleitoral frutífero, oferecendo, não raras vezes, medidas paliativas em troca de confiança e votos.

Um vídeo amplamente difundido na Internet, em agosto de 2010 – ano anterior à publicação de *Causa e efeito* –, pode ser levado em conta como um elemento pré-construído que integra essa memória da presença dos políticos na favela. Trata-se da inauguração de uma obra no Complexo de Favelas de Mangueiras, Rio de Janeiro. Na cena, um adolescente reclama, com o então presidente Luiz Inácio Lula da Silva e o então Governador do Rio de Janeiro Sérgio Cabral Filho, especialmente sobre o fato de as obras não apresentarem benefício à população e sobre a presença do blindado da PM, constantemente, em sua porta. E é contestado de maneira hostil¹⁶, chegando a ser chamado por Sérgio Cabral Filho de "otário" e "sacana".

As demais cenas da compilação acima expõem a polícia, aparelho repressivo (ALTHUSSER, 1980) e, como o sujeito-*rapper* a significa, "braço governamental", que circula entre sujeitos e, de sua posição, julga combater o tráfico de drogas e o crime no Rio de Janeiro, apesar de estar constantemente envolvida no que se noticia na mídia e nas redes sociais como "escândalos criminosos".

Nos efeitos de sentido produzidos, efeitos de luta explícita entre “combatente” e “combatido”, o *hip hop* monta a cena imaginária de um acerto de contas. E assim define quem é o inimigo, onde reside, quais são suas práticas, como se posiciona, quem são seus aliados e adversários e a quem dirige a palavra. E define, da mesma forma, aquele que é significado nas letras como combatente, o que inclui o sujeito do gueto, da periferia, o favelado, o que sofre violência etc.

No processo discursivo do *hip hop*, “combatente” e “combatido” se revezam nas posições de agente e paciente das práticas que reproduzem, o que poderia ser representado da seguinte maneira: sujeitos e grupos de uma classe, historicamente, agem contra determinados sujeitos e grupos de outra classe; via *rap*, estes últimos re-agem a violências, agressões e

¹⁶ Link para o vídeo postado no Youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=L-7_J_Oh8sY

condicionamentos históricos, passando da condição de pacientes à de agentes; nesta arena de combate montada no discurso *hip hop*, o inimigo passa de agente a paciente.

O inimigo não fala, mas é falado pelo sujeito-*rapper*. Neste jogo imaginário de relatos e descrições, de agressões e revides diretos, ilusoriamente transparentes, em tudo o que se significa como “intenção” de uma ou outra dentre as classes postas como antagônicas, procurei observar o “em tensão” que os atravessa e os constitui.

As questões colocadas na pauta do *rapper* e demais artistas/ativistas do *hip hop* constituem gestos de interpretação sobre o funcionamento da trama social, elevado à máxima potência sob a óptica do vitimado. Os personagens que participam da narrativa não são apenas os favelados (apesar de serem os protagonistas), mas os integrantes mesmo de uma contextura que tem o combatente como mocinho que precisa duelar com um grande vilão. É como se o *rapper*, por sua flexibilidade, por uma legitimidade constituída, um espaço de fala construído, representasse e se assentasse politicamente em favor de quem trabalha tanto que não tem tempo para raciocinar, ou mesmo, por uma série de razões históricas, tornam-se “parasitas” que, observando-se o modo como o combatente é supostamente significado pelo combatido, não sabem falar, não sabem votar e “não irão prosperar”.

Na tensão paráfrase/polissemia, o sujeito do *hip hop* resiste de dentro, do interior do funcionamento do sistema capitalista, isto é, reproduzindo o modo de funcionamento desse sistema, o *rapper* assume uma posição, que não propõe estilhaçar um engenho, mas fazê-lo girar a seu favor. Um dos artifícios do capitalismo que se mostra absorvido e reproduzido pelas classes pobres é o apego ao consumo, que se materializa com frequência e produz efeitos na linguagem híbrida do *hip hop*.

Em letras e vídeos difundidos por algumas vertentes do movimento *hip hop*, é comum a exibição de casas e carros luxuosos, adereços de ouro e a relação desse poder de compra com a fama e o sexo, ou melhor, a facilidade de conquistar parceiros sexuais. Qual seria a relação disso com a propaganda, enquanto dispositivo essencial do Estado capitalista moderno? Seria possível enxergar uma certa relação paradoxal entre a descoberta do inconsciente por Freud – com a definição do sujeito como cindido, faltoso – e esse “negócio de psicologia” (PÊCHEUX, 2012[1979], p. 74) que é a propaganda?

Assim como fizera a Igreja quando, no mesmo movimento em que suspeitava do caráter revolucionário do sistema de Copérnico – sistema este que constitui o que Freud (1996[1901]) chamou de *primeira ferida narcísica da humanidade* – já o utilizava em seu favor (PÊCHEUX, (2012[1969]), pode-se pensar em um movimento similar empreendido pelo poder da propaganda sobre o que Freud identificou como a *terceira ferida*, a saber a

descoberta do inconsciente. Ou seja, pensar no estabelecimento, tendo a propaganda como artifício, de uma relação entre mercadoria/desejo/gozo (SARTI, 2011), que começaria a partir da segunda metade do século XX, com a emergência da sociedade de consumo (FONTENELE, 2010).

Seria exagero supor que, no discurso capitalista, no interior do qual sujeitos se constituem, empenhado na perpetuação de seu modo de produção, esteja prevista a existência do vazio constitutivo do sujeito e, por isso mesmo – como o que é produzido extrapola em muito o necessário à sobrevivência, a produção excedente precisa converter-se em lucro –, o esforço para vender produtos seja substituído pelo esforço em criar demandas?

A partir de Žižek (1996), Sarti (2011) afirma que, em caso de inexistência do excedente, perde-se o modo específico de gozar que o discurso capitalista, no interior do qual sujeitos se constituem, oferece ao colocar o sujeito em relação com o objeto (de consumo), "numa equação da qual emerge o 'sentimento' de um gozo total" (SARTI, 2011, p. 77). De acordo com Varnier (2002), o sujeito é apanhado na promessa, reafirmada com insistência, de uma possibilidade de recuperação do gozo perdido, possibilidade esta que se oferece pelo consumo.

Se tivermos em boa conta a reflexão anterior, poderemos admitir que o sujeito contemporâneo consome cada vez mais na tentativa de preencher um vazio constitutivo, lugar de objeto perdido, e que o sujeito desejante persegue a vida inteira, sem nunca efetivamente o encontrar (Ibid., p. 38). A garantia de sucesso estaria no fato, muito bem sabido, embora silenciado pelo dispositivo da propaganda e da mídia hegemônica como um todo, de esse vazio ser constitutivo e, portanto, impreenchível. Aí está o paradoxo.

O que se consome, excessiva e compulsivamente, ultrapassando em muito as necessidades de sobrevivência, funciona não mais do que como um bloco de gelo encaixado provisoriamente no vazio, o qual, à medida em que começa a derreter, deixa-o novamente exposto. E serve, assim sendo, à alimentação do ritmo de produção em grande escala. Esta reflexão/problematização está entre o tanto que escapa ao *rapper* e qualquer sujeito em seu movimento simplista de interpretação das relações sociais, apesar dos deslocamentos pontuais que produz.

Enfim, em meio a esses movimentos, uma série de efeitos se produzem e não devem ser negligenciados, efeitos sobre demandas urgentes e, por conseguinte, sobre o rumo da história da "luta de". Assim sendo, mesmo quando se deixam absorver pelo funcionamento mercadológico, movimentos sociais como o *hip hop* cumprem um importante papel de figurar onde não antes figurava e, mesmo de dentro, podendo dizer o que antes não se podia. À

revelia das absorções, as bases desses movimentos, as agitações ideológicas que os geram, não cessam de renovar-se e emergir ininterruptamente, justamente porque as condições de produção para o seu desenvolvimento mantêm-se preservadas.

Passo, agora, à análise dos efeitos de sentido produzidos pelo que foi nomeado, neste trabalho, como *materialidade significativa da musicalidade no hip hop*.

4.3. Efeitos de sentido na musicalidade do rap

Conforme Menezes, Santos e Samico (2012), a palavra "*rap*" comparece no inglês britânico desde o século XVI. A partir do século XVIII, passa a ser utilizada como sinônimo de "*say*" – "dizer", "falar". Ainda de acordo com os autores, "*rap*" também era uma palavra corriqueira no vernáculo afro-americano dos anos de 1960, utilizada como sinônimo de "conversar". Pode-se observar a relação entre estas origens e aquilo a que se propõe o *rap* enquanto elemento do *hip hop*: dizer, falar, "uma fala rápida que precede a forma musical (de ritmo e poesia), e significa 'bater'" (MENEZES; SANTOS; SAMICO, 2012, p. 3).

É muito comum, contudo, descrever-se o *rap*, atualmente, como modalidade expressiva linguístico-musical do movimento *hip hop*, cuja significação constitui uma sigla para *Rhythm and Poetry* (ritmo e poesia).

O que se chama de ritmo, musicalmente, está na base da constituição desta modalidade. Digamos que o *rap* – musicalmente – costuma ser reconhecido pela preponderância de um ritmo peculiar e uma cadência, um compasso, uma sucessão regular de sons que o distingue.

Se analiso a materialidade significativa de um *rap* tomado musicalmente como discurso – e esclareço que a proposta é que tal materialidade significativa possa ser compreendida tendo como objeto outras modalidades musicais como samba, rock, reggae etc. – é preciso atualizar uma pergunta crucial: *rap* é música?

Leia-se a seguinte definição de música: "arte dos sons [...] constituída de **melodia**, **ritmo** e **harmonia** (CHEDIAK, 1997, p. 41, grifo meu). Esta é uma concepção bastante senso-comum, muito reproduzida, que vai ao encontro da maioria das definições para o que se costuma significar como música/musical.

Mas como se pode delimitar, sucintamente, o que venha a ser melodia, ritmo e harmonia?

Permaneço com uma citação de Chediak (1997): "[m]elodia – uma sucessão de sons musicais combinados"; "[r]itmo – É a duração e acentuação dos sons e das pausas"; "[h]armonia – É a combinação dos sons simultâneos" (CHEDIAK, 1997, p. 41).

De acordo com estas definições basilares, música é arte resultante da combinação sucessiva e simultânea, regida por uma duração e uma acentuação dos sons, e sintaticamente ordenada. Significar discursivamente esta ordenação requer relacioná-la, como sendo do caráter de sua constituição, a outras ordenações possíveis, e assim concluir que a linguagem musical materializa sentidos historicamente relacionados a outros sentidos (PÊCHEUX, 2009[1975]).

Música é, conforme sugerido no subcapítulo *A materialidade significativa da musicalidade*, composição e, como tal, construída historicamente, um fazer exercido por sujeitos que produzem práticas no mundo.

De acordo com Cage (1985, p. 97),

um compositor usa os sons para expressar uma ideia ou um sentimento ou uma integração de ambos. No caso de uma ideia musical, dizem que **os sons em si já não são importantes; o que conta é a relação entre eles**. O máximo que qualquer ideia musical consegue é mostrar quão inteligente foi o compositor que a teve; e o modo mais fácil de descobrir o que era a ideia musical é você se colocar num tal estado de confusão que você passe a pensar que **um som não é algo para se ouvir, mas sim, algo para se olhar**. (grifos meus)

A citação acima, com exceção do que apresenta como afirmação de uma suposta intencionalidade do sujeito em sua “inteligência”, acena para a consideração de algumas características que julgo importantes, devendo ser discursivamente ressignificadas e problematizadas:

- a) Música como expressão de ideias – discursivamente, como produção de sentidos;
- b) O mais importante não são os sons em si, mas as relações entre eles – discursivamente, não é mais importante o que se diz, mas como se diz;
- c) É preciso considerar o modo como se articulam, se relacionam os elementos da música, expressando ideias – discursivamente, como se articulam e se relacionam os elementos, materializando a produção de sentidos historicamente determinados.

Refletindo-se sobre a que uma música remete, assim como um perfume, uma paisagem, uma voz, busco interpretar discursivamente a formulação de Cage (1985) sobre a descoberta da “ideia” musical através de um estado de confusão que nos faça pensar que um som é algo **para se olhar**.

É possível considerar, a partir dessas reflexões, a questão da memória, tal como é trabalhada na Análise do Discurso? Se sim, pode-se dizer que os sons em relação representam

a atualização de memórias, que tendem a reproduzir sentidos ou deslocar-se de uma rede de filiações, produzindo o novo. Admito ser este o início de uma formulação, a textualização de uma reflexão embrionária, que seguirá após esta tese.

É penetrando nas brechas deixadas por interpretações tanto do campo teórico da Análise do Discurso, como também transitando por reflexões de campos distintos, como a Filosofia, a Teoria Musical e a Psicanálise, que ousou repetir, sobre a materialidade significativa da musicalidade, que **sujeitos fazem música como quem faz história**. Nesta postulação, reside o ponto-chave daquilo que me intriga e que terá maiores consequências em outros trajetos de pesquisa. Para já, sigo até onde for possível.

Segundo a definição de Chediak (1997) sobre o que constitui a música, muitos objetos da modalidade *rap* não devem ser considerados musicais, tendo em vista não apresentarem os três elementos, isto é, melodia, ritmo e harmonia. Alguns *rappers*, atualmente, produzem discursivamente misturas interessantes que promovem transformações desta modalidade, atravessando-a com outras modalidades musicais que, de acordo com o que venho tentando formular, produzem mais do que atravessamentos sonoros, mas atravessamentos/relações entre discursos.

Do *rap* que se tem produzido no Rio de Janeiro, cito o cantor e compositor Marcelo D2, com as articulações que promove com o samba, além do próprio MV Bill, que vem produzindo *raps* cada vez mais constituídos de citações melódicas, vocais e inovações no que concerne à combinação dos elementos sonoros em composição (atravessamentos discursivos).

Não me apetece, no momento, desconstruir esta definição tradicional de que música se compõe de ritmo, melodia e harmonia, por razões que vão desde à falta de conhecimentos musicais suficientes para encarar uma discussão mais aprofundada à tentativa de não fugir de dar conta da questão específica de pesquisa apresentada no início deste trabalho. Ademais, é bom que se deixe algo para “só depois”.

Por ora, dou-me o direito de tão-somente lançar ao vento as indagações: um percussionista, sozinho, não faz música?; poderia um surdo-mudo fazer música?; um sujeito que dança, ainda que sem qualquer estímulo sonoro do ponto de vista físico, pode estar envolvido pela música, produzindo-a também?

Como reflexão que, por enquanto, permanecerá sem mais consequências, almejo trabalhar a música supondo uma dimensão que vai além dos ouvidos ou de um fazer composicional que passa pelo domínio de instrumentos musicais ou da voz, mas que incide também sobre a questão do olhar, do tato, do corpo em geral, da memória, e de algo de in-

simbolizável, embora simbolizante, conforme já aludido através da citação de Didier-Weill (2014), naquilo que o psicanalista nomeia como *nota azul*.

De fato, o *rap* não se veste facilmente com a concepção tradicional de música e, não por isso, deve ser considerado a manifestação de um empobrecimento musical, mas de um deslocamento que merece análises indissociáveis de suas condições históricas de reprodução.

Do objeto de análise desta tese, podemos dizer que não se alinha e nem escapa completamente ao historicamente considerado tradicional, já que apresenta uma citação musical que nele/por ele caminha, um ritmo que se regulariza e uma combinação mínima que se repete ao longo da canção, em composição com a letra da música e a voz do sujeito na posição *rapper*.

Com base nisto, sigo adiante com a elaboração do primeiro passo de uma tentativa de análise sujeita e, até mesmo, afeita a críticas.

4.3.1. Um projeto de análise

O que primeiro se deve assinalar como de considerável relevância analítica constitui o que chamo de atravessamentos de um discurso pelo outro, compondo o objeto *Causa e efeito*, que deve ser apontado, neste momento inicial, a partir do *recorte histórico-diacrônico* da materialidade significativa da musicalidade do videoclipe. Isto possibilita a análise com base em movimentos concernentes ao encontro/relação memória/atualidade que constitui o discurso, compreendendo-se a historicidade dos elementos em composição em um objeto musical tomado como múltiplo, a partir de Vaggione (1998), e ressignificado discursivamente como constitutivamente complexo, em relação com uma exterioridade que o determina.

A música de MV Bill se inicia com uma sequência em piano que, apesar de não ser referida no clipe, isto é, apesar de não serem conferidos os créditos ao compositor da versão que se pode chamar de "original"¹⁷, pode ser reconhecida por apreciadores do *hip hop* produzido mundo afora: trata-se da inscrição de um trecho da canção *Hayat bu işte*, da banda turca MaNga, formada em 2002, na cidade de Ancarae, e conhecida como um conjunto musical de *rap-rock*.

As misturas rítmicas, melódicas e harmônicas que tanto interessam a uma vertente do *hip hop* carioca, materializada nas canções de Marcelo D2 e MV Bill, por exemplo, integram também outros projetos que se desenvolvem, alhures, mobilizando o atravessamento do *rap* por outras modalidades (discursos), ou de outras modalidades (discursos) musicais pelo *rap*.

¹⁷ Escrevo entre aspas, a fim de evitar o contradito da afirmação de uma originalidade naquilo que, em termos discursivos, é sempre histórico.

A mencionada citação musical converge com a produção de imaginários reproduzidos no *hip hop*, imaginários de unificação a nível internacional de um movimento que se autodefine como sociopolítico e artístico, colocando em pauta questões que vão ao encontro dos interesses de grupos marginalizados em sua relação com o Estado.

As citações e miscigenações musicais justificam não só esta produção de imaginários de unificação, como também a produção de imaginários de maior alcance político, social e territorial de vozes que reclamam seus direitos, buscando-se a adesão de um público mais diversificado, tendo em vista sua identificação prévia com uma sonoridade citada e ressignificada em novas condições históricas de produção.

Uma espécie de *hip hop* feito para transpor barreiras que se impõem quando o identificam transparentemente em termos musicais, ou os desqualificam nos mesmos termos. Nele, uma interdiscursividade musical irrompe no intradiscorso – trazendo-se as concepções de interdiscorso e intradiscorso (PÊCHEUX, 2009[1975]) para esta discussão em particular –, atualizando memórias e produzindo, a partir delas, novos sentidos.

Sigo com a exposição dos demais elementos em composição na musicalidade de *Causa e efeito*.

Típico e peculiar do *rap*, como algo que o diferencia, o demarca, o identifica em relação a outras modalidades, comparece uma ritmização particularmente cadenciada. É através deste ritmo, composto de sons e pausas regularmente marcados, que se costuma dizer de uma canção que ela pertence a ou se enquadra na modalidade *rap*. Então, é possível e devido afirmar que, de fato, não é a melodia o que impulsiona a definição imediata desta modalidade, mas é este ritmo o que direciona mais fortemente sua identificação.

Em *Causa e efeito*, entramos em contato com uma batida produzida eletronicamente, que se insere na composição discursiva de seu ritmo, mas isto não é regra, ao passo que se pode compor e executar um *rap* mesmo à capela, tendo como fundo uma batida produzida vocalmente, denominada *beatbox*, a qual ambiciona conferir ritmização a um objeto. Neste caso, o que identificar enquanto melodia? Se tomarmos melodia apenas sob a dependência de sons produzidos por instrumentos musicais, nada. Mas se a tomarmos como indissociável da produção de sons pela fala, a discussão se torna menos restritiva e, a meu ver, mais interessante.

Por exemplo, podemos abordar a melodia quando analisamos a poesia, estando ela associada igualmente à sonoridade (poderíamos falar em musicalidade?). Assim, vale lembrar que um dos elementos principais do *rap*, em sua constituição histórica, é a rima, também tratada como um dos constituintes sonoros que definem o aspecto melódico de um poema. É

bom não esquecer, outrossim, que é definido sob a evidência de representação, enquanto um acrônimo para “ritmo e poesia”.

Não é sem propósito ressaltar a relação histórica existente entre a poesia e o canto, ou o canto, como é considerado, enquanto divisão de um poema longo. Pode-se citar, a título de ilustração, a divisão de épicos como *Os Lusíadas* (CAMÕES, 2010[1572]), em 10 cantos, o clássico intitulado *Primeiros Cantos* (DIAS, 1969[1846]), de Gonçalves Dias, ou ainda, em um exemplo prático de “canto” como significante mobilizado nos famosos versos de Cecília Meireles: “[e]u canto/porque o instante existe”, em seu poema *Motivo* (MEIRELES, 2012[1939]).

Uma obra poética pode ser analisada quanto ao ritmo, à métrica e à melodia. E se pensarmos sobre relações simultâneas entre os sons – não se restringindo a produção ao estado de recitação de um poema, mas tomando-a como relação entre imagens acústicas (SAUSSURE, 2006[1916]) –, é possível trabalhar a combinação entre elementos em sua constituição harmônica, dando forma a um objeto artístico literário.

A partir do olhar sobre o eixo vertical, paradigmático (*histórico-diacrônico*) dos elementos que compõem a musicalidade de *Causa e efeito*, ressalto a questão da presença de melodia (musical, mas também sonora como um todo, incluindo-se os sons produzidos por uma fala rimada, cadenciada) e ritmo em *Causa e efeito*, em que, no ritmo, estão incluídas as pausas, constituintes da *forma material significante* (ORLANDI, 2007) do rap.

Para tratar da sucessão e da simultaneidade entre elementos (o que tomarei como sua harmonia), é preciso passar à descrição e interpretação das relações, a partir do *recorte histórico-sincrônico* entre elementos que se atravessam compondo uma ilusão de todo musical.

Tomada como objeto discursivo, a materialidade é constitutivamente complexa – como vimos, em que o interdiscurso se materializa no fio do discurso (PÊCHEUX, 2009[1975]) –, exigindo uma análise fundamentada na descrição e interpretação de elementos interrelacionados na musicalidade, sincrônica e simultaneamente. Tais elementos se entreatravessam, constituindo um efeito de unidade e progressão.

Já que tomo esta análise como um passo inicial dentro daquilo que exigirá mais estudos e aprofundamentos, movimentos nos quais já estão previstas, desde já, necessárias revisões e ressignificações, não passarei da inclusão de um último elemento, além de melodia, ritmo e harmonia, mas que está em relação com os três: a voz, uma espécie de impressão digital do sujeito e, no caso de sua mobilização em uma obra artística, um objeto “singularmente histórico”. Singular porque, como interpreto a partir de Chagas (2013), por

meio de sua voz, o sujeito é identificado como único; histórico porque, através da mesma, ao ser identificado, este sujeito se insere nos movimentos históricos inerentes às relações sociais.

O *rap* é uma modalidade musical estruturalmente falada. Segundo Gaspar (2009), o *rap* brasileiro tem origem no canto falado feito na Jamaica de tradição oral. A maior parte de seu canto é narrada, em que a melodia se marca nas emissões acústicas que compõem a narração de um enredo. Muitas vezes, todavia, inserem-se recortes de outros discursos, trechos de canções melódicas cantados no domínio de uma escala musical, com vozes de fundo harmonizadas, ou inscrições e citação de vozes de outros cantores.

A voz de MV Bill, no objeto desta análise, além dos traços da articulação de sua fala que determinam as emissões vocais, assim como de seu timbre, constituem uma particularidade e uma historicidade, de maneira que, em havendo uma referência prévia (historicidade), um sujeito é capaz de escutar sua voz (assim como a de qualquer cantor) e afirmar de quem se trata o intérprete (particularidade). E a voz é um elemento importantíssimo do *rap*, indispensável, já que há música sem fala e, por conseguinte, sem voz, mas não há *rap* desprovido destas partes constituintes.

Heller (2003, p. 25) afirma que a voz foi, sem dúvida, o primeiro instrumento humano. Para o autor, é provável que canto e fala, em sua origem, não se encontrem separados, e:

[s]eja qual for a origem, o fato é que as línguas vão muito além das imitações, o que não as desprende dos sons e melodias naturais, pois não há língua que não contenha em si uma melodia ou uma mínima entonação que seja. Através dela reconhecemos expressões e sentimentos, reconhecemos a procedência da pessoa pelo seu sotaque, reconhecemos estados “conscientes” e “inconscientes” da pessoa que fala (geralmente é na melodia da voz que, dizemos, as pessoas se traem e revelam seus verdadeiros sentimentos).

Ressignificando a citação acima, na contramão do que ela apresenta como da ordem de uma suposta consciência, ou de uma “revelação”, postulo que a singularidade da voz de todo cantor, voz que, como aprendemos com em Souza, P. (2007), nasce, necessariamente, como inseparável do nascimento da linguagem verbal humana, ao compor um objeto musical, toca a história.

Sincronicamente, o que até aqui se discutiu são fatores que se entreatravessam em *Causa e efeito*, constituindo um corpo musical na relação com o linguístico e o imagético no clipe publicado no *Youtube.com*. E a relação entre esses elementos é abordada discursivamente como uma e não outra, isto é, compondo um arranjo sintático inseparável da experiência (das histórias), da história e da posição assumida pelo sujeito que produz e coloca

em circulação um objeto musical, tendo em conta que toda posição é ideológica (ORLANDI, 2012a).

Algumas possibilidades comparecem como mais ou menos prováveis, mas todas abrem margem para pontos de improvável que as podem transpassar. Por exemplo, é mais ou menos provável que compor um *rap* represente, antes de mais nada, assumir uma posição vinculada a questões sociopolíticas ou à exposição das causas dos menos favorecidos socialmente. “Mais ou menos”, justamente por não haver uma impossibilidade de isto não ocorrer.

Diz-se, com certo grau de recorrência, que um *rap* é isto, não aquilo. Musicalmente, pode-se realizar tais afirmações sobre qualquer modalidade musical (insisto: discursiva), no entanto, a vinculação a questões sociopolíticas explícitas em favor de sujeitos e grupos marginalizados se realiza fortemente quando se fala de algumas modalidades (em que se inclui o *rap*) em comparação com outras.

Ao mesmo tempo, no interior de uma proposta que afirma, em sua produção de imaginários, defender as causas dos mais pobres, é possível que ocorra, à revelia, uma equivocação do propósito anunciado de forma incisiva. Equivocação marcada no tropeço da fala ou das combinações de uma composição, ou na escolha de certos arranjos, a qual se dá de maneira ilusoriamente consciente, não contando e, por isso mesmo, não se esquivando, da possibilidade de imersão de um estranho como verdadeiramente desejado, embora imaginariamente indesejável.

O renomado escritor modernista Mário de Andrade, que também era músico, define, em sua obra *Introdução à estética musical*, o tempo como a organização abstrata e o ritmo como organização expressiva do movimento (ANDRADE, 1983, p.78). Já segundo Heller (2003), enquanto o metro define uma quantidade, um número, por exemplo, quanto tempo se leva para ir de uma nota à outra, o ritmo implica que “se saiba” ir de uma nota à outra:

A limitação que a divisão métrica impõe ao ritmo é apenas aparente. Sua presença impede a instabilidade determinando ‘regras’, que o ritmo então “infringe”, infração que é percebida como mudança expressiva. Na verdade, não há regras nem infrações, apenas um sistema de equilíbrio entre estrutura e liberdade, entre disciplina e espontaneidade (HELLER, 2003, p. 27).

Dessa maneira, o metro estaria para uma regularidade impossível, mas sistematizável e ensinável. Impossível, porque não se pode jamais garantir que notas de mesma duração tenham de fato a mesma duração; ensinável, enquanto artifício pedagógico necessário ao desenvolvimento, pelo aprendiz, do conhecimento das estruturas que compõem a escrita e a

execução musical (algo chamado, no campo da música, de “consciência musical”), ainda que nunca seja possível executar o mesmo objeto duas vezes da mesma forma (Ibid.).

O ritmo estaria para uma liberdade expressiva que particulariza e, ao mesmo tempo, diferencia uma composição (e um compositor), levados em conta na relação com outras/outros. Ele marca, assim, uma singularidade e, por ela mesma, uma diferença. Por conseguinte, integra uma tomada de posição discursiva em relação a outras possíveis. Como na relação entre a estrutura da língua e a ordem em que se materializam determinados discursos, tendo-a como base material, nas inúmeras possibilidades de organização que prevê.

Ritmo e metro não se confundem, mas complementam-se, enquanto possibilidade de (metro) e liberdade para (ritmo), sendo o ritmo “uma compreensão primitiva do tempo que nós exercemos com o corpo, antes mesmo de representá-la com o pensamento” (HELLER, 2003, p. 36). O tempo, para Ricoeur (1994), só é tornado tempo humano (cronológico) ao articular-se de modo narrativo (é representado, tentando dar conta de fazer administrável o que é puro movimento).

A narrativa musical é construída nesse ir de uma nota à outra, deslizando em relação de simultaneidade, espacializados no tempo cronológico da canção, em que observamos o movimento (HELLER, 2003). Ouso acrescentar que esta narrativa também se dá no ir de uma a outra batida, de um a outro movimento respiratório, de um a outro recurso técnico, e na simultaneidade entre todos os elementos, fazendo um, na ilusão de transparência da linguagem, sem poder deixar, porém, de ser outros, ao se dessuperficializar o objeto, afim de analisá-lo discursivamente.

E assim se pode dizer sobre o que Heller (2003) chama de “expressividade da música”, a qual chamo de *materialidade significativa da musicalidade*, que ela não se encontra nos elementos isolados, cada qual com suas combinações sonoras, mas na relação entre eles, no movimento que tende a unificá-los em uma sucessão e uma simultaneidade, constituindo um objeto.

Pois bem, o que se pode depreender em termos de produção de sentidos dos elementos em composição, sincronicamente, no rap *Causa efeito*?

A execução sucessiva e simultânea (que sugiro tratar como o que está para uma harmonia) de uma citação musical tocada em piano, da banda MaNga, sem demarcação do outro no um, de uma ritmização específica e de uma melodia musical, vocal e verbo-musical compõe uma produção histórica em relação com outras possíveis.

Inscreve-se um alhures discursivo atualizado em outras condições de produção, trazendo consigo uma memória ligada à miscigenação musical (que mantém relação com a

miscigenação social) e à internacionalização de um projeto que se almeja universal. Periferia é periferia em qualquer lugar, a voz do gueto é a voz do gueto em qualquer lugar, porque haveria, nesta produção de imaginários, questões comuns na base da circulação artística, política e social do movimento *hip hop*, em qualquer lugar da cidade, do país, do mundo, onde se proponha fazê-lo circular.

Esta citação musical passeia por *Causa e efeito*, como uma música na outra, deslizando com e sobre, atualizando e ressignificando uma memória musical, constituindo sentidos nas condições históricas de produção e circulação de um discurso que arquiteta, imaginariamente, um **combate** entre inimigos.

E esse passeio musical vira elemento do combate narrado, seu ritmo, sua melodia, seu tom. Um combate em que, na produção de imaginários do sujeito-*rapper*, são incluídos ao seu lado todos aqueles que, de qualquer lugar, sofrem as consequências históricas de uma marginalização significada em letra, imagem e musicalidade.

Define-se, assim, o funcionamento da citação da canção *Hayat bu işte* sobre *Causa e efeito*, na harmonia que se constrói, enquanto acompanhamento de piano que perpassa uma batida eletrônica típica, no sentido em que sujeitos possuem suficientes referências para reconhecê-la como o que dita a cadência de um *rap*. Um funcionamento que se constitui na/pela relação com como funcionam outros elementos da composição.

Os mesmos sujeitos podem identificar um *rap* e serem remetidos a memórias históricas, uma remissão atrelada à formação discursiva que determina para o sujeito o que pode e deve ser dito (PÊCHEUX, 2009(1975)], ou seja, à rede de sentidos a que está ideologicamente filiado em sua interpretação.

E isto constitui a abertura do processo de significação na música, assim como nas demais linguagens, uma abertura que expõe a(à) polissemia que está para a possibilidade mesmo de dizer (ORLANDI, 2012), sem a qual não seria possível, portanto, haver diferentes interpretações, ou mesmo movimentos de resistência.

Até onde se pode ir, neste trabalho que se propõe analisar a imbricação entre diferentes materialidades, é observar aspectos do funcionamento da musicalidade na composição com o imagético e o linguístico. Apesar de minha aposta na possibilidade de se analisar uma música isoladamente, sei que este investimento ainda exige uma série de leituras e aprofundamentos, em se considerando o modo como anuncio o que deva estar previsto em um análise desse tipo.

E na aludida imbricação, a melodia impactante de *Hayat bu işte* transita sobre um ritmo marcado, seco, uma letra apoiada em um imaginário de realismo e literalidade

corroborado pela ilusão de remissão lógica com as imagens na tela. Nesta espacialidade, estendida em um “tempo concreto de enunciação, um tempo mensurável – o tempo do relógio” (HELLER, 2003), sobrevoa uma voz grave, lançando ao vento a sonoridade de uma fala marcada, ritmada em revezamento com o ritmo promovido pelas batidas e pausas de um som eletrônico. Uma fala cujo sotaque carioca apresenta uma norma própria, de concordância vacilante segundo o padrão determinado pela norma culta. Resistência.

Letra, imagem e música, dessa forma, significam o modo como o sujeito-*rapper* interpreta as relações sociais, ou seja, como relações desiguais que são provocadas, de acordo com os imaginários que põe em circulação, como efeito de uma causa óbvia: um outro que o submete e instala na cidade um antagonismo produzido ideologicamente como da ordem da evidência. Em composição com letra e imagem, a música corrobora estes imaginários, em melodia, ritmo, harmonia e voz.

A melodia é marcada pela rima, pela métrica regular e pelo tempo na fala do *rapper*, mas também pela citação de um discurso musical no outro, constituindo, em relação a outras materialidades, a narratividade da bipolaridade social que as projeções imaginárias do sujeito-*rapper* colocam no centro de uma história narrada em quadros.

O ritmo como sendo da ordem de uma marcação que simula repetições de entonações e pausas, regularmente. Igualmente, dita um direcionamento na passagem de uma a outra imagem, assim como de uma a outra palavra, enunciado ou estrofes inteiras. Este ritmo impõe certa regularidade de um ponto de vista sonoro que afeta (no sentido em que produz afetos sobre) o corporal, tendo em vista que é a partir deste que o corpo do *rapper* se movimenta de tal ou qual maneira, e assim também os corpos daqueles que ouvem e se identificam com a canção.

Mas, apesar do reconhecimento de uma regularidade que o ritmo de uma canção impõe, deve-se advertir acerca da imprevisibilidade existente na relação que cada sujeito, ideologicamente afetado e filiado a uma formação discursiva, mantém com o discurso em questão, no que concerne à interpretação.

Sobre a questão da harmonia, ou seja, da combinação, sucessão e simultaneidade entre elementos sonoros, ela não está desvinculada de um projeto harmônico maior, constituindo "um", imaginariamente, com os sentidos de combate mobilizados na letra e nas imagens de *Causa e efeito*.

Ritmo, melodia, inscrição de uma batida eletrônica regularmente marcada e passeio, ao longo, de uma canção citada, junto com a letra, a fala, as imagens e uma voz grave, como também grave se apresenta o "timbre" das questões discursivizadas. Uma voz que se coloca

como “região corpórea da fala” (SOUZA, P., 2007, p. 203), que dá "a ver “uma forma histórica de sujeito erigindo na voz do indivíduo enunciante” (Ibid., p. 210).

No *hip hop* de *Causa e efeito*, a voz do sujeito-*rapper* é constitutiva de uma forma histórica de sujeito (combatente) que erige em meio a todos os elementos musicais que constroem efeitos de sentido para combate, produzindo uma tensão entre sentidos, mas também uma tensão segundo o imaginário lugar-comum, enquanto sinônimo de apreensão, conflito etc.

Relembrando a etimologia da palavra interpretação (*inter petras* – entre as pedras), Heller (2003, p. 33) ressalta que a "música não está nas notas, mas entre as notas. Está no espaço entre elas, no vazio, campo de possibilidades". E o mesmo autor ainda afirma, negociando com sua tomada de posição positivista que prevê um sujeito dono de si e do seu dizer, que "a abertura do signo musical é plena: à imagem acústica não corresponde um significado determinado" (Ibid., p. 12).

Significando discursivamente esta afirmação, inscrevendo-se a noção de musicalidade (como discurso), trata-se de um postulado inerente à linguagem em sua constituição, cujos sentidos não estão nas palavras, mas, como já mencionado no capítulo teórico nesta tese, são determinados pelas posições em relação no processo sócio-histórico em que toda palavra é produzida (PÊCHEUX, 2009[1975]).

Assim também os sentidos de uma música (e já sugeri tomá-la como forma empírica resultante da produção de evidências de sentido) não estão nas notas, no ritmo, na melodia etc. Convertendo-a em discurso, por meio de sua dessuperficialização enquanto objeto, é que se pode buscar compreender a determinação das posições em relação no processo sócio-histórico em que os elementos constituintes da materialidade significante da musicalidade são produzidos.

Os elementos de uma musicalidade se conjugam compondo um objeto a partir do qual se podem analisar as posições ideológicas em jogo na produção de sentidos: a musicalidade de *Causa e efeito* anuncia, tanto quanto o discurso materializado na letra e nas imagens, o clima de tensão, de impacto, suspense e realismo, em um discurso direto, literal, próprio ao estabelecimento de um confronto entre combatido (agente) e combatente (paciente, mas re-agente).

Sobre o modo como esta composição pode ser interpretada por outros sujeitos, já que entra em circulação em diversos meios – neste caso específico, em uma rede social da Internet que supõe uma administração (in)determinada dos sentidos e relações estabelecidos –,

dependerá das filiações de sentido que determinam as posições ideológicas de quem interpreta.

Assim, pode-se criticar negativa ou positivamente uma composição do ponto de vista musical (rítmico, melódico e harmônico), do ponto de vista linguístico, do ponto de vista político, geralmente pelo apoio na ilusão de transparência dessas linguagens. Algumas dessas interpretações poderão ser analisadas a partir do recorte dos comentários de sujeitos-internautas, que se segue a este subcapítulo.

Voltando à questão do tempo na música, especificamente para chegar ao in-simbolizável apontado por Didier-Weill (2014), cito novamente Heller (2003, p. 35-36), para dar (con)sequência ao que se pode ressignificar de suas ponderações:

O intérprete não mede o tempo: ele o vive. Claro, sua música está inserida (pelo menos na maior parte das músicas existentes) num contexto métrico, o qual ele tem presente e ao qual se reporta. Mas trata-se apenas de uma referência em torno da qual gravita: assim como quem vive uma experiência intensa não mede o tempo de duração de sua experiência [...], da mesma forma o ritmo não pergunta pelo metro. Seu tempo é o tempo do movimento, e o tempo o movimento é o tempo da expressão. Enquanto a expressão durar, durará o presente [...].

Baseado no que é trazido pelo autor como relacionado à experiência com o tempo, não posso desconsiderar a relatividade de um outro tempo, um tempo não-cronológico, onde o tempo de uma canção não é igual para todo ouvinte/observador, de modo que passa rápido para alguns e devagar para outros (HELLER, 2003).

Este tempo não-cronológico Heller (Ibid.) nomeia como psicológico. Entretanto, na perspectiva teórica em que esta reflexão se insere, com suas concepções de sujeito, linguagem, história e real, tratá-lo como psicológico seria recair e aportar na ilusão de intencionalidade do sujeito e de literalidade da linguagem. O próprio autor fala, por vezes, nesta “intencionalidade”.

De acordo com Merleau-Ponty (2011), está prevista/suposta no tempo uma certa visão/sensação/relação com sobre/com o tempo, a qual se origina da relação de cada sujeito com as coisas. Pode-se dizer uma relação singular do sujeito com aquilo que o afeta? O que representa, para cada sujeito, um samba, um funk, um rock, uma ópera, ou mesmo um funk, mas outro não, uma ópera, mas outra não?

A relatividade deste tempo, que não é o mesmo para todo sujeito, esbarra mais uma vez em algo da ordem do inominável, que toca os afetos, ou melhor, o modo como cada discurso desperta determinados afetos em cada sujeito: nos termos de Pêcheux (2012[1982]), uma certa relação com a Verdade; nos termos de Didier-Weill (2014), a *nota azul*.

Além de um aprimoramento na questão de como lidar com o que comecei a esboçar aqui, teórico-metodologicamente, como uma análise discursiva da materialidade significativa da musicalidade, pretendo prosseguir, daqui em diante, com reflexões melhor embasadas, fundamentadas e elaboradas sobre esta questão inerente à Verdade na música, uma questão pouco explorada na Análise do Discurso e que, a meu ver, merece grandes consequências.

Vimos, neste projeto inicial de análise, que:

- a) A citação musical de *Hayat bu işte* transita por *Causa e efeito*, fazendo significar uma memória histórica, memória esta que desliza sobre o discurso, atualizada em novas condições de produção. Resignificada na constituição, formulação e circulação de um discurso que produz imaginários de combate entre inimigos históricos, *Hayat bu işte* se torna um dos elementos constituintes da harmonia, na significação de combate, que conta com as materialidades linguística e imagética, ilusoriamente, fazendo um.
- b) No que se refere à recepção e repercussão de um discurso híbrido que circula no *Youtube.com*, não há garantias quanto ao rumo das interpretações, mesmo havendo um esforço no direcionamento dos sentidos, por meio de gestos discursivos produzidos em uma *imbricação material significativa* específica (LAGAZZI, 2010).
- c) As possibilidades de interpretação estão vinculadas à inscrição do sujeito e sua identificação a uma formação discursiva que determina o que/como um discurso pode e deve ser dito/visto/escutado (PÊCHEUX, 2009(1975)]. Isto assinala a abertura constitutiva do processo de significação na linguagem, em que incluo a música, expondo-a à polissemia que instaura a própria possibilidade de o sujeito vir a dizer algo (ORLANDI, 2012a).

Continuando este trabalho de descrição e análise de sequências discursivas, prossigo com a análise dos comentários de internautas enquanto discursos sobre o videoclipe *Causa e efeito*.

4.4. Os comentários de sujeitos-internautas

Em termos quantitativos, os comentários que possuem afinidade com o vídeo aparecem em maior quantidade. Os que demonstram rejeição parecem dividir-se entre adeptos do *hip hop*, mas críticos de MV Bill, que o têm como traidor, e adeptos do movimento que compartilham suas ideias e modo de disseminá-las, revelando-se concordâncias e discordâncias entre “irmãos”, as quais também comparecem nos sentidos enfatizados pela letra e pelo que é mobilizado na materialidade imagética.

Não há como afirmar que este quantitativo traduza o modo como a sociedade se divide e se organiza, porque isto seria pressupor que haja identificação de uma maioria com movimentos de reclamação de direitos e de reivindicação política. Isto servindo tanto para os que se identificam clicando em “gostei” e/ou comentando a favor, quanto para os que não se identificam com o *rap*, marcando que não gostaram e/ou enfatizando alguma característica sobre o clipe, o movimento social ou o cantor.

Necessita-se levar em conta a possibilidade de a maioria dos sujeitos que se propõem a assistir a um clipe de *hip hop*, publicado, de modo irrestrito, em um lugar de veiculação (*Youtube.com*) tomado discursivamente como espaço simbólico, lugar urbano de produção (ORLANDI, 2010), é afetada, de antemão, por uma memória sobre esta arte, os sujeitos que a produzem, as causas políticas, os lugares sociais e o lugar de veiculação.

O próprio funcionamento da Internet enquanto meio e do *Youtube.com* enquanto veículo em que este discurso circula, prevê pelo menos dois movimentos distintos que envolvem a relação do sujeito com a audiência a um vídeo. No primeiro, o sujeito chega ao discurso através de um gesto de busca direcionado a um vídeo de que ouviu falar, ao cantor, ao *hip hop*, entrando em contato com vários *links*. No segundo, o vídeo chega ao sujeito por intermédio de outros vídeos, de compartilhamentos em redes sociais, de propagações em sítios específicos etc.

A Internet funciona, em sua dispersão, constituindo uma memória sobre a qual se imagina tudo abarcar. O funcionamento do sítio *Youtube.com* conduz o sujeito a vídeos após vídeos *ad infinitum* (tendo em vista a produção do efeito de acúmulo em uma memória metálica que não se dá pela historicidade, mas, como já salientado, pela quantidade (ORLANDI, 2010). Tais fatores fazem com que a questão do alcance e da recepção de um objeto audiovisual seja inestimável, incontável, inimaginável, assim como sua repercussão na sociedade. Publicar algo, portanto, é sempre da ordem do "não saber o que vai dar", por mais que quem publique imagine ter em vista um tipo de público alvo.

Esta imprevisibilidade e impossibilidade de controle sobre o alcance, a recepção e repercussão do que circula na Internet abre para "a divulgação e a circulação de outros dizeres que afetam o funcionamento da sociedade". Desse modo, pode constituir "um espaço para a militância, para que os sujeitos silenciados pela sociedade tenham voz, digam sobre seus desejos, medos, lutas" (GARCIA; SOUSA, 2014).

Tem-se de palpável, enquanto objeto discursivo, o qual materializa linguisticamente a posição ideológica de quem assiste ao videoclipe, os comentários dos sujeitos, alguns dos quais serão analisados a seguir, com base no recorte previamente efetuado.

4.4.1. Posição discursiva em relação de adesão à produção de imaginários no discurso hip hop em *Causa e efeito*

Sobre a noção de comentário, Foucault (2011[1970], p. 25) dirá que:

[...] o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável [...] funda uma possibilidade aberta de falar. Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel [...] senão o de dizer enfim o que estava articulado no texto primeiro. Deve [...] dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito, e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia sido dito.

Reterritorializando discursivamente a definição de Foucault (Ibid.), afirmo que a noção de comentário está, para um suposto texto primeiro ao qual se reporta, no estabelecimento de uma relação com a divisão de sentidos constitutiva daquele. Proponho, tendo em vista as possibilidades distintas de interpretação, que consistem em diferentes tomadas de posição discursivas, a partir da fundação de uma possibilidade de falar abertamente.

Esta abertura, para a Análise do Discurso, é constitutiva da linguagem. Por mais que o discurso *hip hop* em *Causa e efeito* seja ideologicamente determinado e filiado, pois, a uma rede de sentidos, os comentários sobre o mesmo se podem constituir a partir de diferentes filiações, por meio de uma relação distinta com a exterioridade que determina todo discurso, o que os conduz ao estabelecimento de diferentes tomadas de posição discursivas pelos sujeitos comentadores.

São essas diferentes tomadas de posição discursiva, nos comentários de sujeitos-internautas em relação aos sentidos postos em circulação no videoclipe *Causa e efeito*, que serão analisadas a seguir.

Para tanto, nesta seção, foram selecionados comentários nos quais se assume uma posição discursiva que nomeio com estando em relação de adesão à produção de imaginários no discurso *hip hop* em *Causa e efeito*. Trata-se, portanto, de comentários do que chamo aqui de *sujeitos-comentadores* que, a seu modo, se identificam, concordam com e/ou exaltam o clipe, o *rapper* MV BILL, uma classe social em relação a outra etc.

Vejamos a análise das SDs como objetos discursivos construídos a partir dos comentários de sujeitos sobre o clipe, sujeitos individualizados no *Youtube.com*, através da criação de uma conta, com *login* e senha, ainda que estas identidades no/do digital não correspondam, necessariamente, às identidades civis que os individualizam enquanto cidadãos no âmbito do Estado.

SD 14 - **Carlos**¹⁸ - *mv bill seja louvado*¹⁹

Nesta SD, o sujeito internauta coloca MV Bill no patamar de santidade /ou autoridade, ao mesmo tempo em que assume uma posição de submissão/respeito/adoração ao sujeito-*rapper*. Isto ocorre pela atualização, em novas condições de produção, de sentidos que remetem a uma memória monoteísta cristã na relação com o pré-construído “Deus seja louvado”, enquanto algo que remete, inevitavelmente, a uma construção anterior, a um exterior, mas independente em relação ao que é enunciado no discurso que a ressignifica (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 89). Observe-se que o sujeito coloca em destaque o significante louvado, que comumente significa como sinônimo de "adorado".

No eixo da substituição, no lugar de Deus comparece MV Bill, demarcando-se a identificação do sujeito e sua identificação na formação discursiva em que o *rapper* se inscreve, não pelo simples movimento de concordância, mas por uma aderência que se assemelha à servidão religiosa, fazendo significar o enunciado segundo a natureza das filiações ideológicas em jogo. Têm-se, então, um novo sentido. Nisto que desliza de um a outro campo, emergem sentidos alocados em condições específicas, mas que, para significarem segundo a posição ideológica assumida, carregam-se de um atravessamento de memórias que os sustenta.

O enunciado “Deus seja louvado” também comparece nas notas de papel da moeda brasileira, na contradição com o estabelecimento legal de um Estado laico. Se poderíamos pensar, a partir desse enunciado pré-construído, uma parte desta contradição compondo um dos extremos da ambiguidade que coloca um símbolo da nação sob a submissão e também proteção divina, quiçá é possível reiterar, pela associação com o comparecimento do enunciado “Deus seja louvado”, inscrito na moeda nacional, o papel de MV Bill, na produção de imaginários em *Causa e efeito*, como um sujeito que assume a posição de mestre, condutor político e protetor de uma nação. Um novo líder, porta-voz, como já dito anteriormente, como construção de representações discursivas do sujeito do discurso (ZOPPI-FONTANNA, 1994).

SD 15 - **Alberto** - *Eu chego em casa e digo assim para minha mãe: mse vou ali bater em 8 otarios q nao cirtiram essa musika
minha mae: so vai vc filho ??
eu : nao vai eu e mais: 186876*

¹⁸ Os nomes dos sujeitos-comentadores comparecem como fictícios nesta análise, a fim de que se preserve sua identificação civil.

¹⁹ Todos os comentários foram transcritos como comparecem no sítio, isto é, não houve qualquer alteração ou modificação a nível gramatical.

O sujeito-internauta narra uma cena em que estaria se reportando à própria mãe, para falar sobre aqueles que clicaram na opção “não gostei”, após assistirem ao clipe, no *Youtube.com*, e aos que clicaram na opção “gostei”. Há de se destacar, a princípio, uma diferença numérica à época do comentário: 186. 876 marcações “gostei” e apenas 8 “não gostei”. Como já dito, isto não aponta precisamente para uma identificação em massa com a canção, o cantor e o movimento, haja vista a probabilidade de a maioria dos que declaram gostar do vídeo se identificarem previamente, isto é, já serem seguidores ou apreciadores de MV Bill ou do movimento *hip hop*.

Mas algo precisa ser pontuado, qual seja o tipo de reação/abordagem do sujeito em relação aos que não apreciam: “vou bater” neles. Diferentemente de se contrapor ao autoritarismo velado de um sistema falsamente democrático com uma postura, na contramão disto, factualmente respeitosa, o sujeito reage com repulsa e indignação, incitando uma atitude de violência direcionada aos que se contraidentificam a determinada posição ideológica. Isto dizendo discursivamente, já que, no âmbito das projeções imaginárias, a relação se constrói como transparente entre "eles" e "nós", assim como no videoclipe.

O que (não) diz esta agressividade que, por vezes, tende a provocar uma comicidade no discurso do sujeito?

Primeiramente, estamos diante de um contra-senso que se regulariza em algumas sequências discursivas do *hip hop* e outros movimentos sociais. Ao mesmo tempo em que afirma requerer/propagar um ideal de igualdade social, este desejo é contradito pela posição de ataque/violência/destruição ou ridicularização do outro, o que não se ajusta de forma coerente ao discurso da igualdade, se entendemos que este ideal englobaria todos os grupos e desfaria/amenizaria as diferenças de classe.

A postura de quem comenta, assim como a de muitos *rappers* poderia ser traduzida, grosso modo, pelo enunciado “Igualdade sim, mas, antes dela, a vingança”; ou ainda “Depois do acerto de contas, haverá espaço para a igualdade”; Indo além: “O que se chama de igualdade representa inversão no comando das estruturas de poder”. Uma tomada à força.

“Somos muitos, eles poucos. O que nos impede?”. Se é verdade, e sabemos que é, que as classes subalternas estão em maioria significativa na sociedade, retornamos à questão: o que as impede de tomar o poder? E chegamos novamente ao lugar em que a falha ideológica é pontual, por isso afirmo que o que há em discursos como o *hip hop* é uma contraidentificação, lugar que permite ao sujeito a assunção de certos questionamentos, mas que esbarra sempre num ponto limite em que a ideologia dominante permanece eficaz. O

sujeito questiona. Saber que está em maioria é um questionamento que revela pontos de resistência ao discurso dominante, mas, ainda assim, não rompe.

SD 16 - **Pedro** - *Resumindo querem nos ver burro pra eles continuarem roubando nós, acorda ai povo revolução ja ta na hora, so vai assim, ou não tbm, vamos ver tudo e ficarmos calados, he vamos... vamos nada o negosso é povo na rua pressionando esses filhas da pulta e fazer querer o que é nosso, corrupção solta ai e a gente so olhando tem que todo mundo pensar no mesmo sentido e botar pra fuder com a dita "Elite"*

Em um discurso que visa a resumir/interpretar a letra do *rap*, o sujeito afirma que há um objetivo no descaso contra os mais pobres: “ver **nos** burro pra **eles** continuarem roubando **nós**”. Isto reproduz sentidos que circulam socialmente, ligados à ideia de que a falta de investimento em educação tem como propósito formar uma massa ignorante, a fim de perpetuar certos políticos no poder.

Os elementos grifados, verbais, pronominais e substantivos, requerem demonstrar a imposição de limites entre uma e outra classes. Eles e nós. O povo e a Elite (em que a Elite não é o povo e vice-versa). A partir deste estabelecimento, nota-se mais uma vez a inscrição de um duelo cujo propósito é enfrentar, pressionar, "botar pra fuder" com a dita 'Elite' que rouba o povo, que é corrupta e, com isso, prejudica o povo. Povo que se posiciona no sentido de seguir adiante na luta por um resgate legítimo: "fazer querer o que é nosso" (e não nos é dado?).

Como contrapartida a este objetivo, a proposta do sujeito que comenta é que o povo acorde e promova a “revolução”, pois “so vai assim”, do contrário, “vamos ver tudo e ficar calados”, “a corrupção solta ai e a gente so olhando”. E o que o sujeito entende como revolução é o confronto direto contra aqueles os quais significa como oponentes.

O sujeito na origem de si é a ilusão que norteia tanto a interpretação de quem comenta sobre o papel do dito "revolucionário" quanto sobre as práticas dos que os condicionam socialmente à margem. Teoricamente, sabemos desta ilusão que ela é constitutiva da entrada do sujeito no simbólico, constituído como tal pela ideologia e pelo inconsciente (PÊCHEUX, 2009[1975]).

O que cabe a esta análise é observar certos apagamentos, como por exemplo o apagamento do processo histórico que torna evidente para o sujeito que ele tem o poder absoluto e claro de reagir (basta querer) e que o outro tem o poder, igualmente transparente e cristalino, de fazer justiça aos menos abastados (e não quer). A solução é, pois, revolucionar, em que revolucionar significa "botar pra fuder com a Elite".

Mas o que é passível de se deslocar tanto na fala encorajadora do enfrentamento entre opostos, quanto na suposta prática iminente de destituir aqueles que ora se encontram no poder? Ao mesmo tempo, o que se deixa de refletir tanto na reprodução desta fala quanto na possibilidade de uma guerra declarada e evidente contra o inimigo?

Ignora-se, portanto, em ambos os imaginários, que não há apenas dois lados, mas uma complexidade constitutiva das relações entre homens que fazem história. Todo sujeito é ideologicamente determinado e assim constituído, inconscientemente atravessado, e só pode falar a partir de uma posição. Posição esta filiada a certos sentidos e não outros. Repito que a ideologia não é aprisionamento, mas campo paradoxal (PÊCHEUX, 2012[1982]), de maneira que as relações sociais não possam e não devam ser reduzidas a relações lógicas de oposição. Trata-se de relações de força, em que alguns sentidos tornam-se dominantes (provisoriamente, visto que é sempre possível des-historicizar) tendo como impulso as formas pelas quais os sujeitos conduzem os rumos da história, e como se decide, historicamente, por dados sentidos e não outros.

4.4.2. Posição discursiva em relação de discrepância com a produção de imaginários no discurso hip hop em Causa e efeito

SD 17 - Saulo em resposta a João - Esta cultura ridícula é estimulada pelos nossos governantes que fica pagando showzinhos e negando dinheiro pros serviços públicos.

Nesta SD, o sujeito faz uma associação, na contramão da luta política entre o discurso *hip hop* e os órgãos governamentais, os quais são responsabilizados pela tragédia das favelas, associando à conivência dos governantes a própria possibilidade de manutenção de uma cultura designada como "ridícula".

Haveria uma relação ambígua entre candidatos políticos, a favela enquanto curral eleitoral e os movimentos oriundos dos guetos, a qual já foi mencionada nesta pesquisa. Ou seja, na produção de imaginários do discurso *hip hop* em *Causa e efeito*, depreende-se sentidos de denúncia ao oportunismo dos candidatos que, através de comícios ou do que se costuma nomear com o neologismo "showmício", adentram à favela, oferecem suas propostas, muitas vezes vinculadas aos discurso reclamatórios postos na pauta dos movimentos sociais, pagam por apresentações de *funk*, pagode ou *rap*, de modo a conquistar a confiança e, conseqüentemente, os votos dos moradores de morros e favelas. Junto a isso, divulgam seus projetos e promessas, a fim de obter votos.

Por outro lado, através de leis e editais publicados por órgãos governamentais, muitos movimentos sociais conseguem financiamento para seus projetos, apresentações musicais e artísticas de modo abrangente, ainda que nelas estejam inscritas tomadas de posição discursivas críticas ao governo, sem que estas inscrições escapem à previsão do sistema.

No entanto, o que o comentário do internauta ignora, justamente por não alcançar além da transparência desta relação política ambígua entre o governo e os movimentos sociais, é o fato de tal relação estar prevista e ser necessária à harmonia do sistema vigente, o qual, constitucionalmente, deve servir a todos sem distinção. Portanto, analiticamente, o comentário não ultrapassa o senso-comum, mantendo-se, nos termos de Orlandi (2012), inocente em sua interpretação de relações sociais tomadas como óbvias.

O Governo apoia, mas ao mesmo tempo tenta administrar os movimentos sociais fundamentados na crítica a ele próprio, justamente para que a falácia constitucional do ideal de democracia não seja contrariada por uma atitude repugnante explícita em relação a uma classe. Esta repugnância precisa existir à maneira de uma dissimulação que não comprometa a ilusão de igualdade de direitos prevista na lei.

SD 18 - **Maurício** (Comentário apagado posteriormente à publicação) - *tÁ BOM TA BOM MAIS AI PQ FAZE MALHAÇÃO TIRO EM MV PORRA TO LIGADO DINHEIRO DISCEMINA A ALMA PERDEU NAO O SEU TALENTO MAIS AI PERDEU A INTEGRIDADE DO RAPER REAL NACIONAL O Q ADIANTA A LETRA C NA FECHA COM NOIIS E TA NO MEIO DOS CORRUPTOS ... AI NEGO PERDAO NAO ENTENDI NA RELA NA HUMILDE QUAL É MV BILL JA FOI SERA QUE TÚ IRA PREOSPERA ??? C 'PÁ SIM NA GLOBO TU É VISTO COM UM DELES TRAIU O RAP NACIONAL ???? SERA ???? COMENTEM RAPERS DESSE bRASIL*

A SD acima traz um comentário que se diferencia do anterior, visto que o que está em questão para o sujeito-internauta não é a crítica ao *hip hop*, mas um ataque direcionado ao *rapper* MV Bill, tratado como traidor, oportunista, vendido (por dinheiro), alguém que "perdeu a integridade do *rap* real nacional", ao participar de programas da Rede Globo de televisão, como a novela adolescente "Malhação". Haveria, portanto, um outro lado do *rap*, um *rap* vendido, que não seria mais o dito "real".

Assim, o sujeito propõe, inclusive, "tiro" ao *rapper*, uma proposta um tanto radical e, por que não lembrar?, ilegal. No entanto, esta proposta que, de acordo com o discurso de defesa aos direitos humanos, fere tais direitos, é possibilitada pelo próprio funcionamento da Internet, do eletrônico, do digital, em que está inserido o *Youtube.com*. Ao abrir uma conta no

sítio, o sujeito não precisa sequer identificar-se de acordo com sua identificação civil perante o Estado, mas pode usar codinomes que o identifiquem, especificamente, em cada portal no qual abre sua conta. Como mencionado no subcapítulo 1.2.2. (*Sujeito, sentidos e(m) rede: o Youtube.com*), a princípio, tudo se pode publicar, ainda que o chamado "conteúdo" da postagem seja ilegal. Depois de publicado, lido, reproduzido, como controlar?

Ao visitar os comentários selecionados, um ano após o recorte efetuado para esta análise, deparo-me com uma surpresa: o comentário fora excluído. Pelo que o sítio permite, o sujeito se expressou em dado momento, mas provavelmente foi denunciado ou censurado. Não há como saber, inclusive, se o próprio sujeito excluiu seu comentário. Esta memória que, aparentemente, tudo abarca, uma memória metálica (ORLANDI, 2010), também permite que algo seja riscado, nesta sua condição de priorização da quantidade em detrimento da historicidade. Porém, não se pode ignorar o fato já alardeado de que, uma vez postos em relação, medir os efeitos de sentido que certos discursos vêm a produzir, ainda que sejam deletados posteriormente, é uma tarefa impossível.

O sujeito internauta aponta do *rapper* MV Bill a contradição entre o que diz na letra e o que faz em sua vida: na letra, a defesa dos direitos e a representação de quem não tem voz; na vida, não fecha com o irmãos e mantém aliança e convivência com os "corruptos", que são significados em *Causa e efeito* em meio aos algozes do povo humilde e maltratado.

Por fim, o sujeito-internauta, depois de publicar sua opinião, interpela os *rappers* do Brasil a opinarem sobre a mesma, a partir de um funcionamento proporcionado por um sítio de busca, audiência e compartilhamento de vídeos, opiniões, apreciações etc. Nesse sentido é que se pode afirmar que a Internet, o eletrônico, o digital, o *Youtube.com*, naquilo que proporcionam, configura-se como espaço urbano que (des)limita e co-direciona a produção de sentidos, que se reproduzem sob a ilusão de transparência do sentido e do sujeito enquanto efeito ideológico, o que se conhece desde Althusser (1980) relido por Pêcheux (2009[1975]).

Um aspecto estético/material a ser sinalizado diz respeito à mobilização de enunciados em maiúsculo. Apenas a título de observação, poder-se-ia supor este recurso como um modo, digamos, "mais prático" de escrever rapidamente. Por outro lado, também é permitido supor que o que está em maiúsculo, de alguma maneira, foi grafado em destaque, como um grito, reforçado pelas interrogações repetidas (???), do sujeito que emite um comentário em resposta a outro sujeito.

Discursos que colocam em xeque a legitimidade de MV Bill para representar uma classe contestam a veracidade de suas letras e apontam para as contradições do *rapper* a partir de uma comparação entre sua participação em determinados projetos, as práticas que

desenvolve no mundo artístico e sua posição de ativista/militante, como se houvesse um tipo de rendição ao modo de pensamento e de vida do inimigo. Dentre os projetos mencionados, pode-se citar a participação do cantor em programas como o *Programa do Jô* e na novela adolescente *Malhação*.

Depreende-se um ataque nesta SD, expresso, principalmente, no enunciado "TIRO EM MV". O sujeito-internauta agride verbalmente MV Bill e propõe uma agressão física, não como alguém que não se identifica ao *hip hop*, mas como adepto que o acusa de trair o movimento.

Percebe-se, assim, uma divisão de sentidos dentro daquilo que se tem ilusoriamente como unidade de propósitos, dando-se a ver a complexidade existente nas práticas produzidas pelos que se dizem dominados e nomeiam, contra si, um dominador, de cujas práticas também não escapam à complexidade inerente às relações entre sujeitos, embora sejam regularmente simplificadas no discurso dos que se o-posicionam em relação a eles.

SD 19 - Julio César - *Eu não entendo o motivo de criticarem tanto os empresários sendo que nada do que está dentro da casa de cada um de vocês foi feito pelo o governo mas sim por empresas provadas cujo o dono é um "magnata" e mesma assim vocês falam mal, a única coisa que move a economia do Brasil são as empresas. Criticam muito também o carnaval sendo que isso já existe no Brasil a séculos e mesmo vocês não querendo vai continuar fazendo parte da cultura do país. Tudo socialistas/comunistas otários!*

O discurso da SD19 filia-se a uma rede de sentidos contraidentificada ao que o *rap* traz como proposta de discussão, a partir da posição assumida por quem fala. O sujeito afirma não entender a crítica direcionada aos empresários. Não entender é sempre não entender de dada posição discursiva, isto é, a estranheza em relação à crítica aos empresários aponta para uma filiação de sentidos no discurso do internauta que se contrapõe à formação discursiva que domina o discurso do sujeito-*rapper*.

Por isso, de sua posição, o sujeito-internauta atribui à existência das empresas e dos empresários o bom desenvolvimento da economia do país, além de uma série de "benefícios" a que a população tem acesso, enquanto que, no *hip hop*, o empresário (dito "magnata"), na letra de *Causa e efeito*, é significado entre combatidos, exploradores, agressores, dominadores etc.

Em uma outra referência ao que o videoclipe coloca em circulação, o sujeito traz aquilo que ele interpreta como uma crítica ao carnaval, a partir de como a mulher é significada no clipe, um discurso que exhibe a mulher, na maioria de suas aparições, com o

corpo seminu. Linguisticamente, tal exibição da mulher materializa uma crítica, a partir dos versos/enunciados "País tropical, povo sensual/ Fábrica de gente em condição marginal".

O sujeito-*rapper* significa o corpo da mulher, de certo modo, exercendo sua crítica à exploração da nudez. Em uma das cenas, a mulher está vestida com uma fantasia de carnaval, justificando a significação posta em circulação pelo sujeito-internauta, materializando um conflito entre discursos filiados a distintas formações discursivas, o que produz o não entendimento mencionado no comentário.

O sujeito-internauta significa o outro (sujeito adepto do *hip hop*), demarcando, ao mesmo tempo, sua própria posição: "Tudo socialistas/comunistas otários!". Ou seja, aquele que comenta não é "socialista/comunista" e nem "otário" como o *rapper* ou quem se posiciona a favor dele, de sua música ou do movimento *hip hop*.

Enfatizo o modo como cada sujeito ou grupo, nesta contenda que se forma e gera alterações responsivas, defende ou tenta sustentar a transparência de seu dizer, o maniqueísmo de seu modo de pensar como efeito da produção discursiva de um *imaginário de antagonismo lógico*, e a conseqüente descomplexificação dos entrelaçamentos em relações urbanas desiguais.

De sua posição, tanto o *rapper* quanto seus adeptos culpam o outro, e nesta acusação não há brechas: no imaginário do favelado, há um outro que o submete e o faz simplesmente porque quer (e este outro não é a nada submetido em sócio-históricos); do lado do dito "privilegiado", o *rapper* diz inverdades, faz-se de vítima para não dizer que sua falta de ascensão econômica está ligada à escassez de esforço e dedicação para alcançar um objetivo.

Todas as sequências são responsivas, em sentido amplo (constitutivo) e no que chamarei de sentido restrito, isto é, em dadas condições de produção. Primeiramente, os comentários são produzidos em função de uma imagem de interlocução, ou seja, os sujeitos se embatem, concordam, destoam, se enfrentam discursivamente, uns em relação aos comentários dos outros.

Trata-se do que se pode chamar de um duelo entre comentários: disputa de sentidos. Tais comentários também respondem a outros discursos que circulam socialmente, imaginários reproduzidos sobre o *rapper*, seu engajamento social, sua fama contraditória entre adeptos ou não do *hip hop*, e sua relação com a mídia. Em última instância, todos os comentários são responsivos enquanto discursos, porque sabemos, com Ganguilhem (1980), que o sentido é "relação a".

No capítulo 5, realiza-se a análise de dois enunciados que já foram discutidos em outras etapas, mas que serão abordados, neste momento, não como elemento da composição

linguístico-imagético, mas como sequências discursivas independentes, sem deixar de se estabelecer articulações com o que foi analisado até então.

Seguem, portanto, sequências em que o discurso do sujeito-*rapper* toca na relação da educação e da escola com a vida dos sujeitos que integram a denominação "combatentes".

5. HIP HOP, EDUCAÇÃO E CAMINHOS (IM)POSSÍVEIS

Quando se adere ao conhecimento legítimo, através do inconsciente discurso que propõe o acesso necessário a ele, se desconhece a luta de classes, a luta pela validade das diferentes de saber e a questão da resistência cultural.

Eni Orlandi. Discurso e leitura.

A questão complementar sobre como o *rapper* significa a educação exige que se retomem duas sequências que compõem a letra de *Causa efeito*, que dão lugar à questão da escola e da educação em meio ao conjunto de demandas trazidas pelo *hip hop*. Tais enunciados já foram minimamente analisados, mas serão retomados aqui enquanto SDs separadas, a fim de que se ampliem as análises em torno dos sentidos que produzem.

SD20 - Sem escola, sem escolha/ Expectativa de vida até que o crime te recolha”.

SD 21 - Pra mim é muito fácil de ser entendido: sem educação vários de nós vai virar bandido”.

Face a estas sequências, foi inevitável a produção dos seguintes questionamentos: neste jogo de palavras e de sentidos, não ter *escola* é igual a não ter *escolha*? Então, os quem têm escola têm escolha? Mas que escola? Que escolha? Ter/não ter escola é o que confere maior ou menor “liberdade” ao sujeito, ou mesmo abre um leque maior de opções, um aumento de expectativas, para que o sujeito não siga pelo caminho da criminalidade? Consecutivamente à sequência 20, tem-se: “Vários do lado do bem, são empurrados pro mal/Vítimas da convulsão social”.

Qual é a relação entre *escola* e *escolha*, em e para além do jogo paronímico entre as palavras? Como estes enunciados estariam relacionados às posições discursivas assumidas no clipe *Causa e efeito*? A educação é, por excelência, aquilo que evita que o sujeito seja “empurrado pro mal”? Mas que educação? Educação para o quê e para quem? O que é educação? Em relação a que/quem está o que se define como mal, crime, criminalidade? Quem e como são os sujeitos que estão do lado do bem?

Se os sentidos postos em relação a outros sentidos, no clipe, remetem ao imaginário de que o sujeito necessita de educação para ter maiores/melhores expectativas, ou expectativas diferentes de não “virar bandido”, que possibilitem ter “escolhas”, pode-se concluir que não há

nesta produção de imaginários uma negação veemente da lógica em vigor, qual seja aquela que é explicada no subcapítulo 1.2.

No capitalismo, a educação é tratada dissimuladamente como instrumento de separação, de apartação, de definição dos lugares sociais que serão ocupados pelos sujeitos no mundo do trabalho. Os sentidos reproduzidos no discurso analisado, desta forma, não deixam de retroalimentar uma "dança das cadeiras" que não representa modificações na estruturação do social, isto é, não sustenta um projeto de desintegração da desigualdade. Afinal,

transformações sociais que objetivam a superação da dominação e exploração não podem ser atingidas mediante a conquista de posições na estrutura do poder dominante, mas apenas mediante transformações fundamentais do modo dominante de vida e de socialização. Estas devem ser dimensionadas no sentido de não trocar, mas dissolver relações institucionalizadas de poder, e isso tanto na esfera do Estado quanto na da sociedade "civil" (NOVY, 2002, p. 360).

Para ilustrar a discussão, trago aqui uma referência à entrevista do secretário de educação do Rio de Janeiro, ao jornal Folha Dirigida, concedida em junho de 2012 (o então secretário era o economista Wilson Risolia), na qual justifica as políticas de educação do Estado dizendo que "a vida é assim, ela premia os melhores. E esse é o recado: os melhores alunos, se fizerem os simulados, se fizerem o SAERJ, se passarem de ano, serão beneficiados"²⁰. Este enunciado é representativo da maneira como o Estado, "na articulação do simbólico com o político, administra as relações de poder na sociedade, e, conseqüentemente, a gestão das relações de forças e de sentidos" (ORLANDI, 2015, p. 3).

Uma análise desta sequência torna explícito o apagamento dos processos materiais e das construções históricas que fazem com que "a vida seja assim". Ou seja, um apagamento da ideologia, posta aí como evidência, ponto imutável contra o qual não há o que fazer. As recompensas que o Governo oferece estão em coerência com a "natureza" humana ou o âmago de cada indivíduo. As intervenções devem ocorrer levando-se em conta essa condição de base das relações entre sujeitos.

É possível depreender, a partir de discursos postos em circulação por representantes de um governo, sentidos que levam à conclusão de que a desigualdade é constitutiva desta ideia de uma essência inerente ao sujeito e às relações sociais. Os sujeitos são incentivados a serem melhores que outros para terem mais do que outros, pois o mundo sempre foi assim (?). Vê-se que, como indivíduo (indivisível), o cidadão é tratado matematicamente pelo Estado, e a

²⁰ RISOLIA, Wilson. Jornal Folha dirigida, junho de 2009.

vida é dada como uma equação a ser formulada, cujos números finais dependerão de seu esforço na identificação e resolução das dificuldades.

Em sendo a escola um Aparelho Ideológico de Estado (ALTHUSSER, 1980), é esperado que esteja sempre empenhando-se em tentar cumprir seu papel de tornar o indivíduo dócil, manipulável e reprodutor de práticas ideológicas benéficas à harmonia supostamente democrática do sistema, isto porque “as ideologias não são feitas de ideias, mas de práticas”, e a instalação dos Aparelhos Ideológicos de Estado vêm a reproduzir o que perpetua tais práticas como dominantes. E ainda com Pêcheux (Ibid., p. 135), é importante frisar que “só há prática através e sob uma ideologia”, e que “só há ideologia por e para sujeitos”.

Guiados por manuais de conduta, bases curriculares e preceitos “bem-intencionados”, com projetos que se dizem voltados para a construção de um mundo melhor, grande parte dos profissionais de educação, desde sempre interpelados e preparados para tal, imagina estar realmente contribuindo para que haja melhorias. São eles os grandes difusores de métodos que irão nortear o pensamento e dar forma ao cidadão. Uma forma ideologicamente ditada, através de práticas mobilizadas e postas em circulação, veladamente, à força.

Em que medida não acaba (não coincidentemente, mas por meio de processos históricos) sendo a educação o grande obstáculo à transformação, tendo em vista a evidência ideológica de sentidos que associam educação e escola aos supostos “crescimentos” que agenciam, maquiando-se sua função coerciva e modeladora? Isto pensando, principalmente, em escolas públicas de favelas e subúrbios, em que se pratica uma educação desleixada, desordenada (ou melhor, ordenada para propósitos diferentes das escolas dos grandes centros), escassa em recursos, mas profusa em burocracias. Cuidadosa ao extremo com índices e relatórios, com medidas punitivas a professores e alunos, dentre as práticas discursivas que circulam neste ambiente, apresentadas como procedimentos de praxe que objetivam inibir a reprovação e, sob este argumento, encobrem a distância entre o que afirmam os números e os reais efeitos sobre os envolvidos no processo educacional. Preza-se por fantasias em letras e números educacionais dos quais dependem uma enxurrada de cifras econômicas.

Retornando ao imaginário do *hip hop*, não se observa em sua reprodução um questionamento das práticas que se desenvolvem na escola, ou uma problematização mais ampla da relação da educação com escolhas, expectativas, criminalidade etc. O que se ratifica é que a falta de escola ou de educação leva a consequências drásticas. Talvez seja preciso um atravessamento da obviedade de que há em se pensar que, se há escola ou educação, há expectativa, há escolha, para o questionamento radical sobre o quanto a própria escola, do modo como se a oferece a muitos, contribui para a fomentação do fato de que “[é] bem

verdade que vivemos numa sociedade de escolhas arriscadas, mas apenas alguns têm a escolha, enquanto os outros ficam com o risco” (ŽIŽEK, 2011, p. 24).

A escola e a educação são introduzidas, no fio do discurso *hip hop*, pela demanda do maior/melhor acesso de dados sujeitos, a fim de que possam desfrutar de condições iguais na corrida por um lugar ao sol. Todavia, quando o papel da escola em si, quando sua relação com o Estado não é questionada, problematizada, constrangida, o funcionamento desigual, domador e coactivo que integra sua estrutura não é explicitado.

Este tipo de educação, que é minha preocupação atual – embora desconfie de todo o sistema educacional brasileiro, da educação básica ao nível superior –, em nada torna o sujeito autônomo (como o Estado o faz entender que é), ou possibilita a construção de conhecimentos que lhe disponibilizem meios para pensar por si próprio, compreendendo os discursos que o atravessam, as engrenagens que o tentam mecanizar e as muitas ações que o direcionam e o induzem a não resistir (embora, de algum modo, sempre resistam).

Exemplifico trazendo um outro fragmento da mesma entrevista anteriormente citada, em que o secretário Wilson Risolia afirma o seguinte acerca da conduta de docentes que criticam ações da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC):

[...] nosso resultado melhorou graças aos **professores de verdade, que se empenham** e são maioria. Pelos dados da avaliação estadual, pude perceber casos **de escolas que já visitei, que não tinham quadra, que possuíam problemas de estrutura e, nas quais, os professores ganharão o bônus, pois bateram a meta.** Isso acontece porque, nelas, existem **equipes pedagógicas comprometidas, que fazem a coisa acontecer.** (grifos meus)

Reforça-se o discurso da superação a qualquer preço e da recompensa pelo esforço além do esperado. Mesmo em escolas que não tinham quadra, não tinham estrutura, os professores obtiveram sucesso. Sucesso? Pode-se interpretar “sucesso” como sinônimo de aplicação do currículo proposto, cumprimento das metas estabelecidas e aumento da média em avaliações externas. Beatriz Pelosi, diretora de Pesquisa e Orientação da SEEDUC, em reportagem publicada no Portal do Jornal do Brasil, em fevereiro de 2011, defendeu que “com o cumprimento do Currículo Mínimo, o aluno também tem a garantia de estar sendo preparado para avaliações como a Prova Brasil e o Enem”. Este “conteúdo” foi preparado com o intuito de “contemplar objetivos da educação básica: preparo para o **mundo do trabalho**, para o **estudo universitário** e para **a vida**, estimulando a **cidadania**” (grifos meus)²¹.

²¹ Jornal do Brasil, 11 de fevereiro de 2011, grifos meus.

Sentidos sobre cidadania, enquanto princípio que integra o aparelhamento legal da Constituição Federal, circulam em diversas formulações, na mídia, em publicidades de governos reiterando o “dever de resgatar a cidadania”, esse “direito de todos”. Diz-se, repetidamente, que habitar a cidade não garante o exercício da cidadania. Se bem observarmos, na conclusão possível de que o direito de todos não é de todos reside uma contradição intrínseca às relações políticas (GUIMARÃES, 2013).

Assim como grande parte dos governantes, a diretora discursa como se houvesse uma relação transparente entre o estabelecimento de grades curriculares para um aprendizado unificado, o aumento de notas e aprovações e maiores possibilidades de promoção no mundo do trabalho. No âmbito do capitalismo, talvez, esses objetivos da educação básica tenham grandes chances de produzir o efeito esperado. O problema de sempre é que faz parte do efeito esperado que a desigualdade se conserve, em condições mais ou menos degradantes, que as exclusões e segregações persistam. Modificam-se apenas as posições nas estatísticas socioeconômicas.

Mesmo que haja um currículo comum a alunos da Zona Sul e da Baixada Fluminense, as condições em que é aplicado, assim como os fins da educação em cada espaço, são diferentes. Isto também significa que um mínimo para todos os sujeitos não os presenteia com as mesmas oportunidades. Caso falasse de uma competição de atletismo, em que na linha de chegada estivesse o que a sociedade aprendeu a chamar de “sucesso na vida”, diria que alguns já largam muitos metros à frente. Poder-se-ia argumentar contra esta conclusão citando exceções. Importa, no entanto, o fato de haver, por trás de todas elas, uma regra/regularidade histórica.

Esta relação entre escola, sociedade e trabalho está na base do Art. 1º da Lei Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que diz que “A educação escolar deverá vincular-se ao mundo do trabalho e à prática social”. É da ordem da evidência esta vinculação, tão óbvia e transparente que inibe questionamentos, mesmo em muitos discursos que afirmam enfrentar e contestar o sistema, como o do *hip hop*, com respeito às condições previstas na preparação a que a lei se refere e sobre os pressupostos do objetivo de conquistar um espaço no mundo do trabalho.

Na história das relações entre o homem e a escola, Orlandi (2004) nos explica muito bem que “a racionalidade, a ciência, é o móvel considerado fundamental: a relação da escola é precipuamente a relação com o conhecimento, este sendo considerado como modo de integração social” (ORLANDI, 2004, p. 152). Segundo a autora, isto sempre esteve na ordem do dia, seja nos projetos em que ler, escrever e contar subordina-se à tarefa de instruir, educar

e civilizar, seja em outros tantos planejamentos fundamentados na inserção dos cidadãos na sociedade, sempre submetidos à religião e/ou Estado.

A tarefa reservada à escola de promover a formação e contribuir com a integração social do “cidadão civilizado” faz circular um imaginário de cidadania que apaga a historicidade que perpassa os sentidos e, sendo assim, os sujeitos, já que os sujeitos se identificam no/com os sentidos produzidos. Quando o projeto de formação fracassa, o sujeito é significado como “não-cidadão”, irresponsável com o bem-estar social. O resumo da ópera é que a educação formal promove o apagamento da necessária relação entre a produção de conhecimentos e a possibilidade de abertura para considerações que vão na contramão da repetição, promovendo-se o (não) reconhecimento do sujeito naquilo que lê – e posteriores questionamentos/inconformidades – naquilo que (se) diz sobre si e seu lugar na sociedade, e também no que nega em termos de efetiva participação política.

De acordo com Orlandi (2004), a escola se textualiza sob o modo do pedagógico, da transmissão de conhecimento, da formação de cidadãos, e assim conduz o discente através de modelos de conduta, de projetos. E, nessa esteira, inibe-se a compreensão da historicidade que constitui certos preceitos. O que importa, sobremaneira, é amarrar a interpretação a sentidos irreflexivos de contribuição para um mundo melhor, sonhando as mazelas produzidas na/pela administração pública em relação às políticas educacionais. Nas palavras de Orlandi (2008a, p. 159),

[t]em-se delegado à escola a tarefa de produzir cidadãos. A escola tem assim que “criar” a cidadania. Ela não reforça apenas algo que já estaria instalado na história social. Fica para a escola a construção da imagem do cidadão, sendo a ciência um dos componentes dessa imagem. Argumento sempre disponível para as políticas que se dizem “sobre” o social no Brasil, ao longo de sua história, desde que se constitui como um país independente em que, pelos foros da constituição formal, nascemos sim já-cidadãos.

Imerso em evidências de sentido, em meio ao envolvimento por discursos que circulam na escola para/pela construção dessa imagem de cidadão de que fala Orlandi (2008a), o sujeito, habitualmente, não se depara com as contradições de se pensar a construção de um mundo melhor para se viver pela ótica de um Estado que o condiciona à desumanidade.

Pelo apagamento dos rastros que apontam para o modo de construção histórico dos sentidos, a ideologia também torna evidente para o sujeito a interligação entre o domínio da chamada “língua padrão” e o melhor entendimento entre cidadãos em sociedade, o acesso a direitos fundamentais e a maior probabilidade de ter a voz ouvida e as opiniões respeitadas, livrando-se de preconceitos. É o que defende o fragmento a seguir, presente no livro didático *Português: Linguagens* (CEREJA; MAGALHÃES, 2006, p. 44):

Ter acesso à língua padrão e saber se expressar por meio dela não é um privilégio de poucos. Ao contrário, é um direito de todo cidadão. Apropriando-nos da língua padrão, colocamo-nos em pé de igualdade lingüística com todas as outras pessoas e, assim, fica mais fácil termos nossa voz ouvida e nossos direitos respeitados.

Cereja e Magalhães (2006) reproduzem a evidência de que as normas prescritivas para se falar e escrever bem, normas acessíveis a todos, cujo aprendizado é um direito do cidadão, auxiliam na promoção da igualdade lingüística e, por meio dela, de certa equiparação social, além de consentirem ao sujeito superar o desprezo e conquistar visibilidade e respeito no requerimento de seus direitos.

Na base dos dispositivos de que a escola se vale para “ensinar” gramática, leitura e interpretação (decodificação de significados, decifração das intenções do autor), está a construção de um perfil de aluno, leitor e modelo de ensino do lugar de uma tradição cultural que coloca o sujeito na origem do dizer, supondo que a linguagem nasce no próprio sujeito, por força de sua vontade (MARIANI, 2002). Encobre, portanto, que a ideologia, “através do ‘hábito’ e do ‘uso’, está designando, ao mesmo tempo, *o que é e o que deve ser*, e isso, às vezes, por meio de desvios lingüisticamente marcados entre a constatação e a norma e que funcionam como um dispositivo de retomada do jogo (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 146).

Considerando o papel determinante da história na formulação e circulação de sentidos e o espaço como constituído historicamente, destaco um equívoco primordial no projeto de determinação para a unificação dos saberes, através da adoção de um currículo mínimo comum a todas as escolas do Estado do Rio de Janeiro. Em relação à língua, a saber, à língua “impalpável”, língua-longe, língua ideal ensinada na escola, a constituição histórica de sua obrigatoriedade de ensino não é sem fortes interesses políticos. A língua corrente, esteja na boca do favelado, do playboy, do rico ou do pobre, é indissociável, inapartável da história particular de cada espaço com seus usos concretos identificados aos territórios em que circula, construindo uma relação aguda entre língua e espaço.

O discurso da educação para a cidadania, da busca de conhecimento para o reconhecimento na sociedade e para ocupar posições privilegiadas no mercado de trabalho legítima, no processo ensino-aprendizagem, a reprodução de “obstáculos epistemológicos” (BACHELARD, 1996) que, no funcionamento do conhecimento, impedem seu desenvolvimento. E livros didáticos como os de Cereja e Magalhães (2006) atuam como instrumentos dos mais favoráveis à reprodução do que Bachelard (1996) nomeia “obstáculo verbal”, caracterizado como “a falsa explicação obtida com a ajuda de uma palavra explicativa nessa estranha inversão que pretende desenvolver o pensamento ao analisar um

conceito, em vez de inserir um conceito particular numa síntese racional" (BACHELARD, 1996, p. 27).

Em Pêcheux e Gadet (2012[1977]), p. 306), encontro o esclarecimento de que o atraso do Terceiro Mundo e o fracasso escolar das classes desfavorecidas

não são de nenhum modo imperfeições lastimáveis das sociedades industriais, mas trata-se sim de desigualdades estruturais, inerentes à própria essência do modo de produção capitalista no estado do imperialismo: o "atraso" dos países em desenvolvimento, porque assegura a pilhagem das matérias primas e dos recursos energéticos, é uma condição estrutural da manutenção da exploração capitalista a nível mundial; do mesmo modo, o "fracasso escolar", porque permite a reprodução da divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual, é também ele uma condição da manutenção da exploração no quadro dos países capitalistas desenvolvidos.

Se o fracasso escolar das classes oprimidas em países do Terceiro Mundo é, como afirma Pêcheux e Gadet (2012[1977]), uma desigualdade estrutural inerente ao sistema capitalista, ajustando-se à garantia de seu modo de produção, alguns obstáculos que entravam o desenvolvimento do conhecimento podem ser considerados, igualmente, como estruturais, na medida em que a finalidade primeira da educação não é nem o desenvolvimento do pensamento científico-crítico nem qualquer tipo de emancipação.

As condições impostas ao trabalho do professor e à aprendizagem do educando consentem compreender que "o investimento político não se faz simplesmente no nível da consciência, das representações e no que julgamos saber, mas no nível daquilo que torna possível algum saber" (FOUCAULT, 1987[1975], p. 154).

As novas relações impostas na escola miram o mesmo alvo de manutenção da ordem vigente. No fundo, o sistema educacional não pretende melhorar o mundo por inteiro, mas a vida de quem estiver interessado. Para os outros, há variados cursinhos profissionalizantes, cadastros em filas de emprego, garantindo-se a mão-de-obra necessária ao bom desenvolvimento da produção. Mas há os que não se encaixam em nenhum espaço reservado de antemão, os que resistem e não vestem de forma amigável os cabrestos da dominação. Para esses, há polícia, casas de detenção, mendicância (quando esta não se torna um empecilho), abrigos e reticências.

Sentidos ideologicamente determinados para igualdade se reproduzem respaldados pelo que, na lei, é significado como garantia (um entrelaçamento entre político e jurídico). Tais sentidos se consolidam como lugar-comum nas práticas familiares e escolares. As evidências ideológicas de sentido culminam na interdição de aberturas à interpretação, o que tende a impedir a compreensão em relação à constituição histórica dos processos de

significação, por exemplo, em práticas escolares de leitura, escrita e disciplinamento dos sujeitos. No caso da escola, é primordial que o professor ofereça as condições necessárias para que o aluno seja capaz de problematizar sua posição. Para isso, é necessário que o professor também o faça.

Naquilo que é trazido como inequívoco nas falas de docentes, educadores e familiares, está a consonância com/ressonância da lógica meritocrática que atribui ao sujeito a responsabilidade por seu sucesso e por seu fracasso. O que se apaga? Em resumo, o real das desigualdades existentes nas condições que regem o exercício do que se nomeia como cidadania. Deixa-se em segundo plano, joga-se para debaixo do tapete, sutilmente, os próprios princípios formulados no Art. 3º da lei anteriormente mencionada: “igualdade de condições para o acesso e permanência na escola”. Considero que não esteja aí a base da transformação – sobre a qual falarei mais à frente –, mas, nesse ponto limite até onde vai a contestação do *hip hop* acerca da educação, algo de resistência de produz. Há algo, portanto, que se abala, ao pelo menos jogarem-se flashes nas condições de acesso à educação. Em não havendo abalo ou visibilidade, é possível que também não se impusesse a necessidade de apropriação política e mercadológica desses discursos.

5.1. Sobre (não) reformismos na educação

Segundo Marx e Engels (2009[1948]), as classes dominantes sempre impuseram as ideias dominantes numa época. Dizendo discursivamente, as classes dominantes sempre impuseram os discursos que dominaram em diversas conjunturas históricas. Será que esses movimentos sociais, como o *hip hop*, realmente seguem na contramão das imposições, domínios e coerções do Estado? Eles, factualmente, rejeitam ou acabam assimilando e reproduzindo sentidos filiados a uma rede em que se protegem as finalidades de uma ideologia que quase tudo prevê para não ser surpreendida?

O objetivo do *hip hop* e demais tentativas de amplificação de vozes abafadas é resistir para inverter essa dominação? Além de ser incômoda a admissão da permanência de qualquer tipo de dominação, pergunto-me se, em sendo esse o objetivo, trata-se de um projeto possível de ser consolidado?

Apesar de promover resistências, não há, no *hip hop*, uma ruptura com o funcionamento dominante. O anseio por igualdade de direitos não problematiza a cartilha que define o que seja direito e dever do cidadão. A requisição do *rapper* transita entre sua inscrição dentre os que podem e devem usufruir daquilo que outros usufruem no âmbito do

capitalismo em sua vertente neoliberal. Se há o desejo de promover a inversão da dominação, isto torna propícia a afirmação de Paulo Freire de que “Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser opressor” (FREIRE, 1983).

A educação do mundo capitalista já é construída para não ser libertadora, pois esta libertação deve ser em relação ao próprio sistema. Não pode haver libertação de fato no interior de um aparelho educacional totalmente moldado por um sistema em que, parafrazeando o poeta simbolista Augusto dos Anjos, por viver entre feras, o homem sente necessidade de também o ser (ANJOS, 2001[1906]). Mesmo na produção de imaginários que circulam no discurso *hip hop*, a libertação de muitos está condicionada a aprisionamentos, pois, mais que se invista em condições favoráveis à ascensão de um cidadão, a mesma sempre dependerá do decesso de outro(s). O ensino como um todo, a educação, a escola, enquanto regiões institucionalizadas para a reprodução de sentidos dominantes, serve à administração dos inúmeros tipos de exclusões e segregações.

De acordo com Mészáros (2008), a lógica do capital é incorrigível, o que anula a eficiência real de qualquer reformismo em políticas feitas para regular o político, debaixo do discurso de amenização das diferenças sociais, de sua erradicação por completo. Ao contrário, elas são acirradas, semeando-se entre os sujeitos que o estudo é necessário para crescer na vida.

Qualquer reformismo em uma educação arraigada no capitalismo não há de promover ruptura, ainda que atenda a prementes demandas sociais, uma vez que a manutenção das desigualdades, principalmente em países do Terceiro Mundo, é um fator estrutural do sistema, para que esteja assegurada a perpetuação de sua exploração a nível mundial (PÊCHEUX, 2012[1977]).

Sabendo que tudo é historicamente construído, cito outra vez Mészáros (2008) – com o todo otimismo escasso em ingenuidade –, para dizer que “é completamente inconcebível sustentar a validade atemporal e a permanência de qualquer condição criada historicamente” (MÉSZÁROS, 2008, p. 63). E ratifico a indagação: “Para que serve o sistema educacional – mais ainda, quando público –, se não for para lutar contra a alienação? Para ajudar a decifrar os enigmas do mundo, sobretudo o do estranhamento de um mundo produzido pelos próprios homens” (MÉSZÁROS, 2008, p. 63).

Como docente de Língua Portuguesa e habitante de área socialmente desprestigiada, esbarro em obstáculos que levam a inumeráveis tropeços. Não basta, porém, cair e levantar, a não ser que isto possibilite um novo olhar, uma forma calejada que seja de tentar lidar com os

percalços, rejeitando-os, buscando alternativas, ao invés de aceitá-los como condição imutável, como elemento familiar indissociável do cotidiano.

É por este caminho que conduzo, há alguns anos, as pesquisas sobre movimentos sócio-artístico-políticos como o *funk* e o *hip hop*, e sobre o que, em seu desempenho como voz de contestação e/ou prática de promoção das vivências do excluído, apontam como emergência, com o intuito firmado de que se ampliem os juízos a mais âmbitos e classes envolvidas nos processos de discriminação que vilipendiam muitos.

Contrariamente ao que eu cogitara há alguns anos, o mapeamento dos modos como se constituem as segregações não é óbvio, cristalino, a ponto de tornar simples qualquer tarefa que se incline a metodizar sua estrutura, revelando-se causas e alternativas de manipulação dos efeitos.

Ocupar o lugar, na sociedade, de professor não significa acolher a “realidade” (im)posta, naturalizá-la, ou fazer o que é possível no interior de dado contexto. Tal postura é passível de ocasionar pelo menos dois tipos de atitudes diante da incumbência de educar, as quais repudio: a) jogar a toalha, desacreditando-se de vez do outro (o que não pode ser descartado como modo de resistência); b) estar profundamente capturado, sem que se saiba, pelas teias das evidências do que deve e do que não deve ser ensinado/aprendido para a formação de um cidadão “de bem”. Esta última atitude caracteriza uma forma de educar aliada à conformidade que conscientiza sobre responsabilidades, alerta sobre penalidades e presenteia com recompensas. Tal funcionamento é de tal modo absorvido que, não raro, associa-se à existência de uma lei natural invisível inerente à vida, mas esta invisibilidade e/ou suposta natureza das coisas, como já foi afirmado, possui materialidades, historicidades.

Também é admirável que a academia não deixe de ter como um de seus encargos o estabelecimento de diálogos e o estreitamento de vínculos com a sociedade. Isto deve ser feito por meio da elaboração de estratégias, da criação de projetos organizados de intervenção e ainda através da divulgação de avanços e descobertas científicas. Para tal, é necessário, inclusive, rever as relações complexas e opacas que existem, desde há muito, entre linguagem, educação e sociedade, as quais são devidamente problematizadas no artigo *A escolarização da língua nacional* (SILVA, 2007), que integra o livro *Política Linguística no Brasil* (ORLANDI, 2007c). Com a proposta de entender os impasses, conflitos e contradições da relação entre objeto real e objeto de conhecimento, a autora sugere que o fato de haver uma sensação de falta de retorno por parte das instituições de ensino superior ao mundo social igualmente se deve a esses impasses, conflitos e contradições.

Não se pode esquecer que toda a estrutura universitária é mantida, inclusive – ainda que o cidadão comum, em geral, não tome consciência –, pelos que se locomovem bem cedo de suas casas até o trabalho, seguindo o fluxo da dinâmica exploratória do mundo capitalista. Nesse sentido, o máximo que trabalhos que se dizem voltados para as questões sociais sem apresentar perspectivas palpáveis de reflexão para a ação (e a teoria é uma prática) sobre o modo de perpetuação das discursividades possam produzir (continuar produzindo) é a autossustentação de si ao infinito, retroalimentando discussões e esbravejamentos entre pares, sob a segura proteção de placas de concreto.

Ao pesquisador compete preocupar-se com produzir alternativas para a vida das pessoas, e muitos o fazem com profícua dedicação. No interior de instituições supervalorizadas, interpreta-se o mundo de inúmeras maneiras.

É preciso, outrossim, com base nas interpretações (e estas consistem em um exercício imprescindível), empenhar-se na formulação de métodos, para que a prática teórica indispensável não fique tão distante de outras práticas igualmente urgentes. Não se trata, então, de uma relação entre teoria e práticas, mas de relações recíprocas, de retro-determinações entre práticas que se vinculam. Conforme Marx (1982[1888]), mais do que apenas interpretar o mundo, é necessário mudá-lo. Isto passa, sem dúvida, por uma contínua revisão pelo sujeito de seu próprio trabalho.

Sobre o que cabe ao professor, convém reforçar determinados movimentos de repúdio da classe (não generalizados) em relação ao estigma de herói que lhe foi historicamente atribuído. Ele não é, definitivamente, um defensor dos fracos e oprimidos que, por amor à profissão, tudo suporta, como um missionário, um apóstolo Paulo da educação.

Contra eminentes revoltas, ergue-se o estratégico discurso de devoção como combustível para a superação de empecilhos, o que aquietta muitos entusiasmos, silencia a necessidade de transformação, ao passo que encobre deficiências graves, como defasagens salariais e precariedade estrutural.

Penso que a interferência sobre o contexto se dê por meio de uma intercessão sobre o bloqueio à interpretação, engendrado por meio de práticas discursivas que circulam em instituições sociais, uma intervenção basilar para o desenvolvimento das modificações que se pode promover através da prática docente.

Não se trata, portanto, de fazer o que é possível, dar um “jeitinho”, ignorar as circunstâncias, ou mesmo reformar as práticas institucionais aqui e acolá, enquanto práticas sociais que determinam práticas discursivas, dentro do que é estabelecido de cima. Trata-se de brigar pela emancipação do pensamento, para que, de certa forma (por que não?), se possa,

finalmente, por meio da educação, da leitura e da produção de conhecimento, afrontar o sistema, estremecer suas bases, através da abertura à possibilidade de deslocamento dos sentidos e dos sujeitos de suas posições.

Minha tomada de posição como pesquisador é incitada pelo desconforto oriundo de práticas como sujeito no mundo. Isto exige sublinhar fortemente que posição não é partido político e que ideologia não é ideologia política explícita. E tal afirmação também demarca um desencontro com os imaginários que insistem em cristalizar a existência de um lugar completamente em suspenso para o cientista, dotado de pura razão, absolutamente imparcial, o que supõe um fora do ideológico. Este talvez seja também um lugar de conforto que inviabiliza (ao isentar o sujeito de) práticas organizadas de intervenção. Cito Bourdieu (2001, p 13), para reforçar que apenas a reunião “daqueles que, pesquisadores ou militantes, têm algo com que contribuir para o empreendimento comum poderá construir o formidável edifício coletivo digno, de uma vez por todas, do aviltado conceito de projeto de sociedade”.

Outrossim, não se me apresenta como estímulo ser um pensador em/para mim e para pares da universidade e da escola básica. O que (co)move este trabalho é o social. Sobre as inerências de suas questões, despejam-se esforços, porque também a convivência do luxo com a miséria, a hiância socioeconômica que reparte os seres humanos em classes, é sustentada por um esforço contínuo em favor da reprodução de práticas que renovem o fôlego e lubrifiquem as engrenagens do capitalismo. Portanto, todo esforço coletivo disposto em sua contramão há de surtir efeitos. Se linguagem é disputa de sentidos, se são os processos ideológicos que determinam sentidos estabilizados – ainda que provisoriamente –, outros sentidos são sempre possíveis.

Mudanças realmente relevantes nos alicerces da sociedade só terão início quando houver uma educação comprometida com a formação de sujeitos aptos a promover modificações urgentes. Mas esta educação apenas será possível de ser planejada se estiver totalmente desvinculada da lógica do capital, calcada em um modelo contra-hegemônico. Como pensar este modelo contra-hegemônico sem que haja as condições necessárias para que seja consolidado? Como pensar em uma drástica ruptura tendo de lidar, enquanto professor, com todos os cerceamentos que atravessam a prática docente, que vão do cumprimento sistemático de cartilhas a advertências e punições de toda ordem? Como construir novos caminhos sem ceder à aparente necessidade de ocupar um lugar na base do modelo de democracia burguês?

É fundamental que a relação entre aluno e professor se constitua como uma via de mão dupla na construção da leitura como objeto de conhecimento (ORLANDI, 2001), e que

ambos compreendam que o conhecimento não se resume a “conteúdos” armazenados em ambientes como a escola, mas que ele está na relação estabelecida entre o sujeito e seu entorno. Trata-se de um conhecimento que a própria escola precisa (re)conhecer, não como contexto em que ela se insere, mas “como o que dá forma à vida social. As atividades devem levar à compreensão da construção social desse espaço” (ORLANDI, 2004, p. 155-156).

A reflexão sobre o funcionamento da linguagem, sobre a possibilidade de deslizamento dos sentidos e deslocamento dos sujeitos é negligenciada naquilo que rege as práticas de leitura na escola (ROMÃO; PACÍFICO, 2006, p. 16). O professor não deve preocupar-se em estar sempre no lugar de quem sabe, impondo ao aluno o lugar de quem não tem nada a ensinar. As histórias do aluno dotam-se de diferenças que devem ser considerados enquanto elemento das convivências que se constroem na escola, de modo que a interpretação que ele faz de um texto possa ser reconhecida enquanto relacionada a sua vida como sujeito (ORLANDI, 2001).

Tais questões demandam uma reflexão constante sobre possibilidades de intervenção que objetivem produzir importantes movimentos na história. Um professor analista do discurso possui como alternativa a entrada pelo viés da historicização, que pressupõe superar métodos de ensino que prezem pela mera repetição formal ou técnica, a fim de investir em uma abordagem histórica voltada para um trabalho de memória que torne possível a polissemia, um trabalho a partir do qual o sentido “faz (outros) sentidos” (ORLANDI, 2004, p. 156). Isto entendendo a filiação à Análise do Discurso como tomada de posição a partir de um corte que produziu em sua fundação e permanece produzindo desligamentos da teoria em relação à ideologia que estabelece determinados sentidos como dominantes (PÊCHEUX, 2012[1966]).

A historicidade que atravessa as vivências do aluno, ao contrário de ser ignorada, precisa estar no ponto de partida em processos de leitura, de modo que se abra para o discente a oportunidade de ultrapassar a interpretação e chegar à compreensão. Considerando-se que os sentidos sempre podem ser outros e que os sujeitos sempre podem assumir outras posições nos processos de significação, faz-se necessário garantir esta possibilidade de deslocamento dos sujeitos, a fim de que estes se tornem aptos a interromper movimentos de repetição do mesmo (paráfrase), deixando-se revelar o diferente, o novo (polissemia).

As falhas constitutivas dos rituais ideológicos podem abrir para movimentos de resistência. É importante salientar que a falha

pode ser tanto o lugar em que o indivíduo submerge na falta e é segregado, ou resiste, dadas as condições que abrem a falha para o possível, e encontra outros

sentidos, define-se em outra posição sujeito. O sujeito não resiste por “mágica”, ou por voluntarismo, mas por condições que abrem para ele um espaço politicamente significado em que os sentidos podem ser outros. (ORLANDI, 2015, p. 5)

Ocorre de certos movimentos de resistência serem significados de maneira hostil, dando origem a discursos de desespero/desestímulo, reproduzidos por/no que professores, diretores, dirigentes de turno, inspetores designam como "desinteresse por parte do aluno", “incapacidade cognitiva”, “falta de educação”, “desrespeito” “preguiça” etc. E digo isto a partir do que é atestado por Pêcheux (1990, p. 17), que tais resistências estariam em

não entender ou entender errado; não “escutar” as ordens; não repetir as litâneas ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio; falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal; mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases; tomar os enunciados ao pé da letra; deslocar as regras na sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras...

Considerando-se as práticas descritas acima por Pêcheux (1990) como movimentos de resistência do sujeito, é provável que o trabalho de transformação, em face da improbabilidade de modificação profunda na condução política da educação pública no âmbito do Estado de Direito, precise realizar-se sobre furos constitutivos dos discursos de manuais, currículos e livros didáticos.

Se é preciso ensinar uma língua padrão, por exemplo, pode-se tentar construir maneiras de equivocar o que é sempre apresentado como evidente (Padrão para quem? Por quê? Para quê?). Se o aluno precisa saber o que é um *sujeito elíptico*, por que não selecionar enunciados nos quais algo mais possa ser lido e construído, para além da obrigação de decorar regras de gramática? Também é necessário que o professor tenha em boa consideração que o processo educacional não se constitui como "uma questão de entender e ouvir tudo, mas de acordar em tempo de captar o que lhe convém pessoalmente" (DELEUZE, 2015). Tal citação assinala a extrema importância de se incluir o aluno, com suas histórias, nos processos de ensino-aprendizagem.

Nesse sentido, reitero de Orlandi a postulação de que, praticando a “semântica discursiva”, pode-se conceber o fato de que “a materialidade dos lugares dispõe a vida dos sujeitos e, ao mesmo tempo, a resistência desses sujeitos constitui outras posições que vão materializar novos (ou outros) lugares” (ORLANDI, 2012b, p. 103). Desse modo, pode-se acionar de algum (outro) modo o projeto pecheutiano de uma teoria das determinações histórias dos processos de significação, fazendo operar práticas de produção de conhecimento que reflitam sobre as inúmeras “formas pelas quais a ‘necessidade cega’ se torna necessidade pensada e modelada como necessidade” (ORLANDI, 2012b, p. 105).

Em resumo, deve-se construir, em meio à própria incumbência do ensino de língua, caminhos que levem o aluno a inscrever-se onde é sempre apagado, a ser protagonista onde costuma ser coadjuvante, quiçá questionando a própria escola, intervindo sobre suas práticas, seu funcionamento, problematizando a educação e o que se convencionou chamar de produção de conhecimento. Assim se pode caminhar, passo a passo, rumo à formação de sujeitos não alienados, aqueles que sabem “discernir e reconhecer o conteúdo e o efeito de sua ação interventiva nas formas sociais” (ORLANDI, 2015, p. 10).

Por que não investir na hipótese de que isto se possa constituir pelo apossamento das armas pontuais de que o professor dispõe em um estado atual de sociedade, visando à formação, no um a um, pedra por pedra, de sujeitos ousados o suficiente para pensarem por si mesmos?

CONCLUSÃO:

Ceci n'est pas une conclusion

Apenas declarando querer aquilo que o conservadorismo decreta ser impossível e afirmando as verdades contra o desejo do nada é que nos afastamos do niilismo. A possibilidade do impossível, que todo encontro amoroso, toda reformulação científica, toda invenção artística e todo passo da política da emancipação põem sob nossos olhos, é o único princípio – contra a ética do bem-viver cujo conteúdo real é decidir a morte – de uma ética das verdades.

Alain Badiou. Ética: um ensaio sobre a consciência do mal.

O título *Conclusão*, seguido da legenda *Ceci n'est pas une conclusion*, joga com o quadro *Ceci n'est pas une Pipe*, de René Magritte, citado no subcapítulo 2.3 desta tese. Nas condições de produção em que se insere um trabalho de pesquisa específico, por que ou quando uma conclusão não é uma conclusão?

Formalmente, este capítulo se constitui como um efeito de fechamento do trabalho, em que se compilam algumas compreensões obtidas a partir das análises, retomando questões e apontando para horizontes possíveis. Note-se, no entanto, que significo o que se costuma chamar de conclusão com a expressão “efeito de”, isto porque, em *Análise do Discurso*, é mister que se admita que o gesto do analista é um entre outros possíveis, pois não há, na materialidade da linguagem, uma imanência que nos permita chegar a compreensões únicas, fechadas, transparentes (ORLANDI, 2012).

Assim sendo, o que se apresenta aqui como efeito de conclusão constitui a sintetização das compreensões possíveis a que se chegou a partir de um gesto analítico, direcionado por questões que, caso fossem outras, propostas por outro analista, inelutavelmente, conduziriam a compreensões distintas (ORLANDI, 2012). É assim que se pode afirmar um imaginário de conclusão, negando, porém, qualquer possibilidade de fechamento do processo de significação, a não ser como “efeito de”.

Nos imaginários reproduzidos em discursos que se textualizam nas materialidades linguística, imagética e musical de *Causa e efeito*, o sujeito-*rapper* se significa como combatente do descaso e da naturalização de relações desiguais. Sua arte, em letra, música, corpo e imagem, sua língua(gem), se alçam como agitação de cultura e artilharia reclamatória, mostra de caráter político que insurge a partir da necessidade de responder a essa projeção imaginária de um outro que o domina e que a ele se impõe, além de celebrar tradições, exibir destrezas, impulsionando mente, corpo, voz e(m) movimento. Movimento como prática social – isto é, “conjunto complexo das práticas indeterminadas no interior de um todo social dado” (PÊCHEUX, 2012[1966], p. 24) –, baile de corpos, adereços e paisagens. Ânimos que se proliferam como exclamação, escancarando palcos para a exibição contestatória e ufanista de sujeitos que se prestam a atuar como instrumento barulhento de transformação.

Enquanto modalidade de textualização do discurso urbano (ORLANDI, 2004), o *hip hop* produz calçamentos de espaços no interior dos quais pode lançar sua fala, sua música, sua dança, suas cores, enfim, sua arte, em que se expõem, discursivamente, questões políticas que dizem respeito à vida de sujeitos e grupos nos domínios da cidade. E assim resistem, ainda que parcialmente, replicando ordenamentos praticados e preservados dentro de uma lógica que, por vezes, lhe é estranha – visto que o segrega.

Retomo, agora, a primeira questão de pesquisa, apresentada no primeiro capítulo desta tese: *Que posições-sujeito, ou seja, posições discursivas que se pode e deve ocupar para ser sujeito do que diz, de um modo que não lhe é acessível (ORLANDI, 2012a), se tensionam em discursos do e sobre o hip hop, nas letras, nas imagens, na musicalidade e nos comentários do clipe Causa e efeito, de MV Bill?*

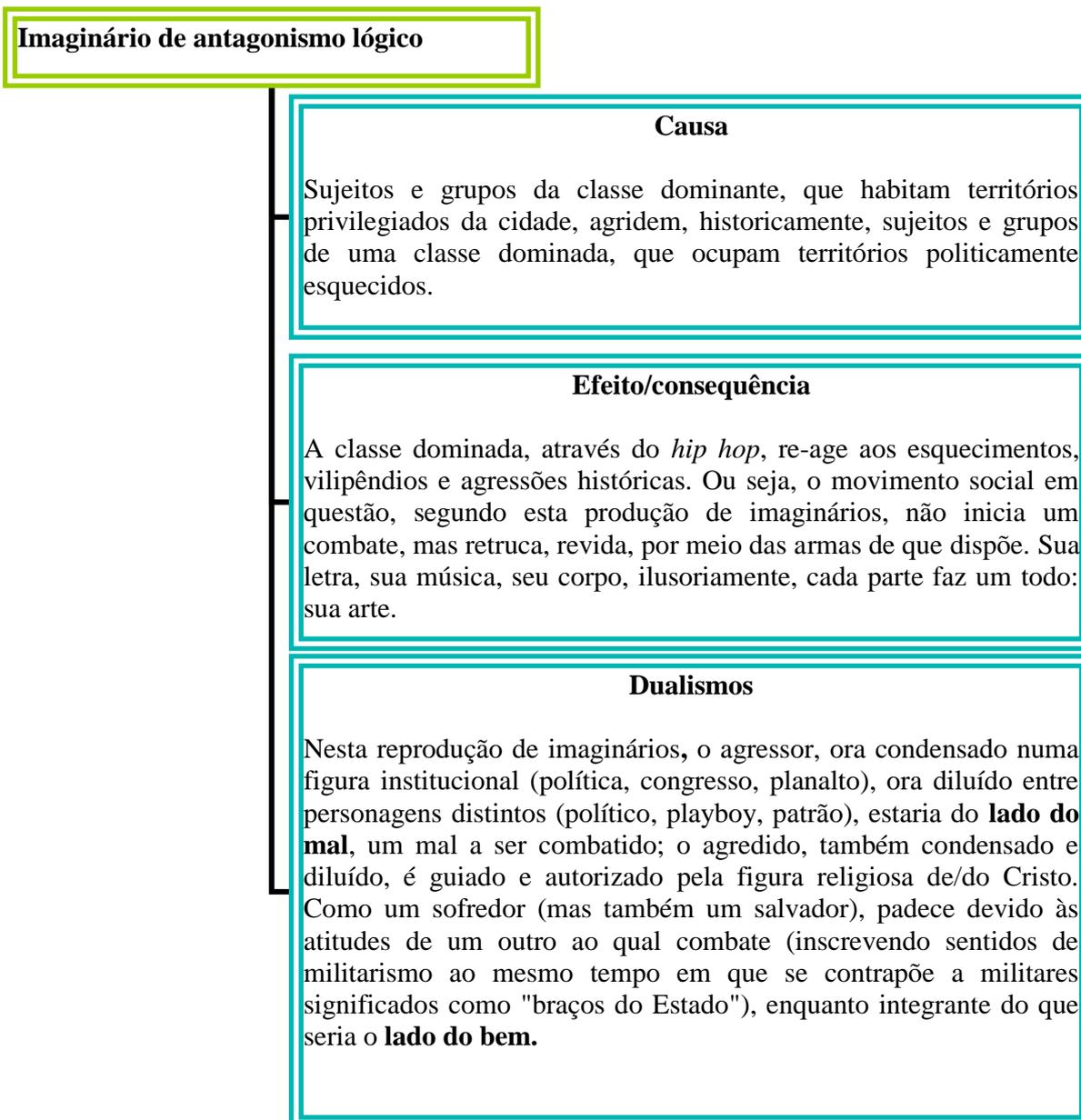
Como hipótese, fora formulado que as posições assumidas no discurso *hip hop* (em *Causa e efeito*) e em discursos sobre o *hip hop* (nos comentários de sujeitos-internautas) reproduziriam imaginários de polarização social entre sujeitos, lugares e práticas. Sujeitos constituídos em sítios de significação filiados a redes de sentido dominantes e sujeitos que se constituem resistindo, transpondo, pressionando os muros imaginários que segregam e produzem desigualdades.

Ficara em aberto, porém, se este discurso rompe ou não com a dominação. Pode-se dizer sobre esta hipótese que ela se confirma, exigindo-se, todavia, formulações acerca do que mais se pôde depreender a partir das análises.

Os sujeitos inseridos nas posições discursivas de embate na materialidade textual analisada, com base na observação dos imaginários reproduzidos pelo discurso do sujeito-

rapper e de sujeitos que comentam o videoclipe, alternam-se entre posições de agente e paciente, causador e vítima de práticas reproduzidas. Isto dá a ver o funcionamento da ideologia na produção de evidências que sancionam, como se da ordem de uma verdade incontestável, o *imaginário de antagonismo lógico* entre sujeitos, lugares e práticas: "eles" *versus* "nós"; morro *versus* asfalto; ação (causa) *versus* reação (efeito).

Esta produção de imaginários pode ser organizada com base no quadro a seguir:

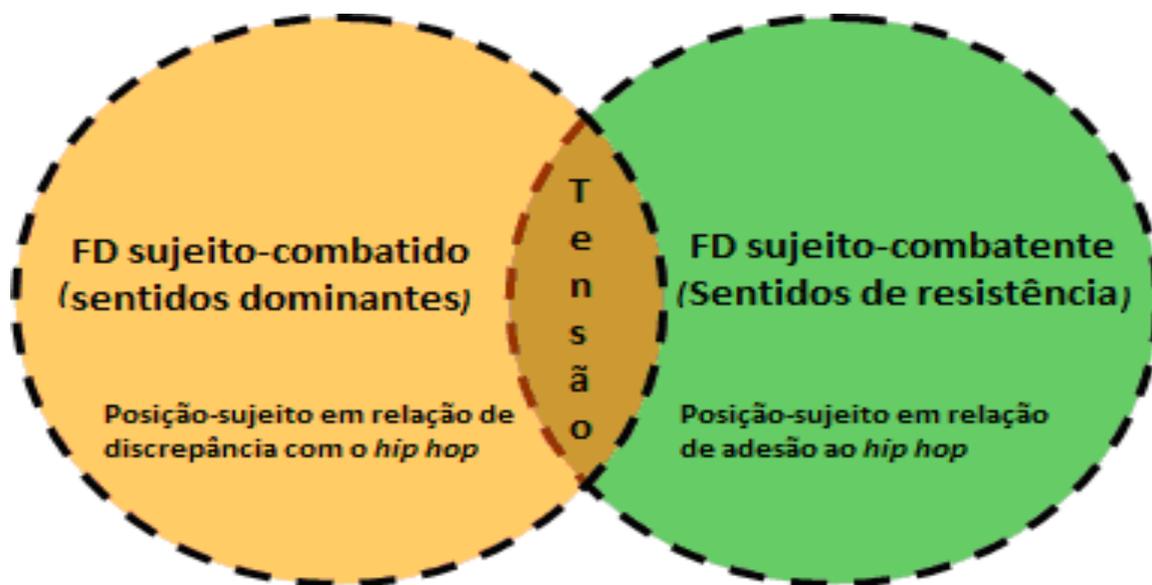


Quadro 5 – Produção de *imaginários de antagonismo lógico* em *Causa e efeito*

Em resumo, ancorado no *imaginário de antagonismo lógico* das relações entre sujeitos, lugares e práticas, o sujeito-*rapper* interpreta a condição do combatente como efeito transparente de uma causa produzida pelo combatido.

Da posição discursiva que assume para ser sujeito do que diz, no interior de uma formação discursiva com a qual se identifica, o sujeito-*rapper* produz efeitos de sentido que simulam uma relação de combate transparente, em que seria possível ter acesso às práticas do combatido (agente) contra o combatente (paciente que re-age), as quais teriam impulsionado a produção do *rap* enquanto réplica, resposta.

A tensão reprodução/resistência é materializada no discurso *hip hop* de *Causa e efeito*. Esta tensão se estabelece na relação entre, pelo menos, duas macro formações discursivas que determinam, para os sujeitos, da posição que assumem para serem sujeitos do que dizem, aquilo que pode e deve ser dito (PÊCHEUX, 2009[1975]). Uma relação depreensível a partir da compreensão possibilitada pelas análises, como se pode observar no quadro a seguir:



Quadro 6 - Formações discursivas em relação no discurso *hip hop* de *Causa e efeito*

O quadro acima resume a relação entre sujeitos, pela identificação e nomeação das FDs em que se constituem como sujeitos, uma relação compreendida a partir da análise das materialidades imbricadas no clipe e dos comentários de sujeitos-internautas.

A FD à esquerda determina o que pode e deve ser dito da posição discursiva de combatido, filiada a redes de sentido dominantes, que entram em relação de *discrepância* com os sentidos em favor dos menos abastados, colocados em circulação no *hip hop*. Ela também abriga, sempre provisoriamente, os discursos que, na produção de imaginários do sujeito-*rapper*, o subjugam historicamente e o conduzem à formulação de sua réplica, instaurando-se

um combate ("bate com", entre uns e outros). É importante lembrar que, em *Causa e efeito*, só é possível ter acesso à voz do combatido a partir do que é discursivizado nos dizeres do combatente.

Já a FD à direita, determina o que pode e deve ser dito da posição discursiva de combatente, filiada a redes de sentido que entram em relação de *adesão* aos sentidos mobilizados em função das causas dos mais pobres, constituídos, formulados e postos em circulação no discurso *hip hop*, o que implica contraidentificar-se, pontualmente, à FD que determina os sentidos dominantes.

Note-se que, nesta representação, nenhuma das formações discursivas comparece como fechada em si, mas constituídas de brechas que tornam porosas as fronteiras entre uma e outra. Por isso mesmo é que se afirma, em *Análise do Discurso*, que as estabilizações de sentidos são mais ou menos provisórias, tendo em vista a abertura constitutiva da linguagem. Esta abertura permite ao discurso migrar de uma a outra FD e, ao sujeito, resistir, deslocando-se de sua posição e assumindo outras no processo de significação (ORLANDI, 2008a).

O espaço entre os campos porosos das duas FDs pode ser descrito como o espaço da tensão que coloca o discurso *hip hop* entre a reprodução de e a resistência ao discurso dominante, conforme foi observado em diversos momentos da análise. Ao confrontar o que lhe é ofertado previamente, o sujeito produz movimentos, tanto reproduzindo o mesmo como deslocando-se em relação a sentidos estabilizados. Sedimenta, dessa maneira, novas formas de individualização, transitando entre a reprodução da lógica neoliberal sustentada na estrutura de um Estado com sua democracia burguesa vigente e resistências pontuais ao que, no interior deste funcionamento, é legalmente legitimado.

A compreensão do sujeito-*rapper* (e também do sujeito-internauta que adere ao discurso *hip hop*) é constantemente bloqueada por limites interpretativos que se impõem discursivamente, mas a porosidade das formações discursivas, que expõe o discurso à fratura, admite deslocamentos precisos. Por isso, ainda que não rompa drasticamente com sentidos dominantes, seu discurso produz estremecimentos no modo de funcionamento que dissimula a forma como os sentidos são ideologicamente determinados.

Ainda que persista o esforço contínuo em absorver o novo, o diferente, fazendo-o girar nas engrenagens do estabelecido, os movimentos de resistência não param, o que também exige constantes reconfigurações por parte do sistema capitalista. A partir dessas necessidades de absorção do novo e de imperiosas reconfigurações, abre-se para conduções distintas, sem garantias, no movimento dos sentidos e, por conseguinte, de possíveis transformações históricas.

No que o sujeito do *hip hop* formula e põe em circulação, inscrevem-se dizeres historicamente silenciados. Conforme apontado, porém, assumir uma tomada de posição discursiva contraidentificada à FD dominante não representa romper absolutamente com sentidos dominantes em uma conjuntura histórica. Como já afirmado, o discurso *hip hop* se constitui na tensão entre o novo e o diferente, entre a reprodução do mesmo e a possibilidade de deslocamento dos sujeitos e dos sentidos.

O trabalho do *hip hop* é relevante e impactante, no sentido em que coloca lentes de aumento sobre determinadas contradições, fazendo circular o historicamente apagado. Os sentidos em disputa se (re)produzem na tensão que marca a contradição interna à posição discursiva assumida pelo sujeito-*rapper*, tendo em vista que ele tanto culpabiliza um outro por sua condição, quanto atribui aos irmãos o insucesso movido por sua apatia e falta de superação, o que aponta para a significação de um controle do sujeito nas escolhas que faz para sua própria vida, independentemente das determinações históricas.

A segunda questão que direcionou esta análise diz respeito à observação dos efeitos de sentido produzidos na imbricação entre diferentes materialidades e na circulação do *hip hop* no *Youtube.com*, buscando-se compreender como a materialização em diferentes linguagens e o atravessamento pelo funcionamento do discurso eletrônico determinam o que designei como **(trans)curso** dos sentidos.

Tomou-se como hipótese, em face desta questão, que as linguagens em imbricação no discurso *Causa e efeito*, compondo um clipe de *hip hop* postado no *Youtube.com*, estando sujeito a avaliações e comentários, se atravessam, promovendo uma relação entre funcionamentos distintos e memórias discursivas que faz com que, em composição, o discurso signifique de maneira específica. As análises produzidas levaram a mais compreensões, para além desta suposição inicial que se confirma.

O termo (trans)curso fora definido em função de sua não restrição à questão da circulação dos discursos. Ele aponta para sua constituição e sua formulação, tendo em vista outros discursos que atravessarem o mesmo, o que chamei de **entreatravessamentos mútuos**. Nesses entreatravessamentos, não apenas o linguístico, o imagético e o musical, mas também o discurso eletrônico ocupa o seu lugar, atravessando e sendo atravessado pelo *hip hop* constituído em letra, imagem e música.

As materialidades significantes (LAGAZZI, 2010) se relacionam, no videoclipe, sob a ilusão de remissão. Apesar de apresentarem como regularidade a produção do imaginário de complementaridade de uma linguagem pela outra, como se fosse possível traduzir em uma o

que está dito na outra, esta relação lógica não deixa de ser equivocada pelo que transborda e escorre por sobre margens que julgam cercear o movimento dos sentidos e controlar o direcionamento das interpretações.

Transbordar significa escorrer pelas bordas esburacadas das formações discursivas em sua porosidade – as quais, ilusoriamente, sob o efeito ideológico de transparência do dizer, são tomadas como cerradas, permitindo-se que algo mais seja dito, à revelia das tentativas de administração dos sentidos. Esta possibilidade de esburacamento está na ordem da língua, uma língua não-toda, que comporta a incompletude. Portanto, os sentidos sempre transbordam, isto é, furam as bordas, excedem, fazendo insurgir o diferente a partir da sobreposição da condição de opacidade da linguagem em face do que resiste à interpretação.

Mesmo que se tente administrar a circulação de sentidos, sempre pode vir a impor-se a equivocidade constitutiva da relação língua-imagem-musicalidade, que só por ilusão podem complementar-se inequivocamente. Por isso, a importância de uma análise discursiva tratar a relação entre materialidades como sendo de composição, tornando-se urgente considerar o que irrompe à revelia da ilusão de controle do sujeito e da injunção a significar de uma forma [em re(l)ação a outras possíveis].

Os recursos técnicos mobilizados na produção do videoclipe foram tratados, nas análises, como gestos discursivos que produzem tentativas de direcionamento da interpretação. Contudo, apesar de sua eficácia no que se refere à reprodução de determinados imaginários, a instauração destes gestos não garante o controle absoluto da interpretação. Esta impossibilidade de controle é o que impulsiona as tentativas de assegurar, por meio de uma insistência na mobilização de determinados gestos, os sentidos que o espectador pode e deve ver/ler/escutar.

Pela análise dos comentários, compreende-se também que a constituição do discurso *hip hop*, na formulação do videoclipe *Causa e efeito* e sua postagem no *Youtube.com*, permite uma forma de circulação que torna a recepção e repercussão dos discursos impossível de ser absolutamente administrada. Na Internet, o que vem a escapar ao controle não está para ocorrências esporádicas, mas para as características do funcionamento de um espaço urbano (DIAS, 2011) fundamental e constitutivamente disperso. Lida-se com um funcionamento que não exclui a possibilidade de se tentar organizar formas de reprodução do mesmo, mas se faz escorregadio neste processo, promovendo, ininterruptamente (ou se constituindo mesmo de), uma enxurrada de aberturas para o diferente.

As materialidades linguística, imagética e a que nomeei, em alusão a Lagazzi (2010), como **materialidade significante da musicalidade** produzem sentidos que apontam para a

tomada de posição discursiva do sujeito-*rapper* na maneira como interpreta as relações entre sujeitos no mundo, produzindo projeções imaginárias construídas a partir da significação de um antagonismo lógico.

Ao mesmo tempo, as materialidades em imbricação promovem movimentos de resistência que, na própria prática de falar/expor/musicar o que precisa ser calado, coloca em circulação as circunstâncias de uma disparidade, uma segregação e uma desigualdade social acobertadas de diversas formas pelos meios que reproduzem sentidos atrelados à ideologia dominante.

A terceira questão desta pesquisa indaga sobre as relações entre os efeitos de sentido produzidos nos imaginários do *hip hop* sobre sujeito, escola e educação e os efeitos da relação sujeito-escola-trabalho enquanto evidência ideológica neoliberal. Além disso, fora questionado sobre o que uma análise discursiva teria a dizer acerca das possibilidades de deslocamento do professor em relação às determinações ideológicas que atravessam as práticas de ensino.

Como hipótese, pressupus que o *hip hop* reproduziria sentidos em consonância com a perpetuação de uma organização social necessariamente excludente, advertindo, porém, que esta consonância não impede ou invalida os processos de contraidentificação, de contraposição à submissão pacífica. Mesmo reproduzindo, mormente, sentidos dominantes, o sujeito pode resistir em letra, imagem e musicalidade, abalando o funcionamento de uma ordem tomada como evidente, em função do trabalho da ideologia.

A partir das análises, esta hipótese foi confirmada, pela compreensão possível de que o sujeito-*rapper*, por meio da reprodução de determinados imaginários em significações sobre a relação do sujeito com a escola e a educação, reivindica um tratamento às classes subalternas semelhante ao que é dado às classes dominantes, no que se refere à oferta por parte do Estado. Isto não resolve, porém, a questão da desigualdade e da reprodução de um funcionamento de disputa entre sujeitos por lugares privilegiados.

O sujeito, portanto, não questiona ou menciona as características do tipo de escola e de educação que reivindica, tratando a questão não mais do que quantitativamente. Ao tomar a simples oferta como solução, materializa a tensão resistência/reprodução, deixando de problematizar sua própria posição. Mas a tensão reside justamente em que, só de falar o que geralmente é calado, o sujeito produz resistências, não chegando a romper com sentidos dominantes, mas provocando incômodos ao seu modo de administração.

Sobre como a Análise do Discurso pode contribuir com uma prática discursiva de ensino-aprendizagem, pode-se enumerar algumas alternativas, caminhos (im)possíveis de

abordagem envolvendo escola, professor e aluno. De início, tais apontamentos não chegam a representar uma modificação nas estruturas que regem o funcionamento do sistema educacional, mas trazem a aposta na possibilidade de formação de sujeitos menos ingênuos, dispostos a não aceitarem sentidos que os excluem enquanto sujeitos com suas histórias.

Considero válido trazer para a reflexão o que Freud (2010[1930]) afirma sobre o Mal-estar rondar todas as formas de laço, sendo este um preço a ser pago pelo homem a partir do ingresso na linguagem, o qual nos leva a renunciar à natureza, ao simplesmente orgânico. Desse modo, nos subjetivamos ao entrar na linguagem, ou, nos termos de Freud, na cultura/civilização. Entretanto, há sempre um resto não totalmente simbolizado pela cultura. Esse resto, um impossível de ser dito ou significado, é o que Lacan nomeia como real. Assim sendo, a linguagem não é capaz de dar conta do real, havendo sempre algo de uma impossibilidade de representação total, completa.

O mesmo autor, em *Prefácio à juventude desorientada de Aichhorn* (FREUD, 1996[1925]), aponta três tarefas consideradas impossíveis, que se constituem, na teoria freudiana, como maneiras distintas de se fazer laço. São elas: governar, educar e curar. Esta última, posteriormente, é substituída por analisar, na obra *Análise terminável e interminável* (1975[1937]).

Dando destaque à tarefa/profissão de educar, tendo em vista a questão complementar desta tese, reflito sobre a postulação freudiana de que há algo de impossível, de ineducável nesta labuta, pois sempre é passível de haver algum tipo de fracasso nisto que Freud trata como uma forma de laço (educar). Tal possibilidade de fracasso, inclusive, seria inerente a qualquer outra forma de laço.

No entanto, diferentemente de esta reflexão vir a sancionar que se deva largar de mão a tarefa de educar enquanto forma de laço, tendo em vista isto que é da ordem de uma impossibilidade, Freud nos coloca diante do fato de esta impossibilidade ser justamente o que põe o laço em movimento, isto é, em direção a possibilidades. O que isto quer dizer? Resumidamente, quer dizer que a impossibilidade é, paradoxalmente, o que faz com que algo seja desejável, porque a forma de enlaçamento do homem com o mundo se dá de maneira incompleta, não toda.

Relacionando esta reflexão a como se trabalha em Análise do Discurso – e ao que venho apontando até aqui –, é justamente a partir da existência de uma impossibilidade, de uma incompletude da linguagem, que se podem produzir movimentos rumo ao novo, ao diferente, a possibilidades de deslocamento dos sujeitos e dos sentidos, pela sempre abertura à equivocação do estabelecido.

Mais do que proporcionar ao aluno as condições para a memorização de regras, o professor pode e deve empenhar-se em **fazer a língua fazer acontecimento na escola**. Sobre os efeitos disto no presente e do que se pode projetar para o futuro, vislumbro que a criação de condições para que se equivoquem evidências de sentido dependa de resistências que convoquem a reprodução de práticas políticas empenhadas em transformar o que se cristalizou historicamente em novas filiações de sentidos, produzidas através de reflexões de dadas filiações sobre si mesmas. Isto exclui o reformismo na educação, aqui entendido, se pensarmos o que há muito acontece no discurso pedagógico, como um modo de “aparentemente transformar a comanda social, com o único objetivo de melhor cumpri-la” (PÊCHEUX, 2012[1966], p. 24-25).

Com Pêcheux (Ibid.), compreendendo tais práticas políticas como tendo por instrumento de transformação o discurso, como “sistema articulado que remete à prática social complexa – seja ela sob a forma de um Mito ou de um sistema” (Ibid., p. 35]. E esta prática tem como função transformar as relações sociais, o que se dá através da reformulação de demandas que, num duplo sentido, também são comandas, por meio do discurso (Ibid.).

Não apenas a educação, mas também a arte – e movimentos sócio-artístico-políticos como o *hip hop* podem assumir funções determinantes – tem grande importância no projeto/processo de reformulação de demandas/comandas sociais. E isto se pode realizar "declarando querer aquilo que o conservadorismo decreta ser impossível e afirmando as verdades contra o desejo do nada", para que, primeiramente, nos afastemos do niilismo (BADIOUS, 1995, p. 51), e assim possamos construir horizontes que apontem para superações indispensáveis no que concerne às – desiguais – relações entre sujeitos no mundo.

As impossibilidades de educar, de governar e de analisar, apresentadas a partir de Freud (1980[1925]), e a relação estabelecida entre Psicanálise e Análise do Discurso, são receptivas em relação às palavras de Badiou (1995) trazidas na epígrafe deste capítulo. Isto porque declarar querer o que se nos apresenta como impossível – sabendo-se que o impossível, próprio à linguagem, é exatamente o que produz aberturas para outros movimentos e novas possibilidades –, é um princípio indispensável. E tal princípio, de uma ética das verdades, ou seja, do desejo contra a vontade de nada e contra a acomodação em face de sentidos determinados ideologicamente, se contrapõe a uma ética vigente em que se evidencia para o sujeito um esforço governamental na busca de um bem-viver que, no real das relações, reproduz um sem-fim de desigualdades.

Penso que práticas direcionadas à equivocação da imposição ideológica que apaga a historicidade de certas condições, por meio de produções discursivas, poderão contribuir com

a fomentação espontânea de novas demandas, as quais venham a reclamar outros tipos de respostas.

O sujeito-*rapper* resiste. No entanto, expõe-se a um limite em sua compreensão. Resiste ao enfrentar uma ordem, ao transgredir um código social de conduta, ao expor a necessidade de reivindicar o seu espaço na sociedade e a legitimidade de sua origem, de sua voz, as quais, dissimuladamente – discursivamente –, circulam como se estivessem garantidas, inclinando-se contra o preconceito, a segregação, a desigualdade. Mas não rompe com o funcionamento, porque não compreende os processos ideológicos que atravessam suas práticas e as dos sujeitos contra quem rivaliza, processos cuja equivocação está na base de um projeto articulado de transformação.

Compreendo que o *rap* cobiça replicar práticas discursivas que determinam condições sociais degradantes, dirigindo-se a um inimigo histórico que se dilui em significações voltadas a antagonistas. Naquilo que traz como sentidos de superação, de “dar a volta por cima”, através da educação, da ascensão financeira, de oportunidades, não chega a propor mudanças no funcionamento do que determina o modo de organização social. Ou seja, escapar de infortúnios financeiros não resolve a questão da desigualdade, mas movimentam uma cadeia em que alguns almejam, insistem e conseguem, contrariando uma série de empecilhos, passar da condição de dominado à ocasião de dominador, do lugar de explorado ao de explorador.

Por mais que não atravesse determinadas projeções imaginárias, pode-se afirmar do sujeito-*rapper* que ele não é indiferente, no sentido gramsciano em que a indiferença é o peso morto que atua poderosa e passivamente, e faz história enquanto

bala de chumbo para o inovador, [...] o fosso que circunda a velha cidade e a defende melhor do que as mais sólidas muralhas, melhor do que o peito dos seus guerreiros, porque engole nos seus sorvedouros de lama os assaltantes, os dizima e desencoraja e às vezes, os leva a desistir de gesta heróica. [...] É a fatalidade; e aquilo com que não se pode contar; é aquilo que confunde os programas, que destrói os planos mesmo os mais bem construídos; é a matéria bruta que se revolta contra a inteligência e a sufoca. (GRAMSCI, 2012 [1917], p. 1)

Através de seus movimentos, que pressupõem a necessidade, tão antiga quanto a fala, de falar para não morrer (FOUCAULT, 2006[1963]), o sujeito bagunça, de sua posição discursiva, mesmo que esta permaneça filiada a sentidos dominantes, a eficácia da dominação histórica. Ao bagunçar esta eficácia, discursos como o *hip hop* obrigam a ideologia a reinventar-se em seus ritos, ora pela apropriação daquilo que antes era considerado inadequado, ilegal, impróprio, transgressor, ora pela repressão implacável e desesperada que,

de algum modo, confere visibilidade ao que se tenta varrer da história, nem sempre de forma sutil.

E assim se constitui o efeito de fechamento desta tese, assumindo-se, desde já, o que em suas análises e compreensões venha a faltar, falhar, deixando frestas pelas quais outros gestos de interpretação possíveis possam penetrar, fazendo com que avancem, cada vez mais, as reflexões sobre os temas aqui abordados.

DE LETRAS QUE SEMPRE SOBRAM OU *EU QUERO FALAR!*

Meu início é uma incerteza. O que é este “estar de cara” com a largada em um processo, logo depois do “sim”, ao final de uma disputa/seleção? Uma corrida para fazer parte de um corpo de alunos/pesquisadores de um programa de pós-graduação, mas também e, sobretudo, a disputa por um espaço de fala, pelas fitas de um laço eminente que insiste em fazer tensão.

O que é esta possibilidade que se escancara após o que fora necessário ultrapassar, para mais um ponto alcançar, outro estágio de partida, de sonho, de beijo, de uma linha do tempo que se quer estender, movida pelo que o que se nomeou, despretensiosamente, de desejo?

Sou um peixe fora d’água? Sou água, peixe e transbordamento. Quero ser tudo e, como um peixe (,) nada, nadar rumo a uma infinidade de letras que caem sobre o tempo, para que algo venha a fazer sentido. O novo, de novo, outra vez requer abrigo. Outras relações, outras paredes, ares, amigos, mais referências e um avanço sobre as mesmas palpitações. Emoções.

Reconhecimento, convivência. Tudo é tatear. Timidez para escrever, produzir, discutir, participar. Contenção de grito, ou grito de contenção? Sem escolher os laços, sem apontar o dedo, sendo acolhido e acarinhado nos braços de todo enredo. Que medo! Mas que alegria! Que gente! Que tanto esforço, quanto sorriso, amor, simpatia, paixão, saúde, fôlego, euforia! Mas que tanto papo, tanto tato e trato, tanto afago, tudo a ver, tudo over, tudo em cima, tudo pronto. Por onde passo, tudo junto e misturado.

E eu lendo... E eu lento... Querendo... Sem saber, sabendo. Vendo que esse afago enlouquecido não é excesso, é movimento. Não há pressão em tanta correria, o que há é o que sempre nos move em busca de entoar ou se deixar levar por uma linda melodia.

Eu quero falar! É este o grito que me alavanca o corpo, a pele e este membro que toca teclas mortas para fazer movimento, algo de vivo, fazer vida do que é pura dispersão. E vida se faz? Vida-se mais! É isto que a letra faz: canção.

Eu tenho algo a dizer! Quero falar de velas, de campinhos de barro, de tiros, favelas em que me prendo e me (des)amarro, em que me vendo a preço de banana. Quero falar de uma infância, de muitas, de tantas brincadeiras nas ruas, de lápis, caneta e desumana meritocracia.

Quero falar de poesia! Da noite, do dia, do toque de recolher. Quero falar dos meus pais, sem nem precisar dizer. Eu quero mais! Quero estar, quero ser, porque escrever é falar e falar, para quem tem pressa, para quem tem sede, é dar-se a chance de contornar esta aventura, esta arte de dobradura que é... viver.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre. *Papel da memória*. Tradução de José Horta Nunes. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2007[1999].

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. 3. ed. Lisboa: Editora Presença/Martins Fontes, 1980.

ALVES, Denisard Cnéio de Oliveira. Educação, desenvolvimento econômico e distribuição de renda: a experiência brasileira. In: PINHO, Diva Benevides; VASCONCELOS, Marco Antonio Sandoval de (org.). *Manual de Economia*. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A incapacidade de ser verdadeiro. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Pensamento, 1983.

ANGIONI, Lucas. Os seis requisitos das premissas da demonstração científica em aristóteles (segundos analíticos i2). *Manuscrito*[online]. 2012, vol.35, n.1, pp. 7-60. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-60452012000100001>. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

ANJOS, Augusto dos. Versos íntimos. In: MORICONI, Ítalo (Org.). *Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

ANO novo, casa nova: Madonna compra casa no morro do Vidigal, zona sul do Rio de Janeiro. *Portal UOL*. Manaus, janeiro de 2015. Disponível em: http://acritica.uol.com.br/buzz/Madonna-compra-morro-Vidigal-RJ_0_1277872229.html. Consulta em: 05 de novembro de 2015.

ARCE, José Manuel Velenzuela. *Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite*. Tradução de Heloisa B. S. Rocha. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

AUGÉ, Marc. Sobremodernidade: do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã. In: MORAES, Dênis de. (org) *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

AUROUX, Sylvain. *A revolução tecnológica da gramatização*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2001.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Palavras mantidas a distância. In: *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre: Edipuc, 2004[1980].

_____. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004[1982]. p. 11-80.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. *O novo espírito científico*. Lisboa: Edições 70, 1986.

- BADIOU, Alain. *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*. Tradução de Antônio Transito e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- BALDINI, Lauro; MARIANI, Bethania. O real é o nome que se dá ao inominável. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange. (Org.). *O acontecimento do discurso no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 2013.
- BENVENISTE, E (1966). Saussure após meio século. In: *Problemas de Linguística Geral*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988. p. 34-49.
- BILL, MV. Aqui tem voz. In: BILL, Mv. *Falcão – O Bagulho é Doido*. Rio de Janeiro: Universal, 2006. 1 CD. Faixa 14.
- _____. *Causa e efeito*, 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8mEb55pqoYA>>. Consulta em 16 de janeiro de 2016.
- _____. O preto em movimento. In: BILL, Mv. *Falcão – O Bagulho é Doido*. Rio de Janeiro: Universal, 2006. 1 CD. Faixa 14.
- _____. Traficando informação. In: *Traficando informação*. Rio de Janeiro: Natacha, BMG: 2000. 1 CD. Faixa 2.
- BLOG acampa greve dos professores do RJ. *Folha Dirigida*, Rio de Janeiro, 20 de junho de 2012. Disponível em: <http://acampagreveprj.blogspot.com.br/2012/06/entrevista-com-secretario-risolio-na.html>. Consulta em 20 de junho de 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos 2*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BRECHT, Bertolt. *Antologia poética*. Versão e prefácio de Edmundo Moniz. Rio de Janeiro: Edil, 1977.
- BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. *Youtube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph, 2009.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Saraiva, 2010[1572].
- CANGUILHEM, Georges. *Le cerveau et la pensée*. Paris: Cours Publics de MURS, 1980.
- CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Português: Linguagens - 5ª Série*. 3. ed. rev. e atual. São Paulo: Saraiva, 2006.
- CHAGAS, Paulo C. Som, linguagem e significado musical. *Revista O gosto da música*, Anais do 9º Encontro Internacional de Música e Mídia, 2013.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia & improvisação*. Volume I. Rio de Janeiro: Limiar, 1997.

CHOMSKY, Noam; FOUCAULT, Michel. *La naturaleza humana: justicia versus poder: un debate* (segunda parte). Tradução espanhola: Leonel Livchits. Disponível em: <http://www.intramed.net/UserFiles/Chomsky-2parte.pdf>. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

Como Lula trata os pobres longe dos refletores. Youtube.com. 8 de agosto de 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L-7_J_Oh8sY. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

COSTA, Marcos Sá. *Estereótipo e paráfrase, resistência e polissemia: charges sobre educação em uma perspectiva da análise do discurso*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2011-08-01T135200Z-3034/Publico/Marcos%20Costa-Dissert-texto.pdf. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

COURTINE, Jean-Jacques. *Analyse du discours politique: les discours communistes adressés aux chrétiens*. Langages, Paris, Larousse, n. 62, 1981, p. 9-128.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre [et al.]. *Papel da memória*. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 2010.

DAVID Beckham compra mansão em favela do Rio. *Revista Veja*. São Paulo: Editora Abril. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/david-beckham-compra-mansao-em-favela-do-rio/>. Acesso em 05 de novembro de 2015.

DELEUZE, Gilles. *O que é uma aula*. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=o+que+%C3%A9+uma+aula. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

DIAS, Cristiane. E-urbano: a forma material do eletrônico no urbano. *E-urbano: Sentidos do espaço urbano/digital*, Campinas: Labeurb, 2011, disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/Laborat%C3%B3rioDeEstudosUrbanosLABEURB/N%C3%BAcleoDeDesenvolvimentoDaCriatividade%20NUDECRI,UniversidadeEstadualdeCampinas%20UNICAMP>. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

DIAS, Gonçalves. Primeiros cantos. In: *Poesia*. Coleção Nossos Clássicos. São Paulo: Agir, 1969[1846].

DIAS, Juciele Pereira. O cálice indizível e a demanda das vozes no youtube: uma construção de arquivos do sujeito contemporâneo. In: *Jornada O Indizível, o Ininteligível e o Imperceptível*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2013.

DICIONÁRIO inFORMAL. *Caô*. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/ca%C3%B4/>. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

DIDIER-WEILL, Alain. *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. São Paulo: Pontes, 1987.

DUNKER, Christian. O ódio, a exclusão e a lógica do condomínio. *Revista Fórum*, São Paulo: Boitempo, nº 195, maio de 2015. Disponível em: <http://revistaforum.com.br/digital/195/o-odio-exclusao-e-logica-condominio/> Consulta em: 15 de novembro de 2015.

EDUCAÇÃO lança currículo mínimo nas unidades de ensino do Rio. *Portal digital do Jornal do Brasil* Rio de Janeiro, fevereiro de 2011. Disponível em: <http://www.jb.com.br/rio/noticias/2011/02/11/educacao-lanca-curriculo-minimo-nas-unidades-de-ensino-do-rio/>. Consulta em: 11 de fevereiro de 2011.

FEDATTO, Carolina P. *Um saber nas ruas: o discurso histórico sobre a cidade brasileira*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

_____. *Margens do sujeito no espaço urbano*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

FONSECA, Rodrigo Oliveira. *A interdição discursiva: o caso da Conjuração Baiana de 1798 e outros limites à participação popular na história da política brasileira*. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/56038/000858412.pdf?sequence=1>. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

FONTENELLE, Isleide Arruda. O fetiche do eu autônomo: consumo responsável, excesso e redenção como mercadoria. *Psicologia & Sociedade*, vol.22, nº2, pp. 215-224, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988[1973].

_____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987[1975].

_____. *A ordem do discurso*. 21. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011[1970].

_____. *Ditos e escritos III – estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006[1963].

_____. O homem e seus duplos. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes. 1999[1966]. p.417-473.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993[1979].

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FREUD, Sigmund. Análise terminável e interminável. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1975[1937], vol. XXIII, p. 239-88.

_____. O futuro de uma ilusão. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996[1927].

_____. *O mal-estar na cultura*. Tradução do alemão de Renato Zwick. Porto Alegre-RS: L & PM, 2010[1930].

_____. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1996[1901].

_____. Prefácio a *Juventude Desorientada*, de Aichhorn. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996[1925].

FRÚGOLI JUNIOR, Heitor. *Sociabilidade urbana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GADET, François. Prefácio. In: GADET, François; HAK, Tony. *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas-SP: Unicamp, 1990.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. 9. ed. Tradução: Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2002[1991].

_____. *As veias abertas da América Latina*. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2010[1971].

GARCIA, Dantielle Assumpção; SOUSA, Lucília Maria Abrahão. Ler o arquivo hoje: a sociedade em rede e suas andanças no ciberespaço. *Conexão Letras*, v. 9, n. 11, 2014. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55143/33536>. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

GASPAR, Rapper. *Rap e Repente: do tecer das rimas ao canto falado*. Youtube.com. 3 de julho de 2009. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=2Fdt_Pitjgw. Acesso 20 julho 2012.

GRAMSCI, Antonio. Os indiferentes. In: *Convite à Leitura de Gramsci*. Tradução de Pedro Celso Uchôa Cavalcanti. Transcrição de: Alexandre Linares para o Marxists Internet Archive. 2012[1917]. Disponível em: http://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com_content&view=article&id=331:os-indiferentes-por-antonio-gramsci&catid=2:artigos. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

_____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4. ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982.

GRIGOLETTO, Evandra. Do lugar social ao lugar discursivo: o imbricamento de diferentes posições-sujeito. *Anais do II SEAD - Seminário de Estudos em Análise do Discurso*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead2.html>. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução. *Revista Claves*, n. 4, 2007.

_____. Sonic object: a model for twentieth century music analysis. *The Journal of New Music Research*, Vol. 26, n. 4, p. 346375, 1997.

GUILHAUMOU, Jacques. *La langue politique et la révolution française*. De l'événement à la raison linguistique, Paris: Méridiens Klincksieck 1989.

GUIMARÃES, Eduardo. Cidadania. Enciclopédia Discursiva da Cidade (ENDICI). Laboratório de Estudos Urbanos (Labeurb), Campinas: Unicamp, 2013. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/endici/index.php?r=verbete/view&id=43>. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

HAROCHE, Claudine; PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul. *A semântica e o corte saussuriano*: língua, linguagem, discurso. Revista Eletrônica Linguagem. Disponível em: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao03/traducao_hph.php. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

HELLER, Alberto Andrés. *Ritmo, motricidade, expressão*: o tempo vivido na música. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

HENRY, Paul. *A ferramenta imperfeita*: língua, sujeito e discurso. Tradução: Maria Fausta P. de Castro. 2 Ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013[1992].

_____. Os fundamentos teóricos da Análise Automática do Discurso de Michel Pêcheux (1969). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

INDURSKY, Freda. *A fala dos quartéis e outras vozes*. Campinas: Hucitec: Unicamp, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo; Cultrix: 1974.

JAROCINSKY, S. DEBUSSY, *Impressionisme et Symbolisme*. Paris: Seuil, 1970.

KANT, Immanuel. *O que é esclarecimento?* Tradução de Paulo Cesar Gil Ferreira. Rio de Janeiro: Viaverita, 2011.

KRISTEVA, Julia. *El lengage, esse desconocido*: introducción a la lingüística. Tradução de María Antoranz. Madri: Editorial Fundamentos, 1988.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: o avesso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

_____. *Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise*. In: Escritos. Rio de Janeiro: Zahar, 1998[1953].

_____. *O seminário – livro onze – os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *Seminário 14: La lógica del fantasma*. Versión de la Escuela Freudiana de Buenos Aires: Edição eletrônica das obras completas de Jaques Lacan, Buenos Aires, 2000[1966-1967].

_____. *Seminário 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008[1968-1969].

LAGAZZI, Suzy. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significativa. In: RODRIGUES, Eduardo Alves; SANTOS, Gabriel Leopoldino dos; CASTELLO BRANCO, Luiza Kátia. *Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre*. Uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: Editora RG, 2013.

_____. A equivocidade na circulação do conhecimento científico. *Linguagem em (Dis)curso*, vol.11, n.3, Tubarão, Set. Dez. 2011.

_____. Linha de passe: a materialidade significativa em análise, *Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade*, n. 16, Volume 2, 2010. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

_____. O recorte significativo na memória. In: INDURSKY, Freda, FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange. (Org.). *O Discurso na Contemporaneidade. Materialidades e Fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009.

LEAL, Maria do Socorro Pereira. *Índios e brasileiros: posse da terra brasílica nos discursos político, jornalístico online e indígena*. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

LUNKES, Fernanda Luzia. *O discurso sobre depressão na revista Veja (1968-2010) em materialidades verbais e não-verbais: o triunfo dos efeitos de sentidos de medicalização*. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

MAGALHÃES, Belmira; MARIANI, Bethania. Processos de subjetivação e identificação: ideologia e inconsciente. *Revista Linguagem em (Dis)curso*, , v. 10, n. 2, p. 391-408, Palhoça, mai-ago, 2010.

MAGRITTE, René. *La trahison des images* (Ceci n'est pas une pipe). Óleo sobre tela, 60,33 x 81,12 cm, 1928-29. Disponível em: http://arte.factohergesperversoes.blogspot.com.br/2011/02/rene-magritte_19.html. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

MALDIDIER, Denise. Elementos para uma história da Análise do Discurso na França. In: ORLANDI, Eni (org.). *Gestos de leitura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MARIANI, Bethania (org.). *A escrita e os escritos: reflexões em Análise do Discurso e Psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2006.

_____. *Colonização linguística: línguas, política e religião no Brasil (séculos xvi a xviii) e nos Estados Unidos da América (século XVIII)*. Campinas, SP: Pontes, 2004.

_____. Entre a evidência e o absurdo: sobre o preconceito lingüístico. Publicado em *Cardernos de Letras da UFF – Dossiê: Preconceito lingüístico e cânone literário*, n 36, p. 27-44, 2008b.

_____. *O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989)*. Rio de Janeiro, Revan; Campinas, SP: Ed da UNICAMP, 1998.

_____. Quanto vale uma língua? O apagamento do político nas relações econômicas e linguísticas. *Revista Encontros de Vista*, 2. ed., 2008c. Disponível em: http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/QUANTO_VALE_UMA_LINGUA_O_APAGAMENTO_DO_POLITICO_NAS_RELACOES.PDF. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

_____. *Silêncio e metáfora: algo para se pensar*. Anais do II Seminário de Estudos e Análise do Discurso, 2005.

_____. *Sobre sujeito e língua em alguns textos e conceitos fundadores de Michel Pêcheux: uma retomada em Althusser e Lacan*. II CEPEL, UNEMAT, Cáceres, julho, 2008a.

_____. Subjetividade e imaginário linguístico. *Linguagem em (Dis)curso*, v. 3, Número Especial, p. 55-72, Tubarão, 2003.

_____. Leitura e Análise do Discurso. In: YUNES, Eliana [et. al.] (org.). *Caderno de Leituras/PROLER - vol. 1*. Rio de Janeiro: PROLER, 1994.

_____. Leitura e condição do leitor. In: YUNES, Eliana (org.) *Pensar a Leitura: Complexidade*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2002.

_____. *Sujeito e sentido: efeitos de linguagem*. Anais do XIII Encontro Nacional da ANPOLL, Campinas, 2000.

_____; MEDEIROS, Vanise. E quando a pichação é da prefeitura? Pichar, proscrever, dessubjetivizar. *Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade*. n. 19. Volume 1, 2013. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. 3. ed., São Paulo: Ciências Humanas, 1982.

_____. O capital: crítica de economia política. *Livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013[1867].

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MAZIÈRE, Francine. *A Análise do Discurso: história e práticas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007 [2005].

MEDEIROS, Cassiane Sousa de. *Sociedade da imagem: a (re) produção de sentidos da mídia do espetáculo*. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2013.

MEIRELES, Cecília. Motivo. In: *Viagem*. São Paulo: Global, 2012[1939].

MENEZES, J. A. ; Santos, Maviael Leonardo Almeida dos; SAMICO, Shirley de Lima. Narrativas de jovens pobres nas letras de *rap* na cidade de Caruaru. V *JUBRA Simpósio Internacional sobre a Juventude brasileira*. Territórios Interculturais de Juventude, Recife: Editora Universitária, v. 5. 2012. p. 01-12.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MESQUITA, Fabio. Significado musical e significado linguístico: vantagens metodológicas na comparação. *I Workshop Internacional de Pragmática: teorias, perspectivas, diálogos, aplicações - ANAIS ELETRÔNICOS*, Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013.

MÉSZÁROS, István. *Educação para além do capital*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

MILNER, Jean-Claude. O amor da língua. Tradução de Angela Cristina Jesuino. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MORAES, Dênis de. Comunicação alternativa, redes virtuais e ativismo: avanços e dilemas. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación* vol. IX, n. 2, mayo – ago, 2007. Disponível em: www.eptic.com.br. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

MOREIRA, Carla Barbosa. Produção, circulação e funcionamento da censura na ditadura militar brasileira e no fascismo italiano: a censura no fascismo italiano. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

NASCIMENTO, Milton. Encontros e despedidas. In: *Encontros e despedidas*. Faixa 8. Gravadora Barclay, 1985.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais. *Per Musi*, v.9, p. 05-4, Belo Horizonte, 2004.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. Análise de Discurso e o discurso artístico. *Anais do II SEAD*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

NOVY, Andreas. *A des-ordem da periferia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

ORLANDI, Eni. A contrapelo: incursão teórica na tecnologia - discurso eletrônico, escola, cidade. *Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade*. Campinas: LABEURB., Volume 2, no. 16, 2010.

_____. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed. Campinas: Pontes, 2012a.

_____. *Discurso e leitura*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2008a.

_____. *Terra à vista*. Discurso do confronto: velho e novo mundo. Campinas: Editora da Unicamp, 2008b.

- _____. À flor da pele: indivíduo e sociedade. In: MARIANI, Bethania (org.). *A escrita e os escritos: reflexões em Análise do Discurso e Psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2007a.
- _____. A noção de *povo* que se constitui em diferentes discursividades. In: SILVA, Soeli Maria. *Sentidos do Povo*. São Carlos: Ed. Claraluz, 2006b.
- _____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007b.
- _____. *Cidade dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2004.
- _____. Introdução. In: ORLANDI, Eni e LAGAZZI, Suzy (orgs.) *Introdução às Ciências da Linguagem: discurso e textualidade*. São Paulo: Pontes, p.13-29, 2006a.
- _____. Paráfrase e polissemia: a fluidez nos limites do simbólico. *Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade*, Campinas: LABEURB, v.4, p. 9-19, 1998.
- _____. (org.). *Política linguística no Brasil*. Campinas: Pontes Editores, 2007c.
- _____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. São Paulo: Brasiliense, 1984a.
- _____. A materialidade do gesto de interpretação e o discurso eletrônico. In: DIAS, Cristiane. *Formas de mobilidade no espaço e-urbano: sentido e materialidade digital*. Série e-urbano. Vol. 2, 2013, Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/> Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB/ Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Consulta em 17 de janeiro de 2016.
- _____. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 4. ed. Campinas: Pontes, 2012b.
- _____. *Discurso em análise: sujeito, sentido e ideologia*. Campinas: Pontes, 2012c.
- _____. Discurso, imaginário social e conhecimento. *Em Aberto*, Brasília, ano 14, n.61, jan-mar, 1994.
- _____. *Interpretação, autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- _____. Segmentar ou recortar. In: *Linguística: questões e controvérsias*. Uberaba, 1984b. p.9-26. (Série Estudos, 10).
- _____. Violência e processos de individualização dos sujeitos na contemporaneidade. In: SARGENTINI, Vanice e GREGOLIN, Maria do Rosário (orgs.). *Análise do Discurso: heranças, métodos e objetos*. São Carlos: Claraluz, 2008c.

_____. *Linguagem e educação social: a relação sujeito, indivíduo e pessoa*. In: RUA [online]. 2015, no. 21. Volume II - ISSN 1413-2109. Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade. <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

PARK, Robert. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano (). In: VELHO, Gilberto (org.). *O fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987[1916].

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2009[1975].

_____. Ideologia: aprisionamento ou campo paradoxal. In: ORLANDI, Eni (org.). *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Textos escolhidos por Eni Orlandi. 3 ed. Campinas: Pontes, 2012[1982].

_____. A Análise de Discurso: três épocas (1983). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). *Por uma análise automática do discurso: Uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: UNICAMP, 1997.

_____. Análise Automática do Discurso (AAD-69) – parte I e II. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 2.ed. Campinas: UNICAMP, 1993[1969]. p.61-145. (Coleção Repertórios).

_____. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni (org.). *Gestos de leitura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010[1982].

_____. O discurso: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni Orlandi. 6. ed. Campinas: Pontes Editores, 2012[1983].

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre; DAVALLON; et al. *Papel de Memória*. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 2010[1999].

_____. Reflexões sobre a situação teórica das ciências sociais e, especialmente, da psicologia social. In: *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Textos escolhidos por Eni Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2012[1966], p. 21-54. Publicado sob pseudônimo de HERBERT, Thomas.

_____. Sobre os contextos epistemológicos da Análise do Discurso. In: ORLANDI, Eni (org.). *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Textos escolhidos por Eni Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2012[1984].

_____. Sur la (dé) construction des théories linguistiques. In: DRLAV, nº 27, 1982, p. 1-24. Tradução de Celene Cruz e Clémence Jouët Pastré. In: *Línguas e Instrumentos lingüísticos*. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

PÊCHEUX, Michel; GADET, Françoise. Há uma via para a Linguística fora do logicismo e do sociologismo? In: ORLANDI, Eni (org.). *Análise do Discurso: Michel Pêcheux*. 3. ed. Campinas: Pontes, 2012[1977].

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RESENDE, Mariana. *Rapensando discursivamente o imaginário sobre a resistência em a marcha fúnebre prossegue*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA, Ruth. *Marcelo, marmelo, martelo*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1976.

ROMÃO, Lucília Maria Souza Romão; PACÍFICO, Soraia Maria Romano. *Era uma vez uma outra história: leitura e interpretação na sala de aula*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2006.

ROUDINESCO, Elizabeth (et. al.). *Foucault: leituras da história da loucura*. Tradução de Maria Ines Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

RUWET, Niolas. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil, 1972. in: SEIXO, Maria Alzira (org.). *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, 1975.

SÁ, Sandra de. Olhos coloridos. In: *Olhos coloridos*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1994. 1 CD. Faixa 9.

SADER, Emir. Prefácio. In: MÉSZÁROS, István. *Educação para além do capital*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SARTI, Milena Maria. Para além dos objetos: as (de)formas do inconsciente no discurso publicitário e a formação de uma língua-objeto. Tese (Doutorado em Psicologia). Departamento de Psicologia e Educação, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2011.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006[1916].

SILVA, Mariza Vieira. A escolarização da língua nacional. In: ORLANDI, Eni (org.). *Política Linguística no Brasil*. Campinas: Pontes Editores, 2007.

SMITH, MC. Vida bandida. Produção independente. Ano de lançamento: 2009.

SMITH, Neil. Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do Espaço urbano. Tradução de Daniel de Mello Sanfelici. *GEOUSP Espaço e Tempo*, São Paulo, n. 21, p. 15-31, 2007.

SOUZA, Pedro de. Sobre discurso e sujeito na voz. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, n. 34, jul-dez, 2014.

SOUZA, Tânia Clemente. Discurso e imagem: perspectivas de análise do não verbal. (1998). *2º Colóquio de Analista del Discurso*, Universidad Del Plata, Instituto de Linguística da Universidad de Buenos Aires, La Plata e Buenos Aires, 1997b (Publicado em Ciberlegenda 1, Revista Eletrônica do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação, Niterói, UFF, 1998).

_____. Imagem, textualidade e materialidade discursiva. In: RODRIGUES, Eduardo Alves; SANTOS, Gabriel. Leopoldino dos; CASTELLO BRANCO, Luiza K. *Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi*. Campinas: Editora RG, 2013.

TARASTI, Eero. 1994. *A theory of musical semiotics*. Bloomington and Indianápolis, Indiana: Indiana University Press.

_____. *Signs of music. A guide of musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.

TRAJANO, Raphael de Moraes. Ampliando repertórios: os discursos *marginalizados* como estratégia de ensino em escolas da periferia. Monografia (Especialização em Letras). Faculdade de Letras, Universidade do Grande Rio, Duque de Caxias, 2009.

_____. *Etos na poesia combatente de menestréis do rap: por uma análise das imagens discursivas no grito marginal do hip hop brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

VAGGIONE, Horacio. Son, temps, objet, syntaxe. Vers une approche multi-échelle dans la composition assistée par ordinateur. In: SOULEZ, Antonia; VAGGIONE, Horacio. (eds.). *Musique, rationalité, langage. L'harmonie: du monde au matériau. Cahiers de philosophie du langage*, n. 3, p. 169-202, 1998.

VANIER, A. O sintoma social. *Ágora: estudos em teoria psicanalítica*, volume 5, n.2. Rio de Janeiro: UFRJ, 205-217, 2002.

VELOSO, Caetano. Sampa. In: *Muito - Dentro da Estrela Azulada*, Lado 2, Faixa 2, Phillips, 1978.

ŽIŽEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma? In: *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 297-331.

_____. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

ZOPPI-FONTANA, Mônica. Modernização e discursos democráticos: porta-vozes esclarecidos nos tempos da transição. Tese (Doutorado em Linguística) Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

_____. O acontecimento do discurso na contingência da história. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009.

ANEXO – LETRA DE CAUSA E EFEITO

Causa e efeito

Hã
Pouca coisa mudou
O responsável pela nossa tragédia não assimilou
Que pra mudar é necessário mais que discurso
No percurso, falei com gente estúpida
Penso no que diz nossa bandeira, fico em dúvida
O que será que eles acham de nós?
Que não sabemos falar?
Que não sabemos votar?
Nossa voz tá no ar

Por mais que eu tenha espírito de mudança
Vejo contradições que me causam desesperança
Cansa ver tanta gente ignorante
Tratando gente humilde de forma arrogante
Deselegante ao lidar com a maioria
Que fala com sotaque de periferia
Na correria, sobrevivendo à covardia
Daqueles que nos retribui com antipatia

A superação me emociona
Mas a apatia dos irmãos me decepciona
Vivemos na democracia que não funciona
Condição social que aprisiona
Vários vão à lona, sentados na poltrona
Recebendo ordens que serão ditadas da telona
E nos deixam como herança
Uma verdadeira erupção de criança
Na minha lembrança
Não dá pra esquecer o que eu vi
Na lembrança
Não dá pra esquecer o que senti

Percebi que a polícia continua sendo o braço governamental
Na favela dissemina o mal
Com suas fardas e caveirões
A serviço daqueles que controlam opiniões
Que roubam milhões, donos de mansões
Constroem a riqueza com a fraqueza de multidões
Tubarões engolem o peixe pequeno
Não vejo plantação de coca no nosso terreno
Vai além
Vejo plantações de vida, de sonhos, de morte, ferida

Que não cicatriza, que não ameniza
Se o clima tiver tenso, a paz não se estabiliza
Pra mim é muito fácil de ser entendido
Sem educação, vários de nós vai virar bandido
E a nossa pena não é branda
Perdemos a infância, a juventude,
A fila anda
Menos pra quem tem família com dinheiro
Que paga pelo erro do filho o tempo inteiro
Atitudes que eu não me identifico
Bateram na empregada só porque o pai é rico
Pai que vai a público falar de ética
Sem saber que o filho é envolvido com droga sintética
Vida frenética
Fazendo merda pela rua com a certeza que a justiça é menos energética
Não é assim com a gente
Nova operação policial leva a alma de um inocente
Deixa criança ferida
Com bala perdida
Mais punição como medida
Revelando a incompetência
Tenho complemento no refrão que há na sequencia

Combatente não aceita
Comando de canalha que a nós não respeita
Excluído, iludido
Quem nasce na favela é visto como bandido
Rouba muito, magnata
Não vai para cadeia e usa terno e gravata
Causa e efeito
Só dever, sem direito

A corrupção permite
Que atrocidade ultrapasse seu limite
Por mais que parte elite evite
Um afro-genocídio existe
Onde pessoas morrem por conta da cor
Com sobrenome comum, não temos valor
Artista caô, que fala de amor,
Não fecha com nós nem na hora da dor
Por isso eu faço do meu palco um púlpito
Usando minha voz contra um Brasil que é corrupto
Impunidade fala mais alto
Os homens de preto sobem o morro pra defender o asfalto
Que impotente, assistem à tragédia
Do desnível entre a favela e a classe média
Que tratam o gueto como se fosse a África
Numa distância que nem chega a ser geográfica

Distanciamento provocado pelo preconceito

Como se nascer aqui fosse um defeito
Não é
É parte do destino que você
Ajudou a escrever
Quando não quis se envolver
Vem, vem aqui combater a consequência
De política de ausência que resulta em violência
Se o foco não for mudado, não terão resultado
E o ódio na juventude é uma tendência
Sem escola, sem escolha
Expectativa de vida até que o crime te recolha
Vários do lado do bem são empurrados pro mal
Vítimas da convulsão social
País tropical, povo sensual
Fábrica de gente em condição marginal
Que não conseguem pensar, que não conseguem falar
Parasitas não iram prosperar

Combatente não aceita
Comando de canalha que a nós não respeita
Excluído, iludido
Quem nasce na favela é visto como bandido
Rouba muito, magnata
Não vai para cadeia e usa terno e gravata
Causa e efeito
Só dever sem direito