

Contexto e multimodalidade na elaboração de *raps* paulistas*

Anna Christina Bentes**
Universidade Estadual de Campinas

Resumo

Este trabalho tem como principal objetivo discutir a maneira como determinadas ordens sociais e culturais são percebidas, “formuladas” e/ou “invocadas” no interior de um determinado gênero textual-discursivo, o *rap*, e como esta percepção se realiza em uma construção textual de natureza multimodal que singulariza e confere identidade a um determinado grupo de rap, no caso, os Racionais MC’s. A descrição dos recursos multimodais revela, além disso, que ocorrem relações de complementariedade e de reforço entre as diferentes semioses verbais e não-verbais que, quando combinadas e apresentadas de determinada forma, contribuem para a produção de significados e contextos sociais específicos.

Palavras-chave: contexto; multimodalidade; gêneros do discurso; rap.

Abstract

This article has as its main objective to discuss the way certain social and cultural orders are perceived, formulated and invoked inside a discourse genre, Racionais MC’s rap, and how this perception is realized through a multimodal text that gives identity to this specific rap group. The multimodal resources description reveals that relations of reinforcement and completion occur between these resources that arranged in a certain manner contribute to the production of specific social meanings and contexts.

Key words: context; multimodality; discourse genres; rap.

* Recebido em 12 de outubro de 2008. Aprovado em 25 de outubro de 2008.

** Doutora em Lingüística pela Universidade Estadual de Campinas e Pós-Doutorado pela Universidade Califórnia (Berkeley), é professora do Departamento de Lingüística da Universidade Estadual de Campinas. Desde 2004 coordena o Grupo de Pesquisa do CNPq *Linguagem como prática social: analisando interações, gêneros e estilos*.

Résumé

Cet article a l'objectif principal de discuter la façon dont certaines ordres sociales et culturelles sont perçues, "formulées" et ou "invoquées" au sein d'un certain genre textuelle-discursif, le *rap*, et comment cette perception a lieu a une une construction textuelle de nature multimodale que spécifique et confère identité à un certain groupe de *rap* — dans le cas, les Rationais MC's. La description de ressources multimodaux montre, en outre, que se produisent de relations de complémentarité et de renforcement entre les différents semiosis verbaux et non-verbaux que, combinés et présentés d'une certaine manière, contribuent à la production de sens et de contextes sociaux spécifiques.

Mots-clé: contexte; multimodalité; genres de discours; rap.

O caminho da Lingüística está em compreender mais fundo a própria natureza do problema ao qual ela vem se dedicando que é muito mais de natureza orwelliana do que platônica. A questão orwelliana aponta para a necessidade de se pensar os problemas na tensão entre um interior e um exterior. Nossa tarefa consiste em pensar de maneira sistemática este conjunto de tensões numa tentativa clara de superar as dicotomias legadas pela tradição metafísica ocidental.

Luiz Antônio Marcuschi

1. Introdução

Este artigo tem como principal objetivo discutir a maneira como determinadas ordens sociais e culturais são percebidas, "formuladas" e/ou "invocadas" no interior de um determinado gênero textual-discursivo, o *rap*, e como esta percepção se realiza em uma construção textual de natureza multimodal que singulariza e confere identidade a um determinado grupo de rap, no caso, os Rationais MC's. Para tanto, na próxima seção, buscarei articular brevemente algumas postulações de Marcuschi, a partir do ponto de vista do sociocognitivismo, sobre a noção de contexto, e as postulações de Hanks (2008) sobre o mesmo conceito. Em seguida, procurarei discorrer brevemente sobre como compreendo o rap como um gênero do discurso a partir da articulação de autores como Finnegan (1977), Marcuschi (2001) e Hanks ([2006] 2008). Por fim, procurarei analisar também brevemente os recursos multimodais mobilizados nos/pelos raps de forma a produzir diferentes contextos.

Mais especificamente, procurarei (i) descrever alguns dos recursos multimodais¹ mobilizados nos/pelos raps do grupo Racionais MCs, (ii) mostrar que esses recursos possibilitam a contínua (re) construção de campos semióticos e campos sociais nos/pelos raps e (iii) mostrar que ocorrem relações de complementariedade e de reforço entre as diferentes semioses que, quando combinadas e apresentadas de determinada forma, contribuem para a produção de significados e contextos sociais específicos.

2. Revisitando a noção de contexto: a tentativa de articulação de dois pontos de vista

Como anunciado na epígrafe deste trabalho, Luiz Antônio Marcuschi, ao longo de sua vasta produção acadêmica, tem reiteradamente se perguntado e dado respostas instigantes e iluminadoras sobre as relações entre “linguagem e realidade extra-mente” (1999). Assim é que para Marcuschi (1999), uma visão integral do ser humano e de suas práticas necessita considerar que este é “dotado de um conjunto de faculdades não autônomas, nem isoladas, mas imbricadas”. Por isso, o autor defende que

não se pode suspender o afeto, a emoção, as crenças, os conhecimentos, as ideologias e outros aspectos do ser humano ao se analisar os seus usos lingüísticos, a menos que se faça ficção científica. O homem não é um ser constituído à imagem e semelhança de um computador, mas como um ser social situado em contextos históricos na relação com os demais indivíduos e centralmente envolvido por tudo que o rodeia, podendo, sobre isso, raciocinar e se distanciar. (Marcuschi 1999:2)

A centralidade da ampla noção de contexto anunciada acima é também reiterada quando o autor busca definir o que é uma produção textual: o texto é um “*locus* da elaboração interativa da experiência social e de efetivação de espaços discursivos” (Marcuschi 1999:3); ou ainda, “produzir um texto é oferecer espaços sócio-cognitivos mediante processos de enunciação seletivos e enquadres (*frames*) que geram

¹ A multimodalidade poderia ser definida como o uso de várias semioses na elaboração de um evento ou produto semiótico e a maneira particular como essas semioses são combinadas, pois elas podem reforçar umas às outras (dizer a mesma coisa de diferentes maneiras), podem se complementar e podem ainda ser hierarquicamente ordenadas. (Kress; Van Leeuwen 2001)

inferências (novos espaços mentais) mediante a integração de conhecimentos (*blending*)". (Marcuschi 1999:6)

Com o objetivo de discutir as relações entre fala e escrita e de como a dicotomia contextualização/descontextualização é controversa quando da diferenciação entre as duas modalidades, Marcuschi (1994) apresenta as diferentes noções de contexto nas diferentes construções teóricas. Nesse texto, Marcuschi chama a atenção para alguns aspectos da noção de contexto tais como o fato de ser caracterizado, na Sociolinguística, por exemplo, como um conjunto de variáveis sociais (idade, sexo, classe social, escolaridade etc.), estabelecidas *a priori*; aqui, o contexto seria concebido como "algo físico, estático e exterior à linguagem"; ou ainda, a noção de contexto como "lugar das extensões referenciais ou das realizações dêiticas, temporais ou espaciais", servindo como fonte de identificação dos referentes ou como "função de conhecimentos partilhados", no campo da Pragmática; na Etnometodologia, Marcuschi afirma que o contexto é considerado nos termos ou de um construto cultural ou de um padrão interacional e, ao mesmo tempo, como um fator básico para a compreensão das atividades interacionais. Para finalizar, o autor foca as contribuições de Halliday, para quem "texto e contexto são codeterminados, sendo que o texto teria certas estruturas obrigatórias que revelam o contexto de produção" e de Gumperz, que apresenta uma noção mais dinâmica de contexto: tanto situa a produção discursiva como é gerado no processo comunicativo.

Mais um exemplo que mostra a centralidade das reflexões sobre as relações entre exterioridade e internalidade à linguagem no curso da trajetória intelectual de Marcuschi é o artigo publicado justamente na revista *Investigações*, em 2004, e depois recentemente (re)publicado no livro *Fenômenos da linguagem*, de 2007. Nesse artigo, apesar de o autor discutir especificamente as teorias de acesso lexical, as sugestões e conclusões do texto deixam claro que seu interesse é o de compreender os processos gerais de construção dos sentidos. À procura de responder à pergunta "quando entra o contexto como contribuição decisiva na interpretação dos sentidos?", Marcuschi assume, de forma discreta e crítica, as postulações de Rachel Giora, para quem "a distinção que melhor prediz a diferenças de processamento não é a divisão entre literal e figurativo, mas o continuum saliente-não saliente (Giora 2002 *apud* Marcuschi [2004] 2007:89). Para a autora, de acordo com a apresentação de Marcuschi, os sentidos salientes são processados primeiro, independentemente da informação contextual. Assim, uma primeira restrição ao papel do contexto na interpretação dos sentidos é o fato de que ela parece não ter inicialmente força seletiva diante de informações postas pelo item lexical. O autor, ao resumir a posição de Giora, ressalta que a familiaridade parece ser o fator que engloba todos os outros e que

está ligado a uma comunidade de práticas e/ou a uma cultura. Além disso, afirma que, mesmo nesta visão, “o contexto parece já estar seminalmente inserido na noção de *saliência*”. (Marcuschi [2004] 2007:89-90)

Para os objetivos deste trabalho, o importante é ressaltar que as reflexões de Marcuschi sobre o papel do contexto nos processos de produção e de compreensão da linguagem enfocam vários aspectos. O primeiro é o reconhecimento tanto de uma dimensão mais ampla do contexto (social, histórica, cultural, política etc.), como também da dimensão interativa, o universo das ações e das práticas sociais locais. Quando Marcuschi fala dessa dupla dimensão do contexto, ele assume que o contexto é, a um só tempo e radicalmente, interativo e socio-histórico, o que envolve a apreensão / percepção da realidade por meio da incorporação das ações conjuntas dos sujeitos a um determinado campo social. É assim que o contexto, para Marcuschi, apresenta uma natureza sociocognitiva, o que significa assumir uma teoria não modularista da organização do conhecimento, que compreende a cognição como resultado da “elaboração da experiência organizada a partir de várias fontes cognitivas integradas; por exemplo, a confluência de elaborações mentais pelo filtro da experiência, o social, o cultural, o emocional etc”. (Marcuschi 2007:34). Por fim, para o autor, o contexto encontra-se necessariamente incorporado aos processos de construção de sentidos mais específicos, tais como a interpretação de itens lexicais. Ou seja, Marcuschi compreende que o contexto está mesmo ali onde se diz que ele não está, por exemplo, na noção de “*saliência*”, postulada por Giora, para distinguir sentido literal e não-literal.

Para Hanks ([1989] 2008), o foco no contexto, seja como um fator de restrição/delimitação da produção do discurso, seja como um produto mesmo do próprio discurso (postulação também assumida por Marcuschi com base na teorização de Gumperz), levou ao desenvolvimento de abordagens detalhadas da produção de linguagem, já que é principalmente na elaboração de enunciados falados e/ou escritos que linguagem e contexto se articulam. (Hanks [2006] 2008).

Ao formular o seu modelo de contexto, Hanks ([2006] 2008) afirma que determinadas abordagens teóricas desenvolvidas no campo dos estudos da linguagem possuem em comum o fato de tratarem o contexto como uma estrutura radial cujo ponto central é o enunciado verbal. Elas compartilhariam um compromisso com o individualismo metodológico, que prioriza o individual acima do coletivo, e procurariam reduzir as estruturas sociais a comportamentos individuais. Essas abordagens partem sempre da perspectiva dos produtores do discurso, derivam “contexto” de “relevância” e da emergência momentânea da situação comunicativa. Nessas perspectivas, contexto é um concomitante

local da fala e da interação, efêmero e centrado em processos discursivos emergentes. Enquanto as primeiras abordagens encontram-se baseadas na lingüística, na psicologia e na micro-sociologia, denominadas pelo autor como “individualistas”, outras abordagens baseiam-se em teorias sociais e históricas de larga escala, abordagens estas denominadas “globais”, no interior das quais a produção de enunciados não é tomada como sendo o centro gerador do contexto; ao contrário, são as condições sociais e históricas que o geram e que lhe são anteriores. As unidades relevantes são abstrações analíticas ou coletividades e o quadro temporal da produção do discurso é o tempo conjuntural dos sistemas coletivos e dos processos históricos. (Cf. Hanks [2006] 2008)

Na busca por uma integração do que chama de diferentes níveis de análise do contexto, o autor chama a atenção para o fato de que as diferentes abordagens individualistas sobre o papel do contexto na produção da linguagem são, em grande medida, complementares às abordagens de larga escala. Para Hanks ([2006] 2008), é patente a inadequação de todas as abordagens dicotômicas que, segundo o autor, inevitavelmente distorcem a significação dos traços contextuais e produzem um vácuo entre um nível e outro.

De forma a construir um pano de fundo teórico a partir do qual começa a elaborar o seu modelo de contexto, o autor enfoca, em primeiro lugar, o que ele chama de duas grandes dimensões do contexto: a emergência (*emergence*) e a incorporação/encaixamento (*embedding*).² Assim, a emergência diz respeito a aspectos do discurso que surgem no interior dos processos de produção e de recepção em curso, inserindo-se, portanto, no campo das atividades, das interações, das temporalidades, das co-presenças verbais mediadas, em contextos “rápidos”, mostrando-se como uma atualidade ao mesmo tempo fenomenológica, social e histórica. A incorporação (*embedding*) designa a relação entre aspectos contextuais que pertencem ao enquadramento, centração ou embasamento do discurso em quadros mais amplos.

Uma primeira diferenciação postulada por Hanks para os diferentes níveis de contexto é aquela entre uma situação (*situation*) e um cenário (*setting*). Para ele, uma situação é um espaço de mútuo monitoramento de possibilidades no interior do qual todos os indivíduos co-presentes têm acesso sensorial aos outros por meio de seus sentidos. Já o cenário é o acréscimo do julgamento dos participantes sobre o que é relevante e sobre “o que está acontecendo aqui e agora”. Isto ilustra a mudança de uma *situação* para um *cenário social*.

² Este termo utilizado por Hanks ([2006] 2008) foi anteriormente utilizado por Silverstein e Urban (1996). A respeito da discussão sobre a tradução do termo para o Português, ver as notas dos tradutores em Hanks (2008).

Bentes e Rezende (2008), ao apresentarem o modelo de análise de contexto de Hanks ([2006] 2008), chamam a atenção para o fato de que este é acrescido de um componente de natureza semiótica. Para tanto, ele postula um *campo semiótico*, de natureza simbólica e indicial/demonstrativa, constituído de todos os traços do cenário (*setting*) que, por sua vez, são transformados imediatamente por signos (simbólicos, indiciais e icônicos), pelas relações entre estes signos (sintáticas, semânticas e pragmáticas), pela presença de objetos e por várias funções, incluindo a referência e a diretividade individuais (orientação da atenção do interlocutor por meio de palavras e gestos). Sendo assim, o *campo semiótico* (demonstrativo) converte o cenário interativo em um campo de signos que inclui os gestos e outros aspectos perceptíveis dos participantes, tais como a postura, o apontar, os olhares diretos e o som da voz do falante, tudo isto orientando o foco de atenção subjetiva dos participantes. No interior deste cenário, os enunciados (ou os textos), em suas dimensões, simbólica e indicial, refletem e transformam o contexto. Eles orientam a atenção dos participantes, tematizam os objetos de referência, formulam,³ invocam⁴ e constroem o contexto, operam sobre os sistemas de relevância, em resumo, eles produzem o contexto.

É assim que Hanks integra a dupla dimensão do contexto, postulando que o campo semiótico/demonstrativo é a unidade contextual mínima, a partir da qual se pode produzir qualquer análise de contexto. Mas nenhum campo semiótico /demonstrativo existe em um vácuo social. Se se assume que os níveis se interpenetram e herdam as propriedades uns dos outros, propiciando transformações no nível incorporado (aquele que herda as propriedades do que foi por ele incorporado), sendo que este último funciona como um horizonte operativo a partir do qual o nível incorporado é compreendido, então, podemos dizer que qualquer campo semiótico/demonstrativo pode ser incorporado⁵ a um ou mais campos sociais.⁶

³ Ao produzirmos um enunciado como “Estou aqui para falar com o professor responsável pela turma” ou ainda como “Estou pedindo ajuda a você”, nos termos da Análise da Conversação, estamos formulando o contexto, ou seja, estamos descrevendo, categorizando o próprio cenário interativo no qual este enunciado ocorre. (Hanks 2008:181)

⁴ Quando mobilizamos qualquer expressão referencial dêitica, estamos invocando e não descrevendo o contexto porque tais expressões não apresentam conteúdos descritivos. É só contrastar os enunciados “Eu estou aqui” e “Eu estou na sala de minha casa”. (Hanks 2008:181)

⁵ A esse respeito, ver a análise desenvolvida por Morato, neste volume.

⁶ Para Hanks (2008:187), “o termo ‘campo social’ tal como é usado aqui é adaptado da sociologia prática e designa um espaço delimitado de posições e de tomadas de posição por meio das quais valores circulam, no interior do qual agentes possuem trajetórias ou

A integração da dupla dimensão do contexto contemplada, a meu ver, pelo modelo de contexto formulado por Hanks e brevemente descrito acima, está em consonância com a constante preocupação de Marcuschi em sua obra com a dimensão emergencial das práticas sociais que, de uma certa forma, sempre foi mais ressaltada e afirmada em suas análises do que a dimensão da incorporação (*embedding*) de um determinado campo semiótico a um campo social. Acredito que a postulação mesma do campo semiótico como unidade mínima de qualquer análise de contexto considera fortemente o que Morato, em seu artigo nesse volume, denomina de “solidariedade constitutiva entre língua e mundo social, entre o lingüístico e o extra-lingüístico”. Por fim, pode-se dizer que as reflexões sobre a noção de contexto implementadas por Marcuschi e Hanks enfatizam a natureza multimodal⁷ dos eventos comunicativos e também a compreensão destes eventos como práticas profundamente enraizadas no mundo social.

3. Breves formulações sobre a noção de *rap* como um gênero da poesia oral

Com base na proposta de Hanks ([1987] 2008), considero que os gêneros textuais-discursivos, de uma forma bastante geral, constituem-se em elementos historicamente específicos da prática social. Para o autor, os gêneros podem ser definidos como convenções e ideais historicamente específicos de acordo com os quais os autores compõem os discursos e a audiência os recebe. Nesta visão, os gêneros consistem em quadros de orientação, procedimentos interpretativos e conjunto de expectativas que não são parte da estrutura do discurso, mas da maneira pela qual os atores sociais se relacionam com/ e usam a língua (Bauman 1986).

Para os autores acima referidos, os gêneros também carregam valores, encontram-se distribuídos socialmente, apresentam estilos e são colocados em performance. É de acordo com todas essas características que eles são formatados. Desta forma, a abordagem desenvolvida por Hanks incorpora os aspectos formais (temáticas, estrutura composicional e estilo) dos gêneros, mas os localiza primeiramente na relação com a ação e em contextos historicamente específicos.

carreiras e se engajam em vários ‘footings’ (a saber, competitivos, colaborativos, estratégicos, etc.). Assim definido, o campo social não é nem radial, nem baseado no discurso, embora o discurso circule na maioria dos campos, existindo sim cenários interativos embebidos em qualquer campo social”.

⁷ Ao longo desse trabalho e das pesquisas que desenvolvo, venho também tomando como base para a reflexão sobre as formas pelas quais as semioses verbais e não-verbais colaboram conjuntamente para a construção dos sentidos sociais os trabalhos de Salomão (1999), Marcuschi (2003) e Morato et alli (2006).

Hanks ([1987] 2008) defende que os gêneros são parte integrante do *habitus lingüístico*, que eles exibem um duplo direcionamento (na direção das práticas e das categorizações 'nativas') e que eles são parcialmente criados por meio de produções novas, improvisadas. Estando baseado em esquemas culturais que recorrem através de diferentes campos de ação, o *habitus* é logicamente anterior a qualquer prática. Ao mesmo tempo, é sujeito à inovação e à manipulação estratégica na prática, de tal forma que é um produto e, ao mesmo tempo, um recurso que muda ao longo do tempo.

Propondo uma releitura de Bakhtin, Hanks ([1987] 2008) postula que os gêneros derivam sua organização temática do jogo entre sistemas de valores sociais, convenções lingüísticas e o mundo retratado. Eles derivam sua realidade prática de sua relação com atos lingüísticos particulares, dos quais eles são tanto produto como recursos primários. Assim, como os gêneros agrupam traços temáticos, composicionais e estilísticos, eles fazem parte da organização do *habitus*. Eles são os recursos duráveis e transportáveis de acordo com os quais a prática lingüística é constituída. Ao mesmo tempo, eles são produzidos no curso da prática lingüística e estão sujeitos à inovação, manipulação e mudança.

Ainda de acordo com Hanks ([1987] 2008), Bakhtin, ao discorrer sobre a linguagem poética especificamente, critica a posição formalista de que ela seria um sistema especial em si mesmo. Ao invés, ele assevera que a linguagem adquire características poéticas apenas em construções concretas. Vistas separadamente da base social, as formas e os recursos poéticos são, no máximo, apenas *potencialmente* poéticos.

É de meu interesse procurar compreender o *rap* como gênero porque ele se constitui como um dos elementos do *habitus* lingüístico dos rappers, o que possibilita a análise das habilidades dos rappers de produzir discursos de forma relativamente sistemática. Esta sistematicidade, a nosso ver, encontra-se relacionada, para o recorte estabelecido aqui, a um dos princípios enunciativos fundamentais de constituição desse gênero, a saber, o princípio poético de composição, de transmissão e de colocação em *performance* dos raps como produções artísticas.

Na tentativa de circunscrever os processos de composição, de recepção e de circulação dos gêneros poéticos orais, apresentaremos resumidamente as reflexões de Finnegan (1977), que enfatiza a importância de se analisar as formas locais e/ou globais de produção e recepção de poesia oral nas sociedades modernas assim como nas sociedades tradicionais. A autora afirma que a poesia oral não se caracteriza por ser uma produção de linguagem em contextos de sociedades tradicionais e ou de sociedades do passado, mas sim uma

produção de linguagem normal e influente na vida das (pós) modernas sociedades contemporâneas.

Finnegan (1977:07) inicia sua discussão apresentando um primeiro conceito de poesia oral, como “[...] *poetry composed in oral performance by people who can not read or write*”. A poesia oral assim compreendida é inteiramente composta por fórmulas, maiores ou menores, enquanto a poesia escrita nunca é formulaica (Magoun; Nicholson 1971 *apud* Finnegan 1977:07). Esse tipo de concepção sobre a poesia oral também sugere que qualquer produção literária oral, não sendo escrita, é, evidentemente, possessão de povos não-letrados que vivem isolados dos centros urbanos das sociedades modernas. A principal conclusão parece ser a de que a poesia oral é algo claro e distinto, com características e contextos conhecidos e que isolá-la para fins de estudo é em princípio, uma tarefa simples. No entanto, a autora afirma que o problema é mais complicado do que parece. Em primeiro lugar, para a autora, há uma grande diversidade de gêneros de poesia oral (as poesias épicas, as baladas, as odes panegíricas, as *lyrics* — letras — e muitas outras formas) e há também uma grande diversidade de contextos culturais nos quais pode ser produzida e consumida. Em segundo lugar, para Finnegan (1977), o termo “oral” não é, de forma alguma, evidente em si. Para ela, há três formas por meio das quais um poema poderia ser considerado oral: (i) em termos de sua composição; (ii) em termos de seu modo de transmissão; (iii) em termos de sua *performance*. Alguns gêneros de poesia oral são orais em todos os três aspectos, outros em apenas dois deles.

Em relação ao primeiro aspecto, um poema somente seria oral se fosse composto oralmente, sem que se recorresse a escrita. Em função disso, o caráter oral é marcado por um estilo formulaico. Um exemplo disso seria a produção da poesia de cordel e o *free-style* (raps produzidos ao vivo em shows ou eventos culturais). No entanto, a autora afirma que este tipo de composição-em-*performance* não é o único tipo oral de composição. O processo de composição pode ser anterior e, em grande medida, separado da *performance*, o que é caso da produção de raps. Em outros casos, o processo é mais complicado e envolve composição oral antes e durante a *performance*, com subseqüentes modificações para *performances* posteriores, à luz da reação da audiência a trechos específicos. Em relação ao critério da transmissão oral, muito enfatizado por folcloristas de forma a diferenciar a literatura oral da literatura escrita, a autora questiona a pouca ou quase nenhuma informação sobre a prévia história oral de um dado produto literário considerado como oralmente transmitido.

Em relação ao terceiro critério, o da *performance*, a autora afirma que há possibilidades mais efetivas de aplicação. Afinal de contas, muitas

vezes é possível observar uma *performance* oral acontecendo. E nesses casos, não há porque não confiar nas descrições produzidas de tais *performances*. No entanto, mesmo esse critério pode ser questionado. Como distinguir os diferentes tipos de *performers*? E o que dizer das composições que são primeiramente escritas e apenas sua comunicação e distribuição é feita oralmente? Há também instâncias nas culturas altamente letradas em que peças e/ou poemas para *performances* ou transmissões ao vivo são produzidas com a específica intenção de serem performatizadas.

Se a *performance* oral é um critério central, todas essas produções deveriam ser consideradas “literatura oral”. Então, segundo a autora, temos que admitir que pode haver uma contradição entre dois critérios, o da composição e o da *performance*. Por isso, para a autora, nenhum critério ou conjunto de critérios é claramente “correto” e, por isso, a característica do “oral” na poesia oral tornou-se complexa e relativa, sendo a melhor saída a assunção definitiva de que a poesia oral não possui uma única forma e nem é simples de ser identificada. De fato, a abordagem da poesia oral não pode ser uma que considere uma precisa e definitiva delimitação desta da poesia escrita. Seu argumento torna-se mais poderoso quando ela nos instiga a refletir sobre a mistura⁸ de meios de comunicação que sempre foi uma importante característica das culturas humanas. A postulação básica da autora em relação ao problema do “oral” é o de que há uma continuidade entre literatura oral e escrita. Para ela, não haveria diferenças profundas entre as duas: elas se entrelaçaram no passado e se entrelaçam no presente e há inúmeros casos de poesia que apresentam elementos tanto “orais” como “escritos”. Sendo assim, a idéia de uma cultura oral “pura” ou “não contaminada” como principal referência para a discussão da poesia oral é um mito. Assim é que a postulação de Finnegan (1977) sobre a problemática do “oral” na poesia oral dialoga com a proposta de Marcuschi (2001) sobre as relações entre gêneros orais e gêneros escritos ou, de uma forma mais geral, entre oralidade e escrita, em termos de um contínuo de manifestações que se interpenetram e que se superpõem.

Por fim, para discutir o conceito de “poesia” na definição de “poesia oral”, Finnegan (1977) argumenta que, normalmente, a poesia escrita é definida tipograficamente: para se decidir se um determinado texto é poesia ou prosa, bastaria olhar para ele, perceber como ele está

⁸ “We are accustomed to take into account of many different media in the world today: verbal and face-to-face communication in small groups, writing, print, radio, television, records or tape, to mention just some; and we have to recognize that poetry or song produced today may involve a mixture of several or all of these. It is easily understandable that it may not be confined to just “written” or just “oral” media, but involve a mixture of both”. (Finnegan 1977:22)

escrito, se como “verso” ou não. Esta regra não se aplica, obviamente, à poesia oral. Então, é preciso procurar categorias mais “intrínsecas”, que possam ajudar a definir sobre o que é “poesia” dentro de uma “literatura oral”. A primeira propriedade seria o ritmo ou a métrica. No entanto, assim como ocorreu em relação à caracterização do “oral”, a tarefa de conceituar “ritmo”, segundo a autora, é também difícil, já que esta é uma noção relativa e que depende (parcialmente) de percepções culturalmente definidas, não sendo um critério absoluto ou universalmente aplicável.

Sendo assim, de forma a delinear o que seja a propriedade do “poético” na poesia oral, deve-se considerar não apenas um critério absoluto, mas uma variedade de atributos formais e estilísticos: linguagem exata, densa, expressões metafóricas, forma (ou complemento) musical, recursividade estrutural, (como a recorrência de instâncias, linhas ou refrões), traços prosódicos, como a métrica, a aliteração ou mesmo o paralelismo. Assim, o conceito de “poesia” passa a ser um conceito relativo, dependendo da combinação de elementos estilísticos, sendo que nenhum deles tem que estar necessária e invariavelmente presente.

Por fim, a autora afirma que, de uma forma geral, o que se concebe como “literatura oral” difere-se fundamentalmente da literatura escrita porque os modos de comunicação são diferentes: o modo de comunicação da literatura escrita dá-se fundamentalmente a partir de um texto escrito definitivo, por meio dos olhos, para um leitor silencioso; o modo de comunicação da literatura oral é mais flexível e mais dependente do contexto social mais imediato, já que quando se trata de literatura oral, não se pode concentrar no texto apenas, mas deve-se levar em conta a natureza da audiência, o contexto da *performance*, a personalidade do poeta-*performer* e os detalhes da *performance* em si. Neste sentido, a poesia oral seria sempre um “evento comunicativo”. (cf. Ben-Amos 1972 *apud* Finnegan 1977:29)

Considero que as discussões de Ruth Finnegan sobre a poesia oral são de extrema importância para a compreensão da natureza e função social do *rap*, mais especificamente, para a compreensão da emergência do *rap* e das diversas funções sociais desempenhadas por esse gênero e pelos *rappers* nas sociedades contemporâneas. Em primeiro lugar, porque ela afirma que a poesia oral não é um tipo de produção característica de sociedades letradas, mas uma produção costumeira e influente em nossas sociedades. Em segundo lugar, porque podemos assumir que a oralidade do *rap* concentra-se em dois dos critérios estabelecidos por Finnegan: o do modo de transmissão⁹ e o da

⁹ No caso do modo de transmissão, feito por meio de CDs de *raps* veiculados de maneira pública (rádios, eventos públicos) ou privada (escuta de CDs em casa ou em reuniões

performance.¹⁰ No entanto, não se pode descartar a definitiva influência dos aspectos orais nos processos de *composição*, principalmente se considerarmos a tese de Finnegan sobre a inextrincável relação histórica entre modos de produção oral e modos de produção escrita. Em relação aos aspectos poéticos propriamente ditos, os *raps* apresentam muitas das características descritas pela autora, principalmente aquelas relativa à linguagem, exata (no que diz respeito à mobilização de registros e estilos lingüísticos¹¹ que revelam um alto grau de reflexão sobre qual linguagem pode e deve “chegar” mais rapidamente aos ouvidos de sua audiência), densa (em função dos modos de organização textual-discursiva e dos tópicos¹² apresentados) e altamente metafórica, como nos versos a seguir: “O que é, o que é, clara e salgada / Cabe em um olho e pesa uma tonelada / Tem sabor de mar, pode ser discreta / Inquilina da dor, morada predileta / Na calada ela vem, refém da vingança / Irmã do desespero, rival da esperança...”. (*Jesus chorou*, Racionais MC’s)

4. Sobre os recursos multimodais mobilizados no rap “A Vítima”, dos Racionais MC’s

Uma das características mais marcantes dos *raps* do Racionais MC’s é o fato de que os seus produtores sempre mobilizam um conjunto de recursos multimodais, que, em uma primeira análise, parecem funcionar como um reforço e um complemento sonoro ao discurso presente nas letras. Ao longo da pesquisa sobre o tema, desenvolvi uma forma de transcrição dos *raps* que pode ser visualizada no anexo desse texto. Como as letras são muito longas (a transcrição do rap “A vítima”, por exemplo, objeto de estudo desse artigo, tem 05 páginas com fonte tamanho 9), faço aqui um resumo da narrativa. Nesse *rap*, o narrador

privadas — de caráter festivo ou não), é interessante perceber que a maioria dos CDs de *rap* no Brasil não traz as letras escritas, seja porque isto implica aumento no custo da produção, seja porque o registro das letras é de menor importância para os *rappers* do que o registro de sua *performance* lítero-musical (hipótese a ser investigada), ou seja ainda porque ocorre uma combinação desses fatores com outros ainda não investigados.

¹⁰ No caso da *performance*, é inegável a importância e o impacto que os vídeos de *rap* e os shows “ao vivo” de *rappers* produzem nos sujeitos das sociedades urbanas contemporâneas, em relação aos quais ainda há muito a ser investigado. Assim, a *performance* (Zumthor 1997) dos *raps* e dos *rappers* apresenta não apenas aspectos emergenciais (apresentações únicas, não gravadas), mas também apresenta aspectos estruturados e repetíveis (tais como CDs e shows gravados e repetidamente veiculados na mídia). Nas (pós) modernas sociedades contemporâneas e urbanas, é impossível não considerar o fato de que as *performances* são mercantilizadas, ou seja, transformadas em produtos da indústria cultural popular e de massas. A respeito do tema, ver Bentes e Fernandes (2007).

¹¹ A esse respeito, ver Bentes (2008a e 2008b).

¹² A esse respeito, ver Bentes e Rio (2006).

(um dos integrantes do grupo) conta, em função do pedido que lhe faz um amigo, o seu envolvimento em um acidente de carro na Marginal do Tietê, em São Paulo, que resultou na morte de um homem jovem. No entanto, o rapper não apenas conta o acidente, mas também suas consequências: “[...] Virei notícia, primeira página / Um paparazzi focalizou a minha lágrima / Um repórter da Globo me insultou / Me chamava de assassino, aquilo inflamou / Tumultuou / nunca vi tanto carnicheiro / Me crucificaram, me julgaram no país inteiro...” (*A vítima*, Racionais MC’s).

No quadro que consta da página 17, é possível visualizar que o *rap* formula e invoca, por meio da articulação entre o discurso narrativo verbal e de um conjunto de recursos multimodais, quatro campos semióticos diferentes: o do encontro entre amigos, o do acidente de carro, o da “peregrinação” do narrador às audiências judiciais e novamente o encontro entre amigos (o mesmo encontro, configurado pelo primeiro campo semiótico) no seu momento final. Os recursos multimodais mobilizados configuram campos semióticos que ganham “corpo” por meio de sonoridades (vozes nítidas dos interlocutores, vozes sobrepostas, barulho de sirenes, som de carros freiando, de carros se chocando, som de telefone tocando, som de metrô em movimento etc.) que invocam um conjunto de diferentes co-presenças (vários atores sociais tais como o do narrador, de seus amigos, dos jornalistas, de um funcionário do Fórum etc.), de temporalidades (o tempo do encontro, o tempo do acidente, os tempos das idas ao Fórum), de espaços sociais (o local onde acontece o encontro entre amigos, a rua em que acontece o acidente, o metrô, o Fórum) e acontecimentos (o acidente de carro, a cobertura da imprensa, as idas ao Fórum, o encontro entre amigos etc.). Há nesse rap, como também no rap “Tô ouvindo alguém me chamar”, do mesmo grupo, um trabalho sobre o plano da narrativa e da narração. Pode-se dizer, então, que, no caso do rap dos Racionais, os recursos multimodais são mais mobilizados quando o rap é narrativo. É como se o mundo da narrativa fosse um *locus* privilegiado para a (re)construção de determinados campos semióticos.

De forma a dar conta dos diferentes modos de fala que acontecem no interior dos *raps*, postulo que há dois tipos de fala: a Fala Ordinária (FO) e a Fala Poética (FP). Pode-se dizer que a mobilização de FOs nos raps são uma constante, tanto no rap dos Racionais como no rap de outros grupos. Nos *raps*, de uma forma geral, as FPs são quantitativamente mais presentes do que as FOs. Atualmente, um dos focos de minha pesquisa é a busca pela descrição das diferentes características prosódicas (em termos de ritmo, velocidade de voz e qualidade vocal) dessas duas falas. No entanto, já é possível afirmar que as FOs apresentam funções textuais e discursivas importantes:

constituem-se em modos de abertura e fechamento dos raps; na alternância com as FPs, funcionam como recursos de “invocação” do contexto e como marcadores de mudança de quadro tópico (Bentes; Rio 2006). É por isso que determinadas semioses verbais, organizadas ou em termos de atos de fala (pergunta, ordem, etc.) ou de eventos comunicativos e/ou gêneros (principalmente conversas, mas também discussões, locução de rádio, trechos de outras letras de *rap* ou de outros tipos de música etc.), e não só as semioses não-verbais, funcionam, na maioria das vezes, como poderoso reforço e/ou complementação ao discurso produzido pelos *rappers*. Por fim, a breve análise acima esboçada e o quadro que a organiza não afirma que os recursos multimodais presentes nos *raps* dos Racionais MC's e nos raps de outros grupos apenas funcionam como reforço e complementação ao discurso produzido. No entanto, as outras funções que esses recursos podem desempenhar ainda não foram investigadas.

Até aqui, procuramos mostrar como o *rap* é um gênero que apresenta, de maneira muito explícita, o que Hanks denomina de dimensão emergencial do contexto, observada na descrição dos diferentes campos semióticos, reveladores de uma atualidade fenomenológica em função dos tipos de cenários elaborados e invocados. No entanto, em que medida essa dimensão emergencial está incorporada a um determinado campo social? De maneira resumida, uma primeira resposta seria a própria recorrência dessa posição de sujeito no campo da cultura popular urbana brasileira, a saber, a do rapper que enuncia/denuncia o aprofundamento da exclusão social de um cidadão na sociedade brasileira quando este se envolve com qualquer contravenção. Daí, a ambigüidade do título do rap, que se refere muito mais a essa posição de sujeito descrita acima do que à vítima do acidente, personagem secundária da narrativa. Uma segunda resposta diz respeito ao fato de que os *rappers* brasileiros, como participantes do movimento hip-hop, ocupam uma posição, legitimada e autorizada por determinadas práticas por eles performatizadas (a militância no movimento, o que os leva ao envolvimento com processos de auto e hetero-educação e de produção de raps, por exemplo), de porta-vozes das camadas populares, mais especificamente, de um determinado setor dessas camadas, a saber, o dos homens (adolescentes, jovens e adultos) moradores das periferias urbanas brasileiras. A descrição e análise da trajetória necessariamente percorrida pelos sujeitos para que ocupem essa posição no campo da cultura popular é uma das tarefas mais prementes das pesquisas que estou desenvolvendo. Uma terceira resposta diz respeito ao que Ruth Finnegan chama de força performativa dos gêneros da poesia oral. Essa força própria de determinados gêneros somente acontece porque é reconhecida, legitimada e reforçada por cada performance, por cada vez que é ouvida

pelos membros dessa audiência, por cada vez que essa audiência se faz presente aos shows, por cada vez que essa audiência acessa um videoclipe na internet. São essas práticas sociais que conferem legitimidade e autoridade para que os *rappers* (mas também outros agentes culturais) ocupem a posição social acima descrita. Por fim, como uma brevíssima conclusão para este artigo, acredito que o *rap* se prova como um gênero do discurso muito interessante para o desenvolvimento de análises que considerem a complexidade das relações entre linguagem e contexto e a elaboração de identidades e de sentidos sociais por sujeitos de um lugar social específico, com seus dramas, angústias e pontos de vista específicos: as periferias brasileiras.

Quadro dos recursos multimodais mobilizados no rap “A Vítima”, dos Racionais MC

Campo Semiótico (CS)	Recursos Multimodais	Invocação do contexto	Formulação do contexto	Reforço e Complementariedade em relação ao discurso narrativo
CS I: Encontro entre amigos	Fala Ordinária (FO) – diálogo inicial em que um amigo pede ao narrador que conte o acidente em que se envolveu Barulho de freada de carro, vidros quebrando, barulho de batida de carro	N	S	N
		S	N	S
CS II: O Acidente	FO – narrador contando o acidente Barulho de sirenes Fala Poética (FP) – narrador contando o acidente e fazendo comentários Sample de outro rap (“Tô ouvindo alguém me chamar”) Sample de outro rap (“H. Aço”) FO – diálogo de dois interlocutores em performance na cena do acidente Vozes superpostas no ambiente do acidente de carro FO - diálogo no hospital entre o narrador e um amigo Som de máquina fotográfica tirando foto FO – diálogo entre o narrador e um amigo pelo telefone depois do acidente	N	S	N
		S	N	S
		N	S	N
		S	N	S
		S	N	S
		S	N	S
		S	N	S
		S	S	S
		S	N	S
		S	S	S
CS III: Idas ao Fórum depois do acidente	FP – narrador contando e comentando suas idas ao Fórum para tentar resolver sua situação Som de telefone tocando FO - diálogo no telefone celular entre o narrador e seu advogado Som de metrô em movimento Pausa na música de base, som das portas do metrô abrindo FO – Pergunta do funcionário do Fórum ao narrador Som de batidas na porta	N	S	N
		S	S	S
		S	N	S
		S	N	S
		S	N	S
CS IV: Encontro entre amigos	FO – retomada do Campo Semiótico I diálogo final entre os dois interlocutores do início do rap	S	S	S

Referência Bibliográfica

- BAUMAN, Richard. 1986. *Story, performance, and event*. Contextual studies of oral narrative. Cambridge: Cambridge University Press.
- BENTES, Anna Christina. 2008a. *É nois na fita: a formação de registros e a elaboração de estilos no campo da cultura popular urbana paulista*. Projeto de pesquisa. (mimeo.)
- _____. 2008b. *Linguagem como prática social: rappers, rap e a elaboração de estilos no campo do hip hop paulista*. Projeto de pesquisa. (mimeo.)
- _____.; RIO, Vivian Cristina. 2006. "Razão e rima": reflexões em torno da organização tópica de um rap paulista. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, v.48, p. 115-124.
- _____.; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. 2007. A poesia oral nas periferias do mundo: hip-hop e rap In —: org. *Oralidade e literatura*. Volume 3. Londrina: EDUEL, p. 121-138.
- _____.; REZENDE, Renato Cabral. 2008. Texto: conceitos, questões e fronteiras contextuais. In: SIGNORINI, I. (org.) *(Re)Discutir texto, gênero e discurso*. São Paulo: Parábola Editorial.
- FINNEGAN, Ruth. 1977. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HANKS, William F. 1987. Os gêneros do discurso em uma teoria da prática. In: BENTES, A. C.; REZENDE, R. C.; MACHADO, M. A. R. (orgs.). *Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin*. São Paulo: Cortez Editora, 2008, p. 64-117.
- _____. 1989. Texto e textualidade. In: BENTES, A. C.; REZENDE, R. C.; MACHADO, M. A. R. (orgs.). *Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin*. São Paulo: Cortez Editora, 2008, p. 118-168.
- _____. 2006. O que é contexto. In: BENTES, A. C.; REZENDE, R. C.; MACHADO, M. A. R. (orgs.). *Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin*. São Paulo: Cortez Editora, 2008, p. 169-1203.
- KRESS, Gunther; LEEUWEN, Teun van. 2001. *Multimodal discourse*. London: Arnold.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. 1994. *Contextualização e explicitude na relação entre fala e escrita*. Conferência no I Encontro Nacional sobre Língua Falada e Ensino. UFAL, Macéio, Alagoas. (mimeo.)
- _____. 1999. *Cognição e produção textual: processos de referenciação*. Conferência no II Congresso Nacional da ABRALIN. UFSC, Florianópolis, Santa Catarina. (mimeo.)

- _____. 2001. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez Editora.
- _____. 2004. Interação, contexto e sentido literal. In —: *Fenômenos da linguagem*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.
- _____. 2007. Cognição, explicitude e autonomia no uso da língua. In —: *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro: Lucerna.
- MORATO, Edwiges *et alli*. 2006. Tratamento de dados multimodais em práticas interativas de pessoas afásicas e não afásicas registradas em áudio e vídeo no Centro de Convivência de Afásicos (Laboratório de Neurolingüística – Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp). *Relatório Final — Pesquisa CNPq — Edital Humanas 32*.
- RACIONAIS MC'S. 2002. Jesus chorou. *Nada como um dia após o outro*. Cosa Nostra Fonográfica CD,
- _____. 2002. A vítima. *Nada como um dia após o outro*. Cosa Nostra Fonográfica CD.
- SALOMÃO, Maria Margarida. 1999. A questão da construção do sentido e a revisão da agenda dos estudos da linguagem. *Veredas* 3(1) 61-79.
- SILVERSTEIN, Michael; Urban, Greg. 1996. *Natural histories of discourse*. Chicago: The University of Chicago Press.

ANEXO

A Vítima — Transcrição

Composição: Racionais Mc's

1	Smurf	então Cocão aí... não leva a mal não mas aí	Fala Ordinária (FO)
2		vai fazer um tempo que eu to querendo fazer	FO
3		ess/ he: essa pergunta pra você aí...	FO
4	Rock	he:	FO
5	Smurf	Fala aí...	FO
6	Smurf	he: tem como você falar daquele acidente lá...	FO
7	Rock	eu: sei que é meio chato... [he: embaça:do	FO
8	Rock	[não é não não é nada	FO
9	Smurf	quer saber a gente fala né mano... he: [vamo lá	FO - Início da base musical
10	Rock	[aham	FO
11	Smurf	foi dia hó... eu lembro/ hó eu lembro... que nem	FO
12	Rock	hoje... hó... vixi até [arrepia... hó	FO
13	Smurf	[vi::xi::	FO
14	Rock	dia quatorze... de outubro... de noventa e	FO
15	Smurf	quatro...	FO
16	Rock	Há	FO
17	Smurf	eu tava morando no Eblon tá ligado...	FO
18	Rock	só:	FO – Barulho de freada de carro, de vidros quebrando, de batida de carro
19	Smurf	aí:: eu tinha um opala pá...	FO – Barulho de freada de carro, de vidros quebrando, de batida de carro
20	Rock	o opala tava na oficina do Di... lá:	FO
21	Smurf	pode [crer	FO

20	Rock	[a gente ia fazer um barato a noite... tá ligado?	FO
21	Smurf	Aham	FO – Barulho de sirenes
22	Rock	a gente ia se trombar em pinheiros...	FO – Barulho de sirenes
23		Não se: i se:... você se lembra disso aí...	FO – Barulho de sirenes
24			FO – Barulho de sirenes
25	Smurf	[pode crer	FO – Barulho de sirenes
26	Rock	[porque você:: você ia... com:/ com o Kleber di/ direto pra pinheiros	FO – Barulho de sirenes
27		você ia direto... e nós... tava eu:... ia eu o Brown o Du	FO - Barulho de sirenes –Diminuição da voz do narrador
28		da zona sul pra pinheiros	FO - Barulho de sirenes – Diminuição da voz do narrador
29	Blue	Naquela noite eu acordei... e não sabia onde estava...	Fala Poética (FP)
30		pensei que era sonho o pesadelo apenas começa:va...	FP
31		aquela gente vestida de bra:nco...	FP
32		parecia com o céu... mas o céu é lugar de santo....	FP
33		os caras me perguntando...	FP
34	Blue	E aí mano... cê tá legal?	FO - Pergunta feita para o narrador/personagem no hospital por um companheiro seu – discurso direto