

## INTÉRPRETES DE RAP: a voz negra que não quer calar

Sigrid Gavazzi\*

### RESUMO

Este artigo pretende delinear o contrato comunicativo proposto por um documentário – FALA TU (2004), por meio das falas de seus três principais personagens (rappers na vida real), que passam a constituir, então, o corpus deste trabalho. Examinamos, então, sob a égide semiolinguística, suas falas e as letras de suas músicas apresentadas no filme. O suporte teórico alicerça-se em diretrizes argumentativas (Charaudeau, 2008) por considerarmos que o processo narrativo apenas impulsiona procedimentos argumentativos, na tentativa de comprovação de determinada TESE. Em nosso caso específico, ela recai no não reconhecimento social dos rappers que se julgam representantes sociais de comunidades carentes, com predomínio de população negra no Rio de Janeiro – e o que é mais doloroso: o processo de apagamento/discriminação desses rappers se inicia pela própria comunidade que julgam representar.

**Palavras-chave:** rap, processos argumentativos, semiolinguística e exclusão social.

O presente artigo apresenta, como objetivo precípua, delinear (mesmo que sucintamente), a encenação discursiva proposta pelos sujeitos comunicantes, realizadores de determinada película – produtor, diretor e roteirista–, transformando o que seria, *a priori*, um DOCUMENTO (fatos verdadeiros) em um ensaio fílmico (fatos verossímeis), na forma de DOCUMENTÁRIO, tipo de película cinematográfica que, como qualquer outra, parte de uma filmagem inicial, sendo, posteriormente, projetada e roteirizada pelos referidos sujeitos.

É importante ressaltar que, como recorte teórico-metodológico, ateremos nossa análise ao eixo linguístico-contextual, mais precisamente ao escopo de análise semiolinguística. Como *corpus*, temos uma narrativa, em forma de filme documental, que apresenta uma história (um “enredo”, ou, no caso específico deste documentário, três histórias com três enredos diversos), contada pelos protagonistas (“personagens”), em determinados “espaços”, no decorrer de nove meses (em 96 minutos de projeção/“tempo”).

Como o documentário tenta, na maioria das vezes, provar uma TESE, utilizamos o cenário narrativo apenas como pano de fundo, detonador de determinados PROCESSOS ARGUMENTATIVOS, estes, sim, fulcro de nosso trabalho.

---

\* Sigrid Gavazzi é mestra e doutora em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desenvolve suas atividades de docência como professora-associada do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF) e integra a equipe de pesquisadores do Grupo Ciad-Rio, desenvolvendo, atualmente, o Projeto de Pesquisa “Processos argumentativos na mídia cinematográfica”, sob o escopo semiolinguístico preconizado por Patrick Charaudeau. Coordena, ainda, o Projeto Pibid-UFF (Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência), na área de Língua Portuguesa.

Por opção metodológica, deixaremos de lado, então, não só o próprio detalhamento da narrativa (como modo de organização discursiva), mas também os elementos audiovisuais específicos do fazer cinematográfico (como closes, sequências, tomadas, luz, som, trilha sonora, entre outros componentes), embora reconheçamos seu grau de importância no convencimento e na persuasão do público e da crítica cinematográfica, já que, como veremos adiante, projetamos, mesmo que inconscientemente, a imagem do espectador (crítico ou não) e é a ela que pretendemos impressionar, sobretudo nos chamados filmes-documentários, ou “filmes de tese”, como costumamos denominá-los.

### PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Adotaremos, como base teórica, os postulados preconizados no contrato comunicativo proposto por Charaudeau (1996; 2007; 2008), como um conjunto de condições em que se realiza um ato de comunicação, para que se consiga vislumbrar, de forma mais contundente (e menos empírica) a *mis-en-scène* proposta, em que a verdade eleva-se ao patamar da verossimilhança – aliás, como a própria modalidade argumentativa pressupõe.

Os atos de linguagem resultam, portanto, de regras implícitas estabelecidas socialmente, partilhadas pelos interlocutores. Em decorrência disso, o contrato tem de definir, *a priori*, tais normas, tanto no campo do texto quanto do contexto que o gerou. Com as regras, advêm as restrições – o que pode e o que não pode ser dito, como se pode e como não se pode agir.

Claro é que os sujeitos que encenam o ato da linguagem desempenharão seus papéis em dupla dimensão (externa e interna). De acordo com Charaudeau (1996), atuam na primeira instância os chamados interlocutores, responsáveis de fato pela produção do ato de linguagem (sujeito comunicante ou EUc) e por sua interpretação (sujeito interpretante ou Tui). Já na dimensão interna, agem os intralocutores, ou seres discursivos, hipotéticos, projeções estrategicamente elaboradas pelo sujeito comunicante em relação a si próprio e ao outro. Trata-se, respectivamente, do sujeito enunciador (EUe) e do sujeito destinatário (Tud), a imagem visualizada pelo sujeito anteriormente.

No caso do cinema, o produto a ser analisado recairia, em princípio, na materialização de um filme. O ensaio fílmico, na verdade, constituiria o dispositivo principal (suporte físico) para que haja a comunicação, entendendo-se, por “dispositivo”, a articulação entre vários elementos que formariam um conjunto estruturado, pela solidariedade exploratória que os liga (Charaudeau, 2007, p. 104). Entretanto, todo dispositivo “... formata a mensagem e, com isso, contribui para lhe conferir um sentido” (idem, p. 105).

Tal sentido, no tipo de filme sob crivo (“documental”) prima pelo uso dos mais variados (e atuais) recursos audiovisuais e pela primorosa montagem das sequências (Lins & Mesquita, 2008, p. 10-3), sobretudo em sua produção após os anos 1990, em que se destacam mundialmente os DBCs (Documentários Brasileiros Contemporâneos). Tais filmes são herdeiros dos primeiros documentários produzidos no Brasil, em plena ditadura militar, conhecido como “modernos”, e que, evidentemente, por razões ideológicas, não vingaram nos “anos de chumbo”, mas deixaram as sementes para os atuais, a partir da década de 1990: ambos tentam abarcar a realidade dos menos favorecidos e instigar questões ligadas a práticas sociais que ainda podem ser melhor discutidas. Assim, abordam

problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas, nos quais emerge *o outro de classe* – pobres, desvalidos, excluídos, marginalizados, presença constante em nosso documental desde então, sob diversos recortes e abordagens (Lins & Mesquita, *op. cit.*, p. 20-1, o grifo é nosso).

Tende, agora, à linha mais neorrealista, marcada pelo uso de personagens advindos da própria sociedade, sem formação sistêmica como atores – e uma clara necessidade dos autores em (com)provar uma TESE se mostra ainda mais marcante.

Aliás, a película sob crivo é ícone desse fato: foi a primeira a utilizar o recurso “discurso direto”, em que as três pessoas/personagens retratadas não são entrevistadas, suas falas são praticamente espontâneas. Além disso, não há um roteiro anteriormente realizado para ser seguido à risca e o filme segue, pois, o rumo das três vidas retratadas, ora transformadas em três subenredos, todos os três alicerçados na presença do RAP, estilo musical representativo, no Brasil, da comunidade carente, denunciando, entre outros itens, a exclusão social, sobretudo da comunidade negra, e o racismo contra essa comunidade que continua a se manter socialmente, mesmo que de forma velada.

Tal cenografia audiovisual, extremamente bem cuidada, refina o contrato comunicativo e, sob seu ponto de vista, as PESSOAS presentes na história acabam por edificar-se de forma diversa: de “pessoas”, identificadas por nome, local onde moram, profissão, entre outros elementos, passam à condição de PERSONAGENS DISCURSIVOS, sujeitos enunciadores que atuam na encenação proposta. Afinal, a espontaneidade primeira cede lugar àquilo que o diretor-roteirista quer mostrar, em determinada ordem, em determinado plano.

É justamente nesse ponto que se encontra o elemento complicador para a análise do filme-documentário: os seres que aparecem nas telas são, primeiramente, “seres-verdadeiros”, mas, a partir do momento em que se integram em uma obra fílmica, planejada, roteirizada e montada, passam a constituir “seres-verossímeis”.

Na referida transposição da “verdade” para o “verossímil”, recai nossa tentativa de aproximação, em busca dos *ethos*, ou seja, das imagens projetadas pelos personagens.

Aliás, também entendemos, como Charaudeau, que

De fato, o *ethos*, enquanto imagem que se liga àquele que fala, não é uma propriedade exclusiva dele; ele é antes de tudo a imagem de que se transveste o interlocutor a partir daquilo que diz. O *ethos* relaciona-se ao cruzamento de olhares: olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira como ele pensa que o outro o vê. Ora, para construir a imagem do sujeito que fala, esse outro se apoia ao mesmo tempo nos dados preexistentes ao discurso – o que ele sabe a priori do locutor – e nos dados trazidos pelo próprio ato de linguagem (2006, p. 115).

Caso se voltasse à Antiguidade Clássica, teríamos de recorrer a Aristóteles em sua proposta de divisão dos meios que influenciam o auditório: *logos*, *ethos* e *pathos*. Aquele estaria mais ligado ao racional, ao convencimento em si. Já o *pathos* e o próprio *ethos* estariam mais compatibilizados com a emoção e com o próprio ato de emocionar – o que os distingue é o fato de o *pathos* estar ligado à compreensão do auditório e o *ethos* à vivência emocional e psicológica do próprio orador.

Assim, como perseguimos os *ethos* dos protagonistas, teremos de analisar não o estado psicológico “real” daquele que o ouve, mas, sim, aquilo que a personagem crê que o outro – o público que vai assistir ao filme – tenha em mente. Por causa disso, mesmo que inconscientemente, vai “falar X e não Y”, vai “valorizar Z e não D”, por exemplo.

Por essa razão, o filósofo grego entendia o *ethos* como a imagem que o orador transmitia de si mesmo, por intermédio de sua forma de falar, quando, então, adotava as entonações, os gestos, o porte que melhor conviesse aos seus propósitos. Por esse princípio, o que importava, de fato, era a forma de ser compreendido, olhado e aceito pelo público que se propunha a ouvi-lo. O *ethos*, assim, situa-se na aparência do ato da linguagem, “naquilo que o sujeito falante dá a ver e a entender”. (Charaudeau, *idem*, p. 114).

Portanto, o *ethos* não está ligado ao indivíduo, mas ao PAPEL que corresponde o seu discurso, ao exercício da palavra, na construção da identidade discursiva que o sujeito faz dele próprio. Tal identidade mostra-se como resultado das estratégias escolhidas para seguir e das situações coercitivas que a ele se impõem. Aquilo que são e aquilo que expressam formam uma “dupla identidade” e disso depende o sentido veiculado por nossas palavras. O *ethos* também é o resultado dessa duplicidade identitária que, por intermédio dele, funde-se em uma identidade única.

Como se veem, então, os três protagonistas que o filme destaca?



O que consideram de valor para ser externado de suas vidas, de seus valores pessoais, culturais, existenciais?

Em contrapartida, como suas falas/cenas não são aleatórias (ao contrário, há toda uma escolha na roteirização da história), como os Eus comunicantes primeiros os veem, ou desejam que eles sejam vistos?

COMO, então, se dá a referida identificação exigida no contrato comunicativo acima referenciado? Ou, ainda, que TESE o autor-diretor-roteirista pretende, com a imagem das pessoas/personagens, defender?

## **METODOLOGIA**

Dividiremos a metodologia em três etapas: (1) resumo do filme (já que a história é desconhecida para a maioria dos leitores); (2) delimitação do construto característico da modalidade discursiva enfocada, dissertativa e (3) a correlação entre essa construção cinematográfica, as condições de exclusão e de racismo que podem ser realizadas a partir das identidades dos personagens e a confirmação (ou não) da tese proposta – mesmo que sublinearmente – pelos produtores do filme.

### *O documentário sob crivo*

#### **A) Linhas gerais**

O documentário FALA TU (2004; roteiro e direção de Guilherme Coelho e Nathaniel Leclery) foi originalmente produzido de forma quase artesanal: constituiu uma produção da A. Matizar (dos próprios realizadores), sendo inicialmente captado em formato DVCam. Pela associação com a Videofilmes, foi ampliado para 35 mm. Entretanto, arrebatou o prêmio de MELHOR FILME NO FESTIVAL DO RIO (2004) e foi indicado, pela crítica nacional, como melhor filme documentário brasileiro, tanto para o Festival de Berlim quanto para o de Milão (ambos em 2004). Os próprios realizadores resumem a película de sua autoria, afirmando que ela acompanha

...o cotidiano de três moradores da Zona Norte carioca que, em comum, têm a paixão pelo rap. O filme é testemunha dos sonhos, dramas e transformações vividas pelos personagens durante os nove meses de filmagem.[...] É um olhar sobre três personagens cariocas e sobre o que eles têm a nos dizer. Faz-se assim uma crônica de um Rio de Janeiro de hoje, composta pelo cotidiano dessas pessoas, das letras de suas músicas e de seus dramas pessoais (Coelho, Guilherme & Leclery, Nathaniel. Disponível: [www.adorocinema.com.br](http://www.adorocinema.com.br), 2004. Acesso: 15 mar. 2011).



Os três personagens são delineados a seguir.

MACARRÃO, 34 anos, é compositor e cantor de rap do Morro do Zinco, no Estácio. Ganha seu sustento como apontador do jogo do bicho. Vive com a mulher e suas duas filhas, sendo ferrenho torcedor do Fluminense.

TOGUM, 32 anos, por sua vez, é rapper de Cavalcante e um dos pioneiros do movimento rap no Rio. Budista e calmo no dia a dia, seu estilo agressivo de cantar esconde sua real personalidade. Vende produtos esotéricos de porta em porta. Seu pai, sambista e motorista de ônibus aposentado, adoeceu com câncer e surpreendentemente é sua única referência pessoal. Abandonado na infância pelo genitor, tenta com ele se reconciliar, até mesmo por intermédio de sua música.

COMBATENTE, 21 anos, mora com sua família na Penha e atua como operadora de telemarketing no centro. É rapper em Vigário Geral. Confiante no poder transformador do rap, suas letras – e das duas outras moças que com ela ensaiam um grupo musical – versam sobre saúde sexual, paz e igualdade.

Todos os três personagens vivem em extrema penúria financeira.

A filmagem durou nove (9) meses, entre 2002 e 2003, retratando fidedignamente o dia a dia dessas três pessoas/três personagens da Zona Norte, que, embora não se conheçam entre si, acreditam na força do rap como elemento transformador da sociedade e sonham em ganhar o seu sustento com sua música. Com a realização desse sonho, adquiririam certamente a credibilidade que lhes falta para poderem, então, firmar seu contrato comunicativo com sua comunidade e, posteriormente, com a sociedade como um todo. É para isso que vivem e para a consolidação desse intento que projetam suas imagens, passando de “pessoas” a “personagens”: precisam mostrar, pela sua música, o valor de sua comunidade carente (sobretudo Macarrão) e de sua raça (Togum e Combatente), a fim de minar, paulatinamente, o preconceito, a exclusão, a humilhação e a falta de credibilidade a que são submetidos diariamente – e o filme mostra, sem pudores, essa realidade.

## **B) O subgênero RAP**

O subgênero denominado RAP consiste, segundo estudiosos, uma das modalidades do gênero “hip hop” e, no dizer de Bentes (2004), configuraria uma canção que aliaría ritmo e poesia (tradução do inglês *rhythm and poetry*), forma resultante, pois, do somatório entre linguagem verbal e musical. Caracteriza-se, de fato, pela verbosidade e seu intérprete, criador das letras, normalmente precisa de um DJ – sigla que identifica o responsável por tocar e criar a base musical para elas. Daí, esse tipo de canção articula o oral com o escrito, porém a fala se apresenta sempre ritmada e rimada.



Ainda segundo alguns autores, expressaria um discurso político, ligado a jovens da periferia que, historicamente, veem-se excluídos da sociedade. Sob esse prisma, sua temática abordaria conflitos diários enfrentados pela população pobre, como a repressão e os massacres policiais, a dura realidade dos morros, favelas, o racismo, mostrando um Brasil hierarquizado e autoritário (Lindolfo Filho, 2004, p. 11).

Interessante notar que os próprios Parâmetros Curriculares Nacionais já recomendavam o incentivo de sua manifestação por parte dos estudantes, para que pudessem melhor socializar sua vida, seus problemas e angústias, refletindo sobre sua realidade hodierna.

Não faltam, portanto, educadores que o preconizam como estratégia docente, como é o caso de Barros (2009, p. 38), mesmo reconhecendo que as letras desse tipo de música podem surgir “... agressivas e questionadoras, contra as imposições das leis, as injustiças sociais, a violência nas favelas, a desvalorização do negro na sociedade, sexo, drogas, dentre outros”. Para ela, tal tema serviria, ainda, de palco para discussões de ordem sociológica, histórica ou filosófica, com questões que versariam sobre movimentos sociais, as divisões da sociedade em classes, os direitos e deveres dos cidadãos.

Como afirmamos anteriormente, é exatamente essa a proposta defendida por cada um dos intérpretes focalizados na película em estudo.

### **O ESCOPO ARGUMENTATIVO**

Como linha exploratória, faremos uso dos postulados de Charaudeau (2008, 220-47) para esse tipo de modalidade textual-discursiva. Porém, para um recorte mais minucioso para este artigo, vamo-nos concentrar nos componentes da encenação discursiva de ordem argumentativa (dispositivo argumentativo/tipos de configuração) e nos seus procedimentos de realização. Nestes últimos, apenas focalizaremos os de ordem semântica – domínios de avaliação e valores (cf. Charaudeau, *idem*, 220-47).

Passa-se, então, pela análise dos dados à luz dos referidos vetores, à verificação da HIPÓTESE que embasa este trabalho: caso haja, realmente, uma encenação argumentativa, a narrativa fílmica ora analisada configuraria mais um exemplo do que denominamos “cinema de tese” – filmagem em que há uma proposta argumentativa clara, alinhavada cuidadosamente, utilizando, como recurso discursivo, uma narrativa.

## COMPONENTES DA ENCENAÇÃO

### *O dispositivo argumentativo*

#### **A) Proposta**

Por consenso, o gênero musical denominado RAP refletiria a inquietude social das camadas populacionais mais desfavorecidas economicamente, sendo, inclusive, um de seus porta-vozes. Daí, sua aceitação deveria ser total pela comunidade que quer (ou que diz) representar.

#### **B) Proposição**

Como se manifesta cada um dos intérpretes acerca de seu próprio fazer musical? Em que se baseia sua proposição (ato de colocar em prática a proposta), no que se refere ao seu trabalho social, necessário e desejável para o gênero em questão?

Togum, por exemplo, pretende transformar as pessoas carentes (econômica e socialmente), em seres produtivos, voltados para o estudo e para o “lado certo” da vida que se ancora em atitudes de caráter e em que o estudo sistêmico (escolar) assume lugar de importância.

Só depende de você, irmão/ achar sua direção/ Dê uma virada certa na vida,/ Serás  
pessoa bem sucedida./ Larga esta vida de perigos/ Tira a cara das drogas,/ Mete a  
cara nos livros.

Já a preocupação de Mônica (a “Combatente”) e suas companheiras de grupo (o “Negativa”) é diversa. Pretendem conscientizar a mulher que reside nas comunidades carentes de seu real lugar na sociedade, deixando de lado os próprios estereótipos que os homens lhe impingem e que a mulher, passivamente, aceita.

Dominada, otária, você é/ não sobe no salto/ não age como mulher./ Não é nem  
guerreira/ como muita mãe solteira/ só dá mole/ só dá mole/ você sabe como é/  
você só está por cima quando o cara está de pé/ se liga no bagulho/ mina de  
bandido,/ você sabe como é/ se o cara cismar que vc é X9/ se liga vacilona/ morreu  
por dinheiro/ quem era seu banco,/ agora é seu coveiro.

Macarrão, finalmente, ao ser perguntado (*in off*) se sua música “era de bandido”, respondeu rápida e conscientemente que

Minha música não é de bandido, não. Ela vai ser considerada música de bandido  
porque é o que acontece por aí, é a agonia que ninguém quer escutar [...] eu não  
faço música de protesto, eu faço é crônica do cotidiano.

#### **C) Persuasão**

Entretanto, uma tese e sua proposição – as diversas facetas que uma opinião pode adquirir no texto fílmico – precisa ser aceita pelo público. Para isso, alguns movimentos argumentativos

devem ser realizados para que se chegue ao convencimento do Tu-interpretante e a persuasão se realize.

O primeiro deles é a **refutação**. Vejamos como os personagens enfrentam tal movimento.

Togum reconhece, do começo ao final da película, sua humílima condição financeira acrescida a sua imensa (e inesgotável) solidão. Com isso, e com o advento, à época, do movimento *funk*, que já tomava a periferia e as comunidades, declara logo que agora não saberia o que iria fazer e se “... não fosse esse cara aí [aponta o DJ] me chamar para fazer um back pra ele, eu não voltava nunca mais, eu não voltava, não, eu ia ficar só estudando, me fortalecendo...”.

Ou, então, é o próprio Macarrão que, embora venerando sua comunidade no Morro do Zinco, reconhece que, se pudesse, de lá sairia, indo

morar mais embaixo, estão sempre em guerra, é tiro pra lá, tiro pra cá, nada mais justo que você sair, se tiver condições, deixar a guerra pra quem quiser guerrear, tenho minha mulher, minhas filhas...

Entretanto, após qualquer refutação, há sempre uma **justificativa**. Melhor ainda se ela adentrar pelo bem-estar social, utilizando argumento de ordem humanitária, priorizando valores como merecimento, verdade, justiça, dignidade. É o que faz a Combatente, explicitando a razão de ainda se sacrificar, apesar de todas as agruras e dificuldades por que passa.

É maravilhoso de você [sic] levar o rap para uma rádio comunitária, para uma comunidade carente, é assim... é como se vc chegasse na casa das pessoas e fosse bem recebida, sabe? E quantas vezes a gente já recebeu carta de mãe que tem seus filhos presidiários, dizendo “ah, se eles tivessem ouvido vocês... não estavam lá onde estão...” então vale a pena, sabe? mesmo que eu tenha de dar calote, sei lá, arrumar uma grana, mas eu venho, sabe?

Ou, ainda, Macarrão que, ao comentar sobre sua própria música, afirma que, mesmo não sendo “música de bandido”, o próprio bandido “vai gostar, sabe que é o certo, o trabalhador também vai gostar, playboy é que não vai, a não ser que queira entrar no barato do morro, polícia é que não vai gostar, né, parceiro?”, ou seja, mesmo que condene, em suas letras, o banditismo (que vive da venda do tóxico) e os moradores de classe média e alta (que adentram na comunidade em busca de drogas), acredita que, até eles, podem vir a apreciar suas letras – inclusive porque as considera verídicas. Nesse caso, a ponderação leva em conta o valor de verdade do enunciado e o privilégio de determinada organização lógica que o *rapper* imagina que os outros segmentos citados possuam.

### *Tipos de configuração: o monólogo e a argumentação explícita*

O documentário alinha três monólogos (a fala dos três rappers), intercalando-os, e, em 70% das cenas, predominam suas vozes, seus conceitos e suas concepções acerca do mundo. A bem da verdade, inclusive, FALA TU representou o primeiro documentário contemporâneo que utilizou a fala “direta” sem a entrevista convencional. Porém, inovou também ao seguir o percurso dos personagens – e suas famílias – mesmo que os resultados não constituíssem o que fosse esperado, já que, como anteriormente referido, não há “final feliz”.

Os diálogos, entretanto, quando ocorrem, mesmo que coloquem em cheque a figura dos *rappers* (sobretudo no seio familiar, nos casos de Macarrão e Togum) em nada interferem na sua decisão de continuar compondo. Até o desfecho, portanto, o contrato comunicativo funciona explicitamente e se encontra ancorado em falas engajadas, sem dúvidas ou hesitações.

### *Procedimentos de encenação discursiva: o eixo semântico*

Neste momento, analisaremos que procedimentos usam os sujeitos discursivos para a manutenção da validade de sua proposta acerca do gênero musical – que inclui, evidentemente, posturas pessoais suas em relação à sua vida hodierna.

Aliás, essa é uma das características que ressalta na composição do “cinema de tese”: o envolvimento do espectador tem de se dar na empatia que ele deve sentir pelo “personagem” enfocado. Assim, nas pequenas histórias vivenciadas (e filmadas) de seu dia a dia, um universo argumentativo vai-se sedimentando paulatinamente. Charaudeau os divide em três categorias primaciais. Para este estudo, optou-se pelo campo dos domínios argumentativos e dos valores a ele ligados, ou seja, pelo **eixo semântico**.

Tais procedimentos atuam em montagem reduplicativa: consistem na firmeza de determinada tese, apoiando-a em um domínio (consenso do segmento social de que os membros-argumentadores fazem parte), apoiados em determinados valores, também ratificados pelo ideário social.

#### **A) Domínios argumentativos**

Ora, como a proposta dos três rappers baseia-se na tentativa de validação do RAP como gênero musical, o domínio da VERDADE se sobrepõe sobre os demais, ou seja, suas falas são normalmente centradas na dualidade “bem x mal” ou “certo x errado”. Vejam-se os exemplos:

Thogum: Esta filosofia budista nos ensina isto. A gente pede para reverter nosso carma para algo melhor. Então eu tenho a minha vida e a minha música para mudar o meu meio.



Macarrão: Deus cansou da humanidade, ele existe, existe, sim, mas ele cansou. O fato é que o diabo domina e é mais fácil você cair para o mal do que cair para o bem, Deus cansou.

Combatente: Ah, sei lá, estou cansada, senti que precisava de um caminho melhor pra mim, e o Daime me completa, minha música é importante, mas preciso de paz para encontrar um caminho que seja realmente do bem para poder fazer minha música ainda melhor.

Como a música em questão adentra pela trilha da mudança e da transformação social, evidentemente a VERDADE tem de ser parceira de outro domínio – o ÉTICO–, no postulado do que seriam os comportamentos “corretos” (os deles) contrariamente aos dos outros. Um dos exemplos mais contundentes desse escopo encontra-se em uma canção de Macarrão, que, depois de descrever o ritual de humilhação por que passariam os visitantes de parentes presos, acrescenta que “mas nem todo mundo é igual, se você for peludo [=com dinheiro], tratamento personalizado, visita especial”. Ocorre, ainda, quando Togum afirma que “A gente toca essa música que fala de droga pro cara ali, pra ele se ligar, pra ele não ser a próxima vítima”. Combatente também tem seu ideário moral bem acirrado. Veja-se:

Então o cara está tão longe do poder, tão longe que não tem em quem se espelhar... então o cara que ele admira mesmo é o que está mais próximo dele... é o gerente da boca, que está de Nike, sacou? O cara tem um monte de mulher[...] e aí a gente canta, mostra a ele que ele pode ser alguém, mostra a ela que ela pode escolher diferente.

## **B) Valores**

Isto posto, sobressaem-se os valores – julgamentos subjetivos, advindos da experiência, reconhecidos como positivos pelo segmento interessado. Alinhavam e fornecem sustentáculo aos domínios argumentativos a que se relacionam.

Portanto, ligados à verdade (e à ética), a voz dos intérpretes reafirma determinados julgamentos, como, por exemplo:

### **a) a) Consciência de sua própria realidade**

Discuto demais com ela por isso... fico achando que a casa que a gente mora não é boa para ela, ou que ela é boa demais para mim, sei lá... A mãe dela tem condição, né? Pode fortalecer ela e deixar ela de acordo. Eu não tenho porra nenhuma. Não é querer dizer que eu não seja alguém, eu sou alguém, parceiro, só que eu não tenho nada, bolso vazio, né?

### **b) b) Honestidade**

O meu bolso tá vazio, tá ligado? Tu, não. Tu é um cara que tem futuro. Essa parada



de cinema dá dinheiro, pensa bem, você é bom no troço, você é honesto, vai dar certo, parceiro!

c) C) Solidariedade

Mas não é também querer ser derrotista, é apenas analisando a realidade, não sou derrotista, se eu pudesse vencer, eu venceria, mas agora não estou vendo, está tudo obscuro agora, mas eu continuo ajudando os amigos, pode crer, mesmo estando tudo sinistro, eu continuo ali, do lado deles.

d) d) Humildade

Se me julgar merecedor, Senhor, retire de mim o rancor.

e) e) Sacrifício

Ninguém imagina a luta do pessoal da rádio pra colocar o programa no ar, ninguém imagina, a gente faz porque a gente ainda acredita...

f) f) Esforço e superação

Tamos junto! Eu não me incomodo de passar por otário, eu não sou otário não, eu sou é abnegado, eu me esforço, de manhã à noite, às vezes só como um pastel por dia, mas continuo no movimento...

### C) MOTES

Consideram-se como “motes” ou “motivos recorrentes” as histórias ou situações que são semelhantes e/ou análogas aos três personagens. Assim, mesmo que tenham vidas diversas (e nem sequer se conheçam), apresentam relevantes pontos em comum. Dois motes são presentes no vivenciar dos personagens, embora, se cotejados, estabeleçam relação de contraste: (A) são literalmente marcados pelo RAP – é ele quem sustenta suas esperanças de vida e de um futuro melhor para si, para seus amigos e para as comunidades a que pertencem; paradoxalmente, entretanto, (B) o grande elemento alinhavador de suas rotas é a SOLIDÃO. Observem-se os fragmentos:

b1) Mariana/Combatente está em um grupo de meninas-cantoras, mas, no decorrer do filme, sente que quer se manifestar de forma mais individual e crê que, com sua ajuda, as mulheres de comunidade vão-se fortalecer – mães solteiras, “esposas” de criminosos/traficantes, mulheres sem ideologia;

b2) Thogum, por sua vez, sente na pele a falta de uma família, outrora desmantelada, mas, em sua luta diária (quase desesperada pela sobrevivência), pensa em fazer faculdade: é o guerreiro que avulga como negro-cidadão e não mais como negro-que-pede, negro-que-nada-tem (“eu já nasci excluído, se eu não me direcionar e sair dessa... nada, ninguém vai fazer nada por mim”). Em seu labor, com uma educação e um vocabulário primorosos, “sonha” em ser um ícone da dignidade negra – “quem sabe eu possa ser o primeiro porta-voz negro do Presidente?” Suas letras, mais do que a dos outros, são eivadas de sentimento



étnico e desvendamento ideológico, legitimamente contra o analfabetismo funcional da própria irmandade negra – “vejo meus irmãos pretos deixados de lado sem referencial, confusos com sua própria pele, morenos jambos, mulatinhos e até azulões, escuto e vejo na TV o alienado dizer “nossa cor marrom, marrom bombom, marrom bombom...”. Conclama sempre seus “companheiros de cor” a entenderem que na “genética, nós somos mais fortes, embora nos deem como prêmio o crack, a cocaína da perdição”. Sua lucidez, entretanto, não tem, no filme, um final feliz. Ao término da película, desempregado, já quase sem perspectiva de gravação, perde seus últimos elos de família – um pai, que mal o conheceu; e

b3) Macarrão, por fim, é considerado, pela comunidade, “branco”. Sua luta concentra-se no RAP transformativo da comunidade, contra o tráfico, mas também contra os policiais corruptos – “eu não faço música de bandido, não, eu faço é crônica de atualidade”. A seu modo, atua como um verdadeiro pai de família, que ama o morro – de população majoritariamente de etnia negra, como seus amigos–, onde é conhecido e respeitado. Anotador do “jogo do bicho”, é ele quem fornece o grande toque trágico ao documentário, na perda da esposa, justamente aquela que é seu contraponto, sua veia crítica, aquela que é baiana mas se considera “branca”, de hábitos “brancos”, de religiosidade “branca”.

Assim, em FALA TU, temos três pessoas (eus-comunicantes) que, na condição de personagens de um filme e intérpretes de RAP (eus-enunciadores), mostram-se diversos em atitude, porém suas vidas são marcadas pela estigma da “cor da exclusão”, pela ausência dos outros, pela solidão em seus objetivos. Sem sucesso em suas empreitadas, conhecem a rejeição social à sua música, advinda até de seus próprios segmentos.

Claro é que o fato em si constitui o grande contraste cinematográfico a ser mostrado, a tese de que nem sempre os bons vencem – afinal, não deveriam ser valorizados pelas comunidades e valores sociais que defendem? Por que são sempre motivo de riso disfarçado, de chachota dissimulada? Todavia, até o último minuto fílmico, orgulhosos, ainda insistem em querer dizer algo, mesmo para um tu-comunicante indiferente, mesmo para um tu-destinatário desconhecido. Suas vozes insistem em falar – e resultam em um produto dolorido (e doloroso) da situação daqueles que reconhecem que a escravidão/exclusão negra ainda não terminou. E a última cena, no close parado de uma porta fechada e de uma cadeira vazia, talvez seja a sua melhor metáfora: a porta e a cadeira são de madeira, e a madeira é antiga, resistente como eles, personagens ao final quase burlescamente delineados em suas carências, em seus fracassos pessoais e profissionais, em meio àqueles que, em vez de lhes aferir crédito moral, desdenham-nos, reduplicando, contra seus próprios irmãos (os três rappers), o estigma da exclusão, a marca do desemprego, o eco da desilusão. Entretanto, embora o final seja melancólico e dramático, tentam, de alguma forma – nem sabem ao certo qual – continuar com sua luta, espelho de sua resistência.

## CONCLUSÃO

Mesmo sem esgotar todo o escopo argumentativo proposto pelo estudioso a quem recorreremos, é inequívoco que a narrativa fílmica (e de ordem documental) analisada, estabelece um contrato de comunicação muito mais de ordem avaliativa do que sequencial propriamente dita. A narrativa, na verdade, é utilizada como alicerce (e recurso de dissimulação) para uma proposta clara advinda dos diretores e roteiristas. O ensaio que chega às telas, então, ultrapassa em muito os seres humanos nela envolvidos, na medida em que os alça à categoria discursiva. O público, ao assistir à película, vai com os personagens se identificando, PRESENCIA sua luta, sua resistência, sua boa vontade para com sua comunidade, apesar de todos os problemas que lhes ocorrem.

É a presentificação que promove, de início, o convencimento. Fornece ao telespectador a intimidade necessária para aceitar, de forma mais participante, o arcabouço que começa a se formar. E, pouco a pouco, cena após cena, sequência após sequência, o eu-interpretante (o público) vai sendo cooptado para com eles concordar. Porém, uma série de depoimentos sustenta essas histórias visuais. De início, as cenas apenas situam o espectador e se mostram sem maiores pretensões. Mas, com o decorrer dos fatos, mesmo que hodiernos, as falas alçam-se à categoria de valores, que podem, inclusive, ser entendidos – e sentidos – por segmentos sociais que jamais tiveram contato com o RAP ou que não fazem parte da sociedade estigmativa ou excluída.

O próprio desfecho – lamentável para dois deles e trágico para Macarrão – comove a plateia. A solidão dos três incita à piedade, pois, sem sucesso em suas empreitadas, conhecem a rejeição social à sua música, advinda até de seus próprios familiares e segmentos populacionais. Cantar em uma rádio comunitária já seria um “presente” para eles, embora raramente aconteça.

A rejeição à tese – “o rap merece ser mostrado nas telas de cinema, o rap é importante” – advém também do próprio circuito externo ao filme. FALA TU, de cunho expressamente social por dar voz, vez e visibilidade à excluída comunidade negra e à carente, da periferia, sempre é lembrado pela historiografia cinematográfica como o primeiro exemplo de fala direta ou “cinema direto” no Brasil, já que deixa de lado as conhecidas entrevistas, em que predomina a assimetria “entrevistador/entrevistado”, “um pergunta e o outro responde”. Neste filme, como já se afirmou, não haveria um roteiro previamente elaborado e as rappers/personagens diriam o que quisessem, sem maiores elaborações. Os prêmios que o filme recebeu advieram menos da opção conteudística e mais da metodologia de montagem. Entendemos, então, salvo melhor engano, que a “crítica branca” – que julga as películas em festivais – elogia o filme, mas não lhe outorga o seu verdadeiro valor, talvez por considerar diminuto o prestígio dos personagens enfocados e de não legitimar suas vivências pessoais e sociais.



Ao contrário dos “contos de fada”, dos “filmes românticos, aventureiros ou de ação/suspense”, em FALA TU, não sempre “os bons vencem”. Entretanto, resta ao espectador a mensagem do filme, a tese do VERDADEIRO VALOR dos que não querem se calar, apesar de tudo, apesar de todos. Resta-nos a mensagem do filme, pacientemente construída por três personagens que desnudam suas vivências, seu cotidiano, sua casa, em prol de um bem maior: a valorização de sua comunidade, a conscientização de seu povo, o resgate da cidadania do homem pobre e negro – sem exclusão, sem racismo, sem menosprezo de qualquer espécie. Pelo menos tentam, e tentam bem, embora o que lhes reste, ao final da película, sejam trilhas encobertas e lugares sem ninguém. De qualquer forma, continuam resistindo e FALA TU constitui um marco argumentativo na luta pela consciência negra que não pode, nunca, ser esquecida.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Jussara de. O rap na escola. In: *Brasil Escola / Canal da Educação*. Disponível: <http://www.educador.brasil/escola.com/estrategias-ensino/hip-hop-rap-na-sala-de-aula.htm>. Acesso: 07 out. 2010.
- BENTES, Anna Christina. *Linguagem: práticas de leituras e escrita*. São Paulo: Global, 2004. vol 2.
- BULHÕES, Marcelo. *A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais*. São Paulo: Ática, 2009.
- CHARAUDEAU, Patrick. Para uma nova análise do discurso. In: CARNEIRO, Agostinho D. (Org.). *O Discurso da Mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.
- HERSHMAN, Micael. *Mobilização, Ritmo e Poesia. O Hip-Hop como Experiência Participativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- LABÁKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- LINDOLFO FILHO, João. Hip Hopper: tribos urbanas, metrópoles e controle social. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila M. Silva (Orgs.). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004.
- LINS, Consuelo; e MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário*. Niterói: EDUFF, 1998.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2001.
- PINTO, Julia Amabile A. Souza; e BIAZZO, Cristiano Gustavo. As relações entre rap, escola e exclusão social. In: *Afroatitudes*, vol 1. Disponível: [www.uel.br/revistas/afroatitudesanais/volume-1](http://www.uel.br/revistas/afroatitudesanais/volume-1). Acesso: 31 out. 2010.
- RAMOS, Fernando Pessoa. *Mas afinal.... o que é documentário?* São Paulo: SENAC, 2000.
- VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

## SITES CONSUTADOS

- [www.portacurtas.com.br](http://www.portacurtas.com.br).
- [www.filmeb.com.br](http://www.filmeb.com.br).
- [www.adorocinema.com.br](http://www.adorocinema.com.br).