

“RAZÃO E RIMA”: REFLEXÕES EM TORNO DA ORGANIZAÇÃO TÓPICA DE UM RAP PAULISTA*

ANNA CHRISTINA BENTES (UNICAMP)
VIVIAN CRISTINA RIO (UNICAMP)

ABSTRACT *Our main objective in this article is to describe the discursive topic organization of a Brazilian rap. This rap lyrics presents a main discursive topic which is “the life story of a young thug”. This topic derives four topic frames: “narrator”, “narrator’s crimes”, “Guina” (narrator’s best friend) and “narrator’s murder”. The discursive topic organization shows that it is possible to construct a different image of a young “thug”: as someone who has a complex subjectivity and is not all the time only a “bad men”.*

1. INTRODUÇÃO

O rap, abreviatura para “rhythm and poetry”, é, em geral, marcado por um forte discurso de contestação social¹ produzido pelos rappers, nossos poetas populares contemporâneos. Observa-se que há dois principais trabalhos sobre a linguagem desenvolvidos pelos rappers: a entextualização² e o recurso à

* Agradecemos imensamente as contribuições de Renato Cabral Rezende ao longo da elaboração deste artigo.

¹ A respeito do conteúdo da mensagem dos grupos urbanos marginalizados, Paoli *apud* Beltrão (1980) diz que “esta temática tão rica quanto complexa (...) propõe dois elementos básicos que estruturam o universo simbólico dos homens pauperizados, dando-lhes a coerência de uma forma de expressão própria, sobretudo se pensado a partir das relações sociais em que vivem: esses dois elementos são o misticismo e a violência, fundamentos e limites do seu mundo (...) Longe de isso ser algo exótico, como aparece ao espectador da classe média, ou formas de entorpecimento, como é vista pelos teóricos dogmáticos, estes temas ritualizados expressam a adaptação crítica ao mundo da miséria (...) A violência que existe na miséria tem também as características de que chamei de ‘adaptação crítica’. Incorporada com uma regularidade na vida, ela coloca no centro da existência cotidiana não apenas uma justificação do sistema do poder, revelando-o, mas também a penúria da situação social vivida. Em outras palavras (...) um ato violento (...) parece ser sempre um exercício do poder.” (Paoli *apud* Beltrão, 1980:59).

² Estamos assumindo neste artigo o conceito de entextualização postulado por Bauman (2004: 3-4): “The process of entextualization, by bounding off a stretch of discourse from its context, endowing it with cohesive formal properties, and (often, but not necessarily) rendering it internally coherent, serves to objectify it as a discrete textual unit that can be referred to, described, named, displayed, cited, and otherwise treated as an object (Barber, 1999). Importantly, this process of objectification also serves to render a text extractable from its context of production. A text, then, from this vantage point, is discourse rendered decontextualizable: entextualization potentiates decontextualization. But decontextualization from one context must involve recontextualization in another, which is to recognize the potential for texts to circulate, to be spoken again in another context. The iterability of texts, then, constitutes one of the most powerful bases for the potentiation and production of intertextuality”.

intertextualidade³, cujo principal efeito é a produção de uma imagem de um homem jovem falando/discursando/conversando para outros homens jovens. O *rap* é ainda um gênero musical estruturado por batidas eletrônicas e por outros recursos sonoros que têm o papel de reforçar e enfatizar os temas⁴ presentes nas letras.

Um dos grupos expoentes do *rap* no cenário nacional é o Racionais MC's, composto por quatro homens paulistanos: Edy Rocky, Ice Blue, KLJ e Mano Brown. A maneira como os Racionais enxergam a periferia, os sujeitos que nela vivem, suas ações e seus desejos é partilhada por um número significativo de jovens. Isso acontece em função do fato de o *rap*, como outras músicas populares⁵, produzir um tipo de experiência social e cultural única, que pode ser explicada pela formulação de Fradique (2004):

“A grande conquista da música pop consiste nessa possibilidade de fazer “sentir” as músicas através de uma configuração formatada e assim desencadear um processo que pode ser vivido individualmente, mas que se baseia numa fantasia coletiva. Neste sentido, os diferentes estilos musicais permitem experimentar diferentes tipos de comunidades, construídas em torno de determinadas narrativas de desejo e emoção (Frith, 1988: 157). Essa idéia de que a música permite um automapeamento frente a um território imaginado leva alguns autores a adotarem o conceito de contemporary soundscapes (Schafer citado por Chambers, 1990): zonas compostas por essa multiplicidade de comunidades que permitem definir as fronteiras entre “os outros” e “os iguais a mim. O consumo da música torna-se assim num exercício performativo de classificações: os espaços que permite criar implicam noções de diferenças sociais, por um lado, e organizam-se segundo hierarquias de ordem moral e política que estabelecem valores e normas, por outro (Stokes, 1994: 3). É neste sentido que alguns estilos musicais (como o rap) utilizam o conceito de cultura para caracterizar essa estrutura que de alguma forma parece existir para além dos indivíduos que a formam”. (Fradique, 2003:22)

³ “By intertextuality I mean the relational orientation of a text to other texts, what Genette calls “the textual transcendence of the text (1997[1982]:1). I take my primary inspiration in this exploration of intertextuality as a discursive practice from Bakhtin. (...) But it is worthy emphasizing again that my interest in intertextuality is not simply in the relational nexus between texts, but in how intertextuality is accomplished in communicative practice, including both production and reception. Generic intertextuality, as noted, is my primary concern, having to do with orienting frameworks for the production and reception of particular types of texts. Reiteration, as I have suggested just above, is another: saying again what has been said before, in what may be construed as “the same” form. (...) Parody, a third mode of intertextuality that figures in the chapter to follow, involves the ludic or inversive transformation of a prior text or genre”(Bauman, 2004:5).

⁴ Em geral, os temas presentes nas letras de rap envolvem (i) denúncia social: crítica às condições precárias de saúde, educação, lazer e transporte dos moradores das periferias; crítica à violência policial (contra os moradores da periferia e contra os presos comuns), crítica ao desemprego e crítica a todo o contexto político-social que “empurra as pessoas para o crime e para as drogas” (consumo e tráfico); crítica às práticas religiosas que incentivam contribuição financeira sistemática dos fiéis; (ii) crítica explícita à política excludente dos governos; (iii) relatos sobre o cotidiano do crime; (iv) denúncia de preconceito racial; (v) denúncia sobre as condições carcerárias e sobre o cotidiano na cadeia; (vi) afirmação de uma identidade negra; (vii) a função social do *rap* e do movimento hip-hop; (viii) lazer e diversão na periferia; (ix) valorização da periferia e de seus moradores. Há ainda temas menos recorrentes: a discriminação da maconha, a violência contra a mulher, a exploração sexual da mulher, o cotidiano de meninos de rua, a criminalização da infância, relatos sobre a vida de usuários de droga, alcoolismo.

⁵ “Basta mencionar um tema para encontrar uma canção popular que o comentou - e o fez com inteligência e sofisticação, pondo em foco e/ou relativizando algumas verdades. Diante disso não deve ser por acaso que num país com altas taxas de analfabetismo, a música popular seja um veículo tão importante quanto a literatura nos países cuja cultura é hegemonicamente burguesa” (Da Matta, 1994).

De forma a analisar os tópicos discursivos⁶ articulados e estrategicamente acionados, mantidos e desativados na/pela letra de rap “Tô ouvindo alguém me chamar”, de Mano Brown, se faz necessário um breve comentário sobre um dos tópicos preferidos do rap nacional e internacional: a vida dos foras-da-lei, dos bandidos, dos “trutas”, dos parceiros, dos “bad men”.

Muitas vezes, a figura de um “bandido” e/ou a sua vida é descrita de forma detalhada pelos rappers brasileiros. Bèthune (1999) atribuiria a presença forte desse tópico ao fato de que parece, para muitos adolescentes, jovens e homens adultos das favelas, que uma vida “fora-da-lei” (mesmo que eles reconheçam que ela pode ser curta, conforme os depoimentos em *“Falcão, os meninos do tráfico”*, documentário produzido pelo rapper MV Bill, por Celso Athaide e Luis Eduardo Soares) é a única forma de sair de uma “humanidade de segunda classe”. Por exemplo, na letra de rap a ser analisada neste artigo, o narrador afirma, em vários momentos, que não acredita nos caminhos “normais” de se chegar a ter alguma espécie de independência financeira (*“A rua me atraía mais que a escola”, “Cuzão fica você com seu sonho de doutor/ Quando acordar cê me avisa, morô?”*) Nessas condições, os rappers tendem, de fato, a contar histórias da perspectiva/ ponto de vista dos criminosos de uma forma que não havia acontecido antes, de uma forma materialista (*“Eu só queria ter moral e mais nada/Mostrar pro meu irmão/Pros caras da quebrada/Uma caranga, uma mina de esquema/Algum dinheiro resolve o meu problema”*) o que, algumas vezes, segundo o autor, deixa os críticos da cultura “injurados”. Como uma resposta a essa atitude da crítica, Bèthune (1999:99) cita Adorno (1949):

Chaque fois que la critique dénonce le materialism, elle conforte la croyance selon laquelle le vice réside dans le désir des hommes pour les biens de consommation, et non dans l’ordre que les en prive, dans la satiété et non dans la faim. Si l’humanité disposait de l’abondance, elle secouerait les chaines de la barbarie civilisée que les critiques de la culture mettent au compte du progress de l’esprit et non de l’arriération des conditions sociales.”

Ainda segundo Bèthune (1999), um dos heróis da literatura popular afro-americana e, por conseguinte, do rap norte-americano e do rap brasileiro é a personagem do “homem mau”. Para o autor, este herói está sempre prestes a desafiar o mundo inteiro (o “sistema”, no dizer dos raps brasileiros). Na letra “Tô ouvindo alguém me chamar”, ao lembrar de primeira participação em uma ação criminosa, o narrador faz um comentário que revela o seu prazer (mesmo que este prazer se mostre momentâneo) de ter rompido com a ordem social: *“Pela primeira vez vi o sistema aos meus pés/ Apavorei, desempenho nota dez...”*. Neste caso, este herói, segundo o autor, não se preocupa nem com as conseqüências desastrosas de seu desafio incontrolável nem com os efeitos desencadeados por sua própria violência. Se for preciso, ele

⁶ Nesse artigo, estamos assumindo a postulação de Marcuschi (neste volume) que afirma que o *tópico discursivo* é um conceito que diz respeito ao que Van Dijk (1977) postula como *macro-estruturas semânticas* ou que diz respeito também ao *tema discursivo*, aquilo sobre o que se está falando num discurso (Brown & Yule, 1983). Nesse sentido, ele é um conceito de natureza textual-discursiva, no sentido de um conjunto de referentes explícitos ou inferíveis concernentes entre si e em relevância num determinado ponto da mensagem (Jubran et al., 1992:361). Ao mesmo tempo, Jubran et al (1992: 361) chamam a atenção para o fato de que a construção tópica envolve “um complexo de fatores contextuais, entre os quais as circunstâncias em que ocorre o intercâmbio verbal, o conhecimento recíproco dos interlocutores, os conhecimentos partilhados entre eles, sua visão de mundo, o background de cada um em relação ao que falam, bem como suas pressuposições”, o que revela a natureza interacional da categoria *tópico discursivo*. A esse respeito, ver os artigos de Jubran e de Pinheiro neste volume.

está mesmo disposto a morrer⁷. Ainda para o autor, os atos desse herói negativo permitem a sua momentânea entrada em um outro mundo, o que reforça as leis por ele elaboradas. Estas características mais gerais deste tipo de personagem são também algumas das características da personagem principal do rap “Tô ouvindo alguém me chamar”, de Mano Brown, sendo a **vida bandida** dessa personagem o super tópico a partir do qual desenvolveremos nossas análises nas próximas seções.

2. A HISTÓRIA DA MÚSICA “TÔ OUVINDO ALGUÉM ME CHAMAR”

A música “Tô ouvindo alguém me chamar” é uma breve autobiografia do narrador, um rapaz de aproximadamente 24 anos, que relata sua vida a partir de sua entrada no mundo do crime até o momento exato de seu assassinato.

O narrador inicia seu relato falando sobre o Guina (“*Putá aquele mano era foda/ Só moto nervosa/ Só mina da hora/ Só roupa da moda; Guina eu tinha mó admiração/ Considerava mais do que meu próprio irmão*”), criminoso com quem tinha amizade e por quem tinha grande admiração (“*Putá, aquele mano era foda*”). Foi Guina quem o inseriu no mundo do crime, por meio de um assalto a banco, e quem o ajudou a praticar um assassinato de um ladrão reconhecido na região em que moravam (“*Tinha um maluco lá na rua de trás/ Que tava com moral até demais/ (...) O cara é gente fina mas eu sou melhor/ Eu aqui na pior/ Ele tem o que eu quero/ Jóia escondida e uma 380*”). Até esse momento, o narrador mostra convicção sobre a sua escolha para uma vida criminosa (“*Mas sem essa de sermão, mano/ Eu também quero ser assim*”). No entanto, depois de falar sobre a sua entrada no mundo do crime e sobre o seu amigo Guina, que ele “*considerava mais do que seu próprio irmão*”, o narrador começa a questionar sua vida e suas ações, logo depois de relatar brevemente uma outra ação criminosa:

(1) O que eu tô fazendo aqui?/Meu tênis sujo de sangue, aquele cara no chão/ Uma criança chorando e eu com o revólver na mão/ Ou era um quadro do terror e eu que fui o autor /Agora é tarde, eu já não podia mais/ Parar com tudo nem voltar atrás/ Mas no fundo, mano, eu sabia/ Que essa porra ia zoar a minha vida um dia”.

A partir de então, o narrador passa a mostrar mais o seu “eu” interior: angústias, dúvidas, desejos, emoções (“*Precisava acalmar a adrenalina*”; “*Dormir à noite era difícil pra mim/ Medo, pensamento ruim*”; “*Pô, maior saudade do meu pai*”), lembranças, por exemplo, de seu irmão, estudante de Direito (“*Nunca mais vi meu irmão/ Diz que ele pergunta de mim, não sei não/ A gente nunca teve a ver, outra idéia, outro rolê*”), lembranças de sua relação com a família (“*Quando eu saí de casa trouxe muita mágoa/ Isso há mais ou menos seis anos atrás*”), comentários sobre a sua vida no crime (“*Maior que o medo eu tinha era decepção/ A traiagem, a pilantragem, a traição/ Meus aliado, meus mano, meus parceiro/ Querendo me matar por dinheiro*”; “*Vivi sete anos em vão/ Tudo o que eu acreditava não tem mais razão*”).

⁷ O autor ainda chama a atenção para o fato de que os rappers americanos Tupacc Shakur e Notorius Big têm dois discos respectivamente intitulados “Eu contra o mundo” e “Pronto para morrer”. No caso da letra de rap analisada nesse artigo, o narrador, ao iniciar o relato de seu próprio assassinato no final de sua narrativa autobiográfica, diz o seguinte: “*Dois moleques caminharam em minha direção/ não vou correr, eu sei do que se trata/ Se é isso que eles querem, então vem, me mata*”.

Em meio a essas reflexões, o narrador comenta sua decisão, a de mudar de vida (“*Não, não, tô a fim de parar/mudar de vida ir pra outro lugar*”). Por fim, o narrador relata o seu próprio assassinato, ocorrido em uma noite em que ele saiu sem arma para comprar um cigarro no bar:

(2) Dez minutos atrás, foi como uma premonição/Dois moleque caminharam em minha direção/ Não vou correr, eu sei do que se trata/ Se é isso que eles querem/ Então vem, me mata/ Disse algum barato que não escutei/Eu conhecia aquela arma/É do Guina, eu se/ “Aí mano, o Guina mandou isso aqui pra você”/ Mas depois do quarto tiro eu não vi mais nada/ Sinto a roupa grudada no corpo/ Eu quero viver não posso estar morto/ Mas se eu sair daqui eu vou mudar/ Eu tô ouvindo alguém me chamar”.

3. A ORGANIZAÇÃO TÓPICA NA MÚSICA

As duas propriedades fundamentais que definem o tópico discursivo são a **centração** e a **organicidade**. A primeira diz respeito ao conteúdo do tópico, “aquilo de que se fala” e a segunda, “como se fala” (Maynard, 1980 *apud* Jubran et al., 1992: 362), ou seja, como é constituída a organização tópica. A organicidade é, de acordo com Jubran et al. (1992:129), a propriedade passível de ser identificada e analisada e, de acordo com Koch (2002: 129), é em função dela que podemos transitar nas articulações que um tópico tem com outros na seqüência discursiva, bem como pelas relações hierárquicas entre tópicos mais ou menos abrangentes (Koch, 2002: 129).

Há dois planos nos quais se manifestam a organicidade e em que se estabelecem as relações tópicas: o seqüencial e o hierárquico (ou linear e vertical, como denomina Fávero, 2003). O plano seqüencial refere-se às articulações intertópicas em termos de adjacências ou interposições na linha discursiva (Fávero, 2003:362-363). Nesse plano, analisa-se a distribuição tópica em termos de continuidade, decorrente de uma organização seqüencial dos tópicos, em que a abertura de um ocorre após o fechamento do precedente; ou em termos de descontinuidade, decorrente de uma perturbação seqüencial linear, em que um tópico é introduzido antes de ser esgotado o precedente, que pode ou não retornar. Se não há o retorno, segundo Fávero (2003), têm-se um corte e se há retorno, tem-se as inserções ou as digressões.

O plano hierárquico refere-se aos níveis de relação e estruturação dos tópicos que se implicam pelo grau de abrangência do assunto. Podemos ter análises baseadas nesse plano em termos da extensão do tópico, o qual pode ser mais ou menos abrangente, podendo estar inter-relacionado a outros de qualquer extensão⁸; além de análises que partem de um constituinte mínimo – subtópico – até porções maiores – tópicos ou supertópicos, constituindo um quadro tópico (Fávero, 2003).

Em termos de organização tópica⁹ de natureza hierárquica, a letra da música “Tô ouvindo alguém me chamar”, apresenta, a nosso ver, o supertópico **Vida Bandida** e quatro quadros

⁸ Porém, conforme explica Koch (1992:72), não é tão fácil assim “segmentar um texto” de modo que ele fique em “fragmentos recobertos por um mesmo tópico”. Para a autora, “cada conjunto desses fragmentos irá constituir uma unidade de nível mais alto; várias dessas unidades, conjuntamente, formarão outra unidade de nível superior e assim por diante”

⁹ Para os objetivos deste texto, o modelo da análise a ser adotado será o de Koch (1992).

BENTES & RIO – “Razão e rima”: reflexões em torno da organização...

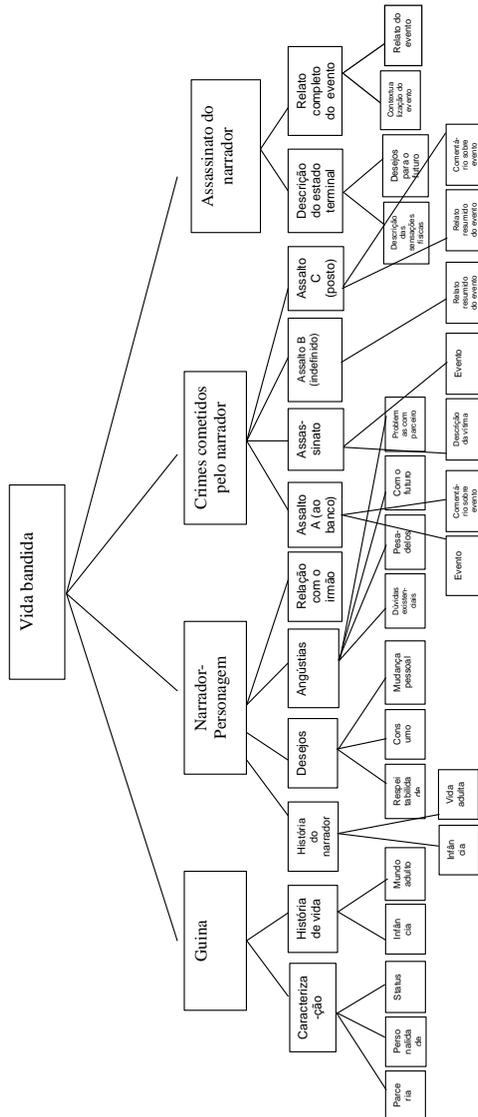
tópicos co-constituintes: (1) **Guina**; (2) **Narrador-personagem**; 3) **Crimes cometidos pelo narrador**; (4) **Assassinato do narrador**.

O quadro tópico (1) envolve dois subtópicos: **Caracterização** e **História de vida**.

O quadro tópico (2) envolve três subtópicos: **História do Narrador**, **Desejos** e **Angústias** e **Relação com o irmão**.

O quadro tópico (3) envolve quatro subtópicos: **Assalto (A), (B) e (C)** e um **Assassinato**.

O quadro tópico (4) envolve dois subtópicos: a **Descrição de seu estado terminal** e o **Relato do evento** que o deixa neste estado. Vejamos a representação gráfica dessa organização tópica em termos hierárquicos:



Os quadros tópicos e subtópicos desse rap não estão organizados por meio de uma estrutura temporal linear. Na verdade, a letra começa e termina com o relato (parcial no começo e mais completo no final) do assassinato do próprio narrador. O recurso de começar um relato por uma das cenas do acontecimento final da narrativa (*in media res*) é um recurso sofisticado e pouco utilizado em letras de música em geral.

A principal marca do início dessa narrativa autobiográfica e de seu fechamento é o seguinte enunciado proferido por um locutor (L2) diferente do locutor principal (L1): “*Aí, mano, o Guina mandou isso aqui pra você*”. Esse enunciado inicial é seguido por um outro, (“*Tô ouvindo alguém gritar meu nome*”), que é uma variação do enunciado que dá título à letra (“*Tô ouvindo alguém me chamar*”), sendo que este último marca a mudança de tópico duas vezes ao longo dessa letra de rap. É importante dizer também que a descrição do estado terminal do narrador (em negrito) depois que ele é alvejado, é trazida duas vezes para o meio da narrativa, descrição esta que sempre é fechada com o enunciado “*Tô ouvindo alguém me chamar*”, como podemos ver nos dois momentos do texto em que isto acontece:

(3)
 “(...) Hamm... O Guina não tinha dó
 Se reagir, bum vira pó

**Sinto a garganta ressecada
 E a minha vida escorrer pela escada
 Mas se eu sair daqui eu vou mudar
 Eu tô ouvindo alguém me chamar**

Tinha um maluco lá na rua de trás
 Que tava com moral até demais
 Ladrão, ladrão, e dos bons
 Especialista em invadir mansão...”

(4)
 “(...) Sonhei que uma mulher me falou
 Eu não sei o lugar
 Que um conhecido meu (quem?)
 Ia me matar
 Precisava acalmar a adrenalina
 Precisava parar com a cocaína

**Não tô sentindo o meu braço
 Nem me mexer da cintura pra baixo
 Ninguém na multidão vem me ajudar
 Que sede da porra, eu preciso respirar
 Cadê meu irmão?
 Tô ouvindo alguém me chamar**

Nunca mais vi meu irmão
 Diz que ele pergunta de mim não sei não
 A gente nunca teve muito a ver
 Outra idéia, outro rolê

O exemplo (3) marca a mudança do subtópico **Assalto A (ao banco)** para o subtópico **Assassinato**, estando estes dois subtópicos relacionados ao quadro tópico **Crimes cometidos pelo narrador**. O exemplo (4) marca a passagem do subtópico **Angústias** para o subtópico **Relação com o irmão**, ambos subtópicos relacionados ao quadro tópico **Narrador-personagem**.

É importante observar que, nos dois casos, um subtópico como **Descrição do estado terminal do narrador** (ao qual correspondem os trechos acima em negrito), relacionado ao tópico **Assassinato do narrador**, pode funcionar como um marcador de mudança de tópico e, ao mesmo tempo, continuar sendo um subtópico. Podemos dizer que o estatuto interacional do tópico é claramente demonstrado por este exemplo, já que o subtópico tanto se refere a um tipo

de informação semântica como também funciona como um fino recurso de assinalação, para o interlocutor, da mudança de subtópico efetuada pelo narrador.

Além disso, é interessante perceber que os segmentos tópicos que compõem o subtópico **Descrição do estado terminal do narrador** são estrategicamente mobilizados ao longo do rap como uma forma de construir um anti-clímax para a narrativa. Assim, a invasão estratégica do plano da narração (representado pelo quadro tópico **Assassinato do narrador**, ao qual se encontra vinculado o subtópico **Descrição do estado terminal do narrador**) no plano do narrado (representado por todo o resto da narrativa) vai dando pistas para o interlocutor de que existe um final trágico para o herói negativo que “*prefere a rua do que a escola*”, que achava que “*vida de ladrão não é tão ruim assim*”.

Apesar de determinados segmentos tópicos funcionarem como marcadores de mudança de tópico nesta letra, a maioria das mudanças de quadro tópico que nela ocorrem não é marcada. Ao propormos a seqüenciação dos quadro tópicos e de seus respectivos subtópicos, veremos que a invasão do plano da narração no plano do narrado além de promover a descontinuidade de planos enunciativos, marca descontinuidades no nível intratópico.

Já as mudanças de quadro tópico nesta letra são assinaladas por um outro recurso, a saber, os *comentários* do narrador. Vejamos uma proposta de análise da seqüenciação desta letra, em termos de quadros tópicos e de subtópicos a ele eles relacionados:

| Linhas | Quadro Tópico | Subtópico | Comentário |
|-----------|--------------------------------|-------------------------------------|---|
| 1 a 7 | Assassinato do narrador | Descrição do estado terminal | |
| 8 a 24 | Guina | Caracterização | |
| 25 a 27 | | | Avaliação positiva da vida de ladrão |
| 28 a 43 | Crimes cometidos pelo narrador | Assalto A | |
| 44 a 47 | Assassinato do narrador | Descrição do estado terminal | |
| 48 a 76 | Crimes cometidos pelo narrador | Assassinato | |
| 77 a 92 | Guina | História de vida do Guina | |
| 93 a 102 | | | Avaliação positiva do Guina |
| 103 a 106 | Narrador – personagem | Desejos | |
| 107 a 110 | Crimes cometidos pelo narrador | Assalto B | |
| 111 a 114 | | | Avaliação negativa da vida bandida |
| 115 a 128 | Narrador – personagem | Angústias | |
| 129 a 134 | Assassinato do narrador | Descrição do estado terminal | |
| 135 a 136 | Narrador – personagem | Relação com o irmão | |

| | | | |
|-----------|--------------------------------|----------------------|---|
| 137 a 146 | Narrador – personagem | História do narrador | |
| 149 a 150 | Narrador – personagem | Relação com o irmão | |
| 153 a 160 | Crimes cometidos pelo narrador | Assalto C | |
| 161-a 164 | Narrador – personagem | Desejos | |
| 165 a 183 | Narrador – personagem | Angústias | |
| 184 a 191 | Narrador – personagem | Relação com o irmão | |
| 192 a 193 | | | Avaliação negativa da vida bandida |
| 194 a 201 | Narrador – personagem | Angústias | |
| 202 a 230 | Assassinato do narrador | Relato completo | |

O quadro acima revela alguns importantes funcionamentos discursivos nesta letra:

- a) a maioria das mudanças de quadro tópico não são linguisticamente marcadas;
- b) os comentários do narrador constituem, na maioria das vezes, um marcador de mudança de um quadro tópico para outro; apenas uma vez, o comentário do narrador marca uma mudança de um subtópico para outro, ambos vinculados ao mesmo quadro tópico.
- c) um dos subtópicos dessa narrativa funciona como um marcador de mudança de um subtópico para outro subtópico, ambos relacionados a um mesmo quadro tópico;
- d) na primeira parte dessa letra de rap (linhas 1 a 114), os recursos que são mobilizados para marcar as mudanças de quadro tópico ocorrem com mais frequência porque há, de fato, a mobilização de todos os quatro quadros tópicos que compõem esta letra.
- e) na segunda parte da letra (115 a 230), ocorre a manutenção de praticamente um mesmo quadro tópico (o do **Narrador-personagem**), que muda apenas nas linhas 153 a 160 para o quadro tópico **Crimes cometidos pelo narrador**. Aqui, a mudança de quadro tópico não é marcada. As mudanças que ocorrem nessa segunda parte da letra ocorrem no nível intratópico (mudança de um subtópico para outro, ambos relacionados ao quadro tópico dominante).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se retomarmos as questões apontadas na introdução, é possível dizer que em função de o rap analisado ser uma narrativa autobiográfica, houve uma necessária topicalização da personagem. Essa topicalização foi trabalhada de forma a mostrar um herói negativo, que vai refletindo sobre sua trajetória de vida, falando sobre seus desejos, suas angústias, suas dúvidas, rememorando sua história de vida. Com isso, se, por um lado, o rap brasileiro retoma temas como o do “bad men”, tema clássico no conjunto da produção internacional deste gênero musical, por outro lado, isto é feito de forma a deixar transparecer a complexidade dos processos de subjetivação dessa personagem, que podem ser claramente observados tanto pela mudança dos tipos de comentários feitos pelo narrador sobre sua própria trajetória, como pela maneira como o narrador vai progressivamente acumulando uma série de dúvidas e angústias sobre o tipo de caminho que decidiu trilhar. Isto seria, então, um indício de que o rap como gênero está

sempre ressignificando localmente temas clássicos produzidos no interior do campo do *hip hop*.

Vimos também que a organização tópica é um poderoso recurso de “entextualização”, nos termos de Bauman, ou seja, um dos principais responsáveis por conferir ao texto coerência interna. Sendo assim, nossa análise da organização tópica mostra como um rap, que se utiliza de uma enorme variedade de recursos característicos do texto narrativo e que não foram analisados aqui (discurso direto, fluxo de consciência, alternância de pontos de vista, alternância de mundos – narrado/comentado, descrições de personagens, relatos, invasão do plano da narração no plano do narrado) e uma série de outros recursos semióticos (barulho de vozes, de aparelho de eletrocardiograma, da respiração do narrador etc) apresenta uma organização complexa caracterizada por uma grande centração em termos de quadros tópicos (quatro num total), sendo que três deles encontram-se mais diretamente relacionados (**Narrador-personagem, Crimes cometidos pelo narrador, Assassinato do narrador**) e um deles é um personagem importantíssimo na vida do narrador, o criminoso Guina.

A forma como se dá a organização tópica da letra do rap “Tô ouvindo alguém me chamar” é um exemplo de que (i) um subtópico pode funcionar como um marcador de mudança de quadro tópico ou mesmo de subtópicos ligados a um quadro tópico ou mesmo subtópicos ligados a um mesmo quadro tópico e (ii) há uma topicalização do narrador-personagem e suas ações em função da necessidade de explorar um tipo de subjetividade: a dos jovens das grandes periferias das cidades brasileiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, R. (2004). *A world of other's words: cross-cultural perspectives on intertextuality*. London: Blackwell Publishing.
- BÉTHUNE, C. (1999). *Le rap: une esthetique hors la loi*. Paris: Editions Autrement.
- DAMATTA, R. (1993). *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco.
- FRADIQUE, T. (2003). *Fixar o movimento: representações de música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- JUBRAN, C.C.A.S et al. (1992). “Organização tópica da conversação”. In: ILARI, R. (org.). *Gramática do português falado*, vol. II. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- KOCH, I.G.V. (1992). *Inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto.
- _____. (1997). *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto.
- _____. (2002) *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez.
- FÁVERO, L. L. (2003) O tópico discursivo. Preti, D. (org.) *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP.
- MACEDO, M. F. G. (2003) *O inferno são os outros: hip hop carioca como comunicação negativa*. Revista INTERCOM, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003.