CAPÍTULO 4, VERSÍCULO 3: o efeito colateral

Nátalie Ferreira Carvalho Silva[1]

> "Eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista".
> (Mano Brow)

INTRODUÇÃO

Primeiramente, cabe considerar que este artigo é, em parte, um diálogo de uma pesquisa formulada em outro contexto, com o intuito de expor uma nova abordagem sobre as diversas matizes do discurso marginal. Para concretização desse raciocínio trouxemos como objeto analítico a canção "Capítulo 4, Versículo 3" do grupo Racionais MC's, esta composição não está no corpus original da pesquisa, mas vincula-se as características essenciais da discussão já estabelecida.

A escolha em trabalhar com o gênero canção justifica-se por acreditarmos que via arte é possível extrair uma parcela de realidade dos signos sociais oriundos do discurso corriqueiro, pois ao utilizarmos a língua como escopo à comunicação oral trazemos, por consequência, um reflexo das características culturais, políticas e históricas de um determinado grupo.

A fim de atribuir a análise embasamento histórico expomos um apanhado da trajetória do *rap* com entre laços no contexto social onde se concretiza, uma vez que a análise linguística não pode desconsiderar os fatores extralinguísticos e o discurso não pode estar exceto de um *cronotopo*. Nesse lócus, este estudo propõe pensar no signo linguístico como materialidade ideológica, sob a ótica da ética e do ato responsável responsivo esboçados em tais discursos, que a o mesmo tempo refletem e refratam os sentidos atribuídos em tais manifestos. Para tal, o trabalho parte do pensamento filosófico do Circulo de Bakhtin voltado ao estudo do gênero, do sujeito e do signo ideológico, por meio um método qualitativo de caráter interpretativista analítico-descritivo, calcado em três etapas: descrição, análise e interpretação do objeto.

---

[1] Graduanda do curso de Letras da UNESP – Universidade Estadual Paulista. Câmpus de Assis; Membro do GED- Grupo de Estudos Discursivos; Bolsista PIBIC/CNPq. naty-s22010@hotmail.com.br

1. HISTÓRIA CONCISA DO *RAP*

O *Rhythm and Poetry* (*Rap)* teve sua origem por volta da década de 60 nos guetos jamaicanos. A ilha, localizada no mar das Caraíbas (mar do Caribe), possui grande quantidade de habitantes negros devido à utilização da mão-de-obra escrava até meados de 1838. Na tentativa de proporcionar maior divertimento às zonas periféricas da região os jovens, do período supracitado, realizavam suas festas nas próprias ruas da cidade, já o aparelho de som chegava de improviso pelos carros do público. As canções produzidas pelos grupos participantes dos shows de rua eram divulgadas pelos *sound systems* (animadores de bailes) ao mesmo tempo em que os mestres de cerimônia (denominados *toasters* até então) utilizavam-se do espaço como palco de alerta aos problemas mais acentuados do período, tal como a violência das favelas de Kingston, capital da Jamaica, e a situação política da ilha; sem deixar de mencionar os assuntos mais corriqueiros como sexo, droga e racismo.

Essas festas começaram a ganhar força pelo público como ideologia cultural ao passo que eram agregadas ao movimento periférico, por consequência, as discussões acerca das injustiças e discriminações que a população afro-descendente estava sujeito eram cada vez mais presentes.

Os encontros promovidos nos guetos eram uma alternativa de diversão para a classe econômica social menos favorável, já que a mesma não possuía verba o suficiente para desembolsar nos eventos culturais eruditos disponíveis na região. Conforme foi se popularizando vários moradores passaram a participar destas festas, assim o movimento ganhava cada vez mais adeptos. (SEVCENKO. 2002, p. 70-73)

No inicio da década de 70 a Jamaica enfrentou uma grande crise econômica o que originou em um deslocamento razoável de seus habitantes a outras regiões. Alguns desses foram para os Estados Unidos da América e um em particular - Clive Campbell, mais conhecido como o DJ Kool Herc, trouxe para Nova York a cultura dos ditos “marginais” onde o movimento se popularizou e tomou a forma pela qual ficou mundialmente conhecido. Clive Campbell apresentou o *sound system* e o *toaster* sem o som histérico produzido pelos carros como era feito na Jamaica, mas simplesmente organizando festas em seu apartamento. Surgindo como alternativa frente aos bailes caros de Manhattan, as promoções de Campbell começaram a atrair muitos adolescentes atrás de diversão.

Na América do Norte o *rap* se transformou tanto nas formulações estéticas como socialmente. As canções ganharam um caráter engajado bem mais intenso em comparação às produções jamaicanas, visto que influenciou os jovens a legitimar e fortalecer a arte, o talento

e a voz dos excluídos pelo sistema; buscando, através do depoimento de sujeitos poucos ouvidos, um reconhecimento e potencialidade. No mesmo período ocorreu grande crescimento da chamada *black music*, onde canções como o *funk soul, jazz* e *spiritual;* foram levadas a outros setores sociais com o intuito de engrandecer as expressões da cultura africana.

Os bailes de *Nova York* ganharam a tradição dos sistemas de som, do canto falado e inovações no setor musical através da invenção *scratch* criada por Herc; à novidade aperfeiçoou o ritmo das melodias ao tocar os discos de forma contrária rapidamente, produzindo um efeito como uma arranhadura.

Nessas festas havia um aglomerado de pessoas que dançavam um estilo denominado *break* (em inglês quebrar), esse verbo acarretava um valor de protesto revelado em forma de dança. Os jovens utilizavam da arte corporal para fazer uma crítica sócio-política a intromissão do exército americano na Guerra do Vietnã. Através de passos engajados os participantes simbolizavam, por meio de um ritmo robótico, a hélice dos helicópteros enviados pelas tropas americanas, a técnica consistia em movimentar-se de cabeça para baixo e as pernas para cima rodopiando.

A guerra veio a refletir no cotidiano dos afro-americanos o que resultou em várias controversas entre eles mesmos. Insatisfeito com as grandes proporções que a violência nas periferias haviam chegado o DJ Afrika Bambaataa[3] inicia uma campanha contra as agressões físicas ocorrentes nas zonas suburbanas e aconselha as gangues a deixarem de lado suas diferenças para começarem um novo duelo, só que artístico, "[...] dando origem às emblemáticas batalhas de *break*" em South Bronx. (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO. 2001, p. 127).

Em uma das festas promovidas por Kool Herc, Afrika Bambaataa conheceu as inovações que o DJ havia feito no campo musical e as aderiu no seu projeto de batalha de *break*. Afrika Bambaataa também foi o criador do termo que aglomera os elementos da cultura popular praticados pelas comunidades marginalizadas dos grandes centros urbanos: o chamado *hip hop*.

O grafite surge na mesma época que o *rap* e inicia-se como possibilidade de criar uma marcação dos territórios pertencentes às classes periféricas. Com o tempo, essas imagens produzidas em *spray* se desenvolveram e alcançou espaço no cenário artístico, hoje é comum observarmos nos grandes muros das cidades as marcas desta cultura que expõe, via arte, repressão, dor, desigualdade e miséria que um determinado grupo social sofria e dos muitos que ainda sofrem.

No Brasil o *hip hop* se alastrou fora de seu verdadeiro significado. Ele foi introduzido nas discotecas nos ano 80 por turistas brasileiros que viajaram até Nova York e conheceram o movimento, que na época, já havia se popularizado. A novidade ganhou rapidamente adeptos pelo público jovem que passaram a se a apresentar nas ruas intencionando trazer mais força ao movimento, foi nesse período que o *hip hop* volta a sua origem de cultura de rua.

O grafite chegou praticamente no mesmo período, onde sua arte foi apresentada nas revistas e vendida na Galeria do Rock, loja localizada no centro paulistano. Ainda em meados dos anos 80 chega o *rap*, denominado como tagarela, a nomeação surgiu por que os brasileiros não compreendiam o idioma inglês e por seu ritmo ser engraçado, rápido e divertido.

Primeiramente os ensaios do *break* eram feitos na Praça Ramos, em frente ao Teatro Municipal de São Paulo. O fato de ensaiarem ao ar livre facilitou na divulgação do movimento, pois aqueles paços robóticos, característicos do estilo *break*, chamaram rapidamente a atenção dos adolescentes. Conforme os dançarinos foram se aperfeiçoando perceberam que o calçamento da praça dificultava na elaboração da dança, então se deslocaram para a Rua 24 de Maio, também região de São Paulo. Foi nesse período de crescimento no número de adeptos ao *break* que o *rap* também conquistou o seu espaço, através de seu ritmo mostrava-se em trilha sonora para os movimentos do *hip hop* como novo gênero musical afro.

Devido algumas complicações com a polícia as apresentações de *break* foram cessadas, pois segundo os comerciantes essas exposições estavam favorecendo os furtos na região, assim o movimento teve de migrar para o Largo São Bento. Logo após houve a separação dos dois movimentos, os *breaks* continuaram se apresentando no largo São Bento enquanto os *rappers*, por sua vez, se deslocaram para a Praça Roosevelt.

A denominação *Hip Hop* significa, numa tradução literal, movimentar os quadris e saltar (*to hip* e *to hop*, em inglês), nesse aspecto podemos defini-lo como um convite a festa e ao mesmo tempo negação a violência, com esses objetivos surgiram no Brasil novos grupos populacionais que buscavam a valorização da cultura africana e melhorias para as comunidades dando origem ao primeiro sindicato negro do Brasil. Localizado na Praça Roosevelt aproximadamente 200 participantes lutavam, reivindicavam e discutiam sobre política; entretanto o grande número de pessoas despertou a atenção dos lojistas e da polícia que acabaram com as reuniões argumentando se tratar de uma quadrilha. Apesar da tentativa de abolir o sindicado novos movimentos a favor dos afro-brasileiros foram surgindo, tal como a Aliança Negra formada na cidade de Tiradentes no inicio dos anos 90. A organização tinha

como perspectiva a união das diversas cidades próximas da região, proporcionar melhor qualidade de vida aos moradores e propagar as idéias e as denúncias que discutiam em conselho.

As letras de *rap* é um dos instrumentos utilizados na difusão das pautas realizadas nestes grupos organizados que se utilizam, intencionalmente, nas composições de traços do cotidiano e da oralidade, com direito ao uso abundante de gírias e palavrões, o que causa efeito de sentido chocante, irônico e ácido, mostrando, com isso, o universo das camadas suburbanas.

Devido esse caráter reflexivo que o gênero exalta o maior medo dos cantores da cultura *hip hop* é como o público alvo irá interpretar as canções. Uma pesquisa feita pela revista *Carta Capital*, publicada em 29 de setembro de 2004, mostra que os fãs do grupo Racionais MC´s, por exemplo, cantam com maior intensidade os relatos de violência presente nas canções. Para um *rapper* esse ato é de extrema preocupação, já que suas letras explicitam os problemas daquele grupo o que pode ocasionar, em vez de uma revolução, uma excitação agressiva.

Esses fatores constituem o porquê do *hip hop* ter crescido tanto e seu dialogo com outros meios de comunicação e cultura tal como discos, revistas, cinema etc. Nesse sentido o *hip hop* brasileiro ultrapassa a qualificação de modinha juvenil com seus próprios jargões, vestias e gênero musical para se concretizar na construção histórica e cultural do país. Ele representa um ataque e escudo para os excluídos socialmente ao lhes atribuir um "lugar" onde ganham a "cena" para expressar as injustiças que muitas vezes morrem na inércia da zona periférica.

2. O *RAP* E A SOCIEDADE

> "Art.1°: É declarada extinta desde a data desta lei a escravidão no Brasil.
> Art.2°: Revogam-se as disposições em contrário".
> (Lei Áurea n.° 3.353. 1888)

Segundo as concepções bakhtinianas todo texto é categorizado em um determinado grupo com características próximo uns aos outros ao mesmo tempo ele dialoga com a "área textual" de sua produção. Essas classes discursivas, denominada pelo Círculo como gêneros do discurso, colaboram na verificação dos vários funcionamentos da linguagem em um ambiente social, seja uma notícia jornalística, uma piada, uma reportagem etc. Os gêneros

discursivos podem ser caracterizados em três aspectos básicos coexistentes: o assunto, a estrutura e o estilo. Assim o gênero é constituído com uma determinada forma isto é, sua produção adquire um aspecto formal; expõe um conteúdo e ao mesmo tempo reflete um estilo característico de quem o elabora. Nessa ótica todos os textos que produzimos, orais ou escritos, apresentam um conjunto de características *relativamente estáveis,* tenhamos ou não consciência delas:

> Esses gêneros do discurso nos são dados quase como nos é dada a língua materna, que dominamos com facilidade antes mesmo que lhe estudemos a gramática [...] Aprender a falar é aprender a estruturar enunciados [...] Os gêneros do discurso organizam nossa fala da mesma maneira que a organizam as formas gramaticais. [...] Se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível. (BAKHTIN. 2000, p. 303-302)

Mikhail Bakhtin problematiza o conceito de gênero ao considerar a existência de duas classes: os gêneros primários e os gêneros secundários. Como primários, o teórico considera aqueles que se representa no uso cotidiano da linguagem, em contrapartida ele enxerga os secundários como resultado de uma elaboração e desenvolvimento linguístico. Entretanto, em alguns textos essas classes textuais se inter-relacinam, por consequência os gêneros de primeiro grau incorporam e reproduzem os gêneros de segundo grau. O *rap* é um exemplo dessa combinação ao passo que reportam em suas letras e melodias um discurso intencionalmente marcado pela linguagem coloquial, ao mesmo tempo em que se utiliza de *jogos* linguísticos como composição textual e outros mecanismos da gramática normativa tal como rimas, onomatopéia, metonímia etc.

A partir do momento em que o sujeito "toma a palavra", ele traz padrões linguísticos aceitos em seu ambiente, visto que todo sentido é constituído pelas várias vozes que o reproduz dentro de uma esfera; assim, mesmo o estilo que aparentemente se transfigura como único de um determinado indivíduo se faz dentro de uma cultura específica, logo, traços de outros discursos vão aparecer em sua estética. Contudo, algumas marcas estilísticas se sobressaem na estrutura textual deste sujeito o que a torna particular; nesse prisma pode-se considerar que o estilo afirma-se pelo viés da relação "eu" e "outro" (sujeito-sociedade). Nas linhas que se segue trabalharemos de forma exemplificada o conceito de esfera por meio do gênero canção.

"Capítulo 4, Versículo 3", composta por Edi Rock, Ice Blue e Mano Brown do grupo Racionais MC's lançada no álbum *Sobrevivendo no Inferno* em 1997, trás como característica composicional uma recorte bíblico alusivo à história do grupo (trata-se da terceira faixa do

quarto disco lançado). A canção inicia-se com uma série de estatísticas sociais que apontam serem os afros - descendentes as maiores vítimas da violência e desigualdade no país.

A escravidão no Brasil durou por volta de quatrocentos anos e é considerada um dos grandes fatores que intensificou o racismo. Depois de conseguir sua liberdade os negros tiveram de continuar sua luta, foram colocados diante o mercado de trabalho sem condição de emprego e nem de sobrevivência; nesse período nasce os guetos formados por aqueles que se encontravam a margem de todas as oportunidades que no período eram, em sua maioria, os negros e mulatos. A Lei Áurea proporcionou liberdade aos afro-brasileiros, mas não lhes garantiu alguns direitos essenciais à vida como acesso à terra e à moradia. À beira da sociedade e do olhar do estado, os excluídos da época passaram a viver de forma rudimentar nas zonas periféricas das grandes cidades, sem direitos e mergulhados em um oceano de pobreza.

Para que os desabrigados da época não ultrapassassem as linhas da burguesia as novas políticas públicas organizaram a geografia nacional em vista de separar a elite brasileira da classe sócia econômica baixa. Para tal implantaram no Brasil os modelos que haviam sido desenvolvidos na Europa, atingindo assim um espaço urbano que privilegiava a alta sociedade ao estabelecer a "[...] diferenciação entre ruas e casas e, espaços 'públicos' e 'privados'." (MARINS. 1998, p.136-137) Nos tempos atuais o país ainda não conseguiu resolver esse problema de exclusão social, onde ainda exibe as constantes situações de falta de saneamento básico, moradia em áreas de risco, escassez alimentística, educação de má qualidade, problemas na saúde pública entre outras pautas.

Racionais MC's trazem à tona a fúria como desejo de denúncia acerca dessas desigualdades sociais ao afirmar na canção, por exemplo, que sua "intenção é ruim". Em outras palavras o autor assume em seu discurso um querer mudar o atual quadro brasileiro e "abalar" o "sistema nervoso e sanguíneo" de quem o escuta ao se alto intitular "terrorista da periferia". Sua própria imagem oscila nos próximos versos pelo ponto de vista de quem o enxerga uma vez que o "outro" me vê conforme o contexto social de interação em que está inserido, nesse sentido os valores que este "outro" me atribui permeiam as características culturais e sociais do seu cotidiano:

> Talvez eu seja um sádico, um anjo um mágico/ Juiz ou réu, um bandido do céu, malandro ou otário, quase sanguinário/ Franco atirador se for necessário/ Revolucionário, insano ou marginal/ Antigo e moderno, imortal/ Fronteira do céu com o inferno/ Astral imprevisível, como um ataque cardíaco no ver versos/ Violentamente pacífico verídico.

As perspectivas do Circulo Russo afirmam que todo ato resulta em uma resposta anterior ou posterior ao seu e esse ato responsivo é de responsabilidade de cada pessoa, isto é, eu como sujeito sou responsável pelas ações que faço e não posso ter um álibi para justificá-las. O *rap*, por exemplo, assume em suas letras e melodias a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados que assombram o presente histórico. (BHABHA. 2007, p.34)

Na canção "Capítulo 4, versículo 3, percebemos um ato (ação) responsivo ao atual sistema econômico brasileiro, "[...] um responder responsável que envolve necessariamente um compromisso ético do agente" (SOBRAL. 2005, p. 20.), visto que se refrata no dia-a-dia de outros sujeitos. Ao utilizar o discurso direto o compositor convoca o indivíduo receptor (o público) a um deslocamento de sua atual zona de conforto a um olhar crítico da própria sociedade que nos constitui em fins de não se tornar mais um objeto do estado: "Seu comercial de TV não me engana/ Eu não preciso de status nem fama./Seu carro e sua grana já não me seduz/ E nem a sua puta de olhos azuis".

O título da canção apresenta mais uma característica, ele se refere à passagem bíblica no qual Jesus Cristo é tentado por Lúcifer, da mesma forma muitos são hoje seduzidos pelas mídias sociais que induzem constantemente os jovens ao consumismo, o que ocasiona uma vontade desenfreada de se adquirir determinados objetos que muitas vezes estão longe do poder aquisitivo de várias famílias brasileiras; entretanto o autor assume uma postura contraditória a esse sistema e divulga o número aproximado de outros negros da zona periférica que também estão "contrariando as estatísticas". Mesmo reconhecendo suas "intenções ruins" agradece ao Senhor por "não desandar" e enfrenta os padrões burgueses ao expor o "efeito colateral que seu sistema fez".

Essa postura *raivosa* transmitida via arte é uma tentativa de sedução a este "outro" que o escuta, nessa ótica o autor-criador trabalha com elementos visíveis ao meio social deste público alvo em vista de conseguir um convencimento, pois todo discurso é direcionado a um determinado auditório que influenciam na elaboração do dizer. No caso dos *rappers*, que possui, em sua maioria, um público morador da zona periférica, sua linguagem se pauta no cotidiano desse grupo social e utiliza um discurso dotado de gírias para criar uma ponte dialógica com esses ouvintes. Sob esse prisma concordamos com Bakhtin ao afirmas que:

> toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra, apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os

> enunciado de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). (BAKHTIN. 2003, p. 275).

Os primeiros versos da canção categorizam um assalto metafórico onde a fúria é simbolizada pelo adjetivo veneno, transmitindo, intencionalmente, uma imagem estereotipada dos afro-brasileiros: "Minha intenção é ruim/ Esvazia o lugar/ Eu to em cima eu to afim/ Um dois pra atirar/ Eu sou bem pior do que você ta vendo/ **O preto aqui não tem dó/ É 100% veneno**." (Grifo nosso) Contudo o autor desfaz no próximo verso essa impressão violenta que a sociedade tem dos negros ao salientar que seu instrumento revolucionário é um discurso rítmico e poético ("minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição") que age "como um ataque cardíaco no verso".

Na segunda parte da canção o autor volta a mencionar essa imagem desvirtuada que o país faz dos afro-brasileiros ao denominá-los como monstros ao mesmo tempo em que exalta os diversos cargos que a população negra ocupa no mercado de trabalho e suas atitudes corriqueiras que se assemelham a de tantos outros sujeitos:

> Quatro minutos se passaram e ninguém viu/ O **monstro** que nasceu em algum lugar do Brasil./ Talvez o mano que trampa debaixo do carro sujo de óleo/ Que enquadra o carro forte na febre com o sangue nos olhos/ O mano que entrega envelope o dia inteiro no sol/ Ou o que vende chocolate de farol em farol/ Talvez o cara que defende o pobre no tribunal/ Ou que procura vida nova na condicional/Alguém num quarto de madeira lendo à luz de vela/ Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela/ Ou da família real de negro como eu sou/ Um príncipe guerreiro que defende o gol. (Grifo nosso)

No trecho supracitado o autor expõe que muitos sujeitos sociais não são considerados seres que acarretam algum valor na elite, seriam mais um número, por assim dizer, no país; entretanto nos víeis do grupo nasceu mais um integrante dessa luta contra um sistema discriminador. Já na primeira parte da letra um personagem denominado "Primo Preto" alerta também fazer parte desses revolucionários que vêm conseguindo cada vez mais adeptos a igualdade para com os negros: "Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ Apoiado por mais de 50 mil manos".

A partir da enunciação dos sujeitos que fazem parte desse "nós", fica claro que não são as classificações de raça, grupo social, território ou se pertence a zona criminal que designa o caráter de uma pessoa. Temos nesse mesmo "nós", trabalhadores e bandidos, o empresário e o funcionário, o estudante, o indivíduo que não possui habitação na zona periférica e o sujeito

celebridade/ rico (Edinho, jogador de futebol) todos numa mesma "unidade" discursiva classificadora. (OLIVEIRA, 2012)

A canção representa por meio de um único sujeito (metonímia) a história de milhares de pessoas que vivem entre as "barreiras do céu com o inferno", sujeitos que buscam uma vida fora do crime e uma participação dentro do quadro social, entretanto sua realidade muitas vezes faz com que enxerguem o trafico como uma possibilidade de melhoria. O discurso do *rap* salienta que essas podem não ser a única alternativa de mudar de vida, eles utilizam da metalinguagem para salientar a confiança que depositam neste gênero cancioneiro como letra-arma para destruir o sistema capitalista**:** "Uni-duni-tê, eu tenho para você/ O rap venenoso ou uma rajada de PT".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura *hip hop* luta para afastar o jovem da violência, porém não ignoram o fato de que em uma região onde o cotidiano é vinculado à violência, drogas, más exemplos e falta de verba; fica complicado despertar o interesse destas crianças pela arte que o *hip hop* disponibiliza. Entretanto o movimento cresce e vêm obtendo bons resultados nas comunidades brasileiras, conseguindo tirar muitos jovens da vida do crime. Nesse sentido, um estudo como o aqui proposto contribui, por meio da análise do discurso cancioneiro, a auscultar e dar voz a cultura dita "marginal" que territorializa sujeitos, tempos e espaços, bem como possibilita a construção de um raciocínio próprio advindo desses mesmos sujeitos acerca da sociedade, em resposta a ela.

Além disso, a análise nos permite pensar como o discurso estético relaciona-se à esfera de atividade da qual surge, caracterizando-se como "reflexo e refração" estético-social, instrumento de resistência e revolução histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATHAYDE, Phydia de. *Brown: o mano charada*. Carta Capital. São Paulo, n.310, p.10-17, edição de 29.set.2004.

BHABHA, Homi k. *O local da cultura*. Belo horizonte: UFMG, 1998.

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV). (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.

___. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. 2a ed. (Tradução feita a partir da edição

francesa.). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
___. (1920-1924) *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.
BROWN, Mano. Entrevista concedida à revista *Showbizz*, n. 155, jun. 1998.
OLIVEIRA, C.A de. *No rap "Capítulo 4, versículo 3", dos Racionais MC's: Uma questão de atitude diante do sistema capitalista com poder em excesso*.Tese de Doutorado desenvolvida na UFES, 2012.
MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
RACIONAIS MC's. "Capítulo 4, versículo 3". *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa nostra,1997.
PAULA, L. de. O SLA *de Fernanda Abreu*. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – CAr. Orientação da Profa. Dra.Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.
ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip Hop - a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
SOBRAL, Adail. *Atividade e evento*. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos chave. São Paulo: Contexto, 2005.