



ANÁLISE DO DISCURSO DAS LETRAS DE GANGSTA RAP DO GRUPO “C.T.S.” DE UBERABA-MG

ANALYSIS OF THE GANGSTA RAP LETTERS DISCOURSE FROM THE "C.T.S." GROUP OF UBERABA-MG.

Tarciso Pereira da Silva Júnior
Universidade Federal de Rondônia (UNIR)
E-mail: historiadorpsi@hotmail.com

Resumo

O presente artigo visa discutir como o crime e os criminosos são tratados no gênero musical *rap*, especificamente nas letras das músicas do grupo de *gangsta rap* C.T.S. (Caçadores da Trilha Sonora) da cidade de Uberaba-MG. Tendo como metodologia de pesquisa a revisão bibliográfica de livros, dissertações, sites, revistas e discografias. Nosso objetivo é analisar o contexto e o discurso dos *rappers* sobre o crime, criminosos e como as autoridades reagiram as suas letras. Com base no arcabouço teórico-metodológico da Análise do Discurso de Pêcheux e Orlandi, esperamos a partir da crítica de algumas letras de *rap* do C.T.S. entender como jovens que se encontram às margens da cidade, na periferia dos discursos hegemônicos, entendem os conflitos de classes sociais e étnicos raciais, suas percepções do lugar sociocultural no qual estão inseridos e suas influências da cultura *gangsta* dos *rappers* de Los Angeles. Discutiremos a exterioridade da música *gangsta rap* como interdiscursividade e ideologia, dados que representam um discurso direto, cuja intenção é o convencimento do indivíduo receptor, para deslocar-se de um lugar sossegado para um ambiente de confronto.

Palavras-Chave: análise do discurso, crime, criminoso e *gangsta rap*.

Abstract

This article aims to discuss how crime and criminals are treated in the rap music genre, specifically in the lyrics of gangsta rap group C.T.S. (Hunters of the Soundtrack) of the city of Uberaba-MG. The bibliographical review of books, dissertations, websites, magazines and discographies is a research methodology. Our aim is to analyze the context and discourse of the rappers about crime, criminals and how the authorities reacted to their lyrics. Based on the theoretical-methodological framework of the Speech Analysis of Pêcheux and Orlandi, we hope from the criticism of some rap lyrics of C.T.S. To understand how young people on the fringes of the city, on the periphery of hegemonic discourses, understand the conflicts of racial and ethnic social classes, their perceptions of the sociocultural place in which they are inserted, and their influences from the gangsta culture of Los Angeles rappers. We will discuss the exteriority of gangsta rap music as interdiscursivity and ideology, data that represent a direct discourse, whose intention is the conviction of the receiving individual, to move from a quiet place to a confrontational environment.

Keywords: discourse analysis, crime, criminal and gangsta rap.

Introdução

Esse artigo é fruto de pesquisas preliminares de revisão bibliográfica acerca das práticas culturais dos *rappers*, neste trabalho investigamos a origem dos discursos das letras de *rap*, utilizamos dois autores adeptos da teoria da análise do discurso, o filósofo francês Michel Pêcheux e a professora brasileira Eni Pulcinelli Orlandi, do Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp.

No primeiro tópico temos a teoria que serviu de ferramenta analítica para compreendemos os dados coletados sobre a história, música e cultura *rap* a partir dos discursos dos *rappers*. Discorremos de forma sintética as teorias que deram origem a teoria da análise do discurso, depois sobre os primeiros passos da análise do discurso da chamada Escola Francesa, com Pêcheux no final da década de 60, e a importância da professora Orlandi para a teoria no Brasil, por último os principais conceitos da análise do discurso.

No segundo tópico, contaremos a breve história da cultura *hip hop* e seu braço musical, o *rap*, desde os mestres fundadores DJ's Afrika Bambaataa, Kool Herc e Grandmaster Flash na década de 70 em Nova York, passando pela primeira geração de autênticos *rappers* Dum DMC, Public Enemy e Ice T, por fim, a segunda geração de *rappers* americanos, ou como foi chamada de “nova escola”. Os *gangsta rap* de Los Angeles, com o grupo N.W.A. do subúrbio de Compton. Estilo que refletia a realidade das gangues de ruas e glorificava a vida bandida, a atitude *gangsta* popularizou o *rap* no mundo e dominou o cenário musical norte-americano.

O último tópico intitulado “Análise do discurso criminoso do C.T.S.”, é o resultado de nossa investigação sobre a análise do discurso dos *rappers*, utilizando como fundamento para o nosso diagnóstico a teoria da análise do discurso da “escola francesa” de Pêcheux e Orlandi. Devido às limitações espaço/temporais delimitamos o tema, investigamos o estilo musical que foi denominado com *gangsta rap*, escolhendo o grupo de *rap* brasileiro que causou polêmica ao discursarem em suas letras afronta as autoridades policiais usando a simbologia do “palhaço” no ano de 2015, o grupo “Caçadores da Trilha Sonora” ou C.T.S. de Uberaba-MG, que desde 2011 com o lançamento da música “poesia de ladrão” assumiu a postura *gangsta rap*, a vertente do *rap* condenada pelos *rappers* brasileiros.

A Teoria da Análise do Discurso



Este tópico tem como finalidade indicar as bases teóricas que serão empregadas como instrumentos na análise do corpus deste artigo. No início de forma sintetizada será mostrada a evolução pela qual passou a Análise do Discurso até chegar à ótica da Escola Francesa, teorizada por Michel Pêcheux e a exposição dos principais conceitos desta teoria.

Ao lado do estruturalismo, na década de 60, a gramática gerativa transformacional, ingressou no domínio do estudo de linguagem na França graças a Noam Chomsky. O gerativismo chomskiano, no entanto, não chega a ser propriamente uma ruptura com o estruturalismo. O que ele faz é levar às últimas consequências os postulados de Saussure levando a linguística a uma formalização cada vez mais aperfeiçoada. Sustentado na noção de natureza humana, coligando os universais linguísticos ao inatismo e criando um profundo corte com os contrastes culturais e sociais, Chomsky registra o gerativismo na tradição do estruturalismo, dando-lhe prosseguimento e novo alento, no final dos anos 60 (REIS, 2007).

Por uma análise mais global, que leva em consideração as questões da subjetividade na análise de um discurso, faz com que J. Dubois e Michel Pêcheux iniciem, na década de 60, a corrente de estudos da Análise do Discurso, que passou a ser admitida como Análise do Discurso da perspectiva francesa. Como linguista, Dubois elabora dicionários e participa da edição da revista “Langages” que começa a divulgar a AD. Porém, o marco inaugural da Análise do Discurso, vem com a publicação de Michel Pêcheux, intitulada “Análise Automática do Discurso (AAD)”, no ano de 1969, que vai à caça do sujeito, até então rejeitado nos estudos linguísticos. Vai achar-lo em parte na psicanálise, apresentando-o como um sujeito descentrado, inconsciente, com seu dizer materialmente estabelecido em parte pela história e outra parte pela linguagem e interpelado pela ideologia, não mais o sujeito idealista, cartesiano e universal que tem o domínio da razão, peculiar dos outros modelos. Desta feita, um sujeito constituído ideologicamente, uma vez que a ideologia age em nível inconsciente. Um sujeito, sobretudo heterogêneo, formado por muitas vozes, caracterizado pela dispersão de outros sujeitos (REIS, 2007).

A professora Eni Orlandi, do Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, é a responsável por ter trazido a quatro décadas da França para o Brasil a teoria da análise do discurso, a pesquisadora



começou seus estudos no país na década de 70 sob o contexto político e social da ditadura militar. Sua longa e extraordinária caminhada de trabalho com a análise de discurso é confirmada por prêmios, como o Jabuti (As formas do silêncio: no movimento dos sentidos), e pelas consecutivas edições de livros como “Análise de discurso: princípios e procedimentos”, que foi lançado em 1999 e teve a sua 6ª edição em 2005. Na área da educação, o mais acentuado deles parece ser “A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso”, lançado em 1983.

No discurso existe uma multiplicidade de vozes presentes que origina uma quebradura com a homogeneidade, aparecendo o modo heterogêneo do discurso, o qual expõe as incoerências do sujeito enunciador que “[...] diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele” (ORLANDI, 2003, p. 32). Analisando que “[...] não há neutralidade nem mesmo no uso mais aparentemente cotidiano dos signos” (ORLANDI, 2003, p.9), o sujeito enunciador, ao emitir seu discurso, cria efeitos de significado diversos e apronta por estabelecer sentidos que escapam ao seu domínio. Conforme Orlandi (2005), para a Análise do Discurso, o sujeito do discurso é histórico, social e descentrado. Descentrado, pois é cindido pela ideologia e pelo inconsciente. Histórico, por que não está alienado do mundo que o cerca. Social, por que não é o indivíduo, mas àquele num espaço coletivo. “O sujeito de linguagem é descentrado, pois é afetado pelo real da língua e também pelo real da história, não tendo o controle sobre o modo como elas o afetam” (ORLANDI, 2005, p. 20).

A linguagem em funcionamento, a densidade das relações de poder entre as classes e o inconsciente constituirão estruturas para compreender “[...] um processo de significação no qual estão presentes a língua e a história, em suas materialidades, e o sujeito, devidamente interpelado pela ideologia” (ORLANDI, 2006, p.16). Ainda conforme Orlandi (2006, p.17):

O discurso é a materialidade específica da ideologia e a língua é a materialidade específica do discurso. Desse modo temos a relação entre língua e ideologia afetando a constituição do sujeito e do sentido. Resta dizer que sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo. É pelo fato mesmo de dizer que o sujeito se diz, se constitui.

Dessa maneira, é imaginável assegurar que a ideologia deriva de uma prática social, portanto não é subjetiva, é de fato o mecanismo que determina evidências e

naturaliza sentidos para o sujeito a partir do lugar que ele ocupa. Pêcheux (1975, p.160), afirma que:

[...] é a ideologia que, através do “hábito” e do uso, está designando, ao mesmo tempo, o que é e o que deve ser, e isso, às vezes, por meio de “desvios” linguisticamente marcados entre a constatação e a norma e que funcionam como um dispositivo de “retomada do jogo”. É a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados.

Ainda Pêcheux (1969, apud ORLANDI 2005), diz que o discurso mais do que a difusão de conhecimento é resultado de sentidos entre locutores. O discurso político, por exemplo, pode ser um campo onde vários discursos idênticos se abrigam. Esses discursos se assemelham pelo objeto de suas análises, embora possam ter desarmonias quanto à interpretação do mesmo.

A Origem do Rap e o Gangsta Rap

A primeira pergunta a ser respondida sobre o *rap* é o que significa essa expressão. *RAP* é uma sigla, é a abreviatura das iniciais da expressão americana “*rhythm and poetry*”, significa em português “ritmo e poesia”, de maneira que sua composição é a de uma música discursiva, um canto falado, com a parte rítmica provinda do reggae e do funk e que também congrega vários outros estilos musicais (ANDRADE, 1999). Os principais personagens do mundo do *rap* são os *DJ's* (disc-jóqueis) que são responsáveis por tocar as músicas que serve de base para as letras do rap do *MC* (mestres de cerimônia), que são os que cantam (declamam) as letras das músicas, na atualidade se denominam por *rapper*.

O rap faz parte de um movimento cultural mais amplo, o hip-hop. Segundo (GUIMARÃE, 1998) o hip-hop conglomerava, além da música *rap*, a dança, representada pela forma de dançar conhecida como “*break*”, surgido nos anos 70 nos Estados Unidos, apresentava como tema de sua coreografia o movimento dos jovens militares que voltavam da Guerra do Vietnã. O *grafite*, por sua vez, aparece no mesmo período e lugar, com jovens que no início escreviam os próprios nomes e/ou nomes

de suas gangues em edifícios públicos, nas placas das ruas, nos muros e nos veículos de transporte público. Em pouco tempo, cansaram-se de simplesmente pinchar letras e passaram a desenhar figuras, desenhos e formas simétricas misturando estilos e cores, criando, assim, uma arte inteiramente original para os olhares dos moradores das cidades.

No entanto, sempre sem o apoio das mídias, como por exemplo, a televisão que tradicionalmente coloca a cultura negra e afrodescendente, em particular o *rap* à margem de sua programação, fato que consideramos não somente corroborar para com a discriminação sociocultural e o racismo, mas, especialmente com a marginalização e associação à criminalidade sofrida por parte dos *rappers* e demais integrantes do movimento cultural *hip hop*. O movimento hip hop surge em tais condições históricas de produção, situar-se como arte de protesto, de reivindicação, de cobrança de direitos. Consoante Orlandi (2004), sua modalidade verbal (o *rap*).

(...) funcionando como flagrante, tomado como instalação, é uma modalidade narrativa urbana, cujo lugar é o gueto. Tem sua forma material: o gesto, o lugar, a cena, a palavra, o som, os corpos. Sítio de significação. Concreto. Novo. Deslocamento na materialidade do real concreto urbano na relação com o simbólico. E o que esse deslocamento significa? Fundamentalmente que quando o espaço é silenciado o espaço responde significativamente (ORLANDI, 2004, p. 31).

O *rapper* se constitui como um lutador contra o descaso, pretendendo desconstruir a normatização da indiferença. Desta posição de lutador, constitui de várias formas um hipotético inimigo, seu opressor, diluído entre imaginários de sujeitos e instituições. Os fundadores do *rap* nos E.U.A. na década de 70 foram os *DJ's* Afrika Bambaataa, Kool Herc e Grandmaster Flash, mas a primeira geração de autênticos *rappers* aparece em cena em meados dos anos 80, são os grupos Dum DMC, Public Enemy, Ice T, entre outros. Com um discurso politizado, contestador e de protesto. Conscientizando os jovens afrodescendentes sobre as situações de descaso e de opressão do Estado “branco”, através de ações policiais nos guetos, o discurso dessa geração de *rappers* é um eco das reivindicações dos direitos civis de décadas anteriores e o preenchimento da lacuna deixado pelo Partido das Panteras Negras, no entanto, no final dos anos 80 o *rap* entra em crise de criatividade.

Porém apareceu o *gangsta rap* na Costa Oeste no Estado da Califórnia. A palavra *gangsta* é um derivativo de *gangster*, soletrando-a na pronúncia do Inglês vernáculo afro-americano. Os estadunidenses chamam este tipo de grafia de *Eye dialect*. Em vez de músicas com mensagens positivas como militância, autovalorização dos negros e denúncia às injustiças sociais. Surgem músicas com temáticas que glorificam a vida bandida, o crime, individualismo, traficantes, drogas, armas, assassinatos, roubos e sexo, a vida das gangues americanas. Arbex e Tognoli (1996) destacam como foi importante a mudança dos temas das letras dos *raps* da Costa Oeste, o rap de Nova York estava em decadência então nasceu a “nova escola” a “nova geração do *rap* americano” em Los Angeles, no Condado de Compton.

As brigas entre traficantes de crack e a polícia começam a fazer parte das letras e aí surge o *gangsta rap*, ou seja, o *rap* dos *gângsteres*. A capital não é mais o Bronx, em Nova York, mas o subúrbio de Compton, em Los Angeles, na Califórnia. Ali os jovens desempregados começam a ser recrutados para o tráfico nas sessões de *rap music* e a América Negra declara guerra aos ‘policiais brancos’. Grupos como NWA chegar a gravar canções de três minutos de duração em que um palavrão é repetido por exatas cem vezes (ARBEX & TOGNOLI, 1996).

O *gangsta rap* surge, portanto como consequência do processo de “guetização” de Los Angeles e o agrupamento social cada vez maior dos jovens negros e de outros grupos étnicos inferiorizados em torno das gangues de rua. As gangues se tornam uma representação social da cidade, e é através dela que os jovens interagem com o restante da cidade, muitas vezes essa interação é violenta.

Comentar o cotidiano nas letras de *rap*, mostrar a realidade das ruas dos guetos de um modo real e violento era a principal meta desse estilo de *rap*, ou como exemplificar o líder do grupo de *gangsta rap* “NWA”, o ex-traficante de crack, o *rapper* Eazy-E, em trecho de reportagem usado por Mike Davis em seu livro “Cidade de Quazto” (1993), “estamos contando a história real do que é viver em lugares como Compton. Estamos passando a realidade. Somos como repórteres. Damos a eles a verdade”.

Em contraste com sua contrapartida *rap* de Nova York, Public Emino (agora extinto), que era tributo do nacionalismo negro, os *gangsteres rappers* de Los Angeles repudiam toda e qualquer ideologia, exceto a acumulação primitiva de riqueza, por qualquer meio necessário. Supostamente desnudando a realidade das ruas, ‘contando-a como ela é’ eles oferecem igualmente um



espelho acrítico para as viagens de poder fantasiosas de violência, sexismo e ganância (DAVIS, p.88, 1993).

No ano de 1989, dos discos do grupo NWA “Straight Outta Compton” vende 500 mil cópias e do álbum solo do *rapper* Eazy-E, “Eazy-E – Duz – It”, vendeu 650 mil cópias, mostrar-se como a nova linguagem pornográfica e obscena do *rap* foi bem aceita. O *gangsta rap* em 1993 supera as vendas do rock e do country music e se torna o grande filão musical dos Estados Unidos e em especialmente na metade da década de 90 o desvirtuamento dos ideais do *rap* se consolida naquele país. Atingindo toda a população jovem sem distinção de cor, raça e origem, e através da indústria fonográfica o *rap* se expande para todo o mundo.

O mais incoerente é que *rap* alcança a posição hegemônica na cultura musical norte-americana quando começou a glorificar a “vida bandida”, passando a exaltar estereótipos e valores negativos sobre a população negra, o que é uma negação radical dos princípios originais do movimento *hip hop*. Como bem destacou o *rapper* Eazy-E, “não estamos fazendo discos por diversão, estamos aqui para ganhar dinheiro” (Davis, 1993, p. 87).

Na atualidade o *gangsta rap* ainda é muito popular nos Estados Unidos, sendo representado por *rappers* como, 50 Cent, Eminem, Snoop Dogg, entre outros. No Brasil onde há quem diga não haver qualquer *rap* próximo ao *gangsta*, grupos como Racionais MC’s, G.O.G., Facção Central, Face da Morte, Pavilhão 9, 509-E e Câmbio negro, lançaram músicas próximas ao estilo *gangsta*, no entanto, assumiram a perspectiva de um “bandido” ou, mesmo quando, simplesmente, recorreram a um dialeto que, aos ouvidos das elites, pareceu ser próprio ao “mundo do crime”, foram questionados e convidados a negar verbalmente e esteticamente seu parentesco com uma de suas vertentes mais polêmicas e estigmatizadas: o *gangsta*. Para muitos no Brasil a escola “maldita” do *rap*, pois tem como principal característica a valorização da “sexualidade”, da “violência” e do “crime”, seja por suas práticas discursivas, seja por aquelas que não são apenas discursivas.

Análise do Discurso Criminoso do “C.T.S.”

Apesar do movimento *hip hop* negar a existência do *gangsta rap* no Brasil, nos últimos anos surgiram diversos grupos da região central do país que assume nos seus



discursos adesão ao *gangsta*. Com destaque especial ao C.T.S. a sigla ou “Tag” que são as iniciais de “Caçadores da Trilha Sonora”, o grupo formado em 2002 pelos *rappers* Ananias, Divino e DJ P. na cidade de Uberaba-MG, hoje um dos grupos referência no *gangsta rap* nacional. O grupo faz parte da “Banca” Kamika-z criada pelo grupo Tribo da Periferia de Brasília, que engloba vários grupos de *rappers* no interior de Minas Gerais e do Distrito federal.

O grupo C.T.S. ganhou destaque na cidade quando lançou em 2011 o CD intitulado “Entre 4 Velas e 1 Caixão Lacrado”, a música “Poesia de Ladrão” anunciou quem era o grupo e de onde vinha aquele discurso.

A poesia é de ladrão e a atitude é de Bagdá/ Sou descendente de Osama e meu grito de guerra é Vasco/ Vejo a rocam, vejo o choque, vejo o BOPE/ Vejo a rota sempre comum em grupo/ Porque sozinho aqui é corta ou morta/ Bagulho foge é murro no olho, bicudo na bunda, tapa na nuca/ A polícia é impetuosa, assassina e infortuna/ Seja em Planaltina, DF (ou em Uberaba, MG)/ Sempre vai ter uma rota 66 igual aquela lá de SP/ Que fuzila, extermina, decapita, deporta, decepa/ Que picota, mutila, estrangula e dilacera/ Cometem chacina desacata a malandragem/ Ai seus tanga eu sou porta voz é da bandidagem.(C.T.S. 2011).

Na música “Poesia de Ladrão” do grupo C.T.S. declara guerra à polícia de Minas Gerais, denunciando os abusos e a opressão policial, o interessante é que o *rapper* Ananias diz ser descendente de “Osama” fazendo referências ao terrorista Osama Bin Laden, líder do grupo terrorista Al-Qaeda, exatamente dez anos depois dos atentados de 11 de setembro de 2001, em Nova York e Washington, onde morreram milhares de pessoas. E ainda no final desse trecho da música diz ser “porta voz da bandidagem”, ou seja, o discurso é direto, o *rapper* se coloca como aquele que trás ao público, aos habitantes da cidade a voz dos bandidos.

Ainda na música “Poesia de ladrão”, o *rapper* Ananias faz várias ofensas à polícia de Minas Gerais, em particular a polícia militar, com um discurso carregado de ódio e rebeldia, bem ao estilo *gangsta rap* de Los Angeles:

Sangue jorra na guia, corpos boiam no rio/ Rotina na cabeça e soldadescas do Brasil/ Escravocrata, os robozinhos, os cabeças de lata/ Que por medalhas avista o alvo aperta o gatilho e mata/ Policia de minas são fulminantes fantoches, carrascos/ Arrogantes, covardes, subalternos, farrapos/ Puxa minha capa e meu b.o. um porte ilegal/ A roupa larga o desacato faz o policia passa mal/ Essa é a poesia de ladrão e eu carrego o estilo *gangsta*/ Só deixo de cantar quando a tampa do meu caixão se fechar.(C.T.S. 2011).

O grupo deixa claro em seu discurso na música “Poesia de Ladrão”, que cantam o estilo *gangsta rap*, assumindo assim todas as consequências que essa postura implica, seja o impacto das letras na sociedade ou dentro do próprio movimento Hip Hop brasileiro, com seus princípios de união, “paz e amor” e de conscientização dos jovens contra as práticas criminosas. Podemos alegar que o discurso do C.T.S. é criminoso, pois faz apologia ao crime, glorifica os chefões do crime organizado no Brasil e fazem insultos às forças de Segurança Pública, assim como os *gangsteres rappers* americanos fizeram na década de 90, o discurso da letra da música “C.T.S. Kamika-Z” do Álbum “O circo pegou fogo” de 2013, confirma nossa afirmação:

Pega pega corre corre, Polícia mais ladrão o resultado é a morte/ Pega pega corre corre, Ladrão versos polícia o resultado é a morte/ Eu tô nessa corrida maluca pra não ser mais um da lista/ No pique pega da morte tô pique esconde do polícia/ Tipo papa-léguas escapando da armadilha do coite/ É nos verso Rotan, rocan, Gpar, Bope/ Marcola foi preso Fernando Beira-mar também/ Hoje derrubo da guarita que a liberdade vêm/ [...] Já brinquei de polícia e ladrão no qual eu fui bandido/ E nessa de vivo morto graças a Deus fiquei no vivo/ Mas no pega pega foi no pow corre corre/ Quantos morreu na mão polícia tentando escapar da morte/ Quantos polícia morreu na mão de bandido por se acha o bichão/ Brincou de pique pega e subiu que nem balão/ Vida de cão e gato vida de gato e rato/ Tem que ser camaleão e viver tipo bicho do mato/ Com a peça no mocó com as drogas mocoçada/ Um olho no peixe outro no anzol olho na rua outro na barca/ Deixa o soldado universal brincar de ser Deus/ Deixa a vida mim leva vida leva eu.(C.T.S. 2013).

Nesta análise do discurso das letras das músicas do C.T.S. trago como embasamento a conceito de materialidade significativa (LAGAZZI, 2010), um conceito que permite alargar o sentido do discurso como “relação entre língua e história” (ORLANDI, 1996), permitindo aceitar como afinidade entre materialidade significativa (língua, imagem, sonoridade) e história. Quando tratamos com a materialidade verbal, é preciso apreciar o vocabulário, a construção gramatical do texto, finalmente, os elementos que se relacionam na composição do intradiscurso, teorizado por Pêcheux (1975) como o “fio de discurso”.

Ainda no Álbum “O circo pegou fogo” de 2013, os *rappers* fazem alusão ao “palhaço”, na própria capa do CD, os componentes do grupo estão com rostos maquiados como palhaços, na linguagem do crime, o “palhaço” simboliza o criminoso matador de policiais, dentro das prisões os bandidos tatuam a imagem do “palhaço” em seus corpos que lhe atesta como ladrão com “selo de qualidade” é aquele que está disposta a enfrentar o Estado. Historicamente o “palhaço” passou a simbolizar o

criminoso assassino e cruel com a popularização do “palhaço Coringa” inimigo mortal do herói Batman nas revistas em quadrinhos na década de 70.

Os *rappers* do C.T.S. fazem uso abusivo da simbologia do “palhaço” em seus discursos, em especial na música “os palhaços assassinos”, em seguida:

Na rua tão os bozós us palhaços assassino/ O lema aqui é bala senta o aço é o quesito/ Aplausos pra quem tatuou um palhaço/ Pau na gata pau no gato é narguilé é sem aplauso/ [...] Us palhação brincalhão de um jeito divertido/ Rancando a cabeça na faca e jogando pros crocodilo/ Começo o rateio de prender us palhaço/ Us vilão bandidão tão todos maquinado/ Do tipo assustador us palhaço matador/ É na faca que matou descarregando o furador/ Os criminosos comandando, matando e jogando flor/ Deu o aval do comando us monstro bota o terror/ Assaltando, matando, traficando na esquina/ Esse é o bozó homicida matador de polícia/ Não tem saco de pipoca pra alegria do povo/ Mas tem as caixas de bala pra abrir o crânio dos outros/ [...] Roleta russa pros coringa jogo da morte macabro/ Us palhaço assassino é us palhaço tatuado/ Refrão:/Aplauso us palhaço assassino/ Que ranca teu coração na faca e come ele frito/ Aplauso us palhaços assassinos/ Que teu rosto maquiado e a profissão perigo. (C.T.S. 2013)

Quando buscamos localizar o “fio do discurso” de Pêcheux (1975) na análise do símbolo do “palhaço” no discurso da letra da música “Os palhaços assassinos”, assinalamos nossa adesão à Teoria da Análise do Discurso (PÊCHEUX, 1975), que devemos compreender o sentido de uma palavra e que as mesmas palavras podem adquirir outros sentidos, dependendo de quem enuncia e das condições de produção que estão em jogo.

O último Álbum do grupo C.T.S. intitulado “Tá Lost” foi lançado em 2015, duas músicas tiveram grande repercussão tendo cada uma mais de um milhão de visualizações no Youtube, em suas letras um discurso polêmico com rimas rebeldes chamaram a atenção das autoridades do Estado de Minas Gerais.

Na música, “Bandido de Clava Preta”, os *rappers* do C.T.S. expõem suas visões sobre as relações de classes sociais e os conflitos étnicos raciais do Estado de Minas Gerais. Assume a posição dos marginalizados do sistema, os pobres e negros, contra a burguesia branca, e em seus discursos trazer uma fundamentação histórica, invocam “Palmares” e “Zumbi”, para fazerem vingança das injustiças sofridas durante o período da escravidão no Brasil, os versos são:

Boi, Boi, Boi, Boi da cara preta/ Pega esse menino que tem medo de careta/
Boi, Boi, Boi, Boi da cara preta/ Pega esse menino que tem medo de careta/
Ban, Ban, Ban, Bandido de clava preta/ Pega esse playboy que tá na mira da escopeta/
Ban, Ban, Ban, Bandido de Clava preta/ Pega esse burguês que

discrimina a raça negra/ Não é a mamãe playboy, mas vai dormir neném/ Papai tá na mira da Glock e a mamãe também/ Desde os tempos de Palmares que tem essa porra (Boi da cara preta)/ A canção de ninar mudou, na base da escopeta/ Malfeitor chicoteou, Sinhá-moça sentiu pena/ Os capitães-domato matou zumbi na base da ferramenta/ Seguiu a saga, da musiquinha de merda racista/ Tá enrascado playboy, já to com a minha alforria/ Bandido de clava preta é tipo boi bandido/ Depois que cai nós pisa pra terminar o serviço/ Faço Jus à canção, preconceituoso de bosta/ Tá gostando do cativo? É a senzala de agora/ Onde o tronco é a cadeira, onde a chibata é a escopeta/ Onde a corrente é arame farpado, ligado a cerca/ Já fez um pedido pro papai do céu? Então faça!/ Peça perdão por seu racismo, quem sabe ele te salva/ Chama o ferreiro, traga o ferro em brasa, com a logo CTS/ Vai pro inferno marcado, tatuado com a minha TAG/ Oito anos molecada, essa guerra é nossa/ Cansei de boi da cara preta pra dormir era foda/ Hoje os crioulos tá no comando de canção de ninar nova!/ Bandido de clava preta e o boi morto, ensacado no rio de bosta. (C.T.S. 2015).

Mantendo a tradição do *gangsta rap* de Los Angeles, os *rappers* do C.T.S. apresentam um discurso criminoso, com violência, mortes e palavrões. Não há espaço para conciliações e sim para a vingança e o conflito. Veem-se como vítimas do “sistema”, e acreditam estarem fazendo justiça. No entanto, o discurso de bandido, não é novidade como já citamos, a origem desse discurso subversivo é o subúrbio de Compton, o *gangsta rap* tem com um dos principais fundamentos contarem a verdade, a realidade vivida pelos *rappers* em suas comunidades. Os *gangsteres rappers* mineiros em alguns versos parece estarem repetindo a realidade de outros lugares, fabulando algo, pois não são bandidos e nem *gangsta* como os *gangstas rappers* de Compton, ex-traficantes de drogas e membros de gangues violentas que assolaram os E.U.A. na década de 90.

Conforme Orlandi (2005), na análise do discurso, o escrito deve ser ajustado a partir de sua relação com outros textos, levando sempre em conta as suas condições de produção, situação e sujeito, e também a sua exterioridade constitutiva, o chamado interdiscurso, que é constituído de todo dizer já dito.

Ao discursarem sobre outra realidade como sendo a deles, os *gangsteres rappers* do C.T.S. devido ao fato de se envolverem em seu texto, tem a impressão de serem donos de seus discursos, e pensa-se como fabricante de algo real. Porém, não é isso o que ocorre. O discurso é uma constante cópia de outros discursos, que se relacionam incoerências e relações sociais. "O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer" (ORLANDI, 2005, p. 46).

A segunda música ainda do Álbum “Tá Lost” de 2015, causou ainda mais polêmica e indignação das autoridades, pois junto com as letras que glorificam a vida dos narcotraficantes foi lançando um clip onde os *rappers* do C.T.S. consomem drogas, traficam, fazem ameaças, mulheres nuas traficando, e são admirados pelos jovens de Uberaba. Segue alguns versos da letra, “Se essa Rua fosse minha”:

Se essa rua fosse minha não tinha pra GPAR/ Se essa rua fosse minha não tinha pra Militar/ Se essa rua fosse minha eu comandava o rá tá tá/ Se essa rua minha eu comandava o rá tá tá/ Os maços, as chumbeiras, as peças, as balaclavas/ Menos guerra menos tiro pesar as gramas minha vida/ Disciplina geral do comando na sintonia/ [...] Amarra tudo endola tudo a essa é a hora veio/ Tá no turno fiel que seu horário é até as dez/ Sintonia na escuta nos vermes avisa o bando/ Pra não ter deselegância de perder droga ou rodar malandro/ [...] Essa rua tem bosque que comanda é o patrão dinheiro/ Coca, maconha roubou a inocência do ladrão/ Us furador as naves as puta nus peão/ Os doze nas molas us palhaço ostentação/ [...] Trinta e três fechou com a firma/ As palhacinhas tá de aval pra bota fogo nas alegria./ (C.T.S. 2015).

O videoclipe da música “Se Essa Rua Fosse Minha” foi um dos posts mais visualizados no Portal *Rap Nacional*. A mensagem da banda repercutiu negativamente porque atingiu o criticado, as policiais de Minas Gerais, que não aceitando, recorreram à justiça e a truculência, supõe o refrão da letra: “Se essa rua, se essa rua fosse minha, não tinha pra G-Par. Se essa rua fosse minha, não tinha pra militar. Se essa rua fosse minha, eu comandava, o ra-tá-tá”, enquanto uma das cenas mostra os integrantes diante de uma mesa cheia de drogas, armas, celulares e maços de dinheiro, com as mãos para trás, emulando um “enquadro”.

Um Ofício da Secretaria da 1ª Vara Criminal da Comarca de Uberaba, Minas Gerais, foi enviado ao Portal Rap Nacional no dia 11 de agosto de 2015, proibindo menção e veiculação de conteúdos do grupo de *rap* CTS Kamika-Z por um período de 90 dias. O motivo, segundo foi apurado à época, era uma investigação em andamento com o objetivo de confirmar a ligação do grupo com facções criminosas no Estado. O Ofício foi assinado pela Doutora Juliana Miranda Pagano, Juíza de Direito da 3ª Vara criminal da comarca de Uberaba-MG.

O texto do Ofício nº 701.15.027.557-9/SRCN do dia 06 de agosto de 2015 frisa num dos trechos que “não se trata de censura prévia, como bem assevera a autoridade policial e o Ministério Público, os atos a princípio e em tese, configuram delitos de tipos diferentes, em concurso, inclusive”. E argumenta:

Levando-se em conta as investigações preliminares efetuadas pela autoridade policial. Na difícil luta contra o crime organizado a ordem pública necessita de socorro imediato, sobretudo levando-se em conta a sensação de impunidade que, de um lado, aflige a sociedade, ofendendo a ordem, como de outro, estimula a ação de possíveis delinquentes (NOISOY, 2015).

A polêmica cresceu quando, pouco tempo depois de expedida a determinação judicial, um vídeo foi publicado no YouTube, no dia 18 de agosto de 2015, com o registro de policiais militares abordando o *rapper* Ananias por conta de seu discurso nas músicas, e o obrigando a corrigir as críticas e acusações à PM feitas nelas. O vazamento do vídeo, expondo o artista a uma situação de completa vulnerabilidade, põe em suspeita a natureza lícita de todo o contexto desse processo. "Ninguém aqui se esconde atrás da farda, não. Você é que se esconde atrás dessa musiquinha lixo", diz um dos policiais enquanto grava as imagens.

Segundo o próprio *rapper* Ananias do C.T.S. em entrevista a Eduardo Ribeiro no site Noisey em 11 de dezembro de 2015, sua suspeita era de que a determinação judicial da 1ª Vara Criminal de Uberaba teria partido do Comando Geral da Polícia Militar de Minas Gerais, com sede em Belo Horizonte, e o vídeo, sido feito pelos Policiais Militares com o fim de ser enviado ao comando. Ainda no site Noisey, a avaliação de Cláudio José Langroiva Pereira, doutor e mestre em Direito Penal pela PUC/SP, a situação é 'temerária'. Para ele:

[...] não só os PMs que gravaram o vídeo 'extrapolam os limites da competência, como 'existe aí um razoável questionamento sobre os limites de jurisdição, se esses limites estão sendo cumpridos. Apesar de achar que existem questões de cautela, eu tenho dúvidas se o juiz poderia, a princípio, nos limites cautelares, estabelecer esse tipo de determinação [a determinação de retirada do conteúdo do ar]. Até porque, numa ação de investigação, você não tem processo do crime ainda.

Com a grande repercussão do vídeo clipe, os *rappers* do C.T.S. sem querer cruzaram com alguns temas delicados para as autoridades mineiras. O momento da "explosão" da música "Se essa rua fosse minha" foi na mesma época em que os crimes e a criminalidade aumentaram muito em Minas Gerais, e, também, de maneira expressiva na cidade de Uberaba. E a situação tornou-se mais difícil quando as autoridades em Belo Horizonte tomaram conhecimento de que o clipe foi gravado próximo à Delegacia Regional de Polícia Civil de Uberaba, fato que pode ter sido visto como afronta aos policiais. Para Orlandi (2004, p. 31):



O rap, a poesia urbana, a música, [...] são formas do discurso urbano. É a cidade produzindo sentidos [...] O rapper não fala sobre a cidade de um lugar externo a ela. Como arte, o rap é uma “instalação” no domínio da música: ela ao mesmo tempo se estampa e é parte do urbano [...] A música rap (ritmo e poesia: rap) é uma dessas modalidades entre as diferentes textualizações do discurso urbano.

O Movimento Hip Hop (e o *gangsta rap*) é tomado como parte de uma discursividade do mundo urbano, como evidências que sempre emergem e fornecem indicações simbólicas das práticas sociais ali desencadeadas, como falas desorganizadas que desestabilizam e desarticulam os sentidos da cidade (ORLANDI, 2004).

Resultados

Ficou evidente após a investigação sobre o polêmico estilo da música *gangsta rap* praticado pelo grupo C.T.S. de Uberaba-MG que os discursos permanecem os mesmos, com novas roupagens é lógico, adaptados as novas realidades e contextos sociais. O movimento cultural hip hop só pode se expandir no mundo e o rap se firmar como estilo musical hegemônico nos E.U.A. graças à mudança de discurso dos *rappers* de Los Angeles. O *gangsta rap* realizou uma revolução no discurso *rap*, foi uma resposta frente ao processo de guetização americano, pressão e racismo das forças policiais contra a população negra, tudo isso em meio do avanço econômico em torno do comércio das drogas.

O *gangsta rap* só prosperou porque na década de 90 havia condições ideológicas, a cada ano aumentava o número de jovens integrantes de gangues de ruas. O interessante é que esse movimento ainda repercutiu no Brasil quase duas décadas depois do N.W.A. no subúrbio de Compton popularizar o *gangsta rap* no mundo. Nos últimos cinco anos na região central do Brasil além do grupo C.T.S. de Uberaba-MG, temos os grupos que poderíamos definir com *gangsta*, um exemplo são *rappers* da banca Kamika-Z, Tribo da periferia, 3 um só, Bella Dona, Parfificadores entre outros de Brasília e da cidade satélite de Sobradinho, código penal, de Goiânia, e a banda Mental Criminal.

Referências



- ANDRADE, Elaine Nunes (Org.). **R.A.P. e educação, R.A.P. é educação**. São Paulo: Editor Selo Negro, 1999.
- ARBEX, José; TOGNOLI, Cláudio Júlio. **Mundo Pós-Moderno**. São Paulo: Editora Scipione LTDA, 1996.
- C.T.S. **Entre 4 Velas e 1 Caixão Lacrado**. Coletânea Alternativa, 2011.
- C.T.S. **O Circo Pegou Fogo**. Kamika-z, 2013.
- C.T.S. **Tá Lost**. Kamika-z, 2015.
- DAVID, Mike. **Cidade de Quartzos. Escavando o futuro em Los Angeles**. Tradução por Renato Aguiar. 1ª edição. São Paulo: Editora Página Aberta LTDA, 1993.
- GUIMARAES, Maria Eduarda Araújo. **Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil**. Campinas, SP: {s.n.}, 1998.
- LAGAZZI, Suzy. **Linha de Passe: a materialidade significativa em análise**. RUA [online]. 2010, no. 16. Volume 2 - ISSN 1413-2109.
- MARTINS, Rosana. **Hip hop, arte e cultura política: expressões culturais e representações da diáspora africana**. Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, v. 19, n.2 – Jul./Dez. 2013.
- NOISEY. http://noisey.vice.com/pt_br/blog/a-treta-da-pm-de-minas-com-os-rappers-do-cts-kamika-z. Pesquisa realizada, dia 23 de agosto de 2016.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Interpretação, autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2003.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Cidade dos Sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise do Discurso: princípios e procedimentos**. 6ª ed. São Paulo: Pontes, 2005.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Introdução às ciências da linguagem: discurso e textualidade**. São Paulo: Pontes, 2006.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni P. Orlandi. 2ª ed. Campinas: Unicamp, 1995 [1975].
- PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Pontes, Campinas, 1990.
- REIS, Soraya Mira. **O RAP na mídia: discurso de resistência?** Dissertação apresentada para obtenção do Título de Mestre pelo Curso de Linguística Aplicada do Departamento de Pós-Graduação da Universidade de Taubaté. (2007).