

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CURSO DE LETRAS – LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS**

# **La oralidad y la escritura en la performance del rap**

**Filipe Santos Oliveira**

**Florianópolis**  
**2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CURSO DE LETRAS – LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS**

# **La oralidad y la escritura en la performance del rap**

**Filipe Santos Oliveira**

Trabalho apresentado ao Curso de Letras – Espanhol e Literaturas da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Letras – Espanhol e Literaturas.

Prof. orientador: Alai Garcia Diniz

**Florianópolis**

**2010**

## **AGRADECIMENTOS**

*A minha professora pela inspiração, paciência e confiança em mim.*

*A minha esposa Juliana pelo incentivo e cobrança.*

*Meu pai, minha mãe, minha avó e meus irmãos.*

*Meus amigos e parceiros de música, poesia e som, Fábio, Rodrigo e Dj Junior.*

## SUMÁRIO

<b>1. Introducción.....</b>	<b>6</b>
<b>2. La literatura – oralidad.....</b>	<b>7</b>
2.1 El desarrollo.....	7
2.2 Formas y técnicas.....	9
2.3 El Contexto social.....	12
2.4 La memoria.....	14
<b>3. El rap.....</b>	<b>17</b>
3.1.1 El desarrollo del rap.....	18
3.1.2 El rap brasileño.....	19
<b>4. El rap y la literatura oral.....</b>	<b>22</b>
4.1.1 El freestyle.....	23
4.1.2 Análisis del freesyle.....	24
4.2 Análisis del rap.....	26
<b>5. Conclusión.....</b>	<b>31</b>
<b>6. Referencias.....</b>	<b>32</b>

## 1.RESUMÉN

Este trabajo tiene como objetivo analizar e trazar un paralelo entre la llamada poesía oral del siglo XI y el Rap en los días de hoy, analizando los temas de las obras, los artistas, el origen de los estilos y todo lo que es semejante entre estas manifestaciones culturales.

Será presentado un comparativo entre los rasgos de cada uno junto a las ideas de los teóricos que han estudiado y publicado trabajos acerca del asunto, y un breve capítulo acerca de la performance.

## 1. INTRODUCCIÓN

Es cierto decir que el hombre tiene una necesidad casi visceral de expresarse, una necesidad tan viva en su interior como comer, beber o cualquier respuesta fisiológica que su cuerpo demande. Desde el surgimiento de la escrita, esta necesidad perpetuase en el tiempo y en los más distintos lugares por donde pasa, todos tenemos algo que decir al mundo, un anseio de se hacer oír sea del modo que sea.

De este deseo es que surgieron los textos, las esculturas, las pinturas, las poesías y entre otros más, las canciones. Jugando con el sonido y el sentido de las palabras, el hombre da vida a sus pensamientos y sentimientos y los comparte con el mundo través de su instrumento más importante, el cuerpo. Del pulsar del corazón surge la batida que da el ritmo para los versos entonados en publico, buscando en el diafragma la fuerza necesaria para dar volumen a su voz, para que así pueda entonces ser oído por todos a su alrededor. Las manos, los brazos, las piernas, los pies, todo su cuerpo trabaja junto para realizar un único objetivo que és trasmitir su canto al mundo.

De los antiguos juglares a los rappers de hoy, las platicas orales siguen cantando y rimando la vida y los anseios del pueblo, volando por el tiempo y espacio por entre bocas y manos, por entre cuerpo y corazón, cambia el mundo pero las platicas todavía siguen encantando.

Lo que propone este trabajo es un viaje a este mundo del arte oral, desde sus tempos más antiguos hasta los día de hoy, una charla entre tiempos distintos que mismo tan distantes entre sí, parecen hablar la misma lengua.

## 2. LA LITERATURA - ORALIDAD

De acuerdo con Alai Garcia Diniz (2007), la literatura no se encuentra solamente en los libros, ella se mezcla en la voz, en el gestual, en el volumen, en el peso y en el sonido del cuerpo, o sea, en el imagen.

En este sentido, no se puede ignorar que la palabra es el camino por lo cual el hombre manifestase plenamente; pero para los iletrados, la escrita es algo inaccesible. Inmaterial, es algo mágico, lo que denota la importancia de la oralidad en el inicio de las civilizaciones.

Desde antiguamente, la poesía oral, según Ceres Ferreira Carneiro (2003), retrataba las angustias de los oprimidos, siendo los poetas los representantes de estos desfavorecidos. Lo que se ve es que todavía en los días de hoy, la poesía oral sigue siendo vista por los “nobles intelectuales” como pobre, inculta, y hasta “folclórica”, lo que debería ser raro para los que estudian la importancia de la oralidad como fuente “natural” de emoción y manifestación del sentimiento.

Delante la importancia de este tema, no solamente para los profesionales del lenguaje, pero para toda sociedad este capítulo trata de la oralidad, tomando principalmente la poesía oral. De esta manera, el foco va a ser la evolución, la forma, el contexto social y la contribución de este tipo de literatura para la construcción de la memoria.

### 2.1 EL DESARROLLO

Algunos autores, entre ellos Samira Campedelli y Jesús Souza (2002) afirman que el auge de la poesía oral fue en la edad media, más precisamente entre los siglos XI y XV, en el Feudalismo<sup>1</sup>. En Portugal este tipo de literatura se quedó conocido como el Trovadorismo. Esta literatura era divulgada por los juglares, recitadores, cantores y los músicos que andaban por las ferias, aldeas y los castillos.

De acuerdo a estos autores, la poesía oral estaba íntimamente ligada a la música, de manera que era cantada por los menestrales. Esta poesía era vista como una manifestación de la cultura popular (CAMPEDELLI; SOUZA, 2002).

Los temas de la poesía trovadoresca variaban entre: El amor imposible (la

---

<sup>1</sup> Organización social, política y económica basada en el [feudo](#) que predominó en la [Europa occidental](#) entre los siglos [IX](#) y [XV](#). Se trataba de propiedades de terrenos cultivados principalmente por [siervos](#), parte de cuya producción debía ser entregada en concepto de "censo" (arriendo) al amo de las tierras, en la mayoría de los casos un pequeño [noble](#) (señor) nominalmente leal a un [rey](#).

dama era casada, o pertenecía a una clase social superior, o sea, la mujer era inalcanzable), la vida en el campo, el mar y las fiestas religiosas. Además, había la poesía satírica, de escarnio y mal decir, que tenían el cuño social. (CAMPEDELLI; SOUZA, 2002).

Según Carneiro (2003), la oralidad se perdió a partir del momento en que la interpretación, la performance y la propia poesía asumieran un carácter comercial, lo que coincidió con el empleo de la escrita, que por su vez, desde su surgimiento, es monopolizada por la clase dominante.

Para Paul Zumthor (1993), el surgimiento de la escrita fue resultado de la necesidad de fijar los mensajes orales. En este contexto Carneiro acrecienta que el surgimiento de la escrita esta vinculado al desarrollo del comercio, de las comunicaciones y del derecho.

Carneiro (2003, p. 3) explica que: “[...] *a linguagem que o manuscrito vai fixar é a da comunicação direta, não importava, desta forma, distinguir autor, intérprete ou escrevente*”. De este modo se ve que en el caso de los textos literarios, principalmente en la poesía oral, las divergencias entre el escrito y el oral aumentarían significativamente, una vez que:

Afimial, quem recitava as poesias era o autor ou o ator? Na poesia, o copista tem uma liberdade maior: o compilador assumia que emendava certos textos para “adequá-lo ao bom uso”, o que caracteriza a presença inegável e marcante do co-autor (CARNEIRO, 2003, p. 3).

Así se ve, que en los primeros tiempos la escrita mantuvo la característica táctil-oral, modificándose, a lo mejor diferenciándose de la oralidad a partir del surgimiento de la prensa.

Según Simone Luci Pereira (2003), en la edad media, la literatura oral propugna un rompimiento con el etnocentrismo del “grafocentrismo”, o sea, el rompimiento de la hegemonía de la escrita en la cultura occidental y en el retorno a la oralidad, enfatizando en esta pelea el erudito, el cazado y sustentado en la escrita y el popular manifestado por la oralidad.

Según Zumthor (1993, p. 100), en esta época la escrita era considerada extremadamente difícil, además de no ser estimulada entre todas las clases sociales. Para este autor “*escrever é um ofício árduo, cansativo, um artesanato organizado*” (1993, p. 100). Solamente a partir del siglo XX es que se empieza a observar el incentivo a la escrita, todavía, eso era restricto a una élite: chancelaria pontificia, de bispados y de prefecturas.

As oficinas dos copistas adquiriam, inclusive, celebridade pelo exercício desse ofício, tamanho o seu grau de dificuldade. Essas dificuldades inerentes à escritura, determinada pelo período histórico vão influenciar a sua decodificação, pois muitos sabiam escrever, mas não ler: já que eram dois aprendizados distintos (CARNEIRO, 2003, p. 4).

En este periodo, algunos autores creían que la escritura era una manera de apoyar su discurso, como se fuera un tipo de atestado de veracidad que comprobaría su eficacia al Estado.

Actualmente, se percibe que las técnicas de convencimiento (interprete-oyente) son formalizadas por la midia.

O programador é quem fará a performance, estará entre a notícia e o ouvinte, será o responsável pela credibilidade ou não do que está sendo veiculado. O ouvinte perde, assim, toda sua possibilidade de criação ou de co-autoria, passa a ter uma relação robótica com este tipo de intérprete, tão diferente da antiga relação quando a poesia oral era o texto (CARNEIRO, 2003, p. 2).

Delante esta perspectiva, percibimos que en la poesía oral lo que se sobresale es la performance, lo que demuestra que hasta hoy, los “cantadores” de cordel, o mismo los *rappers* con sus desafíos de rimas (*free style*) promueven este tipo de poesía, de manera que contribuyen con la perpetuación de este tipo de arte y cultura. El próximo tópico trata la poesía oral en sus formas y técnicas.

## 2.2 FORMA Y TÉCNICAS

El objetivo de este tópico es aclarar la importancia de comprender la dimensión que la sonoridad ocupa en la vida del hombre, ya que es a partir de las propiedades y particularidades del sonido que se funda la relación de los individuos con las voces y con los objetos sonoros.

La voz es la expresión del momento emocional de la personalidad. La voz es el espejo de los sentimientos. Los doctores Mara Behlau y Paulo Pontes (1995) afirman que es a través de ella que es posible identificar: hombres o mujeres, jóvenes o viejos, alegría o tristeza, entre otras características. Así como la impresión digital, como atributo totalmente individual, la voz es capaz de fornecer desde informaciones sobre sus aspectos físicos y hasta mismo dados de su formación educacional.

La voz humana cambia al descorrer de la vida, a partir de las emociones de las personas y en respuesta al medio ambiente, reflejando el estado de salud del cuerpo y de

la mente. Así, se ve que no existen padrones establecidos y visto los aspectos levantados, se puede concluir que la voz normal no existe (CASPER; COTON, 1996).

Al hablar, las emociones son evidenciadas por medio de la voz reflejando entusiasmo, preocupaciones, ansiedad y cambios de humor. Cada estado de emoción dará a la voz una altura particular.

En este sentido, se percibe la importancia de la voz en la poesía oral. Es posible definir el interprete como siendo aquél “individuo de que se percibe, en la performance: la voz y el gesto, por el oído e por la vista”. Por otro lado el oyente es aquél que “posee dos papeles: el de receptor y el de co-autor” (ZUMTHOR, 1997, p. 225-242).

Así se ve, que la relación establecida entre ambos es indisoluble, pues solo hay interprete mientras haya un oyente e viceversa, considerando hasta mismo el hipótesis de una relación unilateral cuando “somo oyentes de nosotros mismo” (CARNEIRO, 2003, p. 1).

Según Zumthor (1993), el interprete es aquél que, comunicando, marca un saber que implica y trabaja sobre las conductas de aquellos que lo escuchan, configurando y transmitiendo valores morales y sociales.

Para Carneiro (2003, p. 1)

[...] o papel do intérprete é mais importante do que o do compositor, pois é a sua performance, o seu desempenho que propiciará reações auditivas, corporais, emocionais do auditório, ou seja, do ouvinte. O público tende a associar a autoria da obra ao intérprete e não ao compositor, justamente porque a poesia oral assume um caráter de anonimato se considerar que os discursos, por serem fragmentados, não conseguem manter sua autonomia, mas sim as de quem os pronuncia. Nós mesmos tendemos a lembrar o nome do intérprete (cantor) de tal música e não do seu compositor/autor.

Así, se ve que para esta autora, la performance del interprete es responsable por la fuerza que el texto oral va o no asumir.

Pereira (2003) destaca que por performance se debe entender como el comprometimiento del cuerpo en el proceso de la oralidad, una teatralidad en que varios elementos se mezclan en uno y para la percepción sensorial, o sea, la performance es constituida por el texto, la voz y el gesto.

Colaborando con esta visión Zumthor explica que la performance es:

[...] ação complexa e o momento crucial da comunicação, pela qual a mensagem ocorre no *hic et nunc* (aqui e agora), transmitida e percebida simultaneamente, onde emissor, destinatário e circunstâncias se confrontam concretamente, e em que o gesto, o corpo têm papel preponderante. Ação única e irrepitível, ponto de coincidência entre enunciação, ação e recepção. Quando, enfim, comunicação e recepção coincidem no tempo, temos uma situação de performance, a qual diz

respeito às diversas manifestações da oralidade (canto, narração de histórias), que se referem tanto ao emissor, quanto ao receptor da mensagem (ZUMTHOR, 1993, p. 77).

En este sentido, se percibe que los gestos, la entonación de la voz, la mirada, la respiración establecen una situación comunicativa que pone en acción y en contacto el emisor, el texto y el receptor.

Hecho curioso que merece destaque es que en Europa, hasta el período contemporáneo, creía se que la ceguera, por imposibilitar la escrita, daba mayor vocación, aptitud, al poeta oral.

O cego é o velho rei Lear da lenda céltica, louco e cruel, ou, obscura transparência para além do corpo, o homem liberado da escrita para sempre. A impossibilidade da escrita concede ao homem uma melhor performance por permiti-lo alcançar maior fidedignidade ao que está sendo interpretado, justamente porque vai livrá-lo da tensão resultante da capacidade de executar os dois papéis (ZUMTHOR, 1997, p 234).

Es válido decir que, según Zumthor (1993), el pasaje del oral para el escrito es repleta de confrontaciones, tensiones, oposiciones conflictivas e muchas veces contradictorias; lo que denota que es más que transcripción, es la transcreación.

La transformación de narrativas orales en literatura escrita trae el problema de la transferencia de lenguaje, que aunque tenga como producto final una literatura dramática y no la escrita fiel o infiel de las narrativas, no disminuye la dificultad de la propuesta, pues “*ao fixar uma literatura oral no papel, muda-se o código*” (ALMEIDA, 2004, p.157).

Ao mudar o código do oral para escrito, necessariamente desenvolve-se um processo de criação, recriação ou transcrição da linguagem. Retomando a idéia inicial de que o objetivo não é o de reduzir o teatro à literatura, pois, parte-se da premissa da também existência do teatro sem texto, mas o de deter-se com maior intensidade sobre dois aspectos: a oralidade e a *performance* narrativa como constitutivos acompanhem a teatralização do narrado (LEITE, 2008, p. 3).

Pereira (2003) al defender la importancia de la oralidad resalta la voz, como forma arquetípica, de la creación, del sopor de vida, que se hace presente en variadas culturas:

[...] na cultura de massas, nos meios sonoros e audiovisuais, onde parece que há uma “ressurgência” ou até “insurgência”, um retorno forçado da voz, observado também por outros fenômenos atuais, como o desinteresse das gerações mais novas pela escrita e a propulsão tomada pela canção popular (PEREIRA, 2003, p. 3).

Al analizar la performance de la poesía oral observase varios tipos de oralidad: la primaria, donde no hay escrita; la mixta donde hay coexistencia con la escrita, pero que esta permanece externa; la secundaria donde la oralidad se recompone a partir de la escrita y la mediatizada realizada por medios auditivos e audiovisuales (PEREIRA, 2003).

Zumthor (1997, p. 157) afirma que delante esta clasificación la oralidad es mediatizada, debiendo ser entendida como:

[...] uma situação em que não ocorre a coincidência entre espaço e tempo, em que o momento da interpretação não coincide com a sua recepção. Ao necessitar de aparatos técnicos para a emissão da mensagem ou ainda, para a emissão e recepção – como o microfone de amplificação, o rádio, o disco, etc. - perde-se em taticidade, peso, volume, pois a mensagem poética sugere o envolvimento, o contato, uma sinergia dos variados sentidos humanos, na transmissão de sentimentos, subjetividades.

En este sentido, este autor complementa alertando que la media ha sacado la corporeidad de la performance, produciendo una des encarnación, en que se pierde en taticidad, peso, volumen, olfato, presencia del cuerpo.

Zumthor (1997) apunta como una limitación del discurso oral su alcance a un grupo limitado, en una relación de momento, lo que no busca su universalización, al revés de la escrita, que, por estar pulverizada entre muchos lectores, atingiría el universal.

## 2.3 EL CONTEXTO SOCIAL

De acuerdo con Carneiro (2003), no es posible ignorar lo que se esta siendo dicho o interpretado, debe estar adecuado al oyente o al publico presente. De modo que la empatía entre interprete y oyente es imprescindible para que haya un resultado final cualitativo, o sea, el publico principal debe tener interés compatibles con los del interprete.

Es importante aclarar que para Zumthor (1997), aunque la oralidad pueda ser asociada a las camadas sociales populares ella no debe ser vista como algo primitivo, al revés, existen poesías orales extremadamente elaboradas, sin por eso traer rasgos del erudito tan vinculado a la escrita y, por consecuencia las clases sociales más favorecidas. Para este autor lo que había eran diferenciaciones entre la oralidad y la escrita.

Según Pereira (2003), la performance de la poesía oral se encuentra vinculada a un contexto cultural y situacional, donde la acción se desarrolla; aliada a un tiempo y a un determinado lugar. Además de eso, *“liga-se também a um corpo e sua competência como também a um corpo que recebe, que pulsa, emana calor, etc.”* Así, se ve un ritual a tres: interprete, texto y oyente, donde el último es el co-autor de la obra.

En este sentido, Pereira (2003, p. 5) enfatiza que:

[...] não podemos analisar a música de um cantador na rua, de uma locução radiofônica, ou de uma canção midiática apenas em suas rimas, sistemas de versificações, mímicas, de maneira isolada. Todos estes elementos só fazem sentido juntos numa situação de performance, em que conjugam-se o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor, a resposta do público. Parece que as regras (sempre dinâmicas) da performance importam mais que as regras textuais.

Así, las performances se cambian no solamente en su contenido, pero también en la función social que pueden tener, considerando que pueden variar en el tiempo y oscilar en la indeterminación de los sentidos que ella hace y rehace a todo momento, cambiándose para, frecuentemente atender el momento social.

El contexto social es tan importante en el discurso oral que puede ser evidenciado.

[...] nos contos ouvidos na infância, quando retomados em outra fase da vida, diversas vezes causam estranhamento, aparentam sentidos diversos, como se fossem outros, porque hoje o comprometimento do momento é outro. Falta a atração do jogo, os odores, os ritmos, os sons do ambiente, que, de certa forma, faziam parte da história (LEITE, 2008, p. 5).

Así se percibe que la oralidad esta intimamente ligada al momento social vivido por su público.

Para Zumthor (1993), la voz poética asume la función cohesiva y estabilizante sin la cual el grupo social no podría sobrevivir.

[...] graças ao vagar de seus intérpretes — no espaço, no tempo, na consciência de si —, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura (ZUMTHOR, 1993, p. 139).

Así para este autor esta es la función primaria de la poesía; función de que la escrita, por su exceso de rigidez, casi no logra éxito.

Por eso, los modos de difusión oral conservaron un estatus privilegiado, para allá de las grandes rupturas de los siglos XVI e XVII, lo que denota que: la voz poética es al mismo tiempo, profecía y memoria, visto que tanto enfoca la aventura como también eternaliza el hecho, tornando-se fuente de saber para el individuo, que por su vez puede, simplemente agotarla o enriquecerla.

## 2.4 LA MEMORIA

Es necesario resaltar que con el surgimiento de la escrita la poesía tuvo su registro asegurado por mucho tiempo después de su creación, todavía muchas veces, se perdiera el rigor en las transcripciones. Es bien verdad que el texto oral “deshace y recria permanentemente su sentido”, hecho que no ocurre después del registro escrito.

Según Zumthor (1997), el principal rasgo de la oralidad es la falsa reiterabilidad, fundamentando su modo de existir fuera de la performance, lo que también determinaría su conservación. De esta manera, la poesía oral se preservaría de dos formas que, mismo contradictorias, hoy, son generalmente acumulativas

- Poner en archivo, por escrito o grabación electrónica: lo que permite fijar toda la obra o parte de sus elementos: verbales, sonoros, y mismo visuales, como un film o video;
- Guardar en la memoria directa o, por mediaciones diversas, indirecta, como aquella que, pasando por la escrita, exige una interiorización del texto

Sin embargo, Zumthor (1997), p. 258) recuerda que en el archivamento “para la oralidad”, se pierde la performance, y así se pierde también su movimiento vital, pero conserva su aptitud de suscitar otras performances. Así la memorización se torna la posibilidad más viable de se preservar la poesía oral.

En este sentido, Pereira (2003, p. 8-9) advierte que el discurso oral es pocodurable, o sea, “exactamente por su dinamismo, él está a todo momento, en cada nueva performance, se re-elaborando, adaptando, construyendo una nueva reiterabilidad, en una potencia criadora que recrea el pasado y el presente todo el tiempo”.

Para Zumthor (1997) esta vertiente “re creadora” de los textos orales traduce la “movilidad” de las obras. El autor explica que:

Esta característica é articulada ao nomadismo que os textos orais possuem, de migrarem para tempo e espaços diversos, aderindo e sendo incorporados a outras culturas. Daí a noção das performances não possuírem formas fixas, estáveis, mas serem flexíveis, “inautênticas”, onde noções tão caras, firmadas e definidoras da cultura escrita, tais como autoria e plágio, se perdem ou se deslocam (ZUMTHOR, 1997, p. 258).

Cabe resaltar que, de acuerdo con Carneiro (2003), antes del surgimiento de la escrita la memorización era la única forma de archivamiento de un texto oral. De esta

forma, es posible decir que la escrita vino rellenar dos funciones: la transmisión del texto y su conservación.

Vários textos vão aparecer na escritura sem acabamento, sobretudo a poesia oral. Naturalmente, a difusão da escrita e de outras formas de comunicação contribuiu para o enfraquecimento das memórias. O computador e toda sua "memória" vêm nos acomodar ainda mais no que se refere aos registros que deveríamos fazer em nosso cérebro, em pleno século XXI nos preocupamos basicamente com a memorização de senhas (CARNEIRO, 2003, p. 5).

Así, en relación a la memoria de las obras orales, Zumthor (1997) preconiza que ella nunca es la misma, ya que el archivamiento rompería con la integridad semántica y estructural del texto, pero buscando preservar la memoria se puede recurrir a la transcripción del oral para el escrito como una manera de conservación más segura (menos contundente) de lo que ha sido dicho:

[...], pois as narrativas faladas são mais propensas às intervenções e influências externas, ainda que este recurso a faça perder o que tem de mais precioso: o movimento vital da performance, mas em contrapartida, estimulará novas performances. A escritura não garante, portanto, a perpetuação ou imutabilidade da obra, apenas a torna menos violável (ZUMTHOR, 1997, p. 236).

En este sentido, se percibe que el surgimiento de la escrita hizo posible la eternalización de textos y procesos, lo que demuestra y justifica su importancia para la humanidad. Pero, lo que se busca aquí es resaltar la relevancia de la oralidad en la interpretación de la poesía, hecho que no se puede discutir visto la fuerte impresión que los textos orales pasan a los oyentes.

muy importante es también resaltar que las tradiciones orales son fundamentales para la manutención de los costumbres y siempre sirvieron de base para la constitución de la historia de una sociedad. Así, la memoria colectiva tiene el poder de recuperar e/o mantener lo que puede permanecer funcional, o sea, lo que interesa y puede ser aprovechado, sea como utilitario practico, sea como una pieza que constituye el mosaico cultural de un pueblo.

A memória coletiva captura os fragmentos significantes e os transforma em elementos de tradição; é o resultado de uma seleção, consequência de uma vontade de esquecimento. A manutenção da poesia, inclusive, se dá pela reminiscência, pelo costume e pelo esquecimento, permitindo ao passado permanecer vivo (CARNEIRO, 2003, p. 5).

En este contexto, Matos (s/ano) enfatiza el poder del discurso vivo, como siendo el principal modo de comunicación de historias, narrativas, hechos, casos etc., es

decir, la oralidad es la grand mediadora entre el hombre y su experiencia. Para esta autora, una prueba de esta afirmativa encuentra-se en el suceso y en el reconocimiento de la literatura de cordel que, hasta poco, fundamentara solamente en el discurso oral. Hoy es vista como genero narrativo, muy cultivado por los poetas populares del Nordeste Brasileño.

Para Matos (s/ano) esta forma de poética se sitúa entre la oralidad y la escritura, se inserindo en lo que Paul Zumthor denomina oralidad mista, o sea, oralidad marcada por la coexistencia con una cultura escrita.

Por este punto de vista Matos (s/ano, p. 4) acrecienta:

Oralidade e escritura não são domínios separados por um divisor de águas com limites rígidos. Sua fronteira é tênue, e a tensão oral/escrita se reflete nos estilhaços desse seu duplo processar, numa instância em que não mais se reconhecem os traços originais de cada um deles, fundidos e confundidos no ponto de cruzamento das linguagens.

Se percibe de esta manera que la literatura de cordel evidencia que la influencia de la escrita ocurre de modo parcial, considerando las frecuentes y comunes marcas de la oralidad, lo que traduce un espacio cambiante entre la oralidad y la escrita. La autora afirma que en la literatura de cordel:

[...] distingue-se um movimento textual transgressor, uma vez que o texto escrito transgride o espaço da escritura, ultrapassa-o, sai dos limites do papel, move-se e aspira a se fazer voz. Ponto de intersecção entre a oralidade e a escritura, a literatura de folhetos permite que a cena oral não se restrinja à voz, mas, muito mais que isso, se insinue como corpo e gesto (MATOS, s/ano, p. 4).

Por lo tanto, se percibe que la poesía oral es la primera fuente de toda forma de comunicación, ya que la escrita tiene otro propósito, distinto del lenguaje oral, pero también de indiscutible excelencia para la evolución de la humanidad.

### 3. El RAP

El rap representa, mundialmente, el grito de los negros expulsos de los grandes centros urbanos y marginalizados en la periferia. Según Macchione (2000), el rap es una oración que recuerda la realidad de todos los días, un discurso para incitar y llevar grupos al confronto con las instituciones impuestas. Hay los que afirman que el rap es la crónica del cotidiano de la periferia.

De esta manera, se ve que para muchos el rap es una forma de expresión exclusivamente de la cultura negra, pero a cada día se ve que este género musical no limitase solamente a los miembros de esta raza, hoy tanto en Estados Unidos, como en Brasil son muchos los seguidores del movimiento Hip Hop y admiradores de las letras de los raps, sin estar ligado a algún grupo étnico.

El rap es definido como un tipo de música popular urbana, de origen negro, con un ritmo muy marcado y melodía simple, poco elaborada. El rapper es la persona que lleva el mensaje poético-lírico a la multitud, que puede también utilizar las técnicas del *freestyling* o libre improvisado, y el *beat-box*, que son sonidos reproducidos por las propias cuerdas vocales de los rappers, cuya característica de percusión tiene semejanza de efecto con un toca-discos al seguir el MC (MARTINS, 2006).

De acuerdo con Tella (2000, p. 15), el rap es el arte del Hip Hop que tiene el mayor poder de seducción ante los jóvenes periféricos. No hay disputa entre los danzarines de Break, concurso de Dj's o evento de Graffiti que logre reunir un público tan numeroso cuanto un concierto de rap. Para los que residen en las periferias "el rap transforma el simple hecho de oír una rima en un gesto de discordancia social".

Este antropológico, que investiga letras de rap's defiende que este estilo de música es un instrumento de contestación de la realidad social.

Por meio das letras, o *rap* é capaz de produzir uma leitura crítica da sociedade. Por meio das denúncias dos problemas étnicos e sociais e da apropriação seletiva do passado da população negra, ele proporciona uma gama de referências para a juventude negra. Tais referências questionam o imaginário social de nossa sociedade (TELLA, 2000, p. 15).

Colaborando con esta afirmación, Martins (2006) acrecienta que la identificación de la juventud de los barrios periféricos con los rap's hay sido inmediata, porque cuentan situaciones reales por ellos vividas. La autora complementa que

Esses movimentos se constituem ao mesmo tempo a partir da experiência cotidiana, do desencontro entre demandas sociais e instituições políticas, e da defesa de identidades coletivas, na busca de formas próprias de comunicação (MARTINS, 2006, p. 3).

En este contexto, es posible comprender los significados incorporados en las narrativas musicales de los grupos de rap, como una forma de buscar el pertenecimiento público vinculado a la idea de socialización, por su vez redefinida en el papel simbólico de la inclusión, donde el individuo es llevado a verse como un sujeto social y a hacer sus normas de pertenecimiento: hacer parte, insertarse, ser un miembro de la sociedad.

Pero, Gomes y Leão (s/a) explican que el rapper tiene una manera específica de expresarse, lo que constituye una comprensión restricta por parte de aquellos que no pertenecen a esta comunidad. Además de eso, muchos hablan y escriben de manera considerada “equivocada”, lo que favorece la percepción de la ignorancia por parte de la crítica más conservadora.

Delante esta cuestión el rapper Thaide (apud GOMES; LEÃO, s/ano, p. 2) declara que:

[...] cada um faz sua música da forma que decidir, mas o mais interessante é que, não todos, mas uma boa parte decidiu fazer do mesmo jeito. Será que todos têm que falar do mesmo jeito, e muitas vezes errado? A gíria existe porque surgiu como código da área onde as pessoas pudessem tratar de assuntos que só a elas interessavam, nunca foi sinônimo de erro verbal.

Pero no hay duda que el rap es la manera más nítida e visible del Movimiento Hip Hop, considerando que los rappers encontraron un canal de expresión, que través de la moda, influencia los jóvenes de todas las categorías sociales. Lo que contraria y remete a los enfoques sociológicos que tradicionalmente veían las manifestaciones públicas de los jóvenes pobres como el registro del desvío, de la marginalidad o de la delincuencia.

### 3.1.1 EL DESAROLLO DEL RAP

El rap es uno de los capítulos más recientes de una historia que empezó al final del siglo XIX: un período donde se buscaba la constitución de una identidad negra por medio de la música. Según Tella (2000, p. 22), la música tuvo papel preponderante como forma de extravasar los sentimientos de revuelta.

O grito (uma fala em via de se tornar um canto) foi à primeira forma musical encontrada pelos escravos para expressar suas emoções dentro do campo de trabalho. Por meio dele, o negro exteriorizava seus sentimentos. Servia também como forma de comunicação, inclusive nas ocasiões em que mensagens secretas tinham de ser transmitidas.

Una antigua tradición de los negros africanos era cantar hablando y reclamando de la política esclavista y de la violencia del opresor. En Jamaica, el canto

hablado era platicado en la radio y se mezcló con el reggae, naciendo una nueva vertiente musical llamada de *Reggae-Muffin*. De Jamaica fue llevado hasta Nueva York por los Dj's jamaicanos *Kool Herc* y *Africa Bambaataa* y divulgado en los guetos típicos de los negros.

En Bronx, lugar elegido por los Dj's para huir de la situación hostil vivida en Jamaica, el rap se desarrolló con un carácter político y social, volteado contra la discriminación racial y contra la falta de oportunidad de los jóvenes negros y hispánicos que vivían en las periferias americanas.

La segunda generación de rappers en Estados Unidos (la primera comandada por Kool and the Gang y Bambaataa) ha sido liderada por Public Enemy, que reafirmaba el Hip-Hop como una movimiento social. Ellos traían en su poesía referencias envasadas en las actitudes de lideres negros como Martin Luther King y Malcolm X.

### 3.1.2 EL RAP BRASILEÑO

En Brasil, el rap sigue, en su grand mayoría, la linea del "rap consciente", el que denota la influencia de grupos como Public Enemy. Martins (2006) destaca que el rap nacional además de marcar su importancia en la contestación volteada para la problemática urbana sugiere un espacio nuevo de reflejo y denuncia, reivindicando para si espacios de sociabilidades en los cuales los individuos, incursionados por intereses diversos repiensen su realidad. Con el intuito de ilustrar este sentido del rap nacional sigue abajo un trecho del rap Argumento Final:

E irmão só um momento pro argumento final  
Não forme opinião antes de ter a visão geral  
Sou do país do carnaval, do circo eleitoral,  
Da Isabela, da Eloah, da lei do tempo imperial  
Frustração social igual a infinitos vícios  
[....]  
Se pra justiça tem propina pra divina não adianta  
Lá o rei não quer ouro e prata só destaca o que se planta  
Levanta se quer mudança à aliança é com o senhor  
O mesmo que se cuspiu fugiu, mas no frio se lembrou  
Aquele que acha que é esperto na hora que fura a fila,  
Que fica com o troco a mais sempre que a caixa cochila  
Que briga por seu direito se o dever é do alheio  
Mas, se sai favorecido o individuo num acha feio [...] (MC CAIME, 2008).

En este contexto, se percibe que la construcción poético-musical del rap en Brasil se esfuerza en la tentativa de denunciar y buscar soluciones para hechos que tienden a paralizar la pretensión del progreso en este país como: la pobreza, la violencia urbana, la violencia policial, la discriminación racial, el rescate de la auto-estima de los

afro-brasileños, las altas tasas de desempleo, de desigualdad en la distribución de renta y en el uso de las drogas, la falencia de la red educacional, chacinas entre otros (ANDRADE, 1999).

Família brasileira,  
2 contra o mundo,  
mãe solteira  
de um promissor,  
vagabundo,  
[...]  
o bastardo, mais um filho pardo,  
sem pai (RACIONAIS MC's – Negro Drama).

Dentro de esta visión opresiva que el rap nacional viene retratando, la realidad social en una lucha por la consolidación de las bases democráticas, el compositor frecuentemente escribe una letra contundente para alertar sobre la realidad sufrida por el grupo social en que los afro-descendientes están inseridos, así como refleja sobre lo que enfrentan en una sociedad racista y desigual.

Según Queiroz (2003), el rap no habla solamente sobre las dificultades de la vida en la periferia, la violencia precoces, asesinatos entre hermanos, él también retrata la salida ofrecida por el Hip-Hop para salvar uno más de la desigualdad de oportunidades y de la violencia, en la batalla constante, dentro del escenario urbano, donde las armas son el rap y la lengua.

Dentro de este contexto, Garcia (2008) informa que la interpretación del Brasil enfocada por el rap acaba por ser un desdoblamiento de los discurso de los movimientos negros, de los movimientos y instituciones de izquierda, de las comunidades eclesiales de base, de los partidos políticos, de las iglesias evangélicas en el bojo de las transformaciones sufridas en la sociedad brasileña al fines del siglo XX.

El grupo, Racionais MC's mayor expresión del rap nacional, revolucionó el estilo sacando-o de la obscuridad con el Cd, "Sobrevivendo no inferno", en 1997. Pero según el líder del grupo Mano Brown (2004), "*os Racionais conseguiram estourar não porque uma gravadora acreditou no nosso trabalho. Tivemos de lançá-lo por um selo independente. Esse foi o caminho. Somente nós apostávamos no nosso trabalho*".

Es importante decir que este Cd, producido independiente por el sello del propio grupo, vendió más de un millón de copias, "*ultrapassando a barreira intelectual que divide a periferia da burguesia e conquistou o respeito dos "filhinhos de papa"*" (BROWN, 2004).

En este mesmo escenario, DJ Hum (apud ROCHA; DOMENICH; CASSEANO,

2001, p. 40), uno de los precursores del *rap* en Brasil acrecienta que:

[...] a grande evolução do *rap* está em fazer com que o *playboy* reflita e a periferia se valorize. Foi preciso um grupo sério vender 1 milhão de Cds para que as pessoas ficassem ligadas na força do *Hip Hop*. Depois do fenômeno Racionais, ninguém segura mais o *rap*. Manteve-se o animal recluso e, quando soltam, ele está sedento.

Para Martins (2006), el auténtico *rap* nacional es aquello cuya construcción musical surge como se tuviese una directa conexión con el social expresado por una comunidad de “manos”, en un estado permanente de lucha, de controle de territorio y por la expulsión del otro – el “boy”, que es visto en las narrativas del *rap* de São Paulo (el grande centro brasileño del *rap* en Brasil), como mantenedor de los poderes controladores de la vida.

Um, dois, três carros na calçada,

Feliz e agitada!

Toda *playboyzada*, as garagens abertas,

Eles lavam os carros, desperdiçam a água,

Eles fazem à festa! (RACIONAIS MC's: Fim de semana no parque)

Resaltase que el *rap* nacional no es inspirado apenas en letras conscientes de cuño social. Muchos grupos siguen un estilo de *rap* que ha predominado en la década de 90, en Estados Unidos; el *gangsta-rap*, una música marcada por una batida más pesada y con letras inspiradas en crímenes relacionados a drogas, violencia policial y peleas de “gangs”.

El trecho abajo ilustra este tipo de *rap*:

Vai, vai, mata ele cara, tem que ser agora pega logo essa arma, cara, vê se não demora, pra defender a minha área, meu trono, minha esquina [...] De uma ponta a outra, de Norte a Sul, que jogue os corpos dos rivais entre os urubus [...] O meu produto é a nossa fonte de alimentação, sobrevivência aos fiéis de sua área irmão, não vendo *crack*, é mortal, disso estou ciente, pois eu nunca gostei de perder meus clientes, dane-se quem achar que estou errado, a minha parte eu faço, derrubo uns, mas dou vida a outros (CIRURGIA MORAL, 2004).

El trecho reproducido arriba es parte de la música “*A minha parte eu faço*” del grupo *Cirurgia Moral*, de Brasília capital del país. En el mundo, los mayores difusores de este tipo de rap han sido Tupac Shakur y Notorius B.I.G. Ambos asesinados en 1997. Después de la muerte de los ídolos del gangsta-rap, el rapper Snoop Doggy Dog amenizó su discurso, temiendo por su vida. Hoy sus músicas intentan minimizar los efectos de la

violencia urbana.

De acuerdo a Gomes e Leão (s/ano), seguidores de la cultura Hip-Hop dicen que este tipo de *rap* es muy malo para los niños y para los jóvenes, pues los aleja de oportunidades de estudios y hasta mismo de formar una identidad social positiva. Según estos autores,

[...] o trabalho de institucionalização do *Hip Hop* tem o propósito de mostrar o contrário para os adolescentes, isto é, que é um movimento preocupado com a formação e informação dos garotos, no intuito de prepará-los, em sua auto-estima, para o mercado de trabalho (GOMES; LEÃO, s/ano, p. 2).

El ex-presentador del programa Cultura Hip-Hop de la rádio Cultura del distrito federal (RAP NACIONAL, 2004), afirma que el rap de Brasil es distinto del gangsta estado-unidense.

Os xingamentos e as agressões às mulheres ditas vulgares (termo comum no *rap* dos norte-americanos) não estão nas letras nacionais. O *gangsta rap* daqui fala muito sobre tráfico de drogas e os assassinatos de inimigos, porém muitos grupos incentivam o crime. Fazer letras mostrando o que é a marginalidade e apresentar saídas é uma coisa boa. Glorificar a violência é inadmissível (RAP NACIONAL, 2004).

Pero hay que tener en mente que el rap nacional no trata solamente de la difícil realidad de las calles, en su lenguaje periférico él habla también de una colectividad que se presenta de manera discursiva y argumentativa en un espacio público de manera abierta y racional, que gana su expresión en el ámbito de la vida social en la composición de sus intereses, voluntades y pretensiones.

#### 4. EL RAP Y LA LITERATURA ORAL

Como puede ser observado, al pasar de este trabajo, la literatura oral, predominante en la edad media, tiene su valor reconocido hasta los días de hoy, delante la importancia que encierra través de sus textos y presentaciones creativas que retratan las costumbres, ideologías y comportamientos de la sociedad de aquella época.

En secuencia el *rap*, estilo musical que traduce el “grito” del movimiento *Hip-Hop*, también ha demostrado su relevancia como una forma de manifestación cultural de una parcela de la sociedad.

En este sentido, cabe a este capítulo identificar los elementos comunes entre estas dos maneras de manifestación cultural, fundando-se en la análisis de la letra del rap.

Entretanto, durante la realización de esta pesquisa se percibió que el *freestyle*,

o rimas realizadas al tiro mediante la proposición de un tema, guarda una correspondencia más estrecha con la literatura oral, una vez que estos tipos de performance son ejecutados sin una previa elaboración, de este modo este capítulo empieza con una breve explicación sobre el *freestyle*, seguida de la presentación de una “batalla de rima” y de su análisis fundamentada en la teoría ya abordada en los capítulos anteriores. El capítulo encierra con la análisis, en los mismo moldes de la anterior, de rap´s que retratan la idea predominante en Brasil, la consciencia social.

#### 4.1.1 EI *FREESTYLE*

El *freestyle* es el modo de cantar rap de manera improvisada, o sea, es el rap hecho con rimas construidas al tiro, fundamentados en los versos de sus adversarios. Generalmente los mc´s participan de disputas de *freestyle* donde uno intenta ser mejor que el otro en las rimas.

Según la revista “Periferia Ativa”, el *freestyle*:

[...] é conhecido no mundo *Hip Hop* como uma disputa de rimas feita no improviso, algo que lembra muito o repente nordestino. Dois *rappers* duelam, tendo, cada um, seqüências de 30 segundos pra improvisar seus versos. Quem decide o vencedor é o público, com gritos, palmas ou vaias.

De acuerdo a esta revista, el *freestyle* puede ser visto como un juego, con sus reglas que impiden ofensas a dignidad del oponente. La pelea es también conocida como “riña”. En todo Brasil ocurren torneos de *freestyle*, siendo que hay un evento nacional realizado en Rio de Janeiro, anualmente. Los mc´s que más se destacan en el *freestyle* son: Max B.O., Kamau, Emicida y Marechal.

Fochi (2007, p. 24) resalta que, al revés de lo que muchos piensan el *freestyle* no es una modalidad nueva, recordando que ella nació junto al rap, en Bronx, cuando algunos rappers ya hacían sus rimas improvisadas.

De este modo se ve que el *freestyle* es un estilo libre de se hacer el rap, lo que configura como una manifestación cultural muy semejante a la misma utilizada en la época donde la literatura oral predominaba. Es bien verdad que en aquellos tiempos no había una “batalla” declarada de rimas, pero el improviso era reinante de manera que su reproducción “perfecta” era imposible, tal como pasa hoy en día con el *freestyle*.

Es importante resaltar que ni todo compositor de rap hace *freestyle*

É muito chato quando você consegue somente escrever uma coisa boa ou você só consegue fazer um *freestyle* bom e não consegue escrever bem. Claro que ninguém é perfeito, mas o ideal é que todo MC se aprimorasse nas duas vertentes: o *rap* escrito e o *rap* improvisado. Porque isso aí não é mérito, não é ego. É qualidade. Então tudo que você faz na vida tem que ser com qualidade, independente se for *freestyle*, *rap*, seja *break*, grafite, produção. Quando você usa qualidade aliado ao coração, tem que sair bom, vai sair bom e sai bom (SLOW apud FOCHI, 2007, p. 24).

En la mayoría de las capitales brasileñas, principalmente en las periferias, el rap crece así como otras artes que evidencian el movimiento Hip-Hop. En algunos casos son creadas oficinas que discuten la ciudadana y trabajan el arte del rap con jóvenes y niños estudiantes de colegios públicos, siempre considerando los fundamentos del Hip-Hop.

Dentro de estas iniciativas, cabe destacar la “Conspiração Subterrânea” que realiza encuentros culturales, quincenales en la “Praça Sete”, al centro de Belo Horizonte, con disputas abiertas de *freestyle* y de *break*. La idea es rescatar el origen del Hip-Hop hecho en las calles, reforzando su sentido político, interactivo y de entretenimiento, través de una apropiación democrática del espacio público. (REDE JOVEM, 2005).

#### 4.2.1 ANÁLISIS DEL *FREESTYLE*

Esta parte del trabajo va analizar un rap hecho de improvisado: una disputa de *freestyle* entre Mc’s *Papo Reto* y Mc *Marechal*, resaltando que en la propia transcripción del *freestyle* para el análisis, ya perdemos su principal y más rica semejanza con la literatura oral, la performance en el momento de la presentación y hasta mismo la entonación de la voz y los gestos realizados.

Lo que se ve es que el *freestyle* no tiene ningún compromiso con algún mensaje social, o mismo con cualquier otro vínculo con la realidad, la preocupación es únicamente confrontar el oponente, ni que para tal sea necesario utilizar palabras bajas.

Quando tu me vê teu batimento vai a mais de cem  
Tu é tão antigo na rima que pra mim tu é neném  
Neném otário, neném babão  
Tipo o vocalista do Charlie Brown Jr o Chorão  
Fica de guéri guéri me subestimando  
Quem conhece o rap ta ligado que eu to te esnobando  
Tu se perde, fica desnorteado  
Diz que ta tranquilo mas faz cara de quem ta bolado  
Olha só, chega mais pra cá pra escutar melhor  
Ta ligado o m.c. la da Z.O.  
Sem neurose, eu faço rap  
Sem a do must cumpadi porque eu não sou moleque

Pode filmar esse otário ai  
Ta ligado que o papo reto que é o m.c.  
Sigo em frente tirando as letra da mente  
No ghueto ta ligado que eu sou o preto chapa quente.

Hablando sobre las rimas, se ve que ellas no siguen una métrica prevista, ni tampoco na continuidad de asuntos. Resalta-se que muchas veces ellos prefieren “asesinar” la concordancia nominal para lograr una buena rima.

Vai ser a serpente que vai arrancar seus dente  
Meu estilo é impertinente, meus parceiro são inteligente  
Sempre segue pra frente, infelizmente esse cara é um demente

El estilo oral de expresarse exige más de su público que oídos, visto que lo que entendemos como performance pasa por todo el cuerpo humano. No se puede afirmar donde nace, pero su camino pasa por los brazos, por las manos, por los pies, por el calor que moja la cara, por las venas en el cuello que saltan con fuerza, por el movimiento de todo el conjunto corporal, por la fuerza de la voz, por el aire que hace falta en el pecho al final de las últimas sílabas. Todo eso es performance, un conjunto distinto de hechos que juntos forman un show de manifestación cultural, que suele ser interiorizado en nuestra memoria para que no se pierda.

Un dato importante constatado en esta disputa es la vertiente del *gangsta rap*, lo que diverge de la corriente de la mayoría de los *rappers* brasileños que se posiciona junto al mensaje de carácter social y político.

Ai, esse cara perde a linha  
Pra mim ele parece mais uma bonequinha  
Uma bonequina não, um vacilão  
Foi assim que o bundão parece a Hilda Furacão  
Perde a liha no bagulho sou Papo Reto eu sou  
Papo de futuro, como você disse, eu sou o big  
Cheguei no palco e tomo de listerine  
O papo é reto significa nocaute  
Ganhei meu cumpadi to no quase quase  
Quase confundindo seus neurônios  
Bem legal por isso vamo que vamo  
Eu faço a minha parte continuo a destacar  
Porque pra mim você não passa de um otário  
Se você acha que o seu flow é gostoso  
Você mais se parece com o feio do escamoso

Como el *freestyle* no objetiva eternizarse, su mensaje no tiene ninguna preocupación en buscar una profundidad en sus rimas, lo que es más importante es el momento como un todo, o sea, la performance, por eso la dificultad de un registro más

preciso de la obra. Todavía, se percibe que esta es una característica de la literatura oral, como preconiza Zumthor (1997) al afirmar que: “*o arquivamento comprometeria a integridade semântica e estrutural do texto*”.

Además de eso, destaca-se que estas rimas, como una manera de se hacer el rap, deja claro la semejanza con la literatura oral, una vez que no se rinde a la mida y promueve, en el momento en que se escucha, la interacción con el oyente.

En este contexto, cabe recordar que, según Carneiro (2003, p. 2), con la intervención de la mida “*o ouvinte perde, assim, toda sua possibilidade de criação ou de co-autoria, passa a ter uma relação robótica com este tipo de intérprete, tão diferente da antiga relação quando a poesia oral era o texto*”.

Así entonces se ve que el *freestyle* guarda mucha semejanza con la literatura oral, principalmente hablando del posicionamiento de la voz y de la creatividad del improviso. Pero, observa-se que todavía la intención del autor sea la misma: la confrontación, el rap de improviso tiene rasgos más agresivos, quizás sea fruto de la propia sociedad contemporánea que ha sido su cuna.

En este sentido, Pereira (2003, p. 5) explica que:

[...] não podemos analisar a música de um cantador na rua, de uma locução radiofônica, ou de uma canção midiática apenas em suas rimas, sistemas de versificações, mímicas, de maneira isolada. Todos estes elementos só fazem sentido juntos numa situação de performance, em que conjugam-se o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor, a resposta do público. Parece que as regras (sempre dinâmicas) da performance importam mais que as regras textuais.

Así siendo, el rap de improviso nos muestra que es muy larga la semejanza que tiene con la literatura oral, principalmente cuando hablamos de la performance de los artistas, performance esta que hasta hoy divide muchas opiniones de críticos y estudiosos de literatura y poesía. La relación emisor-receptor y la dinámica que se ve en vivo, nos trae a la cabeza los antiguos rimadores del pueblo del siglo XI rimando en Bronx o en São Paulo en los días de hoy.

## 4.2 ANÁLISIS DEL RAP

En este capítulo será analizado trechos de dos rap's: Rap-Pau-Brasil y Opus, canciones del grupo Camisa 10 (encabezado por el autor de este trabajo), según los conceptos de la literatura oral y los subsidios del movimiento Hip-Hop.

Según Carneiro (2003), la literatura oral retrataba las angustias de los

oprimidos, siendo los poetas los porta-vozes de estos desfavorecidos. Tal sentimiento es observado en las letras de los *rap*'s, como puede ser observado abajo, cuando el autor en versos menciona hechos sociales trágicos que marcaran la historia nacional, donde se queda claro la desigualdad social que impera en el país.

Ladainhas e pragas, rezas e mágicas  
País... das coisas belas e trágicas  
Carandiru, Candelária, quem não lembra ou não viu  
Quase sub-brasileiros dentro do Brasil

También es posible percibir la indignación del autor cuanto a las expectativas sociales del país:

Um gigante do sul, tal qual um castelo  
O Brasil foi sonho de pedra e fé  
Da fortaleza sonhada em verde e amarelo  
Só a esperança ficou de pé

Es importante acordar que la poesía oral estaba íntimamente ligada a la música, ya que era cantada por los menestreles en sus presentaciones así como el rap en los días de hoy. Por el intermedio de las rimas y de una narrativa simple, los artistas cuentan historias del cotidiano, de modo que las personas se ven como personajes del propio texto y logran memorizar y repetir las obras posteriormente.

Pero esto no debe ser entendido como una forma menos culta de componer canciones, como la mayoría de los “intelectuales” intentan caracteriza-lo, despreciando el mensaje social que ellas retratan, como se fuera una manera de decir que: solamente “el pueblo”, la gente menos favorecida es que gusta de este tipo de música, ya que no tienen cultura suficiente para comprendieren composiciones “más elaboradas”, creadas por los grandes artistas de la Música Popular Brasileira (MPB), siendo que el *rap* es mpb, ya que es visto como una manifestación cultural que está eternizando un período de la historia, un tiempo de una mayor consciencia clara y feroz de las desigualdades sociales que ocurren en la tan proclamada democracia brasileña.

Acerca de este tema, Zumthor (1997) apunta una limitación del discurso oral, ya que el mismo solo abarca a un grupo limitado, en una relación de momento, lo que no busca su universalización, al opuesto de la escrita, que por estar pulverizada entre muchos lectores, atinge el universal.

Por lo tanto felizmente es posible decir que el *rap* une el poder de la expresión

de la oralidad con el poder de la diseminación de la idea, peculiar de la literatura escrita, caracterizando el suceso que el mismo hace hoy en día en todo el mundo.

En esta visión, el trecho abajo remete a una característica muy particular y conocida del pueblo brasileño: “*o jeitinho, a malandragem*”.

Roubar é uma arte, coisa de mandinga  
Pra viver por aqui tem que ter muita ginga  
É cerveja em lata, é mulata, é o clima  
É samba, é suor, é Macunaíma

En este verso verifica-se el contexto cultural y situacional, en lo cual se encuentra esta canción, acordando que, según Pereira (2003), la performance de la poesía oral se encuentra vinculada a un contexto cultural y situacional, donde la acción se desarrolla; aliada a un tiempo y a un determinado lugar. Además de eso, “*liga-se também a um corpo e sua competência como também a um corpo que recebe, que pulsa, emana calor, etc.*”. De esta manera, se percibe una otra semejanza entre los dos tipos de manifestación cultural.

Dizem pelos quatro cantos:  
“Lá vai o Brasil  
Pobre analfabeto”  
Falamos que esse menino  
É o país do futuro,  
Do futuro incerto

Así se ve que la oralidad está íntimamente ligada al momento social vivido por su audiencia, aunque “eternice” valores y conceptos sociales difundidos, casi siempre, por la clase dominante.

Además de eso, se ve que el *rap* trae consigo una relación implícita (muchas veces explícita) con el público, o sea el mismo traduce el mensaje a medida en que comparte de la misma comprensión del mundo del autor, como se puede ver en el trecho abajo:

No BOP, no DOPs, né mole não, negão  
Vatapá, Patuá, Radamés, São João  
Tem pivete, arrastão (o yes) salve o rio!  
O Brasil não conhece o Brazil...

La voz es la expresión del momento emocional de la personalidad. La voz es el espejo de los sentimientos. Behlau e Pontes (1995) afirman que es través de ella que se puede identificar: hombres o mujeres, jóvenes o viejos, alegría o tristeza y etc. Así como la impresión digital, como un atributo totalmente individual, la voz es capaz de fornecer

desde informaciones sobre sus aspectos físicos hasta datos de su formación educacional.

En este sentido, se ve la importancia del MC en el *rap* y, principalmente en el *freestyle* el momento de la pelea o batalla, donde cada uno asume las posiciones de ataque y defensa, al mismo tiempo, transmitiendo tales posicionamientos por la entonación de la voz y de los gestos durante la performance, además de la letra lógica.

Según Zumthor (1993), el intérprete es aquél que, comunicando, marca un saber que implica y actúa sobre las conductas de los que oyen, configurando y transmitiendo valores morales y sociales.

El trecho abajo ilustra el poder del autor de rap traducir los deseos de su público, generalmente joven, pobre y carente de oportunidades que llevan al tan soñado consumo capitalista.

Ganhar amor e muita mina  
E na balada com a mão pra cima  
Sonhou o sonho da grande rima  
Da rima rara, da rima cara

Talvez pudesse contar a sua  
Realidade nua e crua  
Cantar as ruas e a real  
Como canta Mano Brown

Se suele decir que el *rap* no es solamente oral, su concepto reside a lo que Paul Zumthor denomina de oralidad mista, es decir, una oralidad marcada por la coexistencia con una cultura escrita.

Matos (s/ano, p. 4) acrecienta que:

Oralidade e escritura não são domínios separados por um divisor de águas com limites rígidos. Sua fronteira é tênue, e a tensão oral/escrita se reflete nos estilhaços desse seu duplo processar, numa instância em que não mais se reconhecem os traços originais de cada um deles, fundidos e confundidos no ponto de cruzamento das linguagens.

De acuerdo a Carneiro (2003), no es posible ignorar que lo que está siendo dicho o interpretado debe estar adecuado al oyente o al público presente. De modo que la empatía entre intérprete y oyente es imprescindible para que haya un resultado final cualitativo, o sea, el público debe tener intereses compatibles con los del intérprete.

Invejaram o poder e sua condição  
Carro, fama, mulher, mansão (e então)  
Uma rima vagabunda nasceu da batida  
Cunhada no improviso dos becos da vida

De este modo se ve que el *rapper* da la voz a su público, una vez que habla lo que gustaría que fuera dicho por determinada parcela de la población.

Destaca-se que los temas de poesía trovadoresca variaban entre: el amor imposible, la vida en el campo, el mar y las fiestas religiosas. Además de eso, había la poesía satírica, de escarnio o maldecir, con carácter social (CAMPEDELLI; SOUZA, 2002). El trecho abajo demuestra como el *rap* enfatiza de manera satírica el Brasil, principalmente hablando de desigualdades sociales.

Eu moro, num país tropical  
Tão sonhado El Dorado de Portugal  
Brasil, caldeirão, Casa Grande & Senzala  
Das rodas de engenho e beira de vala

Es importante resaltar que las tradiciones orales son fundamentales para la manutención de los costumbres y siempre fueran una base para la constitución de la historia de una sociedad. Así, la memoria colectiva tiene el poder de recuperar e/o mantener lo que puede permanecer funcional, o sea, lo que interesa y puede ser aprovechado, sea como utilitario práctico, sea como pieza que constituye el mosaico cultural de un pueblo.

## 5. CONCLUSIÓN

Es cierto que la voz que canta es la misma que encanta, sea en el siglo XI o sea en el siglo XXI. La semejanza entre los objetos estudiados en este trabajo realmente son muchas, es casi como un viaje en el tiempo pasar de uno al otro. Pero hay que resaltar todavía que no estamos hablando solamente de elementos técnicos de un determinado tipo de arte, sino de un canto que sigue reverberando al pasar de los años, de millones de voces que traducen nuestros deseos y sueños, nuestras rabias y indignaciones, nuestras alegrías y tristezas, y transforman todo eso en rimas que perduran por el tiempo y que se reproducen de boca en boca.

Mucho tiempo se pasó de los menestreses a los rappers, pero de hecho poco ha cambiado. Claro que hoy en día es posible gravar las canciones con aparatos electrónicos, de modo que las personas tienen la posibilidad de oír o ver a alguna performance cuando quieran, lo que antes lógicamente no era posible, pero como hemos visto la performance de un artista es demasiado compleja para ponerla en un CD o en un video, es necesario estar presente para sentir y presenciar el momento mágico y todo su contexto.

Así se puede concluir que han pasado los años, pero el canto y las rimas del pueblo siguen versando las cosas de la vida, con entonaciones melódicas y ricos juegos de palabras, poniendo el corazón en cada sílaba y sentimiento en cada verso multiplicándose por las calles del mundo.

## REFERENCIAS

ALMEIDA, M. I. **Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ANDRADE, Elaine N.. **Hip hop: movimento negro juvenil**. São Paulo: Summus, 1999.

BEHLAU, M; PONTES, P. **Avaliação e tratamento das disfonias**. São Paulo: Lovise, 1995.

BROWN, Mano. **Entrevista com Racionais MC's**. Setembro de 2004. Disponível em: [http:// www.bocadaforte.com.br](http://www.bocadaforte.com.br). Acessado em mai/2009.

CAMPEDELLI, Samira Y; SOUZA, Jésus B. **Português e literatura**. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2002.

CARNEIRO, Ceres F. **Paulo Zumthor e as marcas da oralidade**. Porto Velho: Universidade federal de Rondônia. Ano 1, n. 134, fev/2003. Disponível em: <http://www.primeiraversao.unir.br/artigo134.html> Acessado em abr/2009.

CASPER, J.; CONTON, R. **Compreendendo os problemas de voz: uma perspectiva fisiológica ao diagnóstico e ao tratamento**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

CIRURGIA MORAL. Entrevista. Set/2004. Disponível em: <http://www.realhiphop.com.br>. Acessado em mai/2009.

DINIZ, Alai G. **Das oralidades latino-americanas e de suas ferramentas interdisciplinares**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, s/ano. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/abho4sul/pdf/Alai%20Diniz.pdf>. Acessado em abr/2009.

FOCHI, Marcos A. B. **Hip Hop brasileiro: tribo urbana ou movimento social**. **FACOM**. N. 17, 1º semestre de 2007.

GARCIA, Allyson F. Negro drama: o rap rasura a história. **Anais V Simpósio Internacional do Centro de Estudos do Caribe no Brasil**. Salvador, out./2008.

GOMES, Álvaro C.; LEÃO, Márcia A. **O código dos marginalizados: a linguagem do rap**. São Paulo: Universidade São Marcos, s/ano.

HERSCHMANN, Micael **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

\_\_\_\_\_. **Abalando os anos 90**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LEITE, Luiz C. **A oralidade partilhada no palco**. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: Universidade São Paulo, 2008.

LINDOLFO, João. O movimento *Hip Hop*. **Revista Rap Brasil**, n. 12, ano II, pg. 11-13, set/2004.

MACCHIONE, AC. *Rap a vez e a voz da periferia*. **Ritmo da música rap**. São Paulo: Arte e Comunicação, 2000.

MARTINS, Rosana. *Rap nacional e as práticas discursivas identitárias*. **Música e cultura** n. 3, 2006. Disponível em: <http://www.musicaecultura.ufba.br>. Acessado abr/2009

MATOS, Edilene. **Ritmo, corpo, palavra: um poeta da voz viva**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, s/a Disponível em: [http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/ritmo\\_corpo\\_palavra.pdf](http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/ritmo_corpo_palavra.pdf) Acessado em abr/2009.

MC CAIME. Argumento final.

PEREIRA, Simone L. **Sons, vozes e corpos na comunicação**. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM). .XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte, set 2003. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/Zumthor%20por%20Simone%20Luci%20Pereira.pdf>. Acessado em abr/2009.

QUEIROZ, Tereza C. N. *Leituras do Hip Hop sobre a cidade*. **Programa de Pós-graduação em Sociologia**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2003.

RAP NACIONAL. **Gangsta brasileiro**. Set/2004. Disponível em: <http://www.rapnacional.com.br> Acessado em mai/2009.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Petrócia. **Hip hop**. A periferia grita. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

TELLA, Marco A. P. **Atitude, arte, cultura e auto-conhecimento: o rap como a voz da periferia**. São Paulo, 2000, 152fl. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais apresentada ao departamento de Antropologia da Pontifícia Universidade Católica, São

Paulo.

TORRES, Sonia. (org). **Raízes e rumos:** perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **A letra e a voz.** (trad.) Amalio Pinheiro; Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.