

III – A TEORIA LANEANA COMO REFERENCIAL

RAP – RIMAS AFETIVAS DA PERIFERIA: REFLEXÕES NA PERSPECTIVA SÓCIO-HISTÓRICA

**Jaison Hinkel
Kátia Maheirie**

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

RESUMO: Considerando a dimensão afetiva como constitutiva do agir e do pensar humano, e reconhecendo que sua presença é uma constante no Rap, este artigo busca investigar como a afetividade é expressa nas músicas de quatro grupos de Rap nacional. A partir da análise das músicas, pode-se considerar que estas expressam as vivências advindas de uma ordem social baseada na inclusão social perversa. Há instantes em que a tônica está no sentimento da vergonha, culpa, humilhação, tristeza, revolta e medo que assola os moradores da periferia. Em contrapartida, há propostas de enfrentamento desta condição, expressando a importância da união, irmandade, humildade, esperança, amor, alegria e solidariedade. Assim, nestas canções, a afetividade expressa tanto a denúncia do sofrimento ético-político, como a possibilidade de aumentar a potência de ação do sujeito para a superação da condição de padecimento humano, indicando a música, especialmente o Rap, como temática importante na compreensão psicossocial do sujeito em contextos de exclusão social.

PALAVRAS-CHAVE: Rap; afetividade; sofrimento ético-político; potência de ação.

RAP – AFFECTIVE RHYMES OF THE PERIPHERY: REFLECTIONS IN THE SOCIAL-HISTORICAL PERSPECTIVE

ABSTRACT: Considering the affectionate dimension as the constituent of act and of human thought, and recognizing that his presence is a constant one in the Rap, this article seeks to investigate like the affection is express in the music of four groups of Rap national. Starting from the analysis of the music, we can consider that these express the resulting experiences of a social order based on the perverse social inclusion. There are instants in that to tonic is in the feeling of the shame, blame, humiliation, sorrow, revolt and fear that devastates the inhabitants of the periphery. In compensation, there is proposals to face of this condition, expressing the importance of the union, fraternity, humility, hope, love, joy and solidarity. Like this, in these songs, the so much express affection the denunciation of the ethical-political suffering, as the possibility of potency the action of the subject for the overcoming of the condition of human suffering, indicating the song, specially the Rap, like important theme in the comprehension psychosocial of the subject in contexts of social exclusion.

KEYWORDS: Rap; affectivity; ethical-political suffering; potency of action.

Considerando a dimensão afetiva como constitutiva do agir e do pensar humano, e reconhecendo que sua presença é uma constante no Rap¹, este estudo busca investigar como a afetividade é expressa nas músicas de quatro grupos de Rap nacional: MV Bill, Thaíde e DJ Hum, Gog e Rappin' Hood. Para tanto, foi realizada uma pesquisa exploratória, desenvolvendo a análise de conteúdo das letras das músicas destes rappers a partir da perspectiva da Psicologia Sócio-Histórica e das proposições epistemológicas da pesquisa qualitativa² de González Rey (2002). A análise das letras ocorreu num movimento que procurou problematizar os temas/conteúdos emergentes nos momentos em que a afetividade

é expressa nas músicas analisadas neste artigo, tomando como indicadores de análise o sofrimento ético-político, via a noção de potência de ação.

Após tomar contato com toda a obra musical dos rappers, foram eleitas quatro músicas para análise (uma de cada autor), por considerar que estas representam de forma sintética a riqueza e a complexidade que a dimensão afetiva ocupa nas mesmas. A escolha dos rappers foi motivada em virtude da reconhecida contribuição que estes ofereceram para a criação e o desenvolvimento do Rap nacional.

Reflexões e Pressupostos Norteadores da Pesquisa

Conforme Spósito (2000), atualmente há um crescimento na importância da esfera cultural em oposição às formas tradicionais de se fazer política. Esta autora afirma que dentre as várias formas de coletivo os grupos musicais tem ocupado lugar de destaque e podem estar constituindo uma nova maneira de estabelecer a vida em conjunto, desafiando o poder e invertendo lógicas que servem a uma racionalidade perversa. Maheirie (2001) contribui com esta discussão ao mencionar que a música pode ser considerada uma forma de resistência e superação do instituído, entendendo-a como uma questão so-cial, que realiza juntamente com a política um vínculo que questiona os valores sociais e as significações dos sujeitos. Para esta autora, a música é particular e universal, pode unir ou separar, falar do belo e da felicidade, mas também da dor e do sofrimento, enfim, falar da vida.

Assim, a música é concebida neste artigo como uma forma de linguagem reflexivo-afetiva, ou seja, expressão do pensamento afetivo, que possui uma função simbólica, sendo expressão de toda uma época, com suas determinações e possibilidades (Maheirie, 2003).

Ao entender a música como uma forma de linguagem, é preciso considerar as contribuições de Vygotski³ (1982/1992) a respeito da linguagem como um elemento constitutivo do sujeito, haja vista o lugar essencial que a dimensão semiótica ocupa na existência humana. Para o autor, o sujeito se constitui, ao mesmo tempo em que é constituinte de outros sujeitos, na e pela relação social, que se dá na e pela linguagem. Esta deve ser compreendida como uma construção histórica no âmbito coletivo e, ao mesmo tempo, uma construção histórica no âmbito singular. Neste sentido, vale dizer que a linguagem é uma objetivação humana repleta de significados, sendo construída e apropriada na relação intersubjetiva e que demanda, ao mesmo tempo, ação, pensamento e afeto. Sempre aliada ao pensamento, toda forma de linguagem se faz iluminada por ele e sua relação se dá no processo de transformação de um no outro.

Ademais, para que se possa compreender a complexidade do fenômeno humano é preciso atentar para a relação de dialética constituição existente entre o pensamento e a afetividade. Vygotski (1982/1992) indica esta perspectiva ao considerar que por meio da análise dos motivos e interesses, desejos e necessidades, afetos e emoções, torna-se possível compreender a tendência afetivo-volitiva do pensamento e da ação humana. Assim, para o autor russo, não basta apenas identificar as palavras expressas por um sujeito, é preciso compreender sua tendência afetivo-volitiva, já que o sentido da

palavra não é imutável, mas (re)construído conforme cada contexto no qual o sujeito está inserido.

Mas que importância a afetividade pode ter para o estudo do Rap? Sawaia (1998, 2000, 2001b), baseada em Espinosa, Vigotski e Heller, reconhece a condição de positividade epistemológica que a afetividade ocupa na existência humana, considerando-a como constitutiva do pensamento e da ação, coletivos e individuais. A afetividade está sempre em processo de construção e por isso também é histórica, configurando-se como um fenômeno objetivo e subjetivo, matéria-prima básica da condição humana. Nesta perspectiva, a afetividade não é um fenômeno intrapsíquico, categoria homogênea que se cristaliza em sentidos únicos, pelo contrário, ela pode adquirir qualidades libertadoras ou escravizadoras, dependendo do modo como as relações são estabelecidas na intersubjetividade. Assim, a afetividade é um fenômeno ético-político, é da ordem do encontro, visto que não é anteriormente determinada ou sentida, mas constituída conforme a maneira como o sujeito afeta e é afetado pelos outros mediante as relações sociais.

Vigotski (1970/1999) contribui para esta discussão ao desenvolver a sua análise das artes a partir de um interesse especificamente voltado para os processos implicados na criação artística de sujeitos que produzem e consomem arte. Na concepção deste autor, a arte é entendida como produção humana, situada social e historicamente, e atua como sistema simbólico elaborado pelo artista com o intuito de possibilitar ao seu público a catarse. Esta possibilita que emoções angustiantes e desagradáveis sejam submetidas a uma descarga, à sua destruição, capaz de transformá-las em sentimentos opostos. Por isso, é importante compreender o conceito de catarse em Vigotski, o qual corresponde a um curto-circuito e destruição de uma série de sentimentos opostos que surgem por meio de uma relação estética que o sujeito estabelece com uma obra de arte. A contradição entre os sentimentos seria própria da reação estética que opera, necessariamente, “pelo princípio da antítese” (1970/1999, p. 269).

Para o autor, a catarse não é a liberação dos sentimentos, mas sua destruição, transformação e superação, meio pelo qual o sujeito transcende sua situação em função do novo, daquilo que está por vir. Neste prisma, “. . . a reação estética como tal se reduz, no fundo, a essa catarse, ou seja, à complexa transformação dos sentimentos” (Vigotski, 1970/1999, p. 270). É preciso salientar que o objetivo final da catarse não é a repetição de qualquer reação real, mas a sua superação, de maneira que uma obra de arte vivenciada esteticamente pode ampliar nossa opinião sobre as coisas, fazer-nos observar os fenômenos com outros olhos, generalizar e reunir fatos por vezes dispersos. Destarte, a catarse se configu-

ra numa relação que transforma os sujeitos participantes dela, mediante a implicação dos sentidos (Vigotski, 1970/1999, 1926/2003).

Como qualquer forma de arte, a música precisa ser compreendida como uma atividade humana inserida num determinado contexto social, histórico e político. A partir desta postura é possível considerar a especificidade da música como um processo, uma forma de sentir e pensar, capaz de criar emoções e inventar linguagens (Maheirie, 2001). Do mesmo modo, é preciso atentar para o fato de que cada característica que compõe a música popular participa do cotidiano das pessoas, nos seus diversos gêneros e estilos, pois “o sujeito subjetivais características e as objetiva de volta, em forma de idéias, posturas, modo de andar, falar, vestir, dançar e de perceber o mundo que está inserido” (Maheirie, 2002, p. 41).

Deste modo, a partir desta perspectiva, o sujeito que está no contato com a música precisa ser pensado como um humano situado sócio-historicamente, que vive mediante as condições objetivas e subjetivas específicas de seu contexto, a partir das quais realiza suas possibilidades de relação. Isto porque, conforme Vygotski (1960/1995), a relação humana é mediada semioticamente, o que faz do homem um ser que se constitui mediante sua relação com os outros, de forma tal que “. . . passamos a ser nós mesmos através dos outros” (p. 149). Isto implica considerar a constituição do sujeito como um processo de conversão do social em singular, onde o psíquico caracteriza-se como um conjunto de relações sociais convertidas em processos psicológicos. Nestes termos, “. . . poderíamos dizer que a natureza psíquica do homem vem a ser o conjunto de relações sociais transladadas ao interior e convertidas em funções da personalidade e em formas de sua estrutura” (Vygotski, 1960/1995, p. 151).

Importante notar que, segundo o autor, este processo de conversão não se dá mediante uma simples transposição do social ao singular, já que envolve um processo de transformação do social em singular (sem deixar de continuar sendo social), promovendo modificações nos processos psicológicos, configurando-os como construídos socialmente. Assim, segundo Bock (2001), o homem é um ser social, histórico e ativo, uma vez que se constitui numa relação dialética com as demais dimensões da vida (sócio-econômica, social e cultural). Para esta autora, ao falar do homem é necessário considerar a objetividade em que este vive, pois as possibilidades de existência se realizam mediante a relação dialética do homem com a sociedade, na qual o homem atua e constrói o mundo e este, por sua vez, propicia os elementos para a constituição da dimensão psicológica. É a partir desta perspectiva que este artigo elege o Rap como objeto de estudo,

considerando-o como importante elemento na compreensão psicossocial de jovens em contextos de periferia e exclusão social.

Mas o que é o Rap? Por que estudá-lo? J. C. G. Silva (1999) afirma que os rappers não são apenas grupos musicais no sentido estrito, mas parte de um movimento estético-político surgido no final dos anos 70, nos EUA, composto majoritariamente por jovens pobres e negros. Desta feita, falar sobre Rap remete, impreterivelmente, ao Grafite (arte plástica) e ao Break (dança), elementos que juntos formam o Movimento Hip-Hop. Este movimento juvenil possibilitou uma crítica social a respeito das questões vivenciadas no cotidiano das periferias, como a desigualdade sócio-econômica, a discriminação racial e a violência, tomando a arte como instrumento de engajamento político capaz de re-elaborar o cotidiano e permitir a re-construção da identidade negra.

Ao procurar identificar a origem do Rap, muitos estudiosos elegem os EUA como os criadores deste estilo musical. Entretanto, outros autores afirmam que sua origem remete ao canto falado africano, adaptado à música jamaicana da década de 1950 e influenciado pela cultura negra dos guetos americanos no período pós-guerra (Magro, 2002).

De acordo com Rocha, Domenich e Casseano (2001), assim como outros ritmos afro-norte-americanos, o Rap tem um sentido de resistência cultural e constitui um capítulo recente de uma história que se inicia no século XIX: a constituição de uma identidade negra por meio da música. Tella (1999), afirma que este caráter de resistência cultural da música produzida pela população negra não foi exclusividade dos EUA e pode ser encontrada na música de países caribenhos, como também no Brasil. Segundo Pimentel (2000), o Rap é um dos galhos da grande árvore da música negra – é bisneto do spiritual e do blues, neto do soul, filho do funk, irmão do rock, primo do reggae, do samba, do maracatu, da embolada...

Apesar de ter suas raízes no canto falado africano, o Rap adquiriu formato semelhante ao atual nas periferias de Nova Iorque, mediante a ação dos dj's, mc's, b. boys e grafiteiros – integrantes do Movimento Hip-Hop. A produção musical negra norte-americana dos anos 60 e 70 foi imprescindível para o desenvolvimento do Rap, de forma que o soul e o funk exerceram grande influência sobre os rappers, tanto nos EUA, quanto no Brasil (Pimentel, 2000). A consolidação do Rap aconteceu como fruto de um momento histórico marcado pelo embate entre a segregação racial e o movimento de luta pelos direitos civis dos negros, desencadeado a partir da década de 1960 nos EUA e disseminado para vários países do mundo.

Conforme Pimentel (2000), o Rap chegou ao Brasil no início dos anos 80 e se caracterizou como autêntica

trilha sonora da periferia, sendo escolhida pela juventude pobre e afro-descendente como representante de suas idéias. J. C. G. Silva (1999) cita que as letras de Rap são permeadas por expressões locais e exprimem o universo da periferia sempre a partir de uma perspectiva pessoal, de forma tal que toma a condição de exclusão como objeto de denúncia e reflexão. Segundo este autor, os rappers brasileiros realizaram uma crítica ao mito da democracia racial, denunciaram o racismo e a marginalização da população negra e pobre, procurando re-elaborar a identidade negra de forma positiva. Por isso, o Rap é concebido neste estudo como um instrumento político de uma juventude excluída (Andrade, 1999), um manifesto, que penetra no cotidiano dos excluídos para descrever com poesia aquilo que é aparentemente desprovido dela (Jovino, 1999). No Rap, “a poesia brota do concreto em forma de rima” (Viana, 2005, p. 20).

Análise das Rimas

A primeira canção a ser considerada nesta análise se intitula *Soldado do Morro*, de MV Bill (1999). Trata-se da história de um jovem da periferia que, por considerar não ter alternativa, se torna integrante do tráfico de drogas, numa tentativa de escapar da condição subalterna que ocupa diante da sociedade.

Minha condição é sinistra/ Não posso dar rolé, não posso ficar de bobeira na pista/ Na vida que eu levo eu não posso brincar/ Eu carrego uma nove e uma HK/ pra minha segurança e tranquilidade do morro/ Se pá, se pam, eu sou mais um soldado morto/ Vinte e quatro horas de tensão/ Ligado na polícia, bolado com os alemão . . . Qualquer roupa agora eu posso comprar . . . Minha mina de fé tá em casa com o meu menor/ Agora posso dar do bom e melhor.

Neste trecho, podemos visualizar o retrato do sofrimento que advém da condição de medo, insegurança (violência associada à morte) e tensão constantes que imperam na vida dos jovens pertencentes ao tráfico, de forma tal que a segurança tanto do morro, quanto do próprio *soldado*, é garantida por ele próprio e pelas suas armas, sendo a morte uma consequência para quem fica de *bobeira na pista*.

Conforme Cintra (2002), há duas qualidades de medo, o bom e o ruim. A partir desta perspectiva, pode-se compreender o medo na vida do jovem *soldado do morro* como um medo, ao mesmo tempo, bom e ruim. Bom porque o medo da *condição sinistra* é o que impulsiona o sujeito a não ficar de *bobeira na pista* e a preservar sua vida. Ruim, pois MV Bill (1999) denuncia, nesta música, a condição em que estes jovens vivem, de impotência e desvalor e que, por não encontrarem outra perspectiva de vida, acabam por ingressar no tráfico. Assim, ao mesmo tempo em que há a conotação de que a vida de

um *soldado do morro* é angustiante e perigosa, tem-se também a afirmação de outro aspecto, que inclusive parece justificar a opção por esta *condição sinistra*: a idéia de que este jovem, pertencente ao tráfico de drogas, adquire status social.

Várias vezes me senti menos homem / Desempregado e meu moleque com fome/ É muito fácil vir aqui me criticar/ A sociedade me criou, agora manda me matar . . . Seria diferente se eu fosse mauricinho, criado a sustagem e leite ninho/ Colégio particular, depois faculdade/ Não, não é essa minha realidade/ Sou caboclinho comum, com sangue no olho, com ódio na veia, soldado do morro . . . Um pelo poder, dois pela grana/ Tem muito cara que entrou pela fama . . . Fora da lei, chamado de elemento/ Agora o crime que dá o meu sustento/ Já pedi esmola, já me humilhei/ Fui pisoteado, só eu sei o que eu passei/ Eu Tô ligado, não vai justificar/ Meu tempo é pequeno não sei o quanto vai durar.

As dimensões da dialética exclusão/inclusão social perversa, contidas nas reflexões de Sawaia (2001a), podem ser reconhecidas nesta música. A desigualdade social e a dimensão ética da injustiça são apontadas no momento em que MV Bill (1999) afirma que o *soldado do morro* é fruto de uma sociedade que o criou e que manda matá-lo, sendo que *seria diferente se fosse mauricinho*. O rapper aponta para o fato de que a desigualdade social se sustenta perante relações anti-éticas, isto porque “o pobre é constantemente incluído, por mediações de diferentes ordens, no nós que o exclui, gerando o sentimento de culpa individual pela exclusão” (Sawaia, 2001a, p. 9).

A dimensão subjetiva, por sua vez, é expressa nos momentos em que faz referência ao sofrimento que este jovem experimenta ao se deparar com o desemprego, a fome de seu filho, a necessidade de pedir esmola, enfim, sua condição desumanizada de vida. Estas experiências, apesar de serem geradas na intersubjetividade e advindas da desigualdade social e da injustiça, são personificadas e sentidas como sofrimento ético-político por um eu de menor valor (Sawaia, 2001b). O sofrimento ético-político se configura então como aquele(s) sentimento(s) advindo(s) da negação da humanidade, das necessidades básicas do homem: alimentação, abrigo, reprodução, assim como felicidade, alegria e liberdade (Sawaia, 2003).

O sofrimento ético-político, mediante o sentimento de inferioridade, é uma tônica nesta letra que retrata a constante vivência de humilhação e vergonha experimentada pelo *soldado do morro*. Este jovem é submetido e escravizado pelo olhar desqualificante do outro que imputa nele os sentimentos de vergonha e humilhação. Conforme Barreto (2003), a humilhação, é um sentimento

de imensa intensidade que está entrelaçado com múltiplas emoções, cujo núcleo é o medo e a vergonha, que submetem e escravizam o homem. É um sofrimento imposto pela negação do outro, legitimado no autoritarismo e no adoecimento, decorrente do fato de tratar o outro sujeito como um simples objeto.

Neste prisma, esta música apresenta a vergonha inserida no bojo da construção da identidade social subalterna, surgida através das condições de inferioridade que são sentidas por um eu de menor valor que se encontra entre a situação de pobreza e o olhar do outro que lhe aparece como superior ou dominante. "A vergonha é um sentimento moral que nos inibe, limita a nossa ação, nosso expandir, encolhe nosso corpo e pode nos reduzir ao silêncio, nos excluir" (Vitalle, 2002, p. 118).

Eu tô ligado qual é, sei qual é o final/ Um saldo negativo, menos um marginal/ Pra sociedade contar um a menos na lista e engordar a triste estatística/ De jovens como eu que desconhecem o medo/ Seduzidos pelo crime desde muito cedo.

Fica visível nesta letra que o jovem, ao ingressar no tráfico de drogas, tem consciência que continuará na posição dialética excluído/incluído perversamente, independente da quantidade de *poder, fama e grana* que possa conquistar. Isto porque sua ação como *soldado do morro* acaba por cair na situação de desqualificação social, pois sua *condição sinistra* legitima a posição de subalterno, de marginal, apesar de estar tentando construir para si aquilo que a sociedade não lhe autorizou: um projeto de vida. Deste modo, o tráfico de drogas é visto, contraditoriamente, como uma saída para a condição de humilhação, vergonha e medo, na medida em que permite acesso ao *poder, fama e grana*, ao mesmo tempo em que legitima para o sujeito a idéia de que seu projeto de vida é inviável. MV Bill (1999) finaliza a música ao mostrar que o jovem *soldado do morro* sabe que sua hora de morrer pode estar próxima e que ele será somente *menos um marginal/ Pra sociedade contar um a menos na lista e engordar a triste estatística*.

Deste modo, "não lhes interessa qualquer sobrevivência, mas uma específica, com reconhecimento e dignidade" (Sawaia, 2001b, p. 115). É exatamente a necessidade de ser reconhecido como *gente* que move o jovem da periferia a se tornar um *soldado do morro*, tendo em vista que este foi o caminho que ele conseguiu visualizar para ser reconhecido perante a sociedade. O *soldado do morro* surge, então, como uma tentativa de recuperar, nem que seja por meio da marginalidade, o reconhecimento social que sua condição estigmatizada lhe impossibilita.

Na segunda canção estudada, *Vozes e Rimas*, de Thaíde e DJ Hum (2000), é possível perceber que além

da denúncia das diversas formas de sofrimento advindas da dialética exclusão/inclusão social perversa, os rappers também afirmam a possibilidade e a necessidade da superação desta condição de padecimento humano.

Um campo de batalha constante, por isso sei onde piso . . . Com sol ou chuva, cante o que for/ O sonho não acabou/ Temos a esperança de que tudo logo vai mudar [2x]/ Vamos quebrar o gelo pra ficar legal/ Estamos caminhando e chegando na moral/ Não queremos nosso povo em desespero/ Queremos respeito, vozes ferozes e aliados para o gueto/ Mas pra começar é preciso cantar . . . Eu sei que o caminho é longo e há muitas turbulências no rio/ Vou vivendo um dia após o outro/ Pratico o amor, este é meu desafio . . . Batalhando pelo desenvolvimento do meu povo/ Se fosse pra começar do zero faria tudo de novo/ O poder da música nos uniu mais uma vez/ Sei que vocês me entendem porque eu entendo vocês/ Mais estudo, mais trabalho/ Digo isso sempre/ Minha comunidade não tem que viver como indigente/ Não! Agora se liga então nos livros e no respeito ao próximo é que está a salvação/ Abrace seu irmão/ Abrace sua irmã e caminhe confiante a estrada do amanhã.

Thaíde e DJ Hum (2000) apontam que a vida para os moradores da periferia é *um campo de batalha constante, o caminho é longo e há muitas turbulências no rio*, e por isso é preciso sempre estar atento. Esta dupla expressa a idéia de que apesar de todas as dificuldades *o sonho não acabou*, de modo que há *esperança de que tudo logo vai mudar*. Importante notar que esta concepção de que é preciso ter esperança e procurar superar as dificuldades é colocada sob quaisquer condições, *com sol ou com chuva*, de forma bastante afirmativa, considerando que esta frase faz parte do refrão, sendo repetida várias vezes, o que lhe confere um certo grau de intensidade.

Esta letra traz uma forte referência ao coletivo, que pode ser identificada nos momentos em que indica que os moradores da periferia não estão sozinhos – *vamos quebrar o gelo pra ficar legal/ estamos caminhando e chegando na moral* – e, principalmente, nos instantes em que a canção aponta para o fato de não querer seu *povo em desespero*, mas sim *aliados para o gueto*, que *batalham pelo desenvolvimento do povo* e que estão *unidos pelo poder da música*, sendo necessário *abraçar o irmão e a irmã*, pois *nos livros e no respeito ao próximo é que está a salvação*.

Nesta canção, os rappers apresentam um discurso que entra em consonância com as proposições de Sawaia (2001b), a respeito do conceito de potência de ação como a força de combate ao sofrimento e de conservação e expansão da vida. Noutras palavras, "potência é a dimensão irreprimível de luta pela emancipação" (Sawaia, 2004, p. 174), como a capacidade de ser afetado pelo

outro, apontando o sujeito como causa de seus afetos. A “potência de ação” possibilita agir, simultaneamente, na configuração da ação, do significado e da emoção, coletivas e individuais, o que realça o papel positivo da afetividade como elemento constitutivo do pensar e agir. Ou, como diria Thaíde e DJ Hum (2000), por meio do personagem da canção, é batalhar pelo povo, estudar, trabalhar, se unir e praticar o amor como desafio. Nesta perspectiva, a dimensão relacional, interpessoal possui grande importância na medida em que “o objetivo de cada um é rentabilizar maximamente sua potência, diz Espinosa, ao mesmo tempo que afirma, que só o conseguimos, quando nos unimos a outros, alargando nosso campo de ação” (Sawaia, 2001b, p. 116).

A canção *É o crime*, de Gog (2004), traz importantes contribuições para nossas reflexões. Nesta o rapper faz uma alusão ao fato de que o personagem da música, assim como os demais moradores da periferia, é considerado um criminoso, em virtude do preconceito. Gog fala que *seu crime* é buscar melhores condições de vida para os moradores das favelas, *representando as quebradas do Brasil*.

Buscar sabedoria no poema fortalece/ Som alucinante até rejuvenesce/ Rezo a prece que leva ao coração já quase morto alegria e alguns momentos de puro conforto . . . Prego sem medo o auto-pensamento que reflete o imenso poder das palavras, que pra burguesia são malditas e macabras/ Brutalidade é o pior do Super Cine/ Representar as quebradas do Brasil, esse é meu crime . . . Então reflita sobre seus conceitos/ Então reflita sobre seus direitos/ Então reflita/ Vem jogar no nosso time.

Buscar sabedoria, o auto-pensamento e refletir sobre conceitos e direitos, nesta perspectiva não ficam restritos ao puro ato cognitivo, pois a afetividade é uma constante nesta canção. Ela é evidenciada, principalmente, com as expressões: *coração, alegria, conforto, sem medo*. Assim, tanto na denúncia, quanto na proposta de formas de ação para superar esta condição de padecimento humano, o discurso desta poesia está permeado pela afetividade, o que demarca a fala do personagem de Gog (2004) a partir de um lugar que é comum a todos os moradores da periferia: o de ser humano. Nestes termos, o *auto-pensamento* remete a necessidade de *refletir* sobre as relações que cada sujeito estabelece com os outros que lhe afetam. Não como um fenômeno abstrato, mas como uma ação implicada afetivamente, como sinônimo de re-significação das possibilidades de mudanças objetivas/subjetivas na vida de cada sujeito singular/coletivo em busca da diminuição do sofrimento ético-político e do aumento da potência de ação. Importante notar que o rapper, por meio do personagem da poesia, aponta claramente para o caminho da coletividade, convidando o ouvinte a *jogar no seu time*.

A partir desta perspectiva, o Rap é reconhecido neste estudo como uma linguagem reflexivo-afetiva, considerando que afetividade, linguagem e pensamento são conexos, mediações que levam à ação. Neste sentido, o homem é a atividade que realiza, a consciência que reflete sobre o mundo em que vive e os afetos que são vivenciados no seu cotidiano (Lane, 1995). M. Silva (1999) contribui com este debate, ao afirmar que os rappers realizam mais do que um acordo racional, pois promovem um movimento de identificação, no qual “. . . o sentimento de que tal coisa tem a ver com agente implica a partilha de sentimentos e idéias. A unidade de pensamento provém, em grande parte, da unidade de sentimento” (p. 144).

Esta letra, juntamente com a música de Thaíde e DJ Hum (2000), indica para o caráter afetivo que permeia o agir humano, visto que “ninguém muda pela informação, para que aconteça uma mudança, essa informação, tem que se carregar de sentido, tem que ser assumida num contexto cultural definido de práticas sociais. A informação tem que adquirir emocionalidade . . .” (González Rey, 2001, p. 55).

De acordo com Sawaia (2002, p. 126), “participamos quando, em nós ou fora de nós, algo se faz do qual somos causa adequada, que podemos conhecer clara e distintamente. Quando isso não acontece, submetemo-nos à participação.” Destarte, participar trata da passagem da passividade à atividade, da heteronomia à autonomia e não se restringe a um processo exclusivamente racional, visto que abarca não somente a tomada de consciência, mas o sujeito como um todo, vivida como necessidade e desejo do eu. Gog (2004) fala da autonomia quando *prega sem medo o auto-pensamento*, a necessidade do sujeito *buscar sabedoria e refletir* sobre seus *conceitos e direitos*. A música de Thaíde e DJ Hum (2000), por sua vez, aponta para a *batalha pelo desenvolvimento do povo*, para o *respeito ao próximo*, o *estudo e o trabalho*.

Em relação ao poder que o Rap tem de afetar os *manos*, Gog (2004) argumenta que o *poema fortalece e rejuvenesce*, levando *ao coração já quase morto alegria e alguns momentos de puro conforto*. Esta capacidade que o rapper afirma que a música tem pode ser problematizada como uma possível forma de relação estética. Vázquez (1999), ressalta que a relação estética é concreta e singular, situada e datada historicamente. Noutras palavras, é uma relação que ocorre entre um sujeito que se coloca numa postura estética e um objeto que se mostra estético, condicionada por fatores econômicos, sociais, culturais, entre outros. Nesta perspectiva, a base da relação estética é a desconstrução de uma relação já estabelecida para a construção de outras formas de relação, é a concretização da possibilidade de re-sig-

nificação, visto que é uma tentativa de transformação do sujeito mediante a implicação dos sentidos. Assim, conforme Zanella (2006), a estética, enquanto dimensão sensível, propicia um modo específico de relação com o mundo, pautado por uma sensibilidade que permite transcender o caráter prático-utilitário da cultura capitalística e reconhecer a potência criadora que afirma o ser humano em sua humanidade.

Neste sentido, as músicas *Vozes e rimas* e *É o crime* apontam para a possibilidade do Rap como uma mediação para o acontecimento da catarse, considerando a capacidade de submeter emoções angustiantes e desagradáveis a uma descarga, transformando-as em sentimentos opostos, como, por exemplo, *rejuvenescer o coração já quase morto*. Assim, a catarse, como o ápice do movimento de superação afetiva, possibilitada mediante a relação estética, permite que o sujeito se posicione num outro nível em relação a sua própria vida, re-significando suas possibilidades de ação no mundo, a partir da implicação afetiva (Vigotski, 1970/1999). Desta feita, a música pode proporcionar ao seu ouvinte (e ao seu produtor) um complexo universo de sentimentos e emoções, isto porque sua base psicológica reside precisamente na capacidade de desenvolver e aprofundar os sentimentos, em reelaborá-los de modo criador (Vygotski, 1930/1998).

Ao tratarmos da relação estética, culminada no ato da catarse, precisamos problematizar a relação autor/público, visto que a arte precisa ser compartilhada para que de fato possa tornar-se possível. Como bem demonstrou Vázquez (1999), quando se fecham as portas de um museu e o público se faz ausente, inexistindo qualquer contemplação, os objetos ficam fora da situação estética, possuindo uma existência muda, potencial, mas não efetivamente estética. Da mesma maneira, uma música que não é ouvida e/ou vivenciada por um público, seja por meio de um show ou de um disco, não tem a possibilidade de se mostrar esteticamente e acaba por se caracterizar como um objeto potencialmente estético.

Vigotski (1970/1999) contribui neste debate ao conceber que a experiência do ouvinte com a música é um processo complexo, demarcando que ela age de modo diverso em cada sujeito. Isto significa que a relação estética demanda um trabalho psíquico árduo e difícil, de forma tal que a percepção sensorial dos estímulos não passa do impulso inicial necessário para despertar uma atividade mais complexa efetuada pelo espectador, pois “. . . com as impressões externas apresentadas, a pessoa constrói e cria um objeto estético ao qual se referem todas suas reações posteriores” (Vigotski, 1926/2003, p. 230). Este movimento de apropriação da obra de arte que o espectador realiza foi denominado segunda síntese criativa, que, segundo o autor, constitui a função

básica da atividade estética, posto que possibilita uma re-elaboração criativa do objeto percebido. “A arte é sempre portadora desse comportamento dialético que reconstrói a emoção e, por isso, sempre envolve a mais complexa atividade de uma luta interna que é resolvida pela catarse” (Vigotski, 1926/2003, p. 235).

À *minha favela*, de Rappin’ Hood (2005), é a última música a ser analisada. Aqui se tem a apresentação de duas dimensões da afetividade que costumam estar presentes nos discursos dos rappers: o amor pela favela/comunidade e a fé em Deus.

Na favela humildade fez sua morada . . . Eu conheço todo mundo ali, os aliado/ Já sei até quem vai me trazer, quem é safado/ E vou pedindo a Deus pra iluminar a minha caminhada, que não me deixe cair na subida da estrada . . . O povo que sobe a ladeira ajuda a fazer mutirão, divide a sobra da feira e reparte o pão/ Como é que essa gente tão boa é vista como marginal?/ Eu acho que a sociedade tá enxergando mal/ Favela, oh.../ Favela que me viu nascer/ Eu abro meu peito e canto o amor por você/ Favela, oh.../ Favela que me viu nascer/ Só quem te conhece por dentro pode te entender . . . Meu povo não é bandido/ Não é só perigo/ Meu povo é amigo então escuta o que eu digo/ Meu povo precisa de oportunidade/ Emprego e salário justo pra comunidade/ Mais cultura/ Mais saúde/ Mais tranqüilidade . . . À todas as favelas/ Fé em Deus.

Esta música indica a importância de atentar para uma questão assinalada por Sawaia (1999), que afirma a necessidade de superar a visão maniqueísta que qualifica os espaços como bons ou ruins, libertadores ou opressores. Rappin’ Hood (2005) acena para esta discussão ao afirmar que na periferia não há só sofrimento, mas também amor, união e solidariedade. Isto fica claro nos trechos em que o rapper, por meio de seu personagem, fala que na favela não há só *bandido* e *perigo*, mas também *amor*, que é objetivado na *amizade*, no *mutirão*, na *união*, na *partilha da feira e do pão*. Assim, estes rappers procuram garantir para os *manos da periferia* a humanidade que lhe fora negada em virtude das desigualdades e injustiças sociais – é a afirmação de que eles também são *gente*. Como diria Rappin’ Hood (2005), *como é que essa gente tão boa é vista como marginal?*

A favela/comunidade, a partir desta música, pode ser considerada um lugar que promove identificação em prol do aumento da potência de ações individuais e coletivas, satisfazendo o bem comum e a felicidade pessoal, possibilitadora de bons encontros (Sawaia, 1999). Destarte, apesar de todo o sofrimento vivenciado, a favela/comunidade também se constitui num lugar onde todos são *aliados* e se *conhecem*, ou, segundo Sawaia (1995), um lugar com calor, um lugar identitário capaz de oferecer ao sujeito “. . . segurança e uma forte dose do sentimento de sentir-se gente entre pares” (p. 23).

Rappin' Hood (2005), assim como outros rappers, reafirma constantemente, por meio da música, o sentimento de fé em Deus, caracterizando-o como um importante elemento da afetividade para os moradores da periferia. Neste ponto concordamos com Kehl (1999), quando considera que a fé em Deus aparece no Rap como uma referência simbólica, capaz de sustentar e guiar as ações dos *manos* mesmo quando as condições de vida vivenciadas por eles são causadoras de sofrimento. Isto significa que este Deus nada tem a ver com conformismo ou desvalorização da vida material em benefício de recompensa espiritual. Pelo contrário, trata-se de uma forma encontrada pelos rappers para representar e justificar a dimensão afetiva que une todos eles em prol de um bem comum. Numa análise psicanalítica (Kehl, 1999), trata de usar a figura de Deus para ocupar a função paterna, o que permite que todos os homens formem uma grande fratria, sejam irmãos, e como tal, possam caminhar juntos.

Considerações Finais

As músicas consideradas neste artigo são construções que expressam a *realidade da periferia*, como os rappers costumam enfatizar. Tal como esta realidade, estas poesias ritmadas não são homogêneas, visto que se constituem dialeticamente, já que a arte não é um espelho do real, mas uma de suas dimensões, mediante a qual a ação humana pode se realizar com toda a sua força (Duarte, 1999).

Estas canções, que mais parecem um cinema sonoro, considerando sua imensa capacidade de narrar e descrever os fenômenos ocorridos no cotidiano da periferia, são carregadas de afetividade, expressando com muita propriedade as vivências advindas de uma ordem social baseada na inclusão social perversa, "... sendo a grande maioria da humanidade inserida através da insuficiência e das privações, que se desdobram para fora do econômico" (Sawaia, 2001a, p. 8).

Para compreender a afetividade, é preciso considerar os vários momentos em que esta é expressa nestas músicas. Há instantes em que a tônica está no sentimento da vergonha, culpa, humilhação, tristeza, revolta e medo que assola os moradores da periferia. Tais sentimentos aparecem nestas poesias, ao encontro do referencial teórico assumido nesta pesquisa, como elementos que inibem e limitam a ação e se apresentam como essenciais para a constituição de uma identidade social subalterna. Em contrapartida, estas canções propõem o enfrentamento desta condição e expressam a importância da união, irmandade, humildade, esperança, amor, alegria e solidariedade. Desta maneira, a afetividade é expressa nestas canções como uma importante dimensão da vida humana, pois representa tanto a denúncia

do sofrimento ético-político, como a possibilidade de aumentar a potência de ação do sujeito para a superação desta condição de padecimento humano.

Sinteticamente, pode-se considerar que a música *Soldado do morro* apresentou o sofrimento ético-político vivenciado por um jovem operário do tráfico. *Vozes e rimas* versou, principalmente, sobre a possibilidade de superação desta condição de padecimento humano. *É o crime*, por sua vez, tratou da incrível capacidade que o Rap tem de fazer *fortalecer, rejuvenescer, trazer alegria e conforto para o coração já quase morto*, ou seja, demarcou a possibilidade da catarse, da transmutação dos sentimentos em prol da superação do sofrimento ético-político. E, por fim, *À minha favela*, apontou para a favela como uma comunidade que, apesar do sofrimento, também pode se configurar como um lugar identitário, onde vive *gente boa* que possibilita o aumento da potência de ação dos *manos*.

Destarte, longe de propor uma teorização homogênea e generalista sobre o Rap, este artigo apenas produziu uma zona de inteligibilidade que se aproximou das reflexões de autores como Soares, MV Bill e Athayde (2005), que fazem referência ao Rap e ao Movimento Hip-Hop como um modelo cultural e político alternativo que canaliza sabedoria, experiência, amor e ódio para a arte e a política, valoriza a solidariedade, difunde a crença na justiça e na igualdade, ligado às idéias de cidadania, respeito e paz. Ao mesmo tempo, este artigo buscou articular os apontamentos teóricos da Psicologia Sócio-Histórica na análise desta linguagem, indicando a música, especialmente o Rap, como temática importante na compreensão psicossocial do sujeito em contextos de exclusão social.

Notas

1. O termo Rap vem do inglês *rhythm and poetry*, que significa ritmo e poesia.
2. "A epistemologia qualitativa é um esforço na busca de formas diferentes de produção de conhecimento em psicologia que permitam a criação teórica acerca da realidade plurideterminada, diferenciada, irregular e histórica, que representa a subjetividade humana" (González Rey, 2002, p. 29). E ainda, "a definição qualitativa da investigação, do diagnóstico e das práticas é uma opção epistemológica, teórica e ideológica diante das práticas quantitativas dominantes em psicologia" (p. 51).
3. Este artigo utiliza duas formas de escrita para o nome deste autor (Vygotski/Vigotski), respeitando o idioma de edição da obra consultada.

Referências

- Andrade, E. N. (1999). Hip hop: Movimento negro juvenil. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: Rap é educação* (pp. 83-91). São Paulo, SP: Summus.

- Barreto, M. (2003). *Violência, saúde e trabalho: Uma jornada de humilhações*. São Paulo, SP: Educ.
- Bock, A. M. B. (2001). Psicologia sócio-histórica: Uma perspectiva crítica em psicologia. In A. M. B. Bock, M.G.M. Gonçalves & O. Furtado (Eds.), *Psicologia sócio-histórica: Uma perspectiva crítica em psicologia* (pp. 15-35). São Paulo, SP: Cortez.
- Cintra, F. A. (2002). O medo bom e o medo ruim: A dimensão emocional na resistência à exclusão pelo envelhecimento em portadores de glaucoma. In B. B. Sawaia & M. R. Namura (Eds.), *Dialética exclusão/inclusão: Reflexões metodológicas e relatos de pesquisas na perspectiva da psicologia social crítica* (pp. 143-152). Taubaté, SP: Cabral Editora Universitária.
- Duarte, G. R. (1999). A arte na (da) periferia: Sobre... vivências. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: Rap é educação* (pp. 13-22). São Paulo, SP: Summus.
- Gog. (2004). *Tarja preta*. [CD]. São Paulo, SP: Unimar Music.
- González Rey, F. (2001). Os desafios teóricos da Psicologia Social e suas implicações para as ações e o compromisso social. In A. M. P. Caniato & E. A. Tomanik (Eds.), *Compromisso social da psicologia*. (pp. 27-59). Porto Alegre, RS: ABRAPSOSUL.
- González Rey, F. (2002). *Pesquisa qualitativa em psicologia: Caminhos e desafios*. São Paulo, SP: Pioneira Thomson Learning.
- Jovino, I. S. (1999). Rapensando os PCN's. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: Rap é Educação* (pp. 161-168). São Paulo, SP: Summus.
- Kehl, M. R. (1999). Radicais, raciais, racionais: A grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo Perspectivas*, São Paulo, 13(3), 95-106.
- Lane, S. T. M. (1995). A mediação emocional na constituição do psiquismo humano. In S. T. Lane & B. B. Sawaia (Eds.), *Novas veredas da Psicologia Social* (pp. 55-63). São Paulo, SP: Educ.
- Magro, V. M. M. (2002). Adolescentes como autores de si próprios: Cotidiano, educação e o hip hop. *Cadernos Cedex*, 22(57), 63-75.
- Maheirie, K. (2001) "Sete mares numa ilha": A mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva. Tese de Doutorado não-publicada, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP.
- Maheirie, K. (2002). Música popular, estilo estático e identidade coletiva. *Psicologia Política*, 2(3), 39-54.
- Maheirie, K. (2003). Processo de criação no fazer musical: Uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, 8(2), 147-153
- MV Bill. (1999). *Traficando informação*. [CD]. Manaus, AM: BMG.
- Pimentel, S. (2000). *O livro vermelho do hip hop*. Retirado em 01 dez. 2005, de <http://www.reallhiphop.com.br>
- Rappin' Hood. (2005). *Sujeito homem 2*. [CD]. São Paulo, SP: Trama.
- Rocha, J., Domenich, M., & Casseano, P. (2001). *Hip-hop: A periferia grita*. São Paulo, SP: Fundação Perseu Abramo.
- Sawaia B. B. (1995). O calor do lugar: Segregação urbana e identidade. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, 9(2), 20-24.
- Sawaia, B. B. (1998). A crítica ético-epistemológica da Psicologia Social pela questão do sujeito. *Psicologia e Sociedade*, 10(2), 117-136.
- Sawaia, B. B. (1999). Comunidade como ética e estética da existência: Uma reflexão mediada pelo conceito de identidade. *Psyche*, 8(1), 19-25.
- Sawaia, B. B. (2000). A emoção como locus de produção do conhecimento: Uma reflexão inspirada em Vygotsky e no seu diálogo com Espinosa. In *III Conferência de Pesquisa Sócio-Cultural: Cultura – A Dimensão Psicológica e a Mudança Histórica e Cultural*, São Paulo. Retirado em 02 mar. 2004, de <http://www.fae.unicamp.br/br>
- Sawaia, B. B. (2001a). Introdução: Exclusão ou inclusão social perversa? In B. B. Sawaia (Ed.), *As artimanhas da exclusão: Análise psicossocial e ética da desigualdade social* (2. ed., pp. 7-13). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Sawaia, B. B. (2001b). O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. In B. B. Sawaia (Ed.), *As artimanhas da exclusão: Análise psicossocial e ética da desigualdade social* (2. ed., pp. 97-118). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Sawaia, B. B. (2002). Participação social e subjetividade. In A. Sposati, B. B. Sawaia, D. Dallari & I. Warren (Eds.), *Ambientalismo e participação na contemporaneidade* (pp. 115-133). São Paulo, SP: Editora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Sawaia, B. B. (2003). Fome de felicidade e liberdade. In Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária (Ed.), *Muitos lugares para aprender* (pp. 53-63). São Paulo, SP: CENPEC/ Fundação Itaú Social/ Unicef.
- Sawaia, B. B. (2004). O irredutível humano: Uma ontologia da liberdade. In N. M. F. Guareschi (Ed.), *Estratégias de invenção do presente: A Psicologia Social no contemporâneo* (pp. 165-177). Porto Alegre, RS: Editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Silva, J. C. G. (1999). Arte e educação: A experiência do movimento hip hop paulistano. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: Rap é educação* (pp. 23-38). São Paulo, SP: Summus.
- Silva, M. (1999). O Hip hop como registro do sentir e do desejar. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: Rap é educação* (pp. 137-152). São Paulo, SP: Summus.
- Soares, L. E., Bill, MV, & Athayde, C. (2005). *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva.
- Spósito, M. P. (2000). Algumas hipóteses sobre as relações entre movimentos sociais, juventude e educação. *Revista Brasileira de Educação*, 13, 73-94.
- Tella, M. A. P. (1999). Memória e identidade. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: Rap é educação* (pp. 55-63). São Paulo, SP: Summus.
- Thaíde & DJ Hum (2000). *Assim caminha a humanidade*. [CD]. São Paulo, SP: Trama.
- Viana, N. (2005). Onde nasce a rima. *Caros Amigos*, 24, 20-22.
- Vygotski, L. S. (1999). *Psicologia da arte*. São Paulo, SP: Martins Fontes. (Original publicado em 1970)
- Vygotski, L. S. (2003). *Psicologia Pedagógica*. Porto Alegre, RS: Artmed. (Original publicado em 1926)
- Vitalle, M. A. F. (2002). O obscuro sentimento da vergonha. In B. B. Sawaia & M. R. Namura (Eds.), *Dialética exclusão/inclusão: Reflexões metodológicas e relatos de pesquisas na*

-
-
- perspectiva da psicologia social crítica* (pp. 115-127). Taubaté, SP: Cabral Editora Universitária.
- Vygotski, L. S. (1992). *Obras Escogidas: Vol 2. Pensamiento y Palabra*. Madri, España: Visos. (Original publicado em 1982)
- Vygotski, L. S. (1995). *Obras Escogidas: Vol 3. Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores*. Madri, España: Visos. (Original publicado em 1960)
- Vygotski, L. S. (1998). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid, España: Akal. (Original publicado em 1930)
- Zanella, A. V. (2006). Pode até ser flor se flor parece a quem o diga: Reflexões sobre Educação Estética e o processo de constituição do sujeito. In S. Z. D. Ros, K. Maheirie & A. V. Zanella (Eds.), *Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: Sujeitos e (em) experiência*. (pp. 33-47). Florianópolis, SC: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

Jaison Hinkel é psicólogo pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB), mestrando em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É servidor público no município de Acurra/SC, atuando como psicólogo vinculado a Secretaria de Municipal de Educação.

jaisonhinkel@yahoo.com.br

Kátia Maheirie concluiu o doutorado em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no Departamento e no Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Endereço para correspondência: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia - sala 18B, Campus Universitário, Trindade, Florianópolis, SC, CEP 88010-970.

maheirie@cfh.ufsc.br

RAP – Rimas Afetivas da Periferia: reflexões na perspectiva sócio-histórica

Jaison Hinkel e Kátia Maheirie

Recebido: 31/01/2007

1ª revisão: 21/05/2007

Aceite final: 03/07/2007