## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO INSTITUTO DE PSICOLOGIA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

CLÁUDIA YAÍSA GONÇALVES DA SILVA

Nas batidas do *rap*, nas entrelinhas dos versos: uma reflexão winnicottiana sobre o amadurecimento juvenil

## CLÁUDIA YAÍSA GONÇALVES DA SILVA

Nas batidas do *rap*, nas entrelinhas dos versos: uma reflexão winnicottiana sobre o amadurecimento juvenil

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica.

Área de Concentração: Psicologia Clínica

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivonise Fernandes da

Motta

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

## Catalogação na publicação Biblioteca Dante Moreira Leite Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Silva, Cláudia Yaísa Gonçalves da.

Nas batidas do rap, nas entrelinhas dos versos: uma reflexão winnicottiana sobre o amadurecimento juvenil / Cláudia Yaísa Gonçalves da Silva; orientadora Ivonise Fernandes da Motta. -- São Paulo, 2016.

114 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Rap 2. Juventude 3. Amadurecimento emocional 4. Psicanálise 5. Winnicott, Donald Woods, 1896-1971 I. Título.

RC504

| Nome: Silva, Cláudia Yaísa Gonçalves da.           |  |
|--|--|
| Título: Nas batidas do rap, nas entrelinhas dos ve | rsos: uma reflexão winnicottiana sobre o   |
| amadurecimento juvenil.                            |  |
| Aprovado em://                                     | Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Psicologia. |
| Banca Exam   | ninadora   |
|  |  |
| Prof. Dr   |  |
| Instituição:                                       |  |
|  |  |
| Prof. Dr   |  |
| Instituição:                                       | _ Assinatura:  |
|  |  |
| Prof. Dr   |  |
| Instituição:                                       | _ Assinatura:  |

#### **AGRADECIMENTOS**

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio financeiro concedido para a realização desta pesquisa.

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dra. Ivonise Fernandes da Motta, pelo acolhimento, apoio, incentivo e confiança dedicados à construção deste trabalho. Agradeço por todos os ensinamentos, mas, principalmente pela delicadeza de enxergar e estimular o que há de melhor em mim.

Aos professores da Banca Examinadora, Dra. Maria Lúcia Toledo Moraes Amiralian e Dr. Claudio Bastidas, por terem acreditado na importância deste estudo, compartilhando seus conhecimentos com valiosas contribuições.

Aos funcionários do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP), em especial à equipe da Pós-Graduação em Psicologia Clínica e da Biblioteca Dante Moreira Leite, pela prontidão e eficiência no auxílio prestado.

Aos colegas do curso de Pós-Graduação do IPUSP que partilharam deste percurso com companheirismo e um apoio indescritível. Em especial aos colegas do grupo de orientação: Maria Lucia, Priscila Checoli, Rita Marques, Robson Nakagawa, Vinicius Aguiar e Yara Ishara, pela leitura deste estudo, pelos diálogos e apontamentos enriquecedores. Foi um grande privilégio tê-los ao meu lado.

Aos amigos que me acompanham ao longo da vida, agradeço pela amizade e estímulo. Em especial agradeço à minha amiga, psicóloga Michely Baladeli Borges Fransozio, por se fazer presente desde o início, testemunhando de perto meu empenho no curso de Mestrado e o desenvolvimento desta pesquisa. Gratidão por dispor seu olhar atencioso na leitura deste trabalho, contribuindo com sugestões, críticas e incentivos, ainda que há tantos quilômetros de distância. Agradeço pelo carinho e pela amizade genuína que engrandece a minha vida.

Ao Eduardo Ribas, do blog Per Raps *Hip Hop Digital*, e à Camila Souza, coordenadora do Instituto Haphirma de Comunicação, Cidadania, Cultura e Educação Social, pela solidariedade

à minha pesquisa. Agradeço ao Mauricio Glor, grafiteiro e designer gráfico que criou a ilustração para esta dissertação, por revelar a vivacidade do universo *hip hop* por meio de seu trabalho artístico. Também agradeço ao *rapper* Lidio José e ao dançarino de *hip hop freestyle*, José Silva, por me apresentarem ao contexto do *hip hop* e à realidade da comunidade periférica, confirmando que a transformação pela arte é uma realidade possível.

Aos meus pais, Cláudio e Luzia Silva, por serem meus maiores exemplos de profissionalismo. Grata por apoiarem minhas decisões, meus voos autônomos e por ensinarem a seguir com determinação e amor os meus propósitos de vida. Agradeço pela dedicação como pais, por não medirem esforços em me proporcionar uma educação de qualidade e pela compreensão nos momentos em que não estive tão presente, em decorrência do desenvolvimento desta dissertação. Também agradeço às minhas irmãs, Cláudia Alenkire e Cláudia Layla, por cultivarem com amor os laços de irmandade que nos unem, vibrando comigo a cada nova conquista e acrescentando alegria a este percurso.

Ao meu amável companheiro, João Otávio, um dos maiores incentivadores da minha inserção no curso de Mestrado. Não existem palavras suficientes para manifestar minha gratidão pelo companheirismo e amparo que me sustentaram perante tantas incertezas ao longo desta trajetória. Agradeço pela paciência, compreensão, cuidado e encorajamento, mas, acima de tudo, por estar comigo em todos os momentos, trazendo leveza aos desafios e renovando minhas esperanças, sempre com muito amor. A você, meu profundo agradecimento.

Se procurar bem você acaba encontrando Não a explicação (duvidosa) da vida Mas a poesia (inexplicável) da vida.

Carlos Drummond de Andrade

#### **RESUMO**

Silva, C. Y. G. da. (2016). Nas batidas do *rap*, nas entrelinhas dos versos: uma reflexão winnicottiana sobre o amadurecimento juvenil. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

O trabalho objetiva articular os possíveis sentidos expressos em letras de rap do cenário paulistano e o processo de amadurecimento emocional, a partir da teoria do pediatra e psicanalista Donald Woods Winnicott. Circunscrevemos a reflexão ao contexto da população juvenil das comunidades periféricas, onde o rap está presente fortemente como gênero musical e, mais do que isso, como instrumento simbólico de expressão e representação de experiências e demandas da comunidade. Segundo essa perspectiva, foram selecionados excertos musicais de rap, alocados em três categorias de análise: a) Rap e os Processos Integrativos; b) Rap e a Socialização Juvenil; e c) A Criatividade no Rap. Comumente, as mensagens manifestadas nas canções de rap narram a realidade vivida pelos moradores das comunidades periféricas dos médios e grandes centros urbanos. São relatos críticos que denunciam os problemas das comunidades, a violência, o tráfico de drogas e as desigualdades político-sociais. Diante desse contexto, os rappers não apenas são os delatores de adversidades, mas assumem também o papel de orientadores da comunidade e da juventude desse território, no que diz respeito ao valor da cultura local e a importância da tomada de atitude para a mudança de vida. Para além dessa compreensão, as letras de *rap* nos proporcionam também um outro olhar sobre tais jovens, sobretudo em relação a aspectos do processo de amadurecimento emocional, segundo a concepção winnicottiana. Verificamos, com efeito, nos excertos musicais que - mesmo diante de conflitos e vivências difíceis, favorecendo um possível futuro atrelado à criminalidade outras alternativas também podem ser lançadas a tal juventude, por meio da imersão no movimento do rap. As músicas analisadas retrataram possibilidades de se fazer uso de diversos recursos psíquicos, a fim de colocar as angústias sob domínio egoico, o que conduziria o indivíduo a uma posição ativa e transformadora de si. Com isso, tem-se a possibilidade de criar e reescrever a própria existência, acreditando em sua capacidade para desenvolver algo que ofereça um sentido à vida. O rap pode atuar, assim, como facilitador de conquistas em relação ao amadurecimento e à saúde emocional para a juventude periférica. Além de contribuir ao fortalecimento dos aspectos egoicos, ao desenvolvimento da socialização, o diálogo com os elementos culturais, assim como na sustentação da experiência de uma vida criativa e autêntica.

Palavras-chave: Rap; Juventude; Amadurecimento Emocional; Psicanálise; Winnicott.

#### **ABSTRACT**

Silva, C. Y. G. da. (2016). Through the beating of *rap music*, between the lines of the verses: a winnicottian reflexion about the youth maturing. Dissertation (Master) — Institute of Psychology, University of São Paulo, São Paulo.

The work aims to articulate the possible senses expressed in rap lyrics in the scenario of São Paulo and the emotional maturing process, through the theory of the pediatrician and psychoanalyst Donald Woods Winnicott. We circumscribe the reflection to the context of the peripheral community of youth population, where rap is strongly present as a musical genre and more than that, as a symbolic instrument of expression and representation of experiences and of community demands. According to this perspective, musical excerpts of rap were selected, placed in three categories of analysis: a) Rap and the Integrative Processes; b) Rap and the youth socialization; and c) The Creativity in Rap. Commonly, the messages manifested in the rap songs narrate the reality lived by the residents of the peripheral community in medium and big urban centers. These are critical reports that denounce the community problems, the violence, the drug trafficking and the public social inequalities. In light of this context, the rappers are not only the whistleblowers of adversities, but they also assume the role as mentors of this community and of the youth people of this territory, concerning the local cultural value and the importance for taking action to change the life. Beyond the understanding, the rap lyrics provide us another perspective on these young people, particularly concerning this aspects of the emotional maturing, according to the winnicottian conception. We verified, in fact, on the music excerpts that – even in the face of conflicts and hard experiences, favouring a possible future tied to delinquency – other alternatives can also be launched to these youth people, through this immersion on the rap movement. The analyzed songs described the possibilities to use the various psychic resources, in order to place the anxieties under the egoic control, what would conduct the individual to an active and transformative position of themselves. With this, there's the possibility to create and rewrite the own existence, believing in their self-ability to develop something that offers a meaning to life. The rap can act, this way, as an enabler of achievements in relation to maturing and the emotional health to the peripheral youth. As well as contributing to the strengthening of egoic aspects, to the socialization development, the dialogue with cultural elements, as well as the support of an authentic and creative life experience.

**Keywords:** Rap music; Youth; Emotional Maturity; Psychoanalysis; Winnicott.

## LISTA DE DESENHOS E TABELAS

| Desenho 1 – Ilustração criada pelo artista gráfico Mauricio Glor          | 11 |
|---|----|
|   |    |
| Tabela 1 – Descrição dos artistas e das músicas apresentadas na discussão | 20 |

# **SUMÁRIO**

| 1. INTRODUÇÃO   | 12            |
|---|---------------|
| 1.1. MÉTODO   | 18            |
| 1.2. O RAP E OS ESTUDOS CIENTÍFICOS: CAMINHOS PERCORRIDOS                 | 21            |
| 2. HISTÓRIA DO MOVIMENTO HIP HOP E O SURGIMENTO DO RAP                    | 29            |
| 2.1. OS QUATRO ELEMENTOS DO HIP HOP                                       | 32            |
| 2.1.1. O rap e MC   | 32            |
| 2.1.2. DJ   | 35            |
| 2.1.3. Grafite  | 36            |
| 2.1.4. Break  | 39            |
| 2.2. O HIP HOP E O RAP NO BRASIL  | 40            |
| 3. CONCEPÇÕES DE JUVENTUDE E A TEORIA DO AMADURECIMENTO DE I<br>WINNICOTT |               |
| 3.1. SOBRE QUAL JUVENTUDE FALAMOS?  | 46            |
| 3.1.1. A adolescência na teoria psicanalítica de Winnicott                | 51            |
| 3.2. RAP, SOCIALIZAÇÃO E IDENTIDADE JUVENIL                               | 57            |
| 3.3. TEORIA DO AMADURECIMENTO PESSOAL DE WINNICOTT                        | 60            |
| 3.3.1. O amadurecimento e os processos integrativos                       | 61            |
| 3.3.2. Transicionalidade  | 67            |
| 3.3.3. Socialização, experiência cultural e a noção de criatividade       | 70            |
| 4. ANÁLISE E DISCUSSÃO DAS MÚSICAS  | 76            |
| 4.1 RAP E OS PROCESSOS INTEGRATIVOS: EU SOU GUERREIRO DO RAP .            | 76            |
| 4.2. RAP E A SOCIALIZAÇÃO JUVENIL: O RAP SALVA NÉ, MANO                   | 86            |
| 4.3. A CRIATIVIDADE NO RAP: TENHO UMA FÁBRICA DE SONHOS NA CAB            | <i>EÇA</i> 94 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS   | 103           |
| REFERÊNCIAS RIRI IOCRÁFICAS   | 108           |



## 1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho, a partir da teoria do amadurecimento emocional do psicanalista inglês Donald Woods Winnicott, dispomo-nos a refletir sobre os possíveis sentidos expressos em letras de *rap* do cenário paulistano, em articulação com o processo de amadurecimento emocional juvenil, no contexto dos jovens das comunidades periféricas. Para tanto, o estudo buscou focalizar nas narrativas deste gênero musical alguns dos fenômenos psíquicos que contribuem ao amadurecimento, tais como: integração da personalidade; confiança; espaço potencial; objetos e fenômenos transicionais; criatividade; esperança; socialização e saúde emocional.

Salientamos que a vertente maior deste estudo abarca a música, como instrumento de operacionalização sociocultural, de expressão e trocas simbólicas, de transmissão de valores, de cultura e de saberes, além de material estético. A História da Música registra, desde a Pré-História, manifestações da articulação, nesse sentido, entre o homem e a música. Embora, ao longo dos séculos, a manifestação musical tenha passado por diversas transformações, assumindo funções específicas, conforme o contexto histórico, a cultura e a sociedade na qual estava inserida, ela manteve, ainda assim, tal aspecto operacionalizador. Sua operacionalização era expressa por meio da amplitude de cenários nos quais a música assumia função central: contextos rituais mítico-religiosos, festas, além de diversos ritos cerimoniais. Em linhas gerais, a música se configurou, em todos os casos, como um fenômeno social, isto é, uma forma de produção artística, concebida pela junção e harmonia entre ritmos e sons, que esteve intimamente entrelaçada à cultura, assim como às atividades e processos de subjetivação do homem.

Na atualidade, o cenário musical engloba grande variedade de gêneros e estilos. Dentro da categorização do que se considera música popular, está inserido o *rap*: gênero musical caracterizado pela crítica político-social frente aos problemas enfrentados pelos habitantes das regiões suburbanas dos médios e grandes centros urbanos. Ele carrega historicamente a função de informar a população acerca das mazelas sociais que incidem sobre as comunidades que se encontram em vulnerabilidade social, além de divulgar a cultura produzida na periferia<sup>1</sup>. Seu

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> O termo periferia pode ser compreendido neste trabalho como o lugar em que comumente residem os moradores de classes populares dos centros urbanos. Utilizaremos como sinônimo de periferia as expressões: comunidade, bairro periférico e suburbano. Consideraremos o conceito de periferia segundo as representações e sentidos reconhecidos pela própria população habitante da comunidade, como um espaço em que coexiste pobreza e violência, mas também cultura e potencialidade. Então, não se trata apenas de uma definição acerca de um espaço geográfico, mas ainda de um espaço social. "Seus moradores começaram a construir novas formulações sobre si mesmo e sobre uma posição no mundo. Dessa forma, uma nova subjetividade se forma na periferia, sobretudo entre os jovens, enfatizando o *orgulho* de sua condição e as *potencialidades* dessa condição" (D'Andrea, 2013, p.15).

mecanismo estilístico se faz pela linguagem popular e pelas gírias dos "manos" (termo que representa a palavra irmãos) das comunidades. Outra característica encontrada em algumas composições é o uso do som dos aparelhos de mixagens, que reproduzem, ao seu modo, os ruídos das sirenes e tiros, a fim de expressar eloquentemente a vivência local.

Não raro, esse universo musical parece estranho e hostil para muitos daqueles que se veem distantes da convivência cotidiana com o ambiente das comunidades periféricas, onde o *rap* faz parte dos sons emanados desse meio. O referido gênero não restringe, contudo, seu campo de apreciadores apenas às periferias. Para além desse território, tornou-se material de consumo divulgado pelas gravadoras das metrópoles mundiais, ganhando espaço no cenário juvenil das classes média e alta dos centros urbanos. Nesse universo, encontrou jovens que se identificaram com as causas assumidas pelo movimento *hip hop*, do qual o *rap* é parte integrante, ou aqueles que simplesmente simpatizaram com o ritmo e demais qualidades do movimento. A partir disso, não podemos deixar de notar que este gênero musical foi impulsionado e permanece encabeçado pelas movimentações juvenis. Justamente essa interface entre o *rap* e a juventude é que dará corpo à esta pesquisa.

Considerando que a abrangência do *rap* se estendeu a uma ampla variedade de adeptos, com destaque para a camada juvenil da sociedade, não foi incomum também ter despontado no ambiente da clínica psicológica, contexto no qual tivemos acesso à temática e que suscitou as inquietações iniciais que contribuíram para a produção desta pesquisa. Nesse sentido, o tema geral do estudo surgiu em meio à experiência profissional da pesquisadora, na atuação como psicóloga clínica no atendimento a adolescentes. Os casos atendidos que instigaram o problema de pesquisa, referiram-se a adolescentes do sexo masculino, moradores de bairros populares da cidade de São Paulo. Em sua maioria, os jovens foram encaminhados por instituições escolares, tendo como principais queixas: a indisciplina, o desinteresse pelos estudos e a violência destinada aos colegas de classe, equipe técnico-pedagógica e familiares.

Ao longo do trabalho psicoterapêutico com os adolescentes, a música, especialmente o *rap*, despontou como um dos interesses apresentados pelos jovens, tornando-se uma via facilitadora ao diálogo, à construção do vínculo terapêutico, assim como à comunicação dos afetos. A partir dessa constatação, nasceu, então, o intuito de aprofundar o estudo acerca dos demais sentidos inscritos nas canções de *rap* do contexto brasileiro, para além das mensagens tangentes à vulnerabilidade social, precariedade financeira e violência – já amplamente conhecidos pelo público geral, bem como já difundido pela grande mídia. No trabalho com os adolescentes atendidos, o *rap* se mostrou importante, na medida em que ofereceu para tais

jovens a sustentação emocional diante a conflitos de ordem pessoal e social. A identificação com as canções facilitou, desse modo, a elaboração psíquica de vivências e indagações relacionadas às suas experiências pessoais.

A partir deste percurso e da definição do tema a ser pesquisado, tecemos um levantamento dos estudos científicos consoantes à nossa temática. Encontramos uma variedade de publicações, de diferentes áreas, que se ativeram ao *rap* como tema central. Dentre os assuntos mais recorrentes, localizamos: a correlação entre as raízes históricas, políticas e sociais do *rap* e o contexto das periferias brasileiras; as mensagens de denúncia e confrontação frente às desigualdades sociais; violência, tráfico de drogas e os abusos por parte de agentes policiais; a exaltação da cultura de rua e do empoderamento pessoal e social dos jovens das comunidades; e a construção da identidade facilitada pela música. Percebemos que existem, em comparação a essas pesquisas, poucos estudos que se propõem, entretanto, seja discutir, seja analisar, de forma atenciosa e profunda o contexto do *rap*, sob o aporte teórico psicanalítico de Winnicott, visando a elaboração de conhecimento científico. Por meio das contribuições técnicas e teóricas da teoria winnicottiana, identificamos a possibilidade de acrescentarmos, assim, novas reflexões ao rol das pesquisas sobre o *rap*, sobretudo àquelas, cujos embasamentos se estruturam na Psicologia e na abordagem psicanalítica.

A partir do contato inicial com o tema do trabalho, identificamos que o *rap* brasileiro traz em sua origem a cultura de rua, o contexto dos jovens das comunidades suburbanas, que se apropriam da música não apenas como expressão de um gênero musical, mas também como arma de denúncia frente aos problemas vivenciados pela precariedade das condições de vida, violência, tráfico de drogas, subemprego e demais questões próprias ao cotidiano das populações consideradas à margem da sociedade. Facilmente, aqueles que não compartilham dessas vivências, tendem a ter preconceito e fazer considerações pejorativas à manifestação do *rap*. Nesse sentido, atentamos para a contribuição social do nosso trabalho, ao circunscrevermos aspectos experienciados no universo da realidade brasileira, focalizando uma parcela da população considerada, muitas vezes, incapaz de gerar produções consistentes, nos ditos padrões intelectualizados, cultos e estabelecidos pelas classes dominantes. Procuramos, então, superar os estereótipos lançados sobre esse meio, visando ampliar as linhas de reflexão quanto à produção musical desenvolvida na periferia.

O estudo se pretende relevante, na medida em que visa colaborar ao desenvolvimento de instrumentos de investigação científica ainda pouco utilizados, mas que são possíveis de serem empregados em investigações psicanalíticas, tais como a proposta nesta pesquisa. No

caso, referimo-nos à música e às letras de *rap*, compreendidas por nós como um importante material metodológico de coleta de dados, que se insere como via de acesso à expressão da subjetividade humana, assim como se tem constatado no uso de obras literárias nas pesquisas das Ciências Humanas e Sociais.

Em outro âmbito, almejamos oferecer uma compreensão teórica sobre os fenômenos psicossociais pertinentes à juventude periférica envolta ao contexto do *rap* paulistano. Segundo essa perspectiva, buscaremos respaldar as inquietações que movimentam o trabalho dos profissionais de instituições educacionais, sociais e de saúde, que lidam diretamente com a população em estudo, assim como com os seus recursos simbólicos e culturais – tais como as letras e canções de *rap*. Dessa maneira, visamos embasar práticas interventivas contextualizadas e reflexivas, e colaborar para a extensão das intervenções apoiadas pela psicanálise nas diversas dimensões da sociedade. Acreditamos que as conclusões encaminhadas neste estudo também favorecem os trabalhos desenvolvidos em psicologia clínica, ampliando o conhecimento sobre os diferentes recursos que o ser humano é capaz de lançar mão, a fim de suplantar as adversidades e dar seguimento ao processo do amadurecimento pessoal, implicando-se na estruturação de sua saúde emocional.

Por meio de um mapeamento realizado no Banco de Dados Bibliográficos da Universidade de São Paulo (DEDALUS), observamos que a referida universidade apresenta, nesse banco de dados, o registro virtual de um total de vinte e cinco trabalhos científicos que abordam a cultura hip hop e/ou o gênero musical rap, entre os anos de 1996 a 2016. Na busca, foram incluídas tanto as pesquisas que exploram o assunto como temática central, quanto aquelas que discorrem sobre outros conteúdos, mas dissertam, ainda assim, sobre o rap. Dentre estes estudos, quatro foram desenvolvidos no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP): sendo um trabalho realizado em 2005 pelo Departamento de Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano e três pelo Departamento de Psicologia Social, com dois trabalhos efetivados em 2002 e um em 2010. Até o período em que a busca virtual foi realizada, não foram encontradas pesquisas acerca da respectiva temática, que tivessem sido sistematizadas pelo Departamento de Psicologia Clínica do mencionado Instituto. Assim, salientamos a pertinência do estudo proposto, tanto para a Universidade de São Paulo, quanto para o Departamento de Psicologia Clínica da USP, sendo uma oportunidade de ampliação das investigações científicas neste campo, assim como em relação a aquelas norteadas pelo referencial winnicottiano, cujo foco daremos nesta pesquisa.

Estruturalmente, a organização deste trabalho inicia com a veiculação de uma revisão da literatura que busca resgatar estudos científicos sobre o tema, seguido de três capítulos.

Primeiro apresentamos o "estado da arte" acerca da temática, com o intuito de expor um panorama de importantes trabalhos que se debruçaram sobre a compreensão dos parâmetros envoltos no *rap*, suas influências e implicações. Partimos de uma visão mais ampla a respeito da contribuição oferecida por pesquisas de diferentes áreas, com destaque para a Educação, cujos pesquisadores demonstraram efetiva dedicação na construção de pensamentos que possibilitem ações transformadoras em uma dada realidade. Em seguida, mencionamos os estudos científicos referentes à Psicologia, Psicanálise e também sob o enfoque psicanalítico winnicottiano, os quais se dispuseram a adentrar na esfera do movimento que abarca o *rap*, oferecendo novos olhares e percepções a esse campo de pesquisa. Com isso, visamos esboçar as reflexões traçadas por pesquisas anteriores, para que sirvam de subsídios às discussões que buscamos encaminhar.

No Capítulo II, debruçamo-nos sobre a temática geral do estudo: o gênero musical *rap*. Expomos a história do movimento *hip hop*, nascido nos guetos suburbanos nova-iorquinos, nos anos 60 e 70; e o cenário sociopolítico que suscitou o despontar desse movimento cultural/artístico, o qual se tornou ícone das lutas da população negra estadunidense frente ao preconceito e em prol da igualdade dos direitos civis. Delineamos o percurso pelo qual o *hip hop* ganhou força, passando a incluir e estruturar os demais elementos para além do *rap*, leiase: o grafite, o *break* e a distinção entre MC e DJ. Em seguida, evidenciamos o despertar do referido movimento no Brasil, na década de 80, particularmente em São Paulo, por meio da introdução da dança *break* e depois do *rap*, os quais conquistaram, em conjunto, notoriedade nos espaços públicos da metrópole.

No Capítulo III, nos empenhamos em discorrer sobre dois aspectos fundamentais para o embasamento do trabalho. Primeiramente, contemplamos algumas concepções de juventude disponíveis na literatura geral das Ciências Humanas e Sociais, pontuando que a categorização da juventude se mostra diversa, pelo fato de que os critérios utilizados se modificaram de acordo com o contexto histórico, sociocultural e econômico inseridos. Assim, compartilhamos da concepção que considera o termo juventudes, no plural, como um conceito em movimento e contínua transformação. Neste trabalho, ao nos referirmos à juventude, estamos fazendo alusão à população dita adolescente e também na fase juvenil, antecedentes à entrada na vida adulta. Com isso, consideramos as características que aproximam as duas etapas, como: os conflitos, a busca pela autonomia, identidade pessoal e relação com os pares. Em seguida, assinalamos a

compreensão de Winnicott sobre a adolescência, resgatando a perspectiva levantada quanto aos aspectos normais dessa fase do desenvolvimento humano, em que o arriscar-se às experiências compõe um caráter saudável no indivíduo que busca a construção de algo próprio a si. Acreditamos também ter sido apropriado a reserva de um espaço que traz um olhar sobre os entrelaces entre a socialização e a identidade juvenil com o *rap*, ressaltando o valor da irmandade e o peso da expressão "mano" perante os jovens advindos das periferias, tal como um instrumento simbólico pertinente à socialização.

Ainda neste capítulo, pareceu-nos pertinente nos ater ao referencial teórico psicanalítico de Winnicott, tecendo os princípios que regem a sua teoria do amadurecimento emocional. Esta subseção se dedica a apreciação dos conceitos que norteiam o processo de desenvolvimento emocional humano, congregando o estatuto de saúde a partir dessa perspectiva. Apresentamos a evolução da estruturação do psiquismo, partindo dos movimentos primitivos de integração de self e ego na fase de dependência absoluta, e seu decurso nas etapas de dependência relativa e rumo à independência. Descrevemos a dinâmica do espaço potencial desde a ilusão onipotente, passando pelo despertar da diferenciação e entrada dos objetos/fenômenos transicionais, até a aquisição do brincar espontâneo e a abertura para a socialização e as atividades culturais. Ao longo desse detalhamento, acompanhamos a convergência entre os conceitos, os quais dialogam entre si em uma afluência que perdura por toda a vida, de acordo com um modelo de amadurecimento favorável ao crescimento do indivíduo. Destacamos, também, as concepções de confiança, esperança e criatividade na teorização winnicottiana, as quais nos oferecem respaldo para pensar a função psíquica relacionada ao rap, como manifestação cultural, na esfera da população juvenil disposta no entorno do respectivo gênero musical. Face a essa dimensão, lançamos mão de alguns autores psicanalíticos para somar à nossa imersão teórica, pormenorizando os conceitos edificantes da teoria winnicottiana.

Por fim, no Capítulo IV, detemo-nos à exposição dos trechos musicais selecionados para nossa reflexão psicanalítica. Organizamos três categorias a fim de alocar as letras de *rap*, de acordo com os assuntos que ponderamos ser relevantes para o desdobramento da discussão. As categorias seguem intituladas da seguinte forma: *Rap e os Processos Integrativos; Rap e a Socialização Juvenil; e A Criatividade no Rap*. Tal escolha se justifica pelo fato de buscarmos oferecer uma compreensão geral sobre os alcances que o ser humano adquire, ao longo da evolução, em seu amadurecimento pessoal, desde as primeiras vivências com o ambiente, até a interface com os elementos da cultura, construindo, com isso, recursos para a sua saúde emocional. Em cada categoria serão apresentados excertos de canções de *rappers* e grupos de

rap provenientes das comunidades periféricas de São Paulo, que conquistaram prestígio no panorama musical brasileiro, assim como entre os jovens paulistanos habitantes das comunidades. Elegemos músicos rappers tanto da antiga geração, quanto da nova geração do movimento hip hop no país, para que tenhamos uma representatividade do teor dos conteúdos manifestados nas narrativas, até os dias atuais.

#### 1.1. MÉTODO

Esta pesquisa se caracteriza como um estudo qualitativo, exploratório e documental. De acordo com seus objetivos, é considerada exploratória, na medida em que busca propiciar maior conhecimento à problemática, no intuito de torná-la mais clara e passível ao aperfeiçoamento de ideias relacionadas ao campo de estudo. Nesse sentido, o "seu planejamento tende a ser mais flexível, pois interessa considerar os mais variados aspectos relativos ao fato ou fenômeno estudado" (Gil, 1987, p.27). Com base nos procedimentos técnicos, define-se como uma pesquisa documental, por utilizar, além da pesquisa bibliográfica, também fontes diversas que não receberam tratamento analítico. "A modalidade mais comum de documento é a constituída por um texto escrito em papel, mas estão se tornando cada vez mais frequentes os documentos eletrônicos, disponíveis sob os mais diversos formatos" (Gil, 1987, p.31).

Para o desenvolvimento do estudo foram elencados como fontes ou instrumentos da pesquisa, letras de músicas de *rap* paulistano, dentre as quais selecionamos excertos musicais com conteúdos que expressam o processo de amadurecimento emocional, segundo esboçado na teoria de Winnicott, englobando seus conceitos fundamentais. Embora a documentação em ciência seja feita classicamente por meio da escrita, é comum, entretanto, que as fontes documentais sejam consideravelmente ampliadas: "assim, o pesquisador pode valer-se de documentos contidos em fotografias, filmes, gravações sonoras, disquetes, CD-ROM, DVDs, etc" (Gil, 1987, p.66).

A respeito dos procedimentos metodológicos, estabelecemos critérios de inclusão e exclusão para a escolha das composições selecionadas para a reflexão. Definimos que os compositores devem ser provenientes das comunidades periféricas da cidade de São Paulo, além de ter significativa influência e representatividade no universo atual da música *rap* paulistana, e também na proporção brasileira. Esse parâmetro foi definido, levando-se em consideração o valor histórico-cultural e a grande expressão que o *rap* assumiu desde seu surgimento no Brasil, nas periferias da cidade de São Paulo.

Para a seleção dos músicos *rappers* que alcançaram notoriedade na cena juvenil paulistana, foram realizadas buscas em revistas eletrônicas e sites especializados na *Internet*, com a perspectiva de localizar os compositores que tiveram seus trabalhos destacados, com frequência, em notícias e reportagens nos últimos anos. Dentre o material pesquisado, destacamos a revista *Rap Nacional*, que circula em versão impressa e também por meio virtual, sendo considerado atualmente o meio de comunicação mais importante do movimento *hip hop* no Brasil. Por meio desse material, é possível encontrar notícias recentes sobre os primeiros grupos de *rap* do país: aqueles que conquistaram maior relevância, bem como os que têm despontado na nova geração. Com a finalidade de ratificar a relevância dos músicos elencados, os dados encontrados foram comparados com a lista de popularidade apresentada em sites com especificidade musical, com destaque para o site *Vagalume*. Este oferece um *ranking* dos grupos musicais e canções mais tocadas dentro de um gênero musical.

Paralelamente, também entramos em diálogo com jovens que estão envoltos ao contexto do *rap*, moradores de comunidades paulistanas, *rappers* por *hobby* e administradores de *blogs* produtores de conteúdo para a *Internet* ligados ao movimento *hip hop*, no intuito de nos aproximarmos desse contexto, assim como de conhecer algumas de suas peculiaridades. Vale ressaltar que tais informações serviram para facilitar o entendimento de certas características da temática da pesquisa, porém, não irão compor a discussão do trabalho, uma vez que buscaremos manter a coerência com o objetivo proposto.

Após essa etapa, a partir de uma pesquisa biográfica sobre os músicos, excluiu-se os artistas não provenientes de São Paulo. Dentre a amostra adequada ao estudo, elegemos os grupos Racionais Mc's, RZO e o músico Sabotage, da antiga geração (década de 80/90), e os *rappers* Projota, Criolo e Emicida que se tornaram conhecidos na nova geração, ainda que tenham iniciado suas carreiras no período em que os cantores da antiga geração já faziam sucesso. Ressaltamos que os *rappers* foram selecionados também por transmitirem em seus discursos, emitidos em entrevistas e em suas músicas, a proposta de seguirem e difundirem os princípios estabelecidos pelo movimento *hip hop*, de respeito ao próximo, valorização da cultura periférica e de luta pelos direitos civis, e não o intuito de incitar a violência.

Por meio da discografia dos *rappers* e pelo índice de popularidade das músicas de cada compositor, foram elencadas as canções com alusão à temática do estudo, a fim de se dar início à fase de análise dos dados. As canções definidas para integrar o trabalho foram:

Tabela 1 – Descrição dos artistas e das músicas apresentadas na discussão.

| Música              | Autoria                                      | Álbum   | Gravadora                     |
|---------------------|--|---|-------------------------------|
| A Vida é<br>Desafio | Racionais Mc's                               | Nada Como Um<br>Dia Após o<br>Outro Dia               | Cosa Nostra                   |
| Vários Manos        | RZO  | Evolução é uma coisa                                  | Warlok Records                |
| Enxame              | Sabotage em<br>parceria com SP<br>Funk e RZO | Uma Luz Que<br>Nunca Irá Se<br>Apagar                 | Cosa Nostra                   |
| O Rap em Ação       | Projota                                      | Projeção  | Mixtape gravação independente |
| É o Teste           | Criolo                                       | Ainda Há Tempo  | SkyBlue Music                 |
| Levanta e Anda      | Emicida                                      | O Glorioso<br>Retorno de<br>Quem Nunca<br>Esteve Aqui | Laboratório<br>Fantasma       |

Posteriormente à coleta dos dados, tendo selecionadas as letras musicais, estabelecemos categorias de análise para alocar as canções, a partir dos assuntos tangentes à pesquisa. As categorias foram assim nomeadas: *Rap e os Processos Integrativos, Rap e a Socialização Juvenil e A Criatividade no Rap*. Por meio dessa organização, nosso intuito foi o de oferecer uma melhor delimitação à investigação, abarcando de um modo geral, algumas conquistas traçadas no âmbito do amadurecimento, desde a primeiras experiências de vida até a fase da adolescência.

Consideramos ser válido destacar que uma das peculiaridades do *rap* é o fato de que seus compositores procuram relatar, por meio de suas músicas, experiências pessoais ou vivências de pessoas da comunidade em que vivem. Os *rappers* comumente expõem fatos, comunicam o que veem, o que pensam e como se sentem perante uma realidade. Descrevem as situações de um ponto de vista pessoal, mas que possibilita, muitas vezes, a identificação com as experiências também vivenciadas pelos apreciadores de suas composições.

Sem nos afastar dos nossos objetivos, fazemos um adendo com a contribuição de um pensador alemão, que nos conduziu a uma associação reflexiva entre a figura do narrador e a imagem do *rapper* - o qual, em suas letras procura manifestar histórias pessoais. Trata-se do filósofo e crítico literário Walter Benjamin. O autor escreve que, em seu entendimento, o

narrador é aquele que narra experiências sejam as suas ou as de outrem, de forma que os melhores escritos são aqueles que possuem mais semelhança com as histórias relatadas oralmente pelas pessoas. "Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*" (Benjamin, 1936/1994, p.221).

A narrativa permite que cada receptor tenha a experiência de modo individual e singular, sendo livre para interpretá-la e assimilá-la à sua própria experiência. Assim, a natureza da verdadeira narrativa é apontada da seguinte forma: "Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida" (p.200). Nesse sentido, é possível que também as narrativas de *rap* sejam apropriadas às histórias de seus ouvintes, remetendo a acontecimentos pessoais, capazes de conduzir a um aprendizado ou reflexão, com algum desdobramento na vida individual.

## 1.2. O RAP E OS ESTUDOS CIENTÍFICOS: CAMINHOS PERCORRIDOS

Nesta seção, apresentamos um panorama de importantes estudos que possuem como pano de fundo a temática do *rap*. São experiências científicas sustentadas por pesquisadores de diferentes áreas, que nos permitem obter uma compreensão do que foi produzido a esse respeito, auxiliando-nos a direcionar nossa proposta de estudo.

O *rap*, assim como a cultura *hip hop*, encontram-se historicamente atrelados à vida dos moradores das comunidades populares dos médios e grandes centros urbanos, em sua maioria compostas por população negra e afrodescendente. Tal associação, não raro vem permeada de estigmas e marginalização por parte daqueles que observam de fora as produções geradas nesse contexto.

Uma investigação sobre os estereótipos envoltos na cultura *hip hop* e *rap* destacou, entre outros aspectos, que um expressivo número de entrevistados norte-americanos ditos, contrários à música *rap*, associavam de forma preconceituosa e discriminatória essa categoria musical à cultura e às condições econômicas e sociais (pobreza) dos negros. Grande parte dos entrevistados demonstraram nutrir fortemente o estereótipo de que o negro pobre imerso no contexto *hip hop* é preguiçoso, viola de forma intencional os valores norte-americanos, assim como é o responsável em si pela situação econômica a que se encontra acometido, não sendo merecedor, em razão disso, de benefícios sociais governamentais. Em parte, tal ideia se revelou impelida pelas letras de *rap* que abordam o crime e a violência de modo expressivo; mas

transparece, por outro lado, as raízes históricas norte-americanas de preconceito para com a cultura negra que lá se instaurou. Apesar da maior aceitação do *rap* nos últimos anos, o estudo demonstrou que as atitudes contrárias à cultura do *hip hop e do rap* foram usadas como justificativas à discriminação contra diversas formas de expressões do cenário negro (Reyna, Brandt & Viki, 2009).

Os resultados apontados na pesquisa anterior não se restringem ao contexto norteamericano, uma vez que no Brasil é possível também constatar o preconceito relacionado ao 
hip hop e ao rap, assim como à cultura negra e à pobreza. Para a psicanalista Kehl (1999), uma 
pessoa não originária do ambiente social da periferia, e que se permita debruçar sobre as 
músicas de rap, comumente se sente desconfortável com o tom impetuoso e ameaçador 
presentes nas canções. Tal incômodo ocorre, segundo a autora, porque o compositor de rap 
supõe se remeter ora aos "manos" (gíria para irmãos, amigos) da comunidade - advertindo-os, 
convidando-os à tomada de consciência e de atitude -, ora aos seus opositores e à sociedade 
segregacionista, repreendendo e acusando-os pelas mazelas sociais.

Segundo Tomasello (2006), o *rap* no Brasil assumiu a posição de divulgar as vivências cotidianas dos jovens provenientes dos bairros periféricos, sendo uma possibilidade que encontraram para se manifestarem, se comunicarem e serem vistos em uma sociedade que os direciona à margem social. Kehl (1999) acrescenta que os "*manos*" do *rap* usam como arma militante o discurso, a palavra em forma de música, para expressar o que pensam. Entre esses jovens, alastra-se a necessidade de se ter consciência acerca da luta na qual estão envolvidos, assim como da tomada de atitude para promover mudanças em sua realidade social e pessoal. Em geral, as canções exaltam a fidelidade, o orgulho das raízes daqueles que compartilham da pobreza, bem como realça a origem afro. Com efeito, "o rap não oferece, evidentemente, nenhuma saída material para a miséria;... O que o rap procura promover são algumas atitudes individuais fundamentadas numa referência coletiva" (p. 100). Vale notar que, com o passar dos anos, a aproximação com o *rap* e o consumo dessa produção musical passou a ganhar força para além daqueles que cresceram nas periferias, estendendo-se, de modo geral, a todos aqueles que se reconhecem diante ao desprezo, às desigualdades sociais, à violência e à exclusão na sociedade (Kehl, 1999).

Em um estudo desenvolvido no campo da Educação, respaldado pela psicanálise, Amaral (2013) identificou que as canções de *rap* delatam a guerra entre os traficantes e policiais. Essa denúncia acaba, de certa forma, incidindo sobre os moradores das comunidades, os quais se veem rodeados por tiroteios, violência, muitas vezes estando entre a vida e a morte.

Em meio a isso, os *rappers* procuram alertar a juventude da comunidade sobre os riscos que ela pode estar submetida, caso influenciadas pelo mundo do crime. Também instigam os jovens a se defenderem e enfrentarem as adversidades da vida com coragem, para não se tornarem mais um percentual, dentre as expressivas taxas de homicídios, como frequentemente ocorre na cidade de São Paulo. A mensagem do *rap* encoraja a luta pelo reconhecimento da territorialidade, da cultura e das raízes que oferecem, entre outros aspectos, identidade à essa população. Justamente pelo discurso *rap* abranger tantas temáticas provocadoras - ainda que realistas - é que alguns concebem a mensagem difundida como uma forma de apologia ao crime e à violência. O *rapper* discorre prioritariamente, entretanto, sobre o que vivencia, bem como o que observa diariamente em seu cotidiano - no qual a vulnerabilidade socioeconômica e suas consequências não podem ser escondidas.

No Brasil, dentre os grupos *rappers* que conquistaram uma quantidade numerosa de fãs, atingindo, com isso, grande extensão musical, destaca-se o *Racionais Mc's*. O jornalista e pesquisador em Letras, Zeni (2004), ao analisar duas canções desse grupo musical, verificou que as letras retratam a realidade dos habitantes dos bairros suburbanos de São Paulo, local onde os integrantes do grupo são originários, bem como convivem lado a lado com a violência e as injustiças sociais, sentindo o preconceito em suas próprias vivências pessoais. As composições se direcionam não apenas àqueles que integram essa realidade, mas abrangem também a sociedade como um todo, principalmente aqueles que estão alheios aos problemas sociais. Segundo o autor, o *Racionais Mc's* se propõe a refletir acerca da função que ocupa no interior das comunidades, tornando-se modelo de vitória para os jovens provenientes desse meio, além de assumir o papel de delator das mazelas sociais.

Amaral (2011) desenvolveu, por sua vez, uma investigação sobre a aproximação de jovens alunos de uma escola pública brasileira com o *rap* e o *funk*. O resultado do estudo apontou, entre outros aspectos, que o envolvimento do público com tais músicas representaria, no campo subjetivo, o enfrentamento das cicatrizes sociais impostas historicamente a essa população, posicionando-se na contramão do imaginário social, que associa frequentemente as manifestações culturais da periferia à vulgaridade sexual e à violência juvenil. Segundo a autora, o movimento *hip hop*, ao fazer alusão à criminalidade em seu discurso, utiliza desse artificio justamente para discorrer sobre as arbitrariedades sociais que a juventude suburbana está sujeita.

Para denunciar os abusos da polícia ou a discriminação, por exemplo, muitas vezes os *rappers* recorrem a esses "atos de linguagem", vociferando contra as injustiças, com tamanho realismo,

acompanhado de todos os recursos sonoros para obter tal efeito, que, muitas vezes, suas músicas são confundidas com uma verdadeira incitação à violência e ao crime. (Amaral, 2011, p. 606)

Ainda no mesmo estudo, a pesquisadora verificou que os alunos *rappers* demonstraram, em suas composições, significativa criticidade perante ao contexto social em que estavam inseridos, de modo que a música permitiria, segundo essa perspectiva, que eles transpassassem as marcas da exclusão e recriassem os significados de suas vidas. Pode-se considerar, assim, que os jovens, reivindicando ou mesmo recriando a cultura popular, "viram-se impelidos a expressar suas angústias e anseios de satisfação por meio de *raps* e danças dotadas de aguçada potência crítica" (Amaral, 2011, p.603).

Fernandes (2014) também compartilha os resultados de sua experiência relacionados ao trabalho de letramento de adolescentes frequentadores de uma Organização Não Governamental (ONG), localizada na periferia de São Paulo. O alcance de seu estudo permitiu verificar, entre outros aspectos, ganhos para além do aprendizado das técnicas linguísticas. Verificou-se, com efeito, que a produção escrita de canções de *rap* também contribuiu à preservação das particularidades que expressavam pertencimento e identidade aos jovens, partindo de um mecanismo musical que oferecia sentido à história de cada um, por meio de conteúdos contextualizados e próximos do cotidiano deles. Assim, o *rap* viabilizou a reflexão crítica da condição que ocupavam frente à sociedade, ampliando a visão de mundo e provocando mudanças na relação estabelecida com a comunidade e a escola a que pertenciam.

Hinkel e Maheirie (2007), pesquisadores em Psicologia, estudaram a afetividade enunciada em canções de *rap*. Observaram que o jovem pobre usualmente sente que existem poucas alternativas para projetos de vida, sendo uma delas, entretanto, a iniciação na vida do crime e do tráfico, onde encontra status frente aos demais jovens, em razão da visibilidade social atribuída pela marginalidade. É comum as canções tratarem de temas ligados à humilhação, à violência, às drogas, à exclusão social, à fome e ao sofrimento. No entanto, é possível também encontrar perspectivas de mudança de vida, no sentido de que a história de cada um daqueles que compartilham as mesmas dificuldades poderá assumir um decurso diferente, divergente do crime. Nesse enfoque, a força da irmandade e do companheirismo são chamados à cena, na medida em que a transformação parece acontecer pela união dos irmãos da comunidade. Na visão dos autores, o *rap* se torna um caminho para a expansão das emoções, um modo de transformar as lembranças difíceis e os problemas diários em um projeto dinâmico de reflexão sobre a humanidade.

Partindo dos mesmos pressupostos, um trabalho realizado com *rappers* e *funkeiros* de bairros populares em Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais, sublinhou a história de vida desses jovens, que iniciaram, desde muito cedo, a inserção em subempregos, não apenas para auxiliar no sustento de suas casas, mas também como meio de maior autonomia e de realização de atividades de lazer próprias à condição juvenil. Os entrevistados demonstraram insatisfação em relação aos seus trabalhos atuais, sinalizando o desejo de se dedicarem à música como uma forma de ofício que permitiria, além de rentabilidade, um meio de expressão do ato criativo, conferindo-lhes maior satisfação pessoal. Com efeito, "para os jovens ligados aos grupos musicais, existe pelo menos o sonho de se tornarem cantores.... Um sonho que, independentemente das possibilidades da sua realização, dá um sentido ao cotidiano deles" (Dayrell, 2002, p.123). Nesse estudo, observou-se a importância que a música, ouvida e produzida na comunidade, se configura como uma das principais influências de valores e questões políticas aos moradores da comunidade, norteando, inclusive, as tomadas de decisões da juventude desse território.

Por priorizar histórias reais, o *rap* permite o estabelecimento de uma identificação entre os compositores e cantores e os moradores das comunidades que apreciam essa classe musical: "os jovens veem no rap não apenas um meio de comunicação, mas uma forma de realização pessoal, tendo em vista que os cantores são, para a maioria, ídolos e,... modelos a serem seguidos" (Tomasello, 2006, p.61). Isso reflete o fato de a maneira dessa juventude projetar suas esperanças e expectativas de conquistas naqueles que conseguiram visibilidade por meio da arte produzida localmente.

Assim, para além do aspecto de denúncia das mazelas presentes na realidade das comunidades brasileiras, o *rap* no país também se configura como um meio de fortalecimento psíquico e cultural dos jovens que crescem nesse entorno, posto que: "é exatamente a situação dessa população excluída desde os tempos idos coloniais que os *rappers*, com sua estética agressiva denunciadora, e os funkeiros, de modo mais irônico e alegre, têm denunciado em suas músicas" (Amaral, 2011, p.608). Os *rappers* fazem, nesse sentido, uso de seu potencial criativo para criar discursos bem elaborados e poéticos, os quais desafiam aqueles que os consideram incapazes de desenvolver manifestações artísticas importantes, por estarem marginalizados da linguagem considerada culta (Amaral, 2011).

Dessa forma, considera-se que a música *rap* é capaz de favorecer que tal parcela da população seja conduzida à reflexão e ao questionamento, instigando-a a assumir uma identidade de enfrentamento frente aos estigmas e à naturalização das precárias perspectivas

socioculturais impostas às suas vidas. Acrescenta-se, ainda, que o conteúdo das narrativas de *rap* expõem as experiências de um coletivo a partir da visão individual do compositor, porém também se tornam, ainda assim, individuais ao se ligarem à história de cada ouvinte advindo do mesmo contexto, na medida em que: "concebemos que os entrevistados, por meio do Rap, adentraram em contextos de exclusão de uma forma lúdica, transformando o sofrimento em lazer, sociabilidade, afirmação de si, crítica social" (Hinkel & Maheirie, 2011, p.396).

Scandiucci (2005) considera que dificilmente o *rap* e o movimento *hip hop* ganhariam tanto poder fora dos bairros suburbanos, pois destacam o protesto contra o tráfico de drogas, a violência e o preconceito frente aos moradores das comunidades periféricas, situações que se interligam e fazem parte daquele cenário. Além disso, não se pode desvincular todo esse universo das tradições afrodescendentes constituintes da base do movimento. O autor sugere uma associação entre os quilombos e as periferias, entre os negros escravizados que lutaram contra a exploração dos patrões e a comunidade pobre que se insere contra o sofrimento perante às desigualdades econômico-sociais.

O movimento maior do hip hop, ao levantar a bandeira em favor de uma população comumente marginalizada, utiliza suas práticas expressivas para mobilizar vias de contestação política, mas também como possibilidade de evitar outras saídas para os jovens, como as drogas e a delinquência: "o hip hop teve e tem o potencial de organizar o protesto da juventude negrodescendente em São Paulo, canalizando a energia psíquica da revolta para uma contestação através da arte" (Scandiucci, 2005, p.105). Tanto a presente visão apresentada por Scandiucci (2005), quanto a descrita por Hinkel e Maheirie (2011), convergem com a concepção que embasa o nosso trabalho investigativo. Consideramos, com efeito, que o rap pode ser uma via encontrada por muitos jovens em condições de vulnerabilidade social, que possibilita traçar novas linhas em suas histórias de vida, por meio de um plano artístico que fortalece a identidade do indivíduo e proporciona uma perspectiva de futuro pessoal e, em alguns casos, profissional. Pode ser, nesse sentido, uma esperança de sobrevivência, no interior de um contexto em que muitos não acreditam que exista vida, criatividade e potencial. Em outras palavras, uma fonte de inspiração e revelação para uma população marcada por estigmas sociais, mas que dispõe, ainda assim, da capacidade criativa para a produção, a expressão, assim como para a simbolização capaz de transformar as adversidades em outras formas de experiência de vida.

Não obstante, acrescentamos as ideias de Lourenço (2001), a qual defende que o movimento *hip hop*, incluindo o *rap*, pode ser utilizado como via artística, em substituição à prática de estratégias coletivas de defesa, compreendida por ela como sendo expressas, por

exemplo, pelo uso de drogas e pela privação de conhecimento. O engajamento dos jovens com as atividades do movimento contribuiria para a valorização de si e do espaço em que vivem, assim como estimularia a busca pela informação e pelo conhecimento, seria uma forma de catarse para a manifestação dos sentimentos e um estímulo à solidariedade pelos laços identitários.

Nesta revisão da literatura vale destacar, ademais, alguns estudos que se aproximam do assunto proposto em nosso trabalho, isto é: que articulam aspectos do *rap* com o campo psicanalítico desenvolvido por Winnicott. Essas contribuições merecem notoriedade, pois auxiliam no desenvolvimento de nossa reflexão, por meio da exposição das diferentes concepções traçadas, apontando os caminhos percorridos e lançando novos questionamentos.

Nessa dimensão, Granado (2012) relata a sua experiência de assessoria voltada a técnicos de oficinas, integrantes de um projeto de *rap*, destinado a jovens de uma ONG situada na periferia de São Paulo. A pesquisadora encontrou em textos psicanalíticos um meio de subsidiar a prática dos oficineiros, os quais se viam mobilizados pelos desafios da atividade. Compreendeu que o papel dos técnicos estava para além das práticas educativas propostas, na medida em que deveriam também ser continentes aos usuários do serviço, acolhendo as suas angústias e ansiedades. Os jovens, solicitavam, com efeito, uma sustentação emocional desses profissionais, o que era oferecido pela via da escuta. Nesse processo, houve momentos em que os oficineiros foram alvo de ataques agressivos, mas à medida em que puderam sobreviver às retaliações e executarem um manejo diferencial, viabilizaram, por outro lado, que os garotos tivessem a experiência da passagem da percepção subjetiva para à objetiva. Na concepção winnicottiana, isso ocorre quando a criança destrói o objeto primário no inconsciente, e o objeto sobrevive a essa destruição. Além disso, por comporem parte da vivência cultural dos jovens, as oficinas foram associadas ao campo transicional, favorecendo a organização da subjetividade deles, ao permitir que se expressassem espontaneamente.

Castro e Castanho (2013) não interpelam, por sua vez, o *rap* diretamente, mas embasados pelo referencial winnicottiano discorrem sobre o *hip hop* ao refletirem acerca do processo de ensino-aprendizagem da dança *breaking*, para adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa. Os autores apreenderam que a aprendizagem suscitava nos jovens a elaboração de simbolizações que possibilitavam a construção de um sujeito por meio da mediação das heranças deixadas pela humanidade. Assim, a dança poderia ser considerada inserida no espaço potencial, onde as questões internas do indivíduo se articulam com o meio cultural compartilhado, oportunizando a atividade lúdica e espontânea. Ademais, as oficinas

estruturaram um espaço em que por meio do movimento corporal, a agressividade dos adolescentes, que tende a ser inibida pelas instituições socioeducativas, poderia encontrar um meio para a elaboração e expressão.

Por fim, apresentamos uma pesquisa-ação enveredada por Gomes (2013), que explorou o percurso infracional de adolescentes em Liberdade Assistida (LA), por meio do método de "História de Vida". Dentre as atividades, os jovens puderam criar letras de *rap* com base em seus históricos pessoais, utilizando, em dado momento, um personagem fictício para o qual todo o grupo desenvolveu uma história, servindo de objeto intermediário de suas próprias subjetividades. Os atos infracionais dos adolescentes foram compreendidos conforme manifestação da tendência antissocial, tal como concebida por Winnicott. Verificou-se que o passado da maioria dos meninos tinha sido marcado por ausências e abandonos físicos e emocionais. De forma que pareciam, em sua maioria, ter desfrutado de raras situações de um brincar livre e criativo, talvez não podendo se lançarem na construção e desconstrução da realidade, devido ao fato dela ter sido imposta antes mesmo do alcance de certa maturidade emocional. As atividades proporcionadas pela pesquisa-ação permitiram aos adolescentes construírem novos significados às suas histórias de vida, vislumbrando um futuro descolado do estigma de infratores que carregavam, bem como contribuindo positivamente ao desenvolvimento pessoal dos mesmos.

Muitos dos estudos desenvolvidos até o momento sobre o *rap*, contribuíram para a compreensão, em linhas gerais, do contexto histórico, político e econômico que mantém a força do movimento *hip hop* nos bairros periféricos, para dar voz aos jovens oriundos dessas regiões, bem como para resgatar e frisar o valor apropriado às diversas facetas da cultura construída nesse ambiente. Para além dessas perspectivas, visamos desenvolver outros campos de reflexão sobre o tema e desconstruir, no escopo deste estudo, possíveis preconceitos que possam estar imbricados à manifestação do *rap*. Por isso, com base na compreensão psicanalítica winnicottiana, dispomo-nos a adentrar nos significados, ainda pouco apurados, das canções do respectivo gênero musical, especificamente no que diz respeito aos possíveis sentidos expressos nas narrativas de *rap*, assim como os seus entrelaçamentos com o processo de amadurecimento emocional juvenil, circunscrevendo-o ao contexto da população jovem das comunidades periféricas.

## 2. HISTÓRIA DO MOVIMENTO HIP HOP E O SURGIMENTO DO RAP

O hip hop (termo em inglês que significa movimentar os quadris) é um movimento artístico-cultural despontado no final da década de 60 e início de 70 nos guetos do bairro do Bronx - região de Nova York habitada predominantemente por população negra e de baixa renda. Proveniente da cultura de rua dos jovens suburbanos, tornou-se um veículo de divulgação dos acontecimentos cotidianos juvenis e de crítica quanto aos problemas socioeconômicos presenciados por essa população. Os praticantes desse movimento, denominados hip hopper, são aqueles que procuram "por meio de suas atitudes e expressões artísticas, melhorar a realidade. Essas atitudes caracterizam-se por ações coletivas e individuais que têm por objetivo expor suas ideias e seus ideais" (Souza, Fialho & Araldi, 2008, p.16).

O levantamento histórico das raízes da cultura *hip hop* remontam às décadas de 20 e 30 na Jamaica, período assolado por problemas sociais e raciais que fizeram com que diversos jovens negros, sem escolaridade e desempregados, se deslocassem do campo à cidade. Foi nesse ambiente que os jovens jamaicanos, conhecidos como *rude boys*, passaram a fazer uso da música no ambiente de rua para manifestarem suas opiniões e também como um meio de diversão, na organização de festas nesses locais. Posteriormente, nas décadas de 60 e 70, outros movimentos juvenis com enfoque na contestação e reinvindicação político-social ganharam, por parte dos negros, força na Jamaica, dentre os quais destacamos: a doutrina rastafári e o *reggae* - gênero musical influenciado pelos sons, batidas e danças dos ancestrais africanos, que misturava descontração rítmica com um discurso politizado, expondo a precariedade das condições de vida no país (Fernandes, 2014).

Em 1967, devido à uma expressiva guerra civil que permeou a capital jamaicana, Kingston, o DJ jamaicano Kool Herc imigrou com sua família para os Estados Unidos, assim como muitos outros jovens jamaicanos. Nas festas de rua que aconteciam no Bronx, introduziu instrumentos e técnicas musicais praticados na Jamaica, como os *sound-system* (sistemas de som) e a manipulação simultânea de dois discos, para criar diferentes nuances rítmicas (Fernandes, 2014). O estilo tocado pelo jamaicano foi sendo difundido pelos bairros vizinhos e ganhando novas peculiaridades a partir da contribuição de jovens que o acompanhavam nesses eventos. Os DJs lançavam os sons (principalmente na batida do *funk*) e interagiam com os participantes que se arriscavam ao microfone, entoando rimas e acompanhando a música, parecido com o que era feito na Jamaica. As festas de rua também começaram a abrigar outras expressões juvenis, como as competições de dança entre gangues de diferentes regiões da cidade, que inovavam os passos com influências diversas, incorporadas, por exemplo, das artes

marciais, assim como de filmes de kung fu (Silva, 2013). Herc obteve grande destaque pelo talento e originalidade que impunha nas batidas, misturando equipamentos sonoros e voltando os discos para trás, para alcançar diferenciais estilísticos em suas apresentações. Também foi ele quem separou as funções de DJ e MC, explicadas posteriormente neste trabalho (Santos, 2002).

As festas ocorriam afastadas dos bairros centrais da cidade, nas ruas ou edifícios abandonados, permitindo a entrada gratuita dos jovens que buscavam ocasiões para o lazer. A notícia sobre os eventos era propagada verbalmente de um para o outro nos grupinhos juvenis, ou por meio de cartazes produzidos pelos grafiteiros locais (Santos, 2002). Foi nesse universo que nasceu o gênero musical *rap* (*rhythm and poetry* – ritmo e poesia em inglês), a partir de variações da música *soul* e *funk*, contando com um DJ para ditar o som e fazer as mixagens musicais, assim como um MC - cantor que, em geral, improvisa letras com ritmo e rima. Além da música para animar as festas e bailes, o movimento *hip hop* também envolve o *break* ou *breakdance* (dança) e o grafite (arte plástica exposta principalmente nos muros das ruas) (Contier, 2005; Zeni, 2004).

Nesse período, em Nova York, o crescimento de grandes organizações provocou a falência de uma gama de indústrias que tinham como mão-de-obra muitos negros e hispânicos. Significativa parte desses operários, que não contavam com especialização condizente aos novos artifícios tecnológicos utilizados pelas corporações, foram demitidos ou substituídos pelo processo de mecanização dos empregos. Além disso, as antigas moradias da classe operária foram demolidas, para ceder espaço ao projeto urbano de reestruturação da cidade, por meio da construção de condomínios de luxo, parques e rodovias. Em razão dessa reconfiguração, a população habitante dessas regiões se mudou, então, para as regiões periféricas do Bronx, isentas de infraestrutura capaz de acolher o superpovoamento que nela se instalou (Souza et al., 2008).

O subúrbio nova-iorquino sofreu, ainda, o abandono dos recursos e investimentos públicos, ficando marginalizado e segregado dos centros urbanos, o que agravou a situação de pobreza dos jovens. Frente a isso, os moradores da região do Bronx se viram sem escolas, trabalhos e espaços de lazer. As desigualdades sociais se tornaram cada vez mais evidentes, contribuindo para a organização de gangues delinquentes e a circulação de drogas. Um levante juvenil surgiu em protesto ao descaso político, às desigualdades sociais, ao preconceito, assim como em luta a favor dos direitos civis da comunidade negra (Fernandes, 2014; Souza et al., 2008).

Em meio a esse quadro, o *hip hop* adotou a postura política dos movimentos juvenis que surgiram no subúrbio dos Estados Unidos. Souza et al. (2008) acrescenta que:

Como contraponto aos roubos, ao tráfico, à violência e à miséria, jovens artistas promoviam festas comunitárias nas ruas para se descontraírem. Nesse contexto, as expressões artísticas como a dança, a música e o grafite passaram a constituir-se em uma alternativa de vida dentro do gueto Bronx. Por meio dessas expressões os jovens ocupavam o tempo ocioso, divertiam-se, aprimoravam suas habilidades, compunham novas formas de se expressar e criavam um jeito próprio de sobreviver. (p. 18)

As ruas se tornaram local de encontro de lideranças sociais, convivência e troca de ideias. Assim, o *hip hop* congregou elementos artísticos para apropriar-se de um caráter político de protesto pelo direito das minorias; ideia que influenciou também o *hip hop* brasileiro, o qual passou a abranger a luta pela população considerada excluída, independente da cor. Os seguidores do estilo adquiriram características próprias de falar (gírias) e vestir (roupas largas, bonés, correntes no pescoço) que favoreceram a identificação daqueles que compartilhavam dos mesmos pressupostos (Contier, 2005; Fernandes, 2014; Zeni, 2004).

Outra figura de destaque na cena *hip hop* foi Kevin Donovan. Jovem do Bronx, que frequentava as mesmas festas que Kool Herc e demais nomes daquele cenário, foi ex-líder de uma gangue que praticava atos criminosos e ao abandonar a delinquência, passou a criar festas que divulgavam a cultura da paz, com o slogan *paz, amor, união e diversão*. Influenciou vários outros jovens a deixarem a criminalidade e compreenderem a força da união e da paz entre si, negros dos bairros populares. Também assumiu o codinome Afrika Bambaataa e denominou de *hip hop* todo o movimento artístico e cultural que estava acontecendo naquele período, que integrava as diversas expressões artísticas juvenis de música, dança e artes plásticas. Posteriormente, Bambaataa acrescentou mais um tópico a ser característico do movimento: o conhecimento de si, no sentido em que os jovens passassem a "aprender não apenas sobre a história do *hip hop*, mas também sobre sua própria história e assim se armar intelectualmente na luta contra o racismo e a opressão exercida pelo sistema" (Silva, 2013, p. 158). Em 1974, Bambaataa criou a organização Zulu Nation com a intenção de transformar as gangues criminosas em grupos de dança de *break*, buscando resgatar a identidade dos jovens e difundir valores pacíficos antirracistas por meio da arte (Santos, 2002).

Para Tijoux, Facuse e Urrutia (2012), apesar de o *rap* aparecer nos anos 70, adquire expressividade nos anos 80, a partir da disseminação das propostas ideológicas de Afrika Bambaataa. No início do movimento *hip hop*, os discursos cantados resgatavam em maior

proporção as questões de cunho social vivenciadas pelos jovens dos guetos norte-americanos, influenciadas pelas ideias de líderes pacifistas, como Martin Luther King. Nos anos seguintes é que o caráter político foi incorporado com maior importância nas composições. Na década de 80, o *rap* expande sua manifestação ao abarcar conteúdos relacionados à corrupção e às drogas no cenário suburbano. Aqualo (2009) complementa que nessa época o *hip hop* concretizou uma significativa forma de se fazer arte, contrariando a opressão cultural sofrida e transportando para os anos 80, toda a ideologia da determinação e do poder das minorias, difundida nos anos anteriores.

### 2.1. OS QUATRO ELEMENTOS DO HIP HOP

Ao adentrarmos no universo do *hip hop*, frequentemente observamos que seus adeptos distinguem, em média, quatro elementos considerados imprescindíveis para a constituição global do movimento em si, sendo eles: o *rap*, juntamente com o MC, o DJ, o grafite e o *break*. Nesta subseção assinalamos brevemente as principais características de cada elemento e sua extensão no Brasil.

#### 2.1.1. *O rap* e MC:

O MC é considerado o mestre de cerimônia do *rap*, aquele que anima as festas e shows. É o cronista da periferia que por meio da junção da rima entoada no ritmo da música, busca retratar o cotidiano das comunidades pobres das cidades. Conforme esclarece Tijoux et al. (2012), o estilo incorporado pelo MC pode ser compreendido como um recorte de influências advindas do *toasting* jamaicano (fala ou canto que acompanha um ritmo), da poesia falada na batida do *funk*, da música *gospel* norte-americana, do *soul* e *blues* dos anos 50, além do relato ritmado da tribo africana dos Griots. Tais inspirações oferecem ao MC a composição do improviso, inovação e execução da música, tal como é realizado atualmente.

Santos (2002) concebe o MC como sendo o repórter do gueto, o qual originalmente carrega as práticas musicais e discursivas dos ancestrais africanos. Sua função é palco para a ampla concorrência entre os *rappers* que querem se destacar entre si. As rimas cantadas geralmente comunicam o cotidiano da comunidade, a vivência daqueles que se encontram em situação desfavorecida socialmente, convidando a população a ter consciência acerca dessas

questões. Não raro, verifica-se o uso de gírias e palavrões nas rimas, de acordo com o teor da mensagem a ser transmitida (por exemplo, denúncia e protesto) e conforme a linguagem usualmente utilizada no dia a dia de determinados grupos.

Como esclarecemos anteriormente, o *rap* é o gênero musical que se difundiu atrelado à cultura de rua e aos espaços públicos permeados pelos jovens que se infiltraram na luta frente às causas sociais que diretamente incidiam sobre eles. Nessa medida, o *rap* fala dos conflitos experienciados pela população dos bairros suburbanos e reflete a história de seus antepassados (Tijoux et al., 2012). Souza et al. (2008) acrescenta que:

A função social do rap, além do entretenimento, está caracterizada por ele ser um porta-voz da periferia. Ou seja, seus músicos atribuem a si próprios o papel de transmitirem carências, denúncias, necessidades, revoltas e informações. Assim, o que o MC busca, é fazer um discurso dentro de um vocabulário acessível com o intuito de informar e ampliar a consciência da sociedade para a realidade em que vive. (p. 21)

A compreensão dessa função é primordial para o esclarecimento de algumas motivações que fazem com que uma significativa parcela dos jovens se associem à essa classe musical e a todo o movimento *hip hop*. O *rap* parece se tonar uma filosofia de vida que norteia a juventude periférica, na medida em que ilustra a realidade desse meio, compartilha os conflitos lá vivenciados e convida tal comunidade a refletir acerca da responsabilidade pessoal quanto às escolhas e ao futuro de vida. Nesse sentido, Souza et al. (2008) destaca que o discurso positivo difundido pelos *rappers* que buscam lançar esperança quanto às perspectivas de vida da juventude, são reflexo do período anterior aos cantores se tornarem *MCs*, quando ainda ouviam canções de *rap* que os motivavam a admitir uma conduta diferente, frente às suas próprias histórias, determinando em alguns casos, o abandono ao vício às drogas ou evitando a inserção em atos delinquentes.

Para que o *rap* esteja dentro dos parâmetros requisitados pelo movimento *hip hop*, fazse necessário que se estabeleça harmonia e coerência entre a narrativa da música, a vivência pessoal do MC e a batida sonorizada. O músico utiliza seu potencial e capacidade criativos para conseguir, então, expressar poeticamente o contexto em que vive, transmitindo uma mensagem articulada ao ritmo da batida: ela pode ser mais agressiva, se a intenção da música é a de denúncia; ou mais leve, caso seja a de lançar perspectivas positivas. Em razão dessa singularidade contida nas composições e nas melodias das músicas de *rap*, "é raro cantarem músicas de outros grupos ou MCs, mesmo que estas sejam sucesso na mídia. E os que assim procedem são questionados e tidos como incapazes de contar sua própria história" (Souza et

al., 2008, p. 26). Ainda sobre o processo de composição, vale notar o quanto a leitura de livros, revistas e fatos políticos em jornais, se configuram como as fontes de dados mais utilizadas para os *rappers* se informarem, assim como agregam ideias para a criação de uma canção - a qual, em geral, se inicia pela escolha da temática a ser tratada, e assim se articula às recordações e acontecimentos pessoais dos compositores (Souza et al., 2008).

Compreendemos que o desenvolvimento de uma letra de *rap* que procura seguir as convições políticas do movimento *hip hop*, pode indicar a seriedade e o compromisso implicados na composição, bem como a responsabilidade para com o discurso emitido. Quando a linguagem da música tende a ser pesada e um tanto quanto hostil, frequentemente o objetivo do *MC* é o de destacar a relevância do conteúdo da canção. Dessa maneira, ela pode ser, ao mesmo tempo, um questionamento frente à uma injustiça social, como também uma reflexão sobre as escolhas da juventude.

Tais situações nos levaram a pensar se em alguns casos esse posicionamento incisivo não poderia instigar outro resultado, contribuindo talvez para a divulgação da figura do *rapper* como autoridade perante aos demais, no sentido em que o seu discurso tivesse que ser aceito pelos seus receptores como correto, bloqueando a capacidade de reflexão crítica que deveria partir do próprio ouvinte da canção. Entendemos, por um lado, que a intenção de um *rapper*, que adota um modo mais categórico em sua opinião, tende a ser a de atrair a atenção para aquilo que visa informar. Quando isso está direcionado à juventude da periferia, pressupõe-se que o propósito é indicar que aquele que fala conhece as inquietudes juvenis, bem como por ser referência entre eles, dispõe-se a orientá-los, ainda que precise ser firme e rígido, semelhante a uma figura paterna. Contudo, justamente pelo fato da imagem do *rapper* ser tão valorizada entre os jovens, é que sua capacidade de os influenciar deveria ser tomada de forma cautelosa. Acreditamos que essa incidência não deve ser generalizada, porém reconhecida como possível de acontecer, quando se trata de jovens que, em razão da fase do desenvolvimento emocional em que se encontram, tornam-se mais propícios a extremismos.

Por fim, sublinhamos que na história do *rap*, derivaram-se várias vertentes de estilo, dentre as quais nem todas deram prosseguimento à proposta filosófica do movimento *hip hop*. Advindo dessa tendência, Rocha, Domenich e Casseano (2001) citam o chamado *gangsta*, que obteve destaque na década de 90 nos Estados Unidos e se distinguiu por fazer um *rap* radical, com letras que incitavam a violência, o uso de drogas e o machismo. Esses grupos eram ligados à gangues criminosas envolvidas com lavagem de dinheiro, tráfico de drogas e de armas. Dois de seus representantes foram Tupac Shakur e The Notorius B.I.G, assassinados em 1997. No

Brasil, com ínfima repercussão em comparação ao *rap* tradicional e atuando de modo menos agressivo do que o norte-americano, o *gangsta* também adquiriu adeptos, principalmente no Distrito Federal. Nesse caso, a música com discurso violento refletia, nos anos 90, as evidentes discrepâncias sociais na sede político-administrativa do Brasil, resultantes, dentre outros fatores, da própria fundação de Brasília, que precisou abarcar, lado a lado, os funcionários de alto escalão do governo e a mão-de-obra operária que ergueu a cidade.

#### 2.1.2. DJ:

O responsável pelo manuseio da aparelhagem eletrônica, aquele que dita o som das festas de *rap*, é denominado de DJ (*disc-jóquei*). Em geral, faz uso do disco de vinil, tocadiscos, *mixer* e das técnicas de *sampler* (uso de trechos de outras músicas) e *scratch* (movimentar o disco com a mão para frente e para trás) para criar as sonoridades, fazer montagens e sobrepor músicas, oferecendo um resultado rítmico próprio do *rap*. O DJ pode atuar na escolha dos discos a ser tocados, na animação de festas e shows interagindo com o público ao entoar refrãos de músicas e usar a criatividade para lançar novas batidas. Entre os DJs que foram pioneiros mundiais nessa atuação, destacamos: Kool Herc, Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa (Santos, 2002).

A importância do DJ se deve ao fato de procurar na adaptação sempre a batida certa, na descoberta dos sons que melhor se harmonizam com as letras propostas, o que implica em um grande conhecimento das raízes do hip hop, funk, soul, jazz e da música negra de um modo geral. (Santos, 2002, p. 35)

Os DJs inovaram as batidas do *rap* quando foram além do que simplesmente emitir um som em um toca-discos e passaram a utilizar também várias ferramentas e técnicas para aperfeiçoar o gênero, tal como a prática do *scratch* - uma das técnicas mais antigas do DJ, que consiste em manipular o disco para frente e para trás produzindo um som similar a um arranhão. Assim, começou-se a misturar diversos tipos de músicas para lançar um som com arranjos criativos e ritmados. Souza et al. (2008) proferem que inicialmente se utilizava apenas um tocadiscos, mas na atualidade os DJs frequentemente utilizam dois toca-discos, assim como um *mixer* para unir e sobrepor as músicas. Como os discos de vinil se tornaram raridade e a tecnologia da aparelhagem de som cresceu, esses instrumentistas começaram a empregar

computadores, sintetizadores, sequenciadores, *groove Box* e muitos outros aparatos tecnológicos no desenvolvimento das batidas.

Reconhecemos que cabe ao DJ muito mais do que ser inovador, pois também deve se arriscar em manobras sonoras diferenciadas, ter conhecimento do seu estilo musical, aguçar a curiosidade pelo que pode existir de bom nos demais gênero, assim como buscar aprimoramento e novidades do ramo, para conseguir lançar mão de estratégias que lhe ofereçam destaque.

Souza et al. (2008) compartilham o fato de que muitos DJs, por adotarem a proposta social do movimento *hip hop*, atuam oferecendo oficinas visando ensinar as técnicas do ofício em escolas e instituições de menores infratores. A experiência desses profissionais demonstra a importância que essas iniciativas assumem para os jovens que dela participam, no sentido em que propiciam o resgate da cidadania, da valorização das potencialidades pessoais, bem como da melhora nas relações entre os pares e grupo social, além do entretenimento oferecido.

## **2.1.3.** Grafite:

As raízes do grafite aludem ao nome Taki 183, codinome do mensageiro Demétrius, que morava em Nova York entre as décadas de 60 e 70. O jovem costumava deixar sua assinatura em diversos espaços da cidade e ganhou repercussão após ter sido entrevistado por uma jornalista da revista *The New York Times*. A prática do grafite assumida pelos jovens dos guetos nova-iorquinos começou tempos depois, da mesma forma: pela assinatura deixada nos espaços públicos, de modo anônimo e ilegal, tornando-se inicialmente um ato de diversão juvenil (Santos, 2002).

Tendo como material básico o spray de tinta, em princípio a técnica do grafite era utilizada entre as gangues suburbanas para demarcação de território entre si; e como ato de contravenção, deixavam suas marcas nos muros e trens de metrô de Nova York. Posteriormente, o grafite incorporou um novo significado, tornando-se símbolo da manifestação artística e visual do movimento *hip hop* e da identidade político-social da população residente nos subúrbios da metrópole. Por meio do grafite, tais indivíduos se faziam presentes no centro e nas áreas nobres da cidade, reivindicando, ainda que simbolicamente, o lugar em que não estavam inseridos (Santos, 2002). Em 1966, o grafite já era praticado nas festas de *hip hop* e eventos que aconteciam nas ruas do Bronx, e, em meados de 1971, tinha adquirido o formato artístico em meio à manifestação juvenil (Aqualo, 2009).

Mesmo tendo sido originado a partir do universo *hip hop*, o grafite alcançou sua própria força, com gravuras, formas e letras coloridas expostas nos lugares públicos, aludindo às situações culturais e políticas do cotidiano. O spray, o pincel e o rolo de pintar conferem ao grafite uma marca própria, que mesmo contrariando os estilos artísticos tradicionais considerados cultos, demarcam seu espaço na arte contemporânea. Para tanto, o grafiteiro necessita dominar a técnica, se atentando para os detalhes da pintura e controlando o espaço utilizado, a fim de abrir caminho às criações regadas pela originalidade e pelo talento (Tijoux et al., 2012).

Jean-Michel Basquiat, Keith Haring e Kenny Scharf são alguns dos representantes do grafite artístico que ofereceram novas perspectivas plásticas para além das assinaturas; assim como Lonny Wood (pseudônimo Phase 2), artista que acrescentou ao grafite a estética dos painéis coloridos com pensamentos positivos. O contexto *hip hop* soube aproveitar, assim, essa manifestação artística como instrumento para as denúncias frente aos problemas enfrentados nos subúrbios (Santos, 2002).

O grafite brasileiro remonta à São Paulo, com Alex Vallauri - o primeiro artista que alcançou relevância no país. Proveniente de uma família de classe média e filho de pais judeus italianos, o grafiteiro nasceu em 1949 na Etiópia. Morou em Buenos Aires, onde entrou em contato com o ambiente artístico na Escola de Belas-Artes. No final da década de 1970, o artista plástico levou sua arte para os muros de São Paulo e, apesar de não imprimir o caráter de protesto em seus trabalhos, expunha imagens ousadas e divertidas que incomodavam o contexto da ditadura. Foi no mandato da prefeita Luíza Erundina que o trabalho de Vallauri alcançou reconhecimento artístico na cidade. Nesse período, a prefeitura de São Paulo apoiou eventos públicos para a reunião e prática do grafite, impulsionando o surgimento de novos artistas, como Vitché, Speto, Binho, os Gêmeos e Zelão (Rocha et al., 2001).

Existem diferentes considerações a respeito do grafite e da pichação, diferenciando ou aproximando os dois estilos de intervenção urbana que encontramos nos ambientes públicos dos centros urbanos. O foco do nosso trabalho não está em evidenciar uma ou outra posição, mas de apresentar algumas visões existentes. Rocha et al. (2001) salientam uma distinção conceitual existente entre a pichação e o grafite. A primeira é considerada crime previsto em lei, podendo gerar multa e prisão. Já o último é aceito legalmente, desde que seja executado com a permissão do proprietário do imóvel. Algumas iniciativas foram realizadas com o objetivo de valorizar o grafite e oferecer uma nova imagem às regiões da Grande São Paulo, trocando as pichações que socialmente costumam embutir uma noção negativa à cidade, pela

estética do grafite. Atualmente, podemos observar que o grafite se estendeu por diversas cidades dos demais estados do país, reafirmando a força do movimento cultural produzido na rua e nos espaços públicos.

Em sua pesquisa sobre a pichação na cidade de São Paulo, Scandiucci (2014) esclarece que há disparidades entre os grafiteiros e pichadores em si. Pela aparência, o grafite tende a ser melhor admitido, talvez pelas imagens coloridas e desenhos capazes de serem identificados, transmitindo a ideia de "higienização" da cidade. Diferente da pichação, que comumente é verificada na inscrição de *tags* (assinaturas), frases e símbolos, feitos em lugares variados - como muros, alto de edifícios e monumentos públicos. Não raro, pichadores e grafiteiros disputam espaço na cidade, sendo possível que um grafite seja pintado sobre um muro pichado ou vice e versa. Porém, há aqueles que não adentram nessas competições territoriais, por considerarem necessário respeitar a expressão do outro.

A partir da entrevista com pichadores, o pesquisador identificou que a transgressão é parte da pichação, assim como o feito às escondidas e a ousadia. Porém, ele propõe que esse movimento também pode carregar um significado social entre os grupos das periferias, na medida em que se configura como um meio de comunicar, de protestar e de reivindicar um lugar na cidade. Ademais, denota a ocorrência de uma atividade coletiva, pois dificilmente um pichador atua sozinho, fortalecendo o seu sentimento de pertencimento a um determinado grupo. É fato que a pichação evidencia o que muitas vezes a sociedade não quer ver, isto é: a pobreza, as desigualdades, o preconceito, que passam a serem expostos nos muros e nas construções pichadas. O autor acredita que, para além de todas essas representações, atualmente a pichação em São Paulo cada vez mais se associa a movimentos sociais e políticos, resgatando a característica de protesto assumida em seu princípio, sem deixar, contudo, de manifestar o fundo de transgressão que a rege.

Paixão (2012) revela que uma característica que tende a unir os pichadores é a procura de formas para divulgar suas marcas pela paisagem urbana, de modo que aquele que inscreve suas *tags* em lugares ousados, arriscando-se, adquire maior notoriedade e respeito, conquistando status frente aos demais membros do grupo. No entanto, os objetivos pessoais que motivam os pichadores diferem muito de um para o outro: há aqueles que querem ser contraventores, outros que buscam a afirmação da própria existência ao deixar a sua marca, assim como há ainda os que são mobilizados pela revolta perante às injustiças sociais. Já o grafite pode, na atualidade, ser compreendido como uma intervenção nos espaços urbanos apoiada na expressão do artista que expõe figuras e imagens que evidenciam a técnica do

grafiteiro, a exploração das cores e o realce da estética e da forma da criação. O grafite, assim como a pichação, também pode ser executado em locais não permitidos com o objetivo de transgredir, pois cada grafiteiro apresenta um estímulo que o leva a grafitar. Sobretudo, o que parece prevalecer na pichação e no grafite é a busca pela liberdade de expressão e o intuito de manifestar uma compreensão acerca de uma dada realidade.

A permanência em nosso tempo dessas duas formas de manifestação por meio de signos visuais desautorizados inscritos diretamente na paisagem, é uma complexa demonstração de força, de desobediência e de afirmação do indivíduo; são seu cógito e o anúncio da sua existência: pixo, logo existo. (Paixão, 2012, p.209)

Essas duas formas de intervenção urbana traduzem o cotidiano das cidades, com suas discrepâncias, inclusões e exclusões, requisitando um lugar a ser ocupado junto às demais parcelas da sociedade, como se comunicassem que a pichação e o grafite habitam a mesma cidade que as renomadas obras que ganham destaque nas exibições em museus.

## 2.1.4. *Break*:

O *break* é um tipo de dança que incorpora, em si, uma pluralidade de influências. Seus passos remetem às manobras acrobáticas da capoeira africana, às coreografias robotizadas do *electricboogie* e *funk* norte-americanos, assim como até mesmo o passo para trás de M. Free, eternizado por Michael Jackson (Tijoux et al., 2012).

A dança *break* é caracterizada como se fosse uma corrente elétrica passando através do corpo do dançarino numa exibição de piruetas atléticas, gestos robóticos, movimentos de tronco, saltos acrobáticos e movimentos bruscos recebendo os nomes: *flow work* (trabalho de chão), *freezes* (paradas) e *flow* (ritmo). (Santos, 2002, p. 43)

Em 1969, o *break dance* já tinha conquistado importante destaque como um elemento que compõe o *hip hop*. De acordo com Aqualo (2009), o estilo de dança revelou suas características iniciais principalmente entre a comunidade porto-riquenha que habitava a região do Bronx, em Nova York, juntamente com a população afrodescendente que participava das festas de rua. O primeiro grupo de dançarinos de *break* se chamava *Rock Steady Crew*, e integrava os dançarinos Jimmy D, JoJo, Kevin Swift, Jorge Pabon, Frosty Freeze e Crazy Legs.

Alguns desses se destacaram na cena do *break* e até tiveram participações em filmes na década de 80.

Foi a partir da repercussão internacional desses filmes, tais como *Flashdance* (direção de Adrian Lyne, 1983) e *Beat Street* (direção de Stan Lathan, 1984), que esse tipo de dança adentrou no Brasil. Nos anos 80 e 90, a região da Estação São Bento do metrô em São Paulo, tornou-se diariamente palco para os ensaios dos jovens que se arriscavam na dança com saltos e coreografias movimentadas. Os grupos se reuniam nos espaços púbicos, onde aos sábados aconteciam as competições entre os *b-boys*, cujo evento englobava um público ao redor dos dançarinos para apreciar as apresentações (Santos, 2009).

Uma exibição de *break* pode acontecer pela organização da roda - a qual consiste em um espaço circular formado por pessoas - na qual um dançarino se dispõe a dançar no centro dela, com movimentos espontâneos de *break*, convidando, após a sua execução, outro *b-boy* a ousar seus passos. Em geral, a roda não é uma disputa, ao contrário, é um momento de descontração para os *breakers*, onde o que vale é a diversão de poder dançar. Outro tipo de execução do *break* é o racha. Por meio dele, a intenção é a realização de uma competição entre um grupo de dançarinos (*crews*), uma dupla ou entre dois *b-boys* que se provocam mutuamente através da dança, a fim de colocar em evidência o melhor talento. Destacam-se aqueles que conseguem impressionar os jurados e o público, revelando domínio da técnica, da ginga, da criatividade e da ousadia. Apesar do *break* ter nascido nas ruas, o palco também se tornou, a partir de sua evolução, um ambiente de revelação dessa dança, onde as luzes, o figurino, a música e a coreografia entram em harmonia para a expressão da arte dos corpos (Santos, 2009).

Para o autor citado, ainda que os precursores do *break* e aqueles que seguem seu movimento tradicional entendam que esta dança se encontra ligada às questões raciais e sociais, os novos seguidores do gênero nem sempre estão associados ao contexto filosófico do *hip hop*. Então, é possível encontrar *b-boys* e *b-girls* que se identificam com a dança em si, seus movimentos e expressões, sem se prenderem ao código normativo do movimento político-cultural, que refuta o preconceito, o envolvimento com drogas, as brigas e a criminalidade.

## 2.2. O HIP HOP E O RAP NO BRASIL

O início do *hip hop* no Brasil ocorreu por volta da década de 80, mediante a introdução da dança *break* nas danceterias frequentadas pelas classes média e alta de São Paulo, trazida

por jovens que viajavam para o exterior e entravam em contato com o movimento (Contier, 2005).

O nome dado aos dançarinos de *break* ou *breakdance* é *b-boy* ou *b-girl*. Nelson Triunfo foi um dos *b-boys* protagonistas na divulgação desse estilo no Brasil, ao levar o *break* da discoteca para as ruas. Influenciado pela música *soul* e pelos clipes musicais que começavam a adentrar no país, Triunfo passou a criar coreografias com giros e passos robóticos. Nota-se que, antes de o *hip hop* ascender no Brasil e se ligar à ideologia afrodescendente, já existia no Rio de Janeiro e em São Paulo os bailes *blacks*, onde o *soul* e o *funk* eram tocados e a cultura afro, enaltecida. Aos poucos o *break* e o movimento maior do *hip hop* foram sendo introduzidos nos bailes *blacks*, incorporados à cultura de rua e assimilados pelos jovens das comunidades, associando-se ao *rap* e ao grafite (Rocha et al., 2001).

No centro da cidade de São Paulo, localidade da Estação São Bento e Praça Roosevelt, o *break* e o *rap* despontaram no espaço público, a partir dos encontros de jovens que se reuniam despretensiosamente no horário do almoço. Eram estudantes, *office-boys*, funcionários de escritórios, artistas de rua, balconistas e outros tantos do entorno, que se arriscavam em passos de dança e improvisos de rimas ao som da batida musical *black* norte-americana, amplificada pelos aparelhos de sons portáteis. Frequentemente, uma pequena multidão se aglomerava ao redor para observar as manobras criadas. Com o tempo, o movimento se expandiu e atraiu jovens de várias partes da cidade, ao mesmo tempo em que iniciaram, contudo, os problemas com a polícia. Alguns lojistas alegavam que o agrupamento de pessoas facilitava a ação de delinquentes e a prática de roubos na região, reivindicando que a polícia dispersasse os grupos. Era comum que a rivalidade entre os integrantes do movimento - não apenas determinada pela disputa nas músicas e nos passos de dança - conduzisse à brigas de fato. Posteriormente, os grupos *rappers* se instalaram na Praça Roosevelt e os *breakers* na Estação São Bento - uma divisão que naturalmente aconteceu para distinguir os adeptos familiarizados mais com uma ou outra esfera (Silva, 2011).

Nos primórdios, o *rap* brasileiro tinha o caráter artístico e a função de animar os encontros juvenis de rua e os bailes da periferia, depois o cunho político veio acrescentar e dar força à militância. Em 1987, ainda sem muito sucesso, foi gravado o primeiro disco de *rap* no país. Um ano depois, foi lançada a coletânea intitulada Hip-Hop Cultura de Rua, conquistando uma expressiva vendagem. Sua produção contou com a participação de conhecidos nomes do cenário musical do *rap* que levantavam a bandeira da conscientização social e política (Contier, 2005). No início de 1990, o universo *hip hop* tinha angariado muitos adeptos e se tornara

conhecido nos grandes centros. Expandiram-se os chamados bailes *blacks*, os grupos musicais e de dança passaram a realizar maior número de shows e participações em eventos e apareceram diversos discos de *rap* incentivados pelas pequenas gravadoras (Silva, 2011).

De acordo com Rocha et al. (2001), nessa época foi criado, em São Paulo, pelo produtor musical Milton Sales o *Movimento Hip Hop Organizado*, com a finalidade de propor maior sistematização aos grupos de *rap* que cresciam derivados dos conjuntos de *break*. Em janeiro de 1988, o Movimento foi lançado oficialmente em um evento comemorativo ao aniversário da cidade, ocorrido no Parque do Ibirapuera. Este foi o ponto inicial para o posterior acontecimento dos demais encontros e shows do coletivo *hip hop* em ambientes públicos da cidade, como no Parque do Carmo e da Aclimação.

As autoras citadas ainda proferem que nos anos 90 foi constituído o Sindicato Negro, um espaço de reunião (chamado de posse) que acontecia na Praça Roosevelt, visando levantar discussões politizadas quanto às condições e possibilidades sociais dos jovens negros e propor ações comunitárias. Como as reuniões agregavam grande número de pessoas, a polícia passou a dificultar a ação do movimento, o qual foi aos poucos se dissipando, estabelecendo-se em outras regiões da cidade e propondo atividades de acordo com as necessidades locais. Em março de 1999, a partir de uma produção independente, aconteceu o primeiro Festival Internacional de *Rap*, no Parque Anhembi, em São Paulo. O evento congregou mais de quinze mil pessoas e contou com a apresentação do *Racionais Mc's*, um dos grupos de *rap* com maior expressão no país. Além do DJ Hum e Thaíde, que também são importantes nomes que preconizaram o *rap* brasileiro.

O lançamento em 1997 do CD "Sobrevivendo no inferno", do Racionais Mc's, marcou uma relevante virada na cultura da música nacional, permitindo que o rap conquistasse ouvintes fora do contexto suburbano dos centros urbanos. O álbum foi gravado pelo selo independente da gravadora Cosa Nostra, do próprio grupo de rap. A gravadora Trama foi outra no ramo independente que investiu na divulgação de músicos que ganharam notoriedade, como o rapper Xis de São Paulo, o grupo gaúcho Da Guedes e o rapper X do Distrito Federal (Rocha et al., 2001).

Desde 1991, a profissionalização do rap acontece no circuito alternativo por meio dos selos e gravadoras independentes. Entre 1991 e 1994, mais de dez coletâneas foram gravadas, reunindo parte significativa dos grupos que apareceram nos principais focos de concentração de rappers na década de 1980. (Rocha et al., 2001, p.35-36)

A escolha pelos grupos de *rap* e músicos do ramo, no que diz respeito à ligação com gravadoras independentes ou de alcance internacional, parece ser, ainda, uma questão que gera discordâncias entre os seguidores desse meio. Aqueles que se colocam contra a associação às gravadoras de renome, acreditam que tal ligação pode descaracterizar o percurso histórico do *rap* e toda a luta social que serve de bandeira para o movimento *hip hop*. Outros integrantes defendem a necessidade de o *rap* expandir os meios de divulgação, levar sua mensagem para as demais pessoas e ter, assim, a chance de revelar ao mundo a periferia pelos olhos de seus moradores, além de enaltecer também a diversidade inovadora e positiva lá existente.

Na compreensão de Contier (2005), na medida em que anuncia as facetas cotidianas dos moradores das comunidades pobres, os problemas enfrentados, os medos e os desafios, o *rap* expõe o relato dos acontecimentos reais de seus compositores, dando visibilidade às mazelas que costumeiramente a sociedade quer esconder e esquecer. Por isso, causam desconforto e incomodam, pois as narrativas traduzem a violência policial, o tráfico de drogas, a pobreza, a fome e as mortes diárias ocorridas nos bairros periféricos. A linguagem é simples, uma vez que fala por e para aqueles que compartilham da mesma origem socioeconômica.

A característica que oferece a identidade ao *rap* é justamente a veracidade manifestada nas canções. Em outras palavras, "o conteúdo poético tende a refletir o lugar social concreto onde cada jovem se situa e a forma como elabora suas vivências, numa postura de denúncia das condições em que vive" (p. 128). Frequentemente, os *rappers* são levados a manter certa coerência comportamental, por serem formadores de opinião em suas localidades, além de procurarem não se afastar da origem social precária e afro que sustenta o contexto do movimento. Com a marca da batida africana aliada à aparelhagem eletrônica e às letras poéticas, tal gênero musical não exige o domínio de habilidades técnicas musicais ou de expressivos investimentos na organização das apresentações, o que permite que os jovens das comunidades, sem acesso à formação musical tradicional, tornem-se artistas ou produtores musicais (Dayrell, 2002).

Os elementos que compõem o movimento *hip hop* (*rap*, grafite e *break*) são independentes, mas o representante de um dos segmentos pode estar incluído em outras manifestações. Apesar de existir essa autonomia, os participantes compartilham de uma irmandade interligada por contextos e histórias que os aproximam e os unem. O *rap* também é um gênero aceito e assimilado no cotidiano carcerário, posto que várias composições e grupos *rappers* surgiram nos presídios brasileiros, destacando-se a antiga Casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru (Zeni, 2004).

Souza et al. (2008) salientam que dentro do *rap* existe uma categoria conhecida como *freestyle* (estilo livre), o qual corresponde ao *rap* de improviso. Em linhas gerais, ela se caracteriza "por rimas criadas, desenvolvidas e cantadas em tempo real, ou seja, o MC vai rimando sobre determinado tema, mantendo um raciocínio lógico, sem perder o ritmo" (p. 39). As batalhas de *freestyle* acontecem geralmente com o combate musical de MC's sobre um determinado conteúdo, acompanhando as batidas tocadas pelos DJ's e improvisando rimas com sentido. Os assuntos sob os quais versam as rimas transitam pelas drogas, pela criminalidade, pela violência e pela cultura local, entre outros do dia a dia da periferia. Essa maneira de criar um conteúdo musical pelo improviso remete aos repentistas nordestinos, fazendo com que os *rappers* sejam também chamados, por alguns, de repentistas do asfalto.

O hip hop brasileiro pode ser dividido em dois grupos: a Velha Escola e a Nova Escola. A Velha Escola corresponde ao período de Nelson Triunfo e demais precursores do movimento. É marcada, em linhas gerais, pela limitação dos aparatos acústicos, basicamente restrita aos toca-discos utilizados pelos DJs para a criação de diferentes sonoridades e técnicas. As músicas de base advinham da black music dos anos 70, como o funk soul e elektros. As letras musicais tinham um caráter mais ameno, quando comparadas às da nova escola. Tratavam dos assuntos cotidianos e relatos das histórias pessoais dos rappers. A Nova Escola conta, por sua vez, com uma gama de equipamentos sonoros e tecnológicos para a produção musical (computador, CD, sampler, etc.) e incorpora outros estilos musicais aos já usados, permitindo ao DJ, mais alternativas de criação. O discurso do rap na Nova Escola se tornou mais incisivo nas contestações político-sociais, assim como se propõe a um maior diálogo com as mídias e gravadoras (Souza et al., 2008).

É importante notar que, mesmo sem pretensão para tal, o cenário *hip hop* brasileiro favoreceu o desenvolvimento e a criação de outras mobilizações sociais significativas, as quais, com a ajuda de parceiros, dedicaram-se ao atendimento e orientação das populações excluídas, negros, moradores de rua, crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade, com a formação de associações, organizações não governamentais, entre outros. Salienta-se que a partir da divulgação do *hip hop* pelo país, tornou-se difícil manter uma unicidade ideológica entre os grupos que se associaram às convicções do movimento. Com efeito, enquanto alguns se posicionaram contra a divulgação de suas obras pela mídia, procurando manter os pressupostos de reinvindicação e denúncia frente ao sistema econômico-social vigente; outros assinaram contratos com expressivas gravadoras, apresentando-se em programas televisivos de alcance nacional (Contier, 2005). No entanto, identificamos que, embora tenham ocorrido

ramificações tomadas dentro do contexto *rap* e *hip hop*, a base que sustenta sua origem e desenvolvimento se manteve preservada, tendo como objetivos principais a crítica contra as injustiças e discrepâncias sociais e a legitimação da cultura local das periferias brasileiras.

# 3. CONCEPÇÕES DE JUVENTUDE E A TEORIA DO AMADURECIMENTO DE D. W. WINNICOTT

Neste capítulo, discorremos sobre a conceituação de juventude, apresentando algumas definições acerca desse estágio evolutivo, destacando a perspectiva conceitual convergente à compreensão adotada neste trabalho. Ressaltamos que, ao nos referirmos à juventude, estamos também incluindo o período da adolescência, devido às diversas características compartilhadas pelas duas etapas, que contribuem para a composição de tendências semelhantes que as aproximam. Também no cenário do *rap* essas fases caminham juntas, uma vez ser frequente o interesse pela música surgir na adolescência e ser fortalecido na juventude, quando, não raro, o *rap* é uma das alternativas almejadas pelos jovens das comunidades periféricas, para os períodos de diversão ou ainda para se traçar um caminho profissional. No atual capítulo, expomos, ainda, as dimensões tangentes à identidade e à socialização juvenil, esboçando um retrato do que é vivenciado nessa etapa da vida na esfera do *rap*. Por fim, apresentamos a teoria do amadurecimento pessoal de Winnicott, abarcando seus conceitos fundamentais, a fim de sustentar referencialmente as reflexões lançadas nesta pesquisa.

## 3.1. SOBRE QUAL JUVENTUDE FALAMOS?

A adolescência e a juventude são estágios do desenvolvimento humano nos quais ocorre um aprofundamento em relação à descoberta pessoal e à construção da identidade do sujeito, de modo que a experiência ativa das vivências se torna essencial para que o jovem possa se apropriar de sua vida, compreendendo que seus comportamentos e atitudes possuem implicações nas quais ele é o autor. Acreditamos, então, ser pertinente viabilizar a apresentação de algumas compreensões sobre esses estágios.

A Organização Mundial da Saúde (OMS) destina o período etário dos 10 aos 19 anos para definir a adolescência, etapa referida após a infância e antecedente à idade adulta. É o estágio das mudanças biológicas da puberdade, as quais são universais. O que costuma ser divergente é o período de tempo no qual a adolescência se prolonga, quando é levado em consideração as diferenças socioculturais existentes em uma comunidade. Além do amadurecimento corporal e sexual, observa-se a influência do contexto social no posicionamento ético do indivíduo, sua busca pela independência e a assertividade quanto à identidade pessoal. Ademais, é uma etapa em que o sujeito frequentemente se sente instigado

por seus pares a ser iniciado em novas experiências, tal como o ato sexual, o consumo de álcool e o uso de drogas, podendo resultar em consequências prejudiciais à sua vida e à sua saúde. A OMS salienta a dependência do adolescente frente a uma autoridade, sendo responsabilidade dos pais, comunidade e instituições sociais, interferirem eficazmente perante um problema, oferecendo-lhe auxílio para que transpasse essa etapa da vida com êxito (World Health Organization, s/d).

Em complemento à concepção anterior, a Organização das Nações Unidas (ONU), para fins estatísticos, considera jovem a população que se encontra na faixa etária entre 15 e 24 anos de idade. De acordo com a respectiva organização internacional, o termo juventude adquire diversos significados pelo mundo, conforme as variações socioculturais, econômicas e políticas das diferentes coletividades (United Nations, 2010).

Os fatores biológicos e psicológicos podem ser considerados como os critérios mais utilizados quando se propõe conceituar a juventude. No entanto, existem divergências que aparecem, mais claramente, na dificuldade em se estabelecer os limites para o término dessa etapa e a consequente entrada na idade adulta. O ser jovem pode ser entendido como uma fase do ciclo da vida que antecede o adulto e "se produzem importantes mudanças biológicas, psicológicas, sociais e culturais, que variam segundo as sociedades, as culturas, as etnias, as classes sociais e o gênero" (UNESCO, 2004, p. 23). Um dos panoramas a ser levado em consideração para tal limitação é o fato de a sociedade contemporânea tender, cada vez mais, a manter as pessoas em um estado juvenil - o qual não apenas é almejado, mas também é considerado como símbolo de saúde, de beleza e de sucesso. Por outro lado, os jovens estão mais vulneráveis às instabilidades econômicas e enfrentam grandes dificuldades em adentrarem ou se sustentarem no mercado de trabalho, pois, ainda que o nível de escolarização tenha aumentado nos últimos anos, as exigências mercadológicas crescem, entre outros aspectos, na linha da concorrência. Esses são apenas alguns pontos a serem destacados que, em geral, dificultam a definição dos novos parâmetros juvenis (UNESCO, 2004).

Na classe média e alta da sociedade, é possível observar que a nomeação juvenil se estende até idades mais avançadas, como entre 25 e 29 anos; diferente do que ocorre com os cidadãos dos estratos sociais mais baixos e das áreas rurais, os quais costumam diminuir esse período e iniciar a classificação entre os 10 e 14 anos. Sublinham-se certas questões consideradas determinantes para a conceituação do jovem, no que tange a elaboração de políticas públicas, leia-se: a busca pela organização de uma identidade pessoal, objetivo de alcançar a condição de vida adulta, a conquista de independência e a autonomia em graus

crescentes, assim como interação entre os pares para o processo de socialização e a relação intergeracional como base para o alcance desses intentos (UNESCO, 2004).

Souza e Paiva (2012) acrescentam que distintamente da adolescência - a qual é delimitada pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) como o período de vida localizado entre 12 e 18 anos incompletos -, a categorização da juventude se modifica de acordo com critérios socioculturais diferenciados. Na sociedade ocidental não existe uma unanimidade quanto ao período final da juventude, mas, em geral, o início é definido por volta dos 15 anos - idade biológica em que se destaca o desenvolvimento da sexualidade e da capacidade de reprodução. Nesses moldes, a juventude é considerada uma condição social em permanente transformação, paralelamente às mudanças históricas.

Trancoso e Oliveira (2014) reiteram a existência de uma heterogeneidade de definições sobre a juventude. Em geral, enquanto a adolescência frequentemente é associada às modificações biológicas e psicológicas próprias da etapa, como o início da vida sexual e a ruptura com os representantes familiares e sociais da infância, a juventude parece, por sua vez, enfocar a conquista de autonomia e escolhas futuras que se aproximam do mundo adulto. O conceito juvenil denota uma conotação de movimento, de construção, de enfrentamento; em outras palavras, algo criado e recriado de acordo com o ambiente social, cultural e histórico em que está inserido. Por isso, é possível pensar em juventudes no plural. Contudo, tanto a adolescência quanto a juventude apresentam pontos conexos e convergentes, os quais contribuem para que se torne, ainda mais difícil, o mapeamento do término de uma e início da outra fase.

No Brasil foi aprovado, em julho de 2013, pelo Congresso Nacional o Estatuto da Juventude, sancionado no mesmo ano, com vigência em 2 de fevereiro de 2014. Esse código considera jovem toda pessoa entre 15 e 29 anos. Foram quase dez anos para a regularização do Estatuto, na atual Lei 12.852/2013, a fim de definir de forma específica as particularidades dessa população, assim como a promoção e a garantia de 11 direitos juvenis pelo Estado Brasileiro, dentre eles: o Direito à Diversidade e à Igualdade; à Comunicação e à Liberdade de Expressão; à Cultura e à Cidadania, à Participação Social e Política; e à Representação Juvenil (Portal da Juventude, 2014).

Para Novaes (2011), a juventude sempre existiu como categoria biológica e concernente ao desenvolvimento da vida. No entanto, a representação social das dimensões juvenis se tornou melhor estabelecida após a Segunda Guerra Mundial, a partir da evocação dos deveres competentes ao Estado, como a garantia do ensino escolar público; momento em que a

juventude foi relacionada à noção de etapa transitória e preparatória para a vida adulta permeada por responsabilidades. A autora acrescenta que os problemas comumente interpretados como sendo típicos e naturalmente atrelados ao jovem, devem ser observados como determinados pelo panorama cultural, histórico e social que os construiu. Assim, existe atualmente uma pluralidade de formas e concepções de juventudes, com disposições e organizações diferenciadas, de acordo com as peculiaridades ligadas à classe econômica, à religião, aos costumes culturais, ao gênero, à tecnossociabilidade, entre outros.

Levitan, Furtado e Zanella (2009) consideram não ser possível a categorização exata das especificidades e da faixa etária que distinguem a adolescência da juventude, por consideraremnas etapas do desenvolvimento humano marcadas fortemente por delimitações socioculturais. Ao se pensar em juventudes como "uma condição existente em variados grupos sociais, mas que pode ser significada distintamente por cada um deles, enfatizando os diferentes modos de vivência de tal momento" (p. 285), pode-se refletir que até mesmo os espaços urbanos que abrigam os jovens não são os mesmos para o jovem da periferia e para o das classes média e alta de nossa sociedade.

Esteves e Abramovay (2007) seguem o mesmo parâmetro, ao assinalarem a existência de uma gama de grupos juvenis compreendidos como reflexo da construção social do conceito de juventude, em contraponto às definições que oferecem um caráter mais homogêneo. Segundo a perspectiva dos autores, "não há uma cultura juvenil unitária, um bloco monolítico, homogêneo, senão culturas juvenis, com pontos convergentes e divergentes" (p.25). As opiniões frequentemente difundidas preconizam o conceito de juventude problemática e sem identidade própria, que ora considera o jovem maduro para certas responsabilidades e ora infantil. No entanto, partindo da perspectiva dos próprios jovens participantes de uma pesquisa sobre a identidade juvenil, a maioria delineou pontos positivos sobre o assunto, atrelando o significado de ser jovem à imagem visual, aos enfoques ligados à moda e à aparência. Nesse sentido, a moda e a juventude, influenciadas pela publicidade e o consumo, entram em cena como difusores da exaltação da liberdade, do prazer e da criação. O jovem, ao escolher uma tendência de roupa, acessórios e modo de falar, busca se adequar a um determinado grupo no qual quer se integrar, se sentir parte, para construir, assim, uma identidade social.

Levitan et al. (2009) identificaram, por meio de entrevistas com jovens, ser comum tal população sentir dificuldade em definir-se, a ponto de reproduzirem discursos advindos de modelos externos (principalmente o adulto) sobre o que é ser jovem. As autoras observaram que a explicitação da juventude se torna mais tranquila quando se faz referência à ela em um

sentido amplo e coletivo, para depois direcionar a reflexão à dimensão particular. Isso porque a representação individual do jovem se constitui, em parte, pelo eco que as falas exteriores imprimem nele, pelas referências culturais, pelas relações que fizeram parte de sua história de vida, assim como em razão daquelas que constituem parte de seu momento atual.

É difundido amplamente o fato de a vivência da juventude nem sempre ser experimentada da mesma forma entre os sujeitos de nossa sociedade. Diversas instituições sociais são reconhecidas como facilitadoras à entrada no âmbito juvenil, no campo da socialização, assim como da construção de uma posição mais autônoma requerida nessa etapa desenvolvimentista: a família, a universidade, as associações classistas e as mídias eletrônicas. Porém, enquanto uma parcela dos cidadãos tem à sua disposição uma pluralidade de escolhas que conduzem à inserção na juventude, tendo como base o referencial de mundo adulto que os envolve; outra parte dispõe de poucas possibilidades, na maioria das vezes tendo que passar da adolescência diretamente ao mundo adulto, marcado pelo ingresso no cenário do trabalho e das obrigações, para manter a garantia da subsistência (Pelegrino, 2011).

Na contemporaneidade, a família tem se transformado e assumido diferentes rearranjos. Contudo, representa, ainda assim, um papel importante de influência para o meio juvenil e para a manutenção dos laços sociais. Os jovens brasileiros, reconhecem frequentemente a necessidade familiar tanto para o apoio financeiro, quanto para uma referência norteadora de valores. A família contribui para a construção dos ideais, os quais dão lugar, na juventude, a novos representantes que favorecem a ampliação do entrelaçamento social. Em certos casos, nas famílias de baixa renda a instituição familiar pode ter um peso ainda maior, por ser uma das principais referências a que os jovens podem se reportar, ainda que elas mesmas possam estar comprometidas e desamparadas para difundirem perspectivas de futuro às novas gerações (Gonçalves & Coutinho, 2008). Acentuamos que independente da camada social em que esteja incorporado, o jovem pode se defrontar com um ambiente familiar que não ofereça referenciais consistentes de conduta e de princípios, tendo que se apoiar, às vezes, em outros modelos com que eventualmente se depare em seu percurso de vida.

A juventude se constrói, então, em meio às relações a que o jovem se insere nos variados grupos da sua trajetória, os quais conduzem à formação de uma identidade a partir das experiências. Porém, a juventude não pode ser entendida apenas como uma categoria antecedente ao mundo adulto; antes, é preciso situá-la no lugar sócio-histórico em que foi constituída e se mantém ativa. Atualmente, a condição juvenil se revela intimamente ligada às mudanças das relações sociais, do contexto do trabalho e da produtividade. Estes últimos, têm

sido, cada vez mais, postergados na vida juvenil, em razão do maior tempo em que os jovens das classes média e alta têm se dedicado à formação acadêmica, mantendo-se dependentes financeiramente do setor familiar (Silva, Pelissari & Steimbach, 2013).

A dimensão econômica indiscutivelmente reflete na categorização da condição juvenil. Os jovens que estariam aptos a adentrar no contexto produtivo, veem-se tendo que postergar esse processo, voltando-se à busca de qualificação e aperfeiçoamento estudantil. Aqueles advindos das classes populares da sociedade, não raro possuem a opção de se ocuparem com subempregos e trabalhos informais. No entanto, ambos os sujeitos têm se mantido dependentes do setor familiar e acabam sendo incluídos na esfera juvenil por mais tempo (Souza e Paiva, 2012).

# 3.1.1. A adolescência na teoria psicanalítica de Winnicott

O psicanalista Winnicott, por meio de reflexões extraídas de sua prática clínica, também lançou mão de contribuições sobre a fase da adolescência. Destacou que a puberdade é a etapa correspondente às evoluções e transformações físicas do sujeito, com o início da capacidade sexual; já o termo adolescência se encontra voltado ao crescimento emocional, sendo possível um jovem atingir a puberdade sem que vivencie as características de amadurecimento esperadas para o adolescente. É fato que esse estágio assinala o acontecimento de impasses e conflitos próprios ao desenvolvimento, porém o referido psicanalista acredita que não se deve ir em busca de uma cura para a adolescência, com a finalidade da remissão dos problemas juvenis, pois apenas o tempo pode ultrapassar tais aspectos (Winnicott, 1989a/1994c).

As transformações desse momento incluem, em geral, o enfrentamento aos novos desafios pessoais relacionados à sexualidade e ainda aos sentimentos, conflitos e demais questões que frequentemente acarretam ansiedade por parte do adolescente. A forma como cada pessoa irá encarar todas essas circunstâncias terá como base o padrão pessoal influenciado pelo repertório dos acontecimentos vividos nas transformações da primeira infância, quando também se esteve perante as mudanças ligadas ao crescimento emocional e físico (Winnicott, 1984a/2002a).

A adolescência não é um problema em si, mas um período normal do processo de desenvolvimento humano, quando se tende a estabelecer maior identificação com a sociedade e as figuras externas aos familiares, importantes para a estruturação da identidade do sujeito. Nessa fase, o adolescente é conduzido a se encarregar de responsabilidades significativas e se

posicionar, podendo tanto auxiliar na perpetuação das particularidades familiares herdadas, quanto alterar ou romper com o legado familiar (Winnicott, 1965b/1982).

Para Winnicott (1965a/1993), deve ser dada a oportunidade de o jovem vivenciar esse momento de modo particular, para que possa se colocar em contato com as questões da descoberta pessoal e da própria existência. Mesmo sem a certeza de qual caminho seguir, o adolescente é inclinado a rejeitar qualquer tipo de solução que não lhe pareça própria, que lhe dê a sensação de ser falsa, pois o que procura são as experiências que lhe fazem se sentir real, ainda que isso não ofereça uma garantia consistente diante das suas escolhas.

A família costuma ser a instituição que fornece a base para que mais tarde ocorra a inserção nos grupos na fase da adolescência. Para o adolescente é fundamental a permanência da família como uma estrutura de referência, com a qual se pode contar e reportar quando necessário. Nessas condições, o jovem pode se sentir mais seguro para explorar outros coletivos para além da dimensão parental, conhecendo e tendo demais experiências que irão somar ao seu processo de amadurecimento, por meio do estabelecimento de identificações, mas sem a perda da sua identidade (Winnicott, 1988/1990b).

Habitualmente, observa-se a variação entre uma autonomia radical e o retorno a estados de dependência como parte essencial do crescimento emocional do jovem, o qual, assim como a criança pequena, sente a necessidade de ousar, ao mesmo tempo em que precisa se certificar de que algo permanece consolidado no ambiente.

É provável que a família do jovem seja a estrutura mais apta a suportar essa dupla exigência: a exigência de tolerância face à rebeldia, e a exigência dos cuidados, do tempo e do dinheiro dos pais. Como se sabe, o adolescente que foge de casa não se livra de modo algum de sua necessidade de ter um lar e uma família. (Winnicott, 1965a/1997, p.131)

Da mesma forma que a criança testa a confiabilidade e a segurança do meio para constatar se, mesmo com seus ensaios rumo à independência, o mesmo permanece firme e protetor; os adolescentes também testam a segurança externa, colocando à prova as normas e disciplinas impostas, tanto para assegurar a si mesmos que são capazes de sustentar a autonomia, quanto para se certificarem de que, apesar do turbilhão de incertezas presentes internamente, ainda existe um contexto estável, suportivo e protetor (Winnicott, 1965a/1997). Em vista disso, o amparo oferecido pelos adultos se torna substancial, pois comumente o adolescente apresenta dificuldades em equilibrar o ódio, os impulsos destrutivos juntamente com o amor, o que pode fomentar um sentimento de culpa vivido em grande intensidade e de forma terrível (Winnicott, 1971a/1975).

Apesar de certa dependência familiar permanecer, há no adolescente uma tendência a transpassar suas questões infantis e inconscientemente suplantar os pais, a fim de ocupar o lugar que a eles pertenciam, ou seja: precisa se distanciar para entrar em contato consigo. O adolescente tem a liberdade de sonhar, criar, lançar ideias inovadoras e diferentes, mesmo que absurdas. Também é parte da adolescência saudável a manutenção do caráter de contestação e imaturidade, os quais podem ser experienciados pelos jovens que dispõem de adultos responsáveis. Isso porque, em condições adequadas, a maturidade não deve ser adiantada forçosamente, ao contrário, deve-se permitir que chegue a seu tempo (Winnicott, 1986b/1989).

As vivências inovadoras e os comportamentos irrefletidos nem sempre são bem vistos socialmente, sendo facilmente alvo de críticas por parte dos adultos. Contudo, mesmo nessas situações, como no caso dos jovens que se deparam com uma gravidez não planejada, tendo que lidar com a chegada dos filhos, é possível que tal vivência sirva como um estímulo e ao mesmo tempo um desafio para a retomada do próprio processo de crescimento que ficara estagnado (Winnicott, 1965a/1993).

"A imaturidade é uma parte preciosa da adolescência. Nela estão contidos os aspectos mais excitantes do pensamento criativo, sentimentos novos e diferentes, ideias de um novo viver" (Winnicott, 1971a/1975, p.198). Portanto, a imaturidade aqui referida precisa ser acolhida pelo mundo adulto e vivenciada na adolescência a seu tempo, pois, além de propiciar as descobertas e ensaios sobre quem é o jovem e no que quer se tornar, também movimenta a sociedade por meio de suas oposições. O autor supracitado reafirma que cabe aos adultos se encarregarem das responsabilidades, a fim de garantirem que os adolescentes possam se arriscar em suas experiências; caso contrário, um amadurecimento prematuro pode desencadear um falso processo de desenvolvimento, rigidez, controle excessivo e perda da espontaneidade.

Para Winnicott (1986b/1989), nas situações em que o adolescente é conduzido a assumir as responsabilidades dos adultos, desponta certa sensação de abandono, justamente quando se espera que o jovem se rebele, e por meio da fantasia, supere os próprios pais. Contudo, no decurso normal da juventude, espera-se que com a proximidade da vida adulta a imaturidade deixe de ter seu destaque em prol das novas conquistas.

Não raro, os pais de adolescentes se sentem afastados do mundo juvenil, devido aos filhos se voltarem aos amigos ou outras figuras referenciais para se orientarem. Mesmo assim, a presença adulta é essencial para a demarcação dos limites, de forma que quando a família não exerce seu papel, outro setor da sociedade tende a ocupar a lacuna familiar. O autor assinala ser comum o adolescente ser mencionado como uma pessoa isolada. Para ele, isso se justifica, entre

outras coisas, pela necessidade que o jovem apresenta em preservar o núcleo de seu *self* das intrusões que poderiam ser sentidas como uma violação àquilo que o caracteriza e é parte importante na busca da afirmação de si. Em suas próprias palavras, "na adolescência, quando o indivíduo... não está ainda pronto para se tornar um membro da comunidade de adultos, há um fortalecimento das defesas contra o fato de ser descoberto, isto é, ser encontrado antes de estar lá para ser encontrado" (Winnicott, 1965b/1982, p. 173).

Winnicott (1984a/2002a) entende que os agrupamentos adolescentes normalmente são caracterizados pela junção de vários sujeitos isolados, imersos no que ele considera como em um estado natural de "depressões adolescentes". Os jovens, ao se associarem a coletivos, parecem procurar nos demais integrantes tópicos em comum (música, gírias, roupas) para se identificarem e afirmarem. De forma que os adolescentes mais extremistas são aqueles que comumente atuam em nome dos demais, propiciando com que os outros se sintam reais, em meio a essa fase em que não raro transcorre a desordem interna e ao mesmo tempo um estado deprimido.

Em meio às intensas mudanças corporais e psicológicas, pode acontecer de o adolescente lançar mão de diferentes instrumentos, a fim de outrora substituir o brinquedo da infância que lhe servia de amparo, principalmente nos momentos de ansiedade. Tal substituição pode ser identificada, por exemplo, na masturbação e nas fantasias sexuais, nos jogos juvenis de competição, nos interesses políticos, religiosos e artísticos. Assim, o adolescente encontra uma outra maneira de "brincar", ao se implicar intensamente na luta pelas questões que acredita ser relevantes para si (Winnicott, 1989a/1994a).

Sublinha-se, ainda, que a adolescência considerada normal, apresenta uma ligação próxima com aspectos da tendência antissocial, como descrito pelo autor supracitado. Esta última provém de uma carência ou privação a que o indivíduo foi submetido na relação com o ambiente cuidador, em um momento primitivo, que acabou rompendo a experiência positiva que se estava obtendo com o meio. Mais tarde, o comportamento antissocial, ao desafiar as normas da sociedade, poderá revelar a busca pelo retorno à vivência gratificante que foi perdida ou, então, uma tentativa de fazer com que o meio perceba a falha instaurada. Comparativamente, na adolescência também aparecem questões da carência frente às dimensões infantis, mas, na maioria dos casos, surgem de forma sutil. O que pode acontecer é o adolescente se identificar com um membro do grupo em que pertence, o qual se dispõe a provocar o contexto social em nome dos demais, contribuindo para que se tenha a sensação da validade do protesto individual (Winnicott, 1965a/1997).

Ao se deter ao conceito de tendência antissocial, Winnicott (1986b/1989) refere que qualquer indivíduo, independente das condições sociais em que se situa, pode passar por essa experiência; a qual, como dito anteriormente, é gerada após uma situação de privação ocorrida quando as coisas pareciam caminhar bem com o par infante-ambiente, ou seja, diante da perda de algo sentido como bom. Tal privação é então vivenciada pela criança como um fracasso do meio, fazendo-a reagir com comportamentos desviantes como um sinal de que ainda existe a esperança de que o ambiente repare as lacunas impostas: "a característica da tendência antisocial é o impulso que dá ao menino ou à menina para que voltem a um momento ulterior à condição ou momento de privação" (p.72). No caso em que a privação se dá com o rompimento do lar, pode acontecer de a criança se desorganizar mentalmente por não mais contar com a segurança do ambiente, possivelmente resultando na perda da sua espontaneidade e impulsividade, como resultado do controle a que ela passa a tomar acerca do meio.

Quando existe uma tendência anti-social, *houve um verdadeiro desapossamento* (não uma simples carência); quer dizer, houve perda de algo bom que foi positivo na experiência da criança até uma certa data, e que foi retirado; a retirada estendeu-se por um período maior do que aquele em que a criança pode manter viva a lembrança da experiência" (Winnicott, 1984a/2002c, p.140)

Winnicott (1984a/2002b) comenta que a criança normal, quando confia no ambiente cuidador (pai/mãe), faz uso de seus recursos pessoais para testar a estabilidade do lar: então ela grita, destrói, cansa. Caso o ambiente suporte o desafio imposto pelo infante, o mesmo pode se tranquilizar e logo se sentir livre para brincar e focar em outras coisas próprias a si. No entanto, na situação em que o contexto de referência falha, a criança tende a se sentir muito angustiada. Porém, se possui esperança, pode ser estimulada a procurar fora do lar outras figuras que lhe ofereçam segurança, ou o próprio ambiente pode se dar conta e se adequar às necessidades infantis. Se tal apoio é oferecido, o amadurecimento emocional saudável é capaz de ser retomado. Já a criança antissocial, apesar de passar pelas faltas do ambiente, supostamente irá reclamar estabilidade e limite mais além, voltando-se para a sociedade, ilustrando o pedido de ajuda para que uma figura forte mantenha o controle.

Vale notar que a tendência antissocial pode ser localizada em qualquer faixa etária humana - criança, adolescente ou adulto - sendo que há momentos em que o ato antissocial se sobressai, revelando aí a expressão da esperança do indivíduo. Comumente, tais períodos de esperança não são bem aproveitados por aqueles que estão encarregados do cuidado da criança ou adolescente antissocial, justamente pela dificuldade implicada na tolerância dos atos desviantes utilizados de modo defensivo a fim de se evitar outra privação. Tal manejo, porém,

vai na contramão da proposta winnicottiana de tratamento da tendência antissocial, que seria de ir ao encontro da esperança do sujeito (Winnicott, 1984a/2002c).

De acordo com a abordagem winnicottiana, têm-se duas vertentes da evolução da tendência antissocial. Em uma, o desdobramento se dá pelo roubo, podendo representar inconscientemente a busca pelo objeto (mãe). Na outra, tem-se a destrutividade exposta nos comportamentos transgressores, em que a procura estaria por um ambiente suportivo e estável. Neste último caso, a criança vai, em amplitude, provocando o contexto (família, escola, polícia, leis do país) na esperança de se deparar com algo que a contenha emocionalmente. Uma das questões que une os dois caminhos apresentados é o valor do incômodo do indivíduo antissocial, pois aí reside um fator positivo que o movimenta, instiga e o conduz à possibilidade de recuperar um ambiente suficientemente bom e retomar o processo saudável. Assim, o tratamento para a tendência antissocial poderia ser considerado como a estabilidade do cuidado destinado ao sujeito e a redescoberta de um ambiente ou situação que ofereça uma nova chance para a confiança.

Evidencia-se que nem toda criança que foi privada encontrará um bom ambiente para fazer uso, algumas terão que criá-lo de acordo com suas condições internas e outras, em situação extrema, encontrar-se-ão tão debilitadas emocionalmente que se defenderão de qualquer nova tentativa de reestabelecimento de um meio forte e seguro por meio da repressão do ódio ou do retraimento com a perda da capacidade para amar.

Para Winnicott (1984a/2002b) "tudo o que leva as pessoas aos tribunais (ou aos manicômios, pouco importa no caso)... tem seu equivalente normal na infância, na relação da criança com seu próprio lar" (p.129). Os sujeitos delinquentes, são por um lado doentes, pois houve um mal desenvolvimento do amadurecimento pessoal, com interrupções e lacunas, que de certo modo não garantiram a segurança em relação ao ambiente provedor. No entanto, a insistência do ato transgressor pode ser capaz de representar a existência de algum grau de esperança.

Acima de tudo, no que tange o cuidado de crianças e adolescentes antissociais ou com algum desvio de comportamento, a relevância é dada à qualidade da provisão ambiental. Quando o indivíduo está no lar, cabem aos pais identificarem a necessidade de um manejo diferencial. No caso de crianças e adolescentes acolhidos institucionalmente, é fundamental que se possa contar com uma equipe de profissionais capazes de abraçarem tal responsabilidade por meio do estabelecimento de um contato próximo com os infanto-juvenis, fornecendo o que de alguma forma não pode ser experienciado na família.

Levando em consideração o que foi exposto neste tópico e respondendo à pergunta sobre qual juventude falamos? -, salientamos que a compreensão de juventudes vai de encontro à população a que estamos nos detendo na pesquisa, a qual adquire diferentes peculiaridades de acordo com o contexto social, econômico e cultural que se encontra incorporada. Em conformidade com essa questão, enfocamos os jovens que apresentam alguma relação com o *rap* paulistano, seja produzindo música ou apreciando o som. Acrescentamos que os delineamentos traçados por Winnicott em relação à adolescência nos auxiliam a refletir acerca das peculiaridades que contribuem para os avanços de um jovem saudável emocionalmente, o qual, ao experienciar conflitos, tem a possibilidade de inovar, articular e construir algo que ofereça legitimidade ao seu ato e à sua história. Nesta direção, as letras de *rap* nos possibilitam vislumbrar e pressupor de que maneira alguns adolescentes e jovens se colocam perante questões e dilemas de cunho pessoal, social e das mais diferentes esferas da existência humana.

# 3.2. RAP, SOCIALIZAÇÃO E IDENTIDADE JUVENIL

Consideramos que a socialização é um dos processos centrais nos agrupamentos juvenis, pois é a partir da inserção no ambiente entre os pares que os indivíduos se associam a padrões reguladores e estruturantes das relações externas, os quais, em convergência com as orientações culturais e as ocorrências pessoais, contribuem para a aquisição de um modo de ser na esfera social. Dayrell (2002) destaca a socialização juvenil como sendo "os processos por meio dos quais os sujeitos se apropriam do social, de seus valores, de suas normas e de seus papéis, a partir de determinada posição e da representação das próprias necessidades e interesses" (p.121). Então, o jovem alcança, por meio disso, a possibilidade de expandir seu olhar perante à realidade, assim como compreender o significado de seu meio social e de suas vivências, ao compartilhar perspectivas pessoais com o coletivo pertencente.

A socialização juvenil pode ser influenciada por diversos norteadores que tendem a transmitir modelos de comportamento, de conduta e de visão de mundo. A família é uma das primeiras referências da sociabilidade humana; contudo, na juventude o sujeito é conduzido a romper com algumas normativas dessa instituição para entrar em contato com demais interesses, como para com os conjuntos de pares da escola, da rua e de clubes. Desse modo, os sujeitos "tendem a incorporar atributos gerais dos grupos que integram, sobretudo características definidoras de gênero, que são bastante relevantes para a constituição de suas identidades" (Risk, & Romanelli, 2008, p. 59). Então, por meio da interação com o outro e

tendo como embasamento os acontecimentos pessoais, tem-se o constructo para a formação da subjetividade e identidade juvenil (Risk, & Romanelli, 2008).

No cenário original do *rap*, a socialização contempla particularidades específicas. Os indivíduos seguidores dessa categoria musical se intitulam de "manos", nomeação que sugere a noção de irmandade, sentido ao qual os irmãos da comunidade querem estar ligados. Frequentemente, os mesmos buscam se opor à dualidade que coloca de um lado o dominador e do outro o dominado. A intenção é a de celebrar a igualdade, uma relação horizontal onde os líderes dos grupos de *rap* clamam para que seus seguidores ouçam o discurso das letras que falam por toda a juventude suburbana. Segundo Maria Rita Kehl, "a designação "mano" faz sentido: eles procuram ampliar a grande fratria dos excluídos, fazendo da consciência a arma capaz de virar o jogo da marginalização" (1999, p. 96). As músicas convidam os "manos" a se identificarem e aderirem ao movimento cultural, que também é político, no sentido de se articularem de forma consciente a respeito das suas realidades, como potencial de emancipação, mudança sociocultural e enfrentamento contra os modos de discriminação.

Kehl (1999) reafirma a importância da identificação entre os pares no universo da juventude seguidora dos grupos de *rap*, visto que não raro há uma carência de referenciais paternos que orientam, acompanham e coíbem quando necessário. Assim, o reconhecimento e a assimilação a outros "manos" complementam as ausências e contribuem para a constituição da noção de pertencimento a um espaço e histórias de vida que são compartilhadas entre si, respondendo a um padrão a ser seguido pelos demais.

Ao correlacionar a realização de saraus na periferia de São Paulo com o movimento *hip hop* juvenil da cidade, Silva (2011) concebe que em tais situações o fenômeno musical incide para além do caráter artístico em si, pois se torna uma prática que aciona vivências sociais reais, intimamente ligadas à postura do jovem no mundo e à sua relação com os fatos diários da vida na comunidade. O sujeito criador da cena musical deixa de ser mero espectador, para ser ativo e operante em um contexto maior, no qual os *rappers* despontaram como relatores da periferia. Por meio de gírias, linguagem particular, sons de sirene, tiros e conversas de bares, as canções se tornam um relato verdadeiramente pessoal.

Nos espaços de reunião juvenil é possível observar a variedade de formas a que os indivíduos lançam mão para a expressão e comunicação cultural do ser no mundo, como a música, a dança e as artes plásticas. Esse fenômeno sustenta a procura pela delimitação da identidade pessoal a partir de símbolos, rituais e características próprias do jovem, que simbolicamente podem representar a apropriação de si e de seu entorno. Com efeito, "a música

é a atividade que mais os envolve e os mobiliza. Muitos deixam de ser simples fruidores e passam também a ser produtores, formando grupos musicais..., criando novas formas de mobilizar os recursos culturais da sociedade" (Dayrell, 2002, p. 119). Tal evidência não se restringe à juventude de classe média, mas também é uma realidade nos bairros populares dos centros urbanos, onde as manifestações culturais estão presentes como veículo de produção e de troca de experiências criativas entre os indivíduos, sendo a música um dos principais produtos culturais (Dayrell, 2002).

No contexto social mais amplo, os jovens músicos de *rap* comumente encontram poucas alternativas que lhes possibilitem a construção de modelos e valores legítimos de cidadania. Por exemplo, frequentemente se veem distantes de serviços educacionais e profissionalizantes que permitam corresponder, de fato, à demanda social competitiva imposta pelo mercado. Em vista disso, a música entra em cena para tornar público a potencialidade, o ato criativo e o reconhecimento desses sujeitos: "o estilo *rap* estimula o jovem a refletir sobre si mesmo, sobre seu lugar social, contribuindo para a ressignificação das identidades do jovem" (Dayrell, 2002, p.133). Assim, a produção cultural dessa parcela da população pode significar a elaboração, para si própria, das vivências juvenis e da afirmação de um sentido para a vida.

Por meio de entrevistas com meninos de comunidades pobres de Blumenau (Santa Catarina), Hinkel e Maheirie (2011) chegaram ao entendimento de que o valor do *rap* está fundamentado na relação entre a letra, a melodia, a batida do som e o contexto no qual acontece a produção musical. É a partir da junção desses elementos que esse gênero integra a vida do jovem periférico, de modo legítimo e permite a apropriação do sentido subjetivo que as canções adquirem. A letra de *rap* isolada do ritmo característico, descaracterizaria a esfera particular que concede o lugar social habitado por este movimento. Ao escutar as canções, os meninos se sentem parte da música, como se aquela narrativa falasse por eles. No referido estudo, a ligação dos garotos com o gênero musical revelou ser uma via de ressignificação do lugar que ocupam em uma sociedade local onde prevalecem os costumes germânicos da população rica e branca, em contraponto aos miscigenados da periferia. A música possibilitou, então, que se aproximassem de uma identidade mais condizente com suas raízes históricas, sociais e com o cotidiano presenciado.

A associação ao *rap* como possibilidade de apropriação do ser jovem, também pode ser vislumbrada na pesquisa de Dayrell (2002), o qual, ao entrevistar *rappers* e funkeiros da periferia de Belo Horizonte (Minas Gerais), deparou-se com o fato de que, em sua maioria, adentraram o cenário musical ainda na adolescência, quando estavam em busca de uma

identidade própria que se distanciasse dos adultos e da família, posto ainda atrelados a uma imagem infantil. Então, o envolvimento com o *rap* permitiu a ampliação das relações interpessoais, tornando-se uma opção de ocupação nos momentos de lazer, assim como fonte de referência e do estabelecimento de relações de confiança e investimento emocional. Para os pesquisados, a música criada por eles assumia a missão de divulgar as ocorrências dos moradores, bem como problematizar a realidade em que viviam, a fim de contribuir para a tomada de consciência sobre os riscos vigentes. Além disso, o fato de os *rappers* e funkeiros subirem ao palco e mostrarem suas composições, oferecia-lhes certo reconhecimento social, favorecendo o resgate da própria dignidade, posto que: "o *rap* é um meio de que se servem para articular uma autoimagem positiva, uma forma de se afirmarem como 'alguém' numa sociedade que massifica e os transforma em anônimos" (p.128).

Por fim, expomos, ainda na mesma perspectiva, um estudo desenvolvido com jovens apreciadores de *rap* da cidade de Bogotá (Colômbia). A pesquisa revelou que essa classe musical era compreendida como um dispositivo auxiliar na legitimação da subjetividade individual e coletiva e um meio de autotransformação e apropriação da própria existência, em um contexto permeado por perdas e instabilidades. Nesse sentido, o *rap* se tornara uma via de produção cultural, que abrange o transgredir e o confrontar da juventude, quando questiona as ordens convencionais e recria novas possibilidades que se aproximam da esfera individual. Tal processo de confrontação, ao mesmo tempo instiga a reflexão da própria juventude sobre sua realidade e posição no mundo, bem como abre caminho para uma maior inserção da cultura *rap* na sociedade. Interessante notar, no estudo, que os encontros *rappers* se davam usualmente em ambientes públicos (rua) durante a noite, combinação que para os bogotanos representa violência e medo. Ou seja, justamente em um ambiente que abriga os excluídos e remete ao temor é possível produzir cultura e acolher uma juventude em busca da afirmação da sua identidade (Castiblanco-Lemus, Serrano-Piraquive & Suárez-Cruz, 2008).

## 3.3. TEORIA DO AMADURECIMENTO PESSOAL DE WINNICOTT

Neste tópico, apresentamos os conceitos fundamentais que integram o pensamento winnicottiano acerca do amadurecimento emocional, considerando as conquistas individuais traçadas desde a infância até a etapa da adolescência. Com isso, pretendemos oferecer o respaldo teórico sobre as peculiaridades que contribuem para que uma pessoa estabeleça a estruturação de uma vida emocional saudável, considerando as implicações da esfera social em

intermédio com as tendências individuais. Nosso intento é que a partir dessa visão, em diálogo com as letras de *rap* que integram a pesquisa, possamos refletir sobre os aspectos que podem facilitar o amadurecimento no contexto do *rap* e dos jovens das comunidades periféricas.

# 3.3.1. O amadurecimento e os processos integrativos

Winnicott, a partir da experiência clínica com crianças e suas mães, dedicou-se à compreensão do processo de desenvolvimento emocional humano, trilhando as bases do que se nomeia teoria do amadurecimento emocional ou pessoal. Destacou a importância das primeiras experiências de vida do bebê e da qualidade da provisão ambiental para o transcorrer do amadurecimento saudável. Em seu entendimento, existe uma relação direta entre a maturidade e a saúde emocional, de modo que uma criança, um adolescente e um adulto podem ser reconhecidos como maduros, de acordo com o nível de saúde emocional alcançado em cada faixa etária.

Acreditamos que o pensamento winnicottiano pode nos oferecer embasamento para a reflexão acerca das diferentes possibilidades que o ser humano pode traçar para alcançar a saúde psíquica, como por meio do enfrentamento às adversidades, a fim de estabelecer a manutenção da própria integridade. Como ressaltam Amiralian e Galván (2009), saúde mental não significa, para Winnicott, a ausência de doença, mas uma forma encontrada pelo indivíduo para revelar o seu si mesmo, compreendendo a interferência da relação com o meio para a qualidade do amadurecimento.

Conforme anuncia Winnicott (1965b/1982), a criança lactente apresenta um potencial herdado, variável entre os indivíduos, que a direciona rumo ao crescimento. Tal potencial tende à integração do ego e proporciona a maturação do sujeito, quando se está perante a disposição de um ambiente favorável. Em condições normais, espera-se que, logo após o nascimento, o ambiente se adapte ao bebê quase que inteiramente, mas, conforme o mesmo cresce de modo adequado, comunica ao meio que a adaptação pode se tornar menos necessária gradativamente, possibilitando o caminho no sentido da independência.

Para que se compreenda a evolução da integração do bebê, assinala-se que, antes do nascimento, tem-se um estado de não-integração, em que não existe uma unidade em âmbito emocional e também não há consciência. Apenas quando impulsos e sensações começam a se fazer presentes e desponta o núcleo do *self* capaz de reter experiências, é que a integração se coloca em movimento (Winnicott, 1988/1990a).

O trabalho de integração egoica possui seu desenvolvimento primitivo desde o nascimento, evoluindo paulatinamente quando não interrompido por falhas provenientes do meio cuidador. Além desse processo, também a personificação surge em uma época primária e se constitui importante ao favorecer ao indivíduo a sensação de pertencimento ao próprio corpo (Winnicott, 1958a/2000). Reconhecemos que tais dimensões, ainda que primitivas, são extremamente significativas para uma evolução rumo ao crescimento e amadurecimento salutares.

Como citado, a qualidade do amadurecimento emocional dependerá, além do potencial herdado, também da forma com que se vivencia a provisão ambiental e o cuidado materno nas primeiras etapas da vida. Essa fase é conhecida como dependência absoluta, período em que o infante se apresenta em condição de total dependência materna, não se relacionando com os objetos externos a ele por ainda não ter atingido a capacidade de viver com o outro. O ideal almejado é o de que se desenvolva o estado denominado de "preocupação materna primária", no qual temporariamente a mulher se distancia das demais preocupações do mundo externo e se dispõe devotada ao seu bebê (Winnicott, 1965b/1982). Em meio à não-diferenciação do infante com o ambiente, a mãe se identifica com a criança no intuito de atendê-la em suas necessidades.

A preocupação materna primária é um estado psicológico temporário de sensibilidade exacerbada e dedicação intensa da mãe a seu filho, que poderia ser considerado patológico em outras situações, mas é apontado como fundamental no período inicial. No começo, a adaptação materna é corporal e atende ao provimento físico do bebê. Depois, assume as necessidades egoicas. Em decorrência desse estado, é oferecido à criança a possibilidade de vivenciar a continuidade no estado de ser, de modo que o ego do lactente pode então ser conduzido ao amadurecimento, por meio do apoio recebido pelo ego auxiliar da mãe (Winnicott, 1958a/2000): "as mães que não são distorcidas por má saúde ou por tensões ambientais do diaa-dia tendem em geral a saber exatamente o que seus lactentes necessitam, e ainda mais, gostam de prover as necessidades do lactente. Isso é a essência do cuidado materno" (Winnicott, 1965b/1982, p.53).

A mãe que consegue se adaptar a essas necessidades possibilita que o bebê habite uma área de ilusão e consequentemente tenha uma experiência inicial que pode ser descrita (pelo observador externo) como uma vivência de onipotência. Ao permitir que o bebê habite a área da ilusão de onipotência, a figura materna oferece a chance de o lactente exercer seu impulso

criativo, o qual é facilitado por uma mãe suficientemente boa que apresenta o mundo progressivamente, quando o bebê se coloca a criá-lo (Winnicott, 1965a/1997).

Primeiramente, os objetos são criados subjetivamente por uma necessidade do bebê, exigindo-se que o objeto exista na realidade objetiva e se apresente ao lactente, para que ele possa criá-lo. Assim, tem-se a ilusão onipotente de que o seio e a mãe são uma extensão do próprio bebê, frutos de sua criação. Entende-se que o potencial criativo é, então, colocado em prática por meio de um ambiente suficientemente bom que permite a criatividade espontânea. Benito e Outeiral (2009) reiteram que no estado de fusão mãe-bebê, como resultado da preocupação materna primária, surge a concepção de objeto subjetivamente criado, o qual se encontra apoiado na ilusão onipotente e na crença da indiferenciação entre eu e não-eu.

Motta (2014) acrescenta que a ilusão emerge quando alguma necessidade do bebê aparece e é atendida pela figura materna. A ilusão fomenta as bases da realidade subjetiva e do desenvolvimento do psiquismo, o qual se constitui, primeiramente, a partir das vivências corporais, de sentir o corpo como próprio a si, distinguindo mais tarde o que está dentro e fora. Esses registros corporais irão compondo a organização do psiquismo individual e a constituição do *self*. Então, a criança que encontra aquilo que é criado na ilusão, torna-se capaz de acreditar em seu potencial criativo e dar continuidade ao seu desenvolvimento.

Posteriormente, o infante saudável tende a se relacionar com o objeto externamente percebido e, a partir daí a realidade sociocultural começa a abrir caminho na vida do sujeito (Winnicott, 1965b/1982). Nota-se que na fase primitiva, devido à personalidade do bebê ainda não estar bem integrada, o mesmo se relaciona com objetos parciais, percebendo, por exemplo, o seio que o alimenta, mas sem associá-lo como parte da totalidade materna. Apenas quando a criança atinge determinada integração é que a dependência à mãe-ambiente ganha um sentido de proteção do bebê frente às angústias (Winnicott, 1965a/1997).

No estágio primitivo de vida, a capacidade de *holding* do ambiente é fundamental para impulsionar as aquisições infantis. Entende-se por *holding*, o cuidado físico destinado ao bebê que satisfaz as necessidades fisiológicas, mas inclui também o sustentar emocional. Nessa etapa, o infante ainda se encontra no estágio de dependência absoluta materna, em fusão com esta, de forma que não reconhece o cuidado materno como algo externo. Meramente recebe os estímulos podendo se beneficiar dos mesmos ou sofrer más consequências se o ambiente não se apresenta satisfatoriamente. Caso as condições se revelem favoráveis, têm-se as bases para a sustentação do *self* verdadeiro ou central, o qual corresponde ao "potencial herdado que está experimentando a continuidade da existência, e adquirindo à sua maneira e em seu passo uma

realidade psíquica pessoal e o esquema corporal pessoal" (Winnicott, 1965b/1982, p.46). O *self* verdadeiro lida com a realidade interna e externa, concede ao indivíduo o senso de se sentir real, autêntico e verdadeiro. Para tanto, o ambiente precisa evitar ao máximo as intrusões e ameaças de aniquilamento que dificultam a manutenção do existir do bebê (Winnicott, 1965b/1982).

O ego do lactente irá se caracterizar como forte ou fraco de acordo com a disposição materna em se adequar às necessidades primitivas do filho, antes mesmo de acontecer a separação entre ele (seu *self*) e o objeto externo (mãe). A sequência esperada é a de que a integração egoica permita a estruturação de um *self* unitário, que irá constituir o núcleo da personalidade (Winnicott, 1965b/1982).

Partindo da concepção winnicottiana, Motta (2006a) afirma que o elemento feminino puro, cultivado na relação fusional mãe-bebê e permeado pelas funções corporais e experiências emocionais da fase primitiva, estabelece os parâmetros para a estruturação do *self*. De forma que, mais tarde, a conjugação dos elementos feminino e masculino puros fundam o viver criativo, a sensação de uma vida própria e digna de ser vivida, suscitada por um ego integrado e verdadeiro.

Esse alcance é possível quando se está perante uma mãe que protege o infante das intrusões e falhas demasiadas, evitando a experiência de ansiedades inimagináveis (desintegração, desconexão com o corpo, etc.); e consequentemente, da vivência de fragmentação do ser que pode direcionar à uma psicopatologia (Winnicott, 1965b/1982). Assim, entendemos o valor que possui um ambiente suficientemente bom disponível no início da vida primitiva do bebê, que oferece a estrutura física e emocional necessária para a constituição da existência do indivíduo, para a integração de seu ego e a disposição em interagir com a realidade externa e interna.

Diferentemente, quando se dispõe de uma mãe "não suficientemente boa", com dificuldades em se adaptar à condição maternal, é provável que o bebê não vivencie a experiência da onipotência primária, nem faça uso de seu gesto espontâneo para criar ilusoriamente o seu mundo. Isso porque, a figura materna, ao não respeitar o ritmo das necessidades infantis, provavelmente irá submeter a criança ao seu próprio gesto. Em decorrência dessa circunstância pode-se formar um falso *self* como proteção do *self* verdadeiro contra a aniquilação resultante de uma mãe faltante, de modo que, ao invés da espontaneidade, tem-se a imitação e a submissão como aspectos principais: "o falso *self* tem uma função positiva

muito importante: ocultar o *self* verdadeiro, o que faz pela submissão às exigências do ambiente" (Winnicott, 1965b/1982, p.134).

O resultado da elaboração de um falso *self* pode ser observado na precariedade da vida cultural e na escassa disposição para a criatividade e o uso de símbolos pelo indivíduo. Depreendemos que as sucessivas falhas ambientais sentidas pelo bebê geram reações a essas intrusões externas, que ao ocorrerem excessivamente à capacidade primitiva do infante de suportá-las, provoca rupturas em seu existir.

O referido psicanalista oferece demais exemplos sobre as situações em que o ambiente se mostra insuficiente e faltoso, conduzindo o bebê a lançar mão de defesas primitivas contra a ansiedade de desintegração presente. Nesse sentido, exemplifica os casos de crianças com tendência antissocial, as quais destinam grande destrutividade para com o meio externo, na intenção subjetiva de encontrar e restaurar os acontecimentos positivos que no passado compartilhou com o objeto cuidador (Winnicott, 1965a/1997). Caso a figura materna se disponha a retomar o contato emocional com a criança, de alguma forma é possível que as falhas sejam reparadas e o bebê novamente está apto a fazer uso dos objetos (Winnicott, 1971a/1975).

Nas situações em que o ambiente falha no cuidado infantil (seja pela incapacidade de os pais acolherem as necessidades primárias ou por um impedimento externo como, por exemplo, uma doença que acomete a mãe), pode acontecer de a própria criança se revelar, em um momento ulterior, carente de que as demais figuras ao seu redor atuem adaptando-se a ela. Contudo, a mesma ainda poderá apresentar dificuldades no aproveitamento do cuidado destinado a si de forma saudável e não exagerada, devido a adaptação ambiental não ter ocorrido no tempo esperado. A esse respeito, o autor supracitado afirma estar se referindo aos casos extremos, uma vez que, em todos os estágios vitais existem conflitos que são esperados no processo normal e são possíveis de ser elaborados pelo indivíduo, de acordo com o nível integrativo em que se encontra (Winnicott, 1965a/1997).

Conforme pontuamos, a saúde emocional de um indivíduo é representada de acordo com a maturidade a que ele alcançou em concordância com a sua idade, refletindo o grau de integração da personalidade, de independência e socialização conquistados. Para tanto, a provisão ambiental irá facilitar ou não o adequado crescimento emocional. Nesse sentido, "podemos dizer que o ambiente favorável torna possível o progresso contínuo dos processos de maturação. Mas o ambiente não faz a criança. Na melhor das hipóteses possibilita à criança concretizar seu potencial" (Winnicott, 1965b/1982, p.81).

Catafesta (1996) esclarece que Winnicott ao acreditar na existência de um potencial humano que aponta no sentido do crescimento e da saúde, reforça a crença na disposição individual em superar e transformar as contrariedades que por vezes podem acontecer, devido às falhas ambientais na provisão à criança. O convívio com um ambiente propício ou não propício ao desenvolvimento pode interferir no modo com que o indivíduo lidará com as situações, de forma mais ou menos complicada, facilitando ou dificultando os processos de integração.

Uma mãe suficientemente boa, após se dispor dedicada ao filho, tende aos poucos a retornar às suas atividades para além dos cuidados maternos, propiciando que também o infante avance em seu crescimento, capacitando-o a suportar as pequenas falhas e ausências maternas. A esse estágio, que perdura até por volta dos dois anos de idade, dá-se o nome de dependência relativa. Esta ocorre quando o bebê, fazendo uso de sua percepção, consegue aguardar por um tempo maior a ausência materna, identificando que em algum momento ela poderá atendê-lo (Winnicott, 1965b/1982).

Nesse período, o infante já está apto a dialogar com as realidades interna/externa, bem como tolerar situações que ocorrem por intervenção de um outro e que fogem do seu domínio. O início desses avanços pode ser verificado por volta dos seis meses de idade, quando a criança brinca com um objeto, leva-o à boca e o deixa cair, livrando-se do mesmo com uma ansiedade possível de ser suportada após seu uso gratificante. Daqui em diante, a mãe real se torna paulatinamente menos necessária, porque no mundo interior infantil habitam as recordações das experiências boas oferecidas pela figura materna, as quais passam a ser parte do ego da criança (Winnicott, 1958a/2000).

O bebê passa a reconhecer o nível de dependência a que está submetido, podendo transmitir informações ao ambiente quando necessita ser atendido em alguma instância. Verifica-se que gradativamente as necessidades infantis variam em direção à independência, sendo possível haver um avanço e depois um retrocesso para se dar seguimento ao amadurecimento. Em meio a isso, a mãe suficientemente boa acompanha o crescimento do filho, mantendo uma distância que ao mesmo tempo o mantém seguro, mas que o permite lançar-se às novas descobertas (Winnicott, 1965a/1997).

Por volta de um ano de idade, alguns lactentes já demonstram ter atingido um importante grau de integração da personalidade, o que lhes garante o lugar junto à categoria de indivíduos, cujas características pessoais lhes distinguem dos demais seres humanos. Ao término do primeiro ano, é esperado que a criança já tenha estabelecido a organização da realidade interna

de maneira satisfatória, com a junção dos elementos positivos e negativos que irão repercutir na forma com que o infante compreenderá a realidade externa (Winnicott, 1965a/1997).

#### 3.3.2. Transicionalidade

Na dependência relativa a criança tende a pouco a pouco confiar no ambiente e se torna capaz de suportar o processo de desilusão e as frustrações inseridas pela mãe. A figura materna que é fidedigna ao bebê, capacita-o posteriormente a confiar nas demais pessoas e a aceitar a separação do objeto não-eu (mãe e objetos externos) com menos dificuldade. Isso facilita a construção do alicerce para a vivência do campo entre a realidade psíquica interna e a externa, entre a criatividade primária e o que é percebido objetivamente. É justamente nessa área que se experiencia a ilusão do bebê, bem como os fenômenos e objetos transicionais. Estes últimos marcam "a área intermediária da experiência, entre o polegar e o ursinho, entre o erotismo oral e a verdadeira relação do objeto, entre a atividade criativa primária e a projeção do que já foi introjetado" (Winnicott, 1971a/1975, p.14), de modo a serem um mecanismo utilizado pela criança frente a ausência materna, por exemplo na hora de dormir (Winnicott, 1971a/1975).

O local compartilhado entre mãe-bebê, onde se assentarão os objetos e fenômenos transicionais é denominado de espaço potencial. Este espaço compõe a terceira área da existência humana, localizado em um campo intermediário promovido a partir da confiança da criança no ambiente, da fidedignidade da mãe em relação ao seu bebê. Acrescenta-se que a criança, o adolescente e o adulto podem preencher esse campo de forma criativa com o brincar, os símbolos e a experiência cultural (Winnicott, 1971a/1975).

O referido autor escreve a respeito desta terceira área:

Por exemplo, o que estamos fazendo enquanto ouvimos uma sinfonia de Beethoven, ao visitar uma galeria de pintura, lendo *Troilo e Cressida* na cama, ou jogando tênis? Que está fazendo uma criança, quando fica sentada no chão e brinca sob a guarda da mãe? Que está fazendo um grupo de adolescentes, quando participa de uma reunião de música popular? [...] Podemos auferir algum proveito do exame desse tempo que se refere à possível existência de um lugar para viver, e que não pode ser apropriadamente descrito quer pelo termo 'interno' quer pelo termo 'externo'? (Winnicott, 1971a/1975, p. 147)

Os objetos e fenômenos transicionais se tornam evidentes entre os quatro e doze meses de idade, e em muitos casos persistem por toda a infância. Trata-se do significado emocional assumido pelo ursinho de pelúcia, paninho, ato de chupar o dedo, cantarolar e demais

maneirismos usados pela criança. Estes representam o seio e a presença da mãe em contato com o bebê (Winnicott, 1958a/2000). Os objetos transicionais, além de unirem o infante à realidade compartilhada exteriormente, também possuem um papel expressivo no desenvolvimento da capacidade de separação, pois representam uma parcela do relacionamento que a criança apresenta com sua mãe, oferecendo a sensação de conforto, proteção e contribuindo para os avanços infantis (Winnicott, 1965a/1997).

Vale reforçar que o objeto transicional advém da realidade e será adotado pelo bebê, ocupando uma função especial para ele, de amparo emocional e manutenção da tranquilidade interna, nas alternâncias entre o afastamento e o retorno da figura materna. Nota-se que o objeto transicional ocupa um paradoxo, não estando nem dentro e nem fora da criança, podendo tanto ser confortante, quanto ser alvo de investidas agressivas resultantes dos aspectos ansiógenos (Benito & Outeiral, 2009).

O espaço potencial ou espaço transicional conduz o bebê a conhecer e entrar em contato com a realidade externa, e ao mesmo tempo que representa a ausência, também denota algo que simbolicamente une mãe e bebê, bem como une e separa a realidade interna e externa. O processo de desenvolvimento psíquico e a saúde emocional são estimulados por essa situação, pois "quando não se vive a experiência de transicionalidade, de poder escolher um objeto e com ele imaginar, significar, brincar, não se consegue ter uma área para a criatividade, para a individualidade" (Outeiral & Auge, 2005, p.71). Nos é claro que a contribuição da vivência da transicionalidade está ligada principalmente à possibilidade de uma vida criativa, um ato espontâneo e próprio que direciona à realidade externa e contribui para o indivíduo sentir-se real, enriquecendo sua existência.

Quando um bebê passa a ser capaz de utilizar objetos, acredita-se que ele esteja evoluindo em seu processo de contato com a realidade, bem como em seu amadurecimento, a partir da existência de um ambiente propício. Após o indivíduo se relacionar com o objeto, ele o destrói, colocando o objeto fora de seu controle onipotente na realidade externa. "O uso de um objeto simboliza a união de duas coisas agora separadas, bebê e mãe, *no ponto, no tempo e no espaço, do início de seu estado de separação*" (Winnicott, 1971a/1975, p.135). Então, ao mesmo tempo em que se inicia uma separação com o objeto não-eu, não há uma separação de fato, porque o espaço existente entre o infante e o objeto é preenchido pelo brincar criativo e mais tarde pelos símbolos culturais (Winnicott, 1971a/1975).

Benito e Outeiral (2009) afirmam que:

À medida que a realidade vai sendo percebida, o objeto, antes subjetivamente concebido, passa a ser objetivamente percebido. Para Winnicott, a constituição do eu vai se dando aos poucos, na interação com o ambiente e com a mãe suficientemente boa que vai falhar na justa medida em que seu bebê pode suportar, para que ele siga rumo à independência. (p.19)

Outeiral (2007) complementa que a identificação primária do bebê à sua mãe, compreendida como mãe-ambiente e objeto subjetivamente percebido, transforma-se em identificação com a mãe ou com um outro diferente de si, localizado objetivamente. Esse avanço é estimulado pelo ímpeto agressivo do bebê, nas mordidas e chutes que se destinam a encontrar um outro em um ambiente suficientemente bom que se coloca a acolher esses movimentos agressivos.

A criança que passa a distinguir a figura materna de si, vendo-a como uma figura completa e diferente do seu eu, potencialmente se torna apta a compreender que o objeto amado também é o mesmo que recebe seus ataques de fúria e, assim, pode sentir culpa devido à ansiedade gerada pela ambivalência de amor e ódio. O objeto pode sobreviver ou não ao ataque da criança, caso sobreviva à ambivalência, o infante pode ser capaz de lidar internamente com um elemento diferente do eu do sujeito. Winnicott (1958a/2000) reconhece o ódio como um fenômeno mais sofisticado, manifestado quando a integração está melhor estabelecida e se atinge a capacidade de reconhecer e ter preocupação para com o outro. Para tanto, é necessário que a criança possa experienciar o ódio do ambiente (pai e mãe) para que seu próprio ódio seja integrado. Assim, conforme se conquista maior integração, com o amor e a reparação sendo mais intensos do que o ódio, o indivíduo tende a estar apto a lidar de forma mais madura e integrada com seu próprio ódio, sendo conduzido à continuidade do seu desenvolvimento pessoal (Motta, I. F. & Rosa, J. T., 2008). Acrescenta-se que se o ambiente sobrevive aos ataques sem voltá-los à criança permitindo que reparações sejam feitas, tem-se a possibilidade de experienciar o fenômeno descrito como preocupação ou *concerning*.

A criança que adquire a capacidade de se preocupar demonstra ter consideração pelo outro, reconhece seu valor e se importa com o mesmo. "A preocupação indica mais integração e crescimento e se relaciona de modo positivo com o senso de responsabilidade do indivíduo, especialmente no que concerne aos relacionamentos em que entram os impulsos instintivos" (Winnicott, 1965b/1982, p. 70). Para ascender a esse ponto, faz-se preciso contar com uma organização egoica bem definida e sofisticada em termos de amadurecimento emocional, que une em uma única representação a mãe até então percebida como a que sustenta emocionalmente (mãe-ambiente) e a mãe que atende às necessidades emergentes (mãe-objeto).

Pontua-se que, tão importante quanto a ilusão imposta pelo ambiente cuidador está a questão da desilusão, a qual deve acontecer antes do desmame do lactente. A desilusão é uma atividade iniciada pela mãe que deve acompanhar toda a vida humana, sendo reforçada por outras figuras. Se a desilusão acontece aos poucos, a criança possivelmente terá maior tranquilidade em adaptar-se às novas situações. Em vista disso, a área intermediária transicional ocupa um lugar central no sentido de minimizar as angústias frente a esse processo (Winnicott, 1958a/2000).

# 3.3.3. Socialização, experiência cultural e a noção de criatividade

Winnicott (1971a/1975) refere ser fundamental a inserção de demais figuras no rol de conhecimento infantil. No início o enfoque é para a maternagem (cuidados destinados ao bebê), em seguida entra a paternagem (função e elementos masculinos), como compartilhamento das responsabilidades para com o infante. Também ocorre a inserção de outras figuras familiares que irão somar ao cuidado que os pais oferecem, como os tios, avós e padrinhos.

O aproveitamento infantil de um ambiente suficientemente bom, contribui para o futuro processo de autonomia e independência. Evidencia-se que a maturidade alcançada por um indivíduo pode ser constatada na capacidade de ultrapassar, mesmo que de modo parcial, a dependência dos pais, para assim, inserir-se nos grupos sociais mais amplos, onde alguma dependência é necessária, mas sem que se perca os aspectos pessoais de cada um (Winnicott, 1965a/1997).

Neste ponto, inaugura-se a entrada em mais uma etapa do processo de amadurecimento pessoal, referida por Winnicott (1965b/1982) como rumo à independência. Nesse estágio, a aproximação infantil com a socialização é característica fundamental que aponta no sentido da adolescência e da vida adulta. Na adolescência, há uma participação gradativa em grupos sociais que direcionam o caminho à uma independência que irá se ampliando, interligando a experiência pessoal com a coletiva. Também outros objetos começam a fazer parte do mundo e das relações, expandindo a experiência com a realidade objetiva. O autor assinala que o amadurecimento e o rumo à independência permanecem em processo contínuo ao longo da vida adulta, contribuindo para a manutenção do indivíduo em contínuo movimento.

Com o transcorrer do crescimento infantil, os fenômenos e objetos transicionais vão sendo desinvestidos emocionalmente permitindo o despontar da brincadeira criativa, instâncias culturais, artes, religião, trabalho científico, entre outros. Se o ambiente proporciona ao bebê a

confiabilidade, a possibilidade de escolher o objeto transicional e a criação de uma terceira área de experiência, a criança pode mais tarde também ser criativa com os objetos reais:

O espaço potencial entre o bebê e a mãe, entre a criança e a família, entre o indivíduo e a sociedade ou o mundo, depende da experiência que conduz à confiança. Pode ser visto como sagrado para o indivíduo, porque é aí que este experimenta o viver criativo. (Winnicott, 1971a/1975, p.142)

Nesse sentido, o autor supracitado esclarece que o sujeito que alcança maior autonomia pessoal e passa a se relacionar com os demais elementos objetivos, sociedade, grupos e atividades culturais, adentra no que se denomina de experiência cultural. Ao se referir à cultura, está-se fazendo menção às heranças produzidas pela humanidade que são transmitidas às gerações e recebem contribuições dos indivíduos e grupos humanos. No referencial teórico winnicottiano, o termo experiência cultural incorpora todo o legado humano das tradições concernentes à realidade compartilhada ocupando o espaço potencial entre o mundo subjetivo e a realidade objetiva, onde também se retrata o brincar, o sonho e a criatividade.

Winnicott (1971a/1975) concebe a experiência cultural como a expansão do brincar e dos fenômenos transicionais, uma continuidade desses acontecimentos presente na terceira área da existência humana. "O lugar em que a experiência cultural se localiza está no espaço potencial existente entre o indivíduo e o meio ambiente (originalmente, o objeto)" (p.139), cabendo ao ambiente cuidador apresentar a vida cultural à criança, colocá-la em contato com os elementos advindos da herança social, de acordo com a etapa de desenvolvimento e amadurecimento em que ela se encontra. É neste espaço em que passamos a maior parte do tempo, no lugar onde acontece a experiência do viver, que na adolescência e vida adulta acolhe os elementos e símbolos da cultura (Winnicott, 1989a/1994b).

Para se atingir a experiência da vida cultural, observa-se uma evolução que tende a ir dos objetos subjetivos aos fenômenos transicionais, do brincar para o brincar compartilhado, chegando à manifestação cultural em suas diversas vertentes. O movimento de entrada do indivíduo na cultura permite sua aproximação com os processos de simbolização de uma dada sociedade/comunidade, em um lugar compartilhável que o leva a entrar em contato com o simesmo e com os outros. Então, na vida cultural há um intercâmbio, em que cada pessoa alcança algo para si e ao mesmo tempo contribui na dimensão social mais ampla, sem distanciar de sua espontaneidade e de sua individualidade (Fulgencio, 2011a).

Na terceira área do viver humano, evidencia-se uma importante flexibilidade e variação de indivíduo para indivíduo na extensão das possibilidades de se ocupar e preencher esse

espaço. Na medida em que podemos pensar que cada pessoa pode fazer uso deste campo de forma singular, como por exemplo por meio das atividades lúdicas e símbolos, criando um lugar para se viver e se ter a real sensação de um viver criativo. Jurdi e Amiralian (2006) ampliam esta concepção ao referirem que, a disposição de um ambiente apropriado para o amadurecimento da criança sustenta uma relação dialética estabelecida entre o mundo e o indivíduo, possível de ser verificada nas diversas possibilidades dos elementos transicionais, incluindo o processo educacional. Para as autoras, a educação como atividade lúdica se aloca no mesmo campo do brincar, no espaço potencial que articula o movimento do âmbito familiar para o cultural. "A escola é um espaço aberto, um espaço de criação, um lugar privilegiado de trânsito entre criação e tradição" (p. 195). Então, a escola também deveria atuar no sentido de proporcionar aos alunos a apropriação dos elementos culturais de modo criativo e autêntico, em um gesto espontâneo, conforme experienciado por cada pessoa.

Sob essa perspectiva, é possível falar em saúde emocional, quando o indivíduo consegue dialogar com a experiência e os fenômenos culturais, interligando o individual e o social no espaço potencial. A pessoa saudável não está isenta de conflitos e medos, mas consegue se apropriar da sua vida de modo verdadeiro, assumindo uma posição ativa ou inativa diante das circunstâncias, responsabilizando-se pelos seus sucessos e fracassos. Isso indica que a saúde pode ser identificada na pessoa que não deixa de evoluir em seu processo de amadurecimento emocional. "É somente sobre uma continuidade no existir que o sentido do *self*, de se sentir real, de ser, pode finalmente vir a se estabelecer como uma característica da personalidade do indivíduo" (Winnicott, 1986b/1989, p.18). Então, a saúde se revela no indivíduo que encontra o sentido de ser, de que vive a sua própria vida, sentindo-se real. É a pessoa que alcança a autonomia e a independência nos moldes da maturidade esperada, identificando-se com a esfera coletiva, mas sem perder os delineamentos pessoais e individuais.

Catafesta (1996) destaca que a saúde, segundo o pensamento winnicottiano, pode ser localizada na criatividade, na sensação de que a vida vale a pena ser vivida, e no amor da criança diante da realidade que lhe foi apresentada pelo ambiente suficientemente bom. Ademais, a saúde se revela no movimento de busca de algo que se pretende encontrar, indicando que a esperança faz morada na estruturação do indivíduo, contribuindo para o desenvolvimento psíquico, ainda que as condições não sejam tão favoráveis. "A presença da esperança que permeia o bebê e a criança humana, mesmo quando, tendo que ir "buscar da lua", continua procurando manter a vivacidade e a crença de que a vida vale a pena ser vivida" (p.138-139).

O impulso criativo é algo natural ao ser humano, seja um artista que desenvolve uma obra, seja uma criança ou adulto que se implicam por decisão própria na produção de algo que afirma o estar vivo. A criatividade está intimamente associada à capacidade do brincar espontâneo, no qual é possível experimentar a totalidade da personalidade e se aproximar do *self* individual (Winnicott, 1971a/1975).

As bases da criatividade são evidenciadas já nos acontecimentos infantis de ilusão, de criar o mundo a partir da vivência de ser, colocando em movimento a disposição pessoal de alcançar algo e se relacionar com os objetos. A criatividade referida aqui não é necessariamente a criação artística de um quadro ou um poema, não se trata da produção de algo extraordinário, mas de algo universal que pode ser sinalizado por qualquer um que realce um viver criativo, pela legitimidade pessoal atribuída ao ato. Pois, ainda que alguma coisa exista na realidade, é possível que alguém vivencie uma experiência criativa, na medida em que sempre existirá uma nova percepção e concepção do que está posto (Winnicott 1986b/1989).

Segundo Safra (2004), a criatividade na perspectiva winnicottiana é concebida como o encontro com o singular de si mesmo, uma ocorrência que surge do gesto individual e direciona o homem para o sentido de vida em contínua mudança, pois "sendo um ser criativo, o homem tem como sua obra fundamental o sentido de sua própria existência" (p.62). Para que a criatividade se estabeleça de modo integrado, deve-se valer de um outro que acolha as fendas que o ser humano provoca ao romper com determinados desígnios, a fim de se lançar na busca do si mesmo. A criatividade da criança está na criação de algo que lhe ofereça sentido à existência e proporcione a autenticidade no ato. "Há no brincar a abertura de mundos, a abertura de significações que oferece à criança ou ao adulto a possibilidade de colocar em devir o seu próprio viver e o seu ser em desdobramentos contínuos" (Safra, 1999, p.158).

O lugar do brincar, ao ocupar a base da experiência cultural, contribui para a constituição do sujeito. A capacidade de o indivíduo amadurecer e se desenvolver de forma saudável pode ser evidenciada na sua relação com o mundo social e com as atividades culturais, na medida em que se dispõe a fazer uso de um ato original em direção às variações do brincar na adolescência e na vida adulta, afirmando sua espontaneidade, o encontro consigo, com a vida e o lugar que nela ocupa. "Certamente, na saúde, a participação no mundo da cultura, da relação com os outros, corresponde a um adaptar-se sem perda significativa da espontaneidade, o que nem sempre ocorre ou é facilitado pela realidade externa" (Fulgencio, 2011b, p.143-144).

Jurdi e Amiralian (2013) afirmam que na prática lúdica do brincar, a experiência cultural é apresentada ao indivíduo interligando-se aos seus conteúdos subjetivos. Nesse movimento,

tem-se a possibilidade da vivência de algo criativo, onde se pode inserir aspectos pessoais na realidade objetiva compartilhada, criando e transformando um mundo no qual o sujeito pode acontecer. Assim, o brincar nos moldes winnicottianos não é restrito à criança, mas, pode ser observado no ato livre das práticas criativas adolescentes e adultas.

A importância do brincar é ressaltada pelas referidas autoras, no relato de uma pesquisaação desenvolvida em uma brinquedoteca comunitária, com crianças e adolescentes em
vulnerabilidade social. Perante as reais precariedades impostas, verificou-se a dificuldade em
se estabelecer um brincar espontâneo e criativo. A intervenção do grupo de trabalho concebeu
a necessidade de oferecer um ambiente confiável, acolhedor, que olhasse para essas crianças e
adolescentes, recolocando-os na condição de seres humanos, permitindo novos modos de
construir a existência de cada um. Esse trabalho destacou o valor de se propiciar um ambiente
seguro, para que se tenha a experiência do verdadeiro brincar, onde o indivíduo pode se lançar
na criação de seu mundo, de seu existir, contribuindo para o alcance da saúde pessoal.
Interessante notar que também os brinquedistas e estagiários necessitaram remodelar suas
atuações para estarem juntos com as crianças e adolescentes, compartilhando desses
acontecimentos.

Também sobre o brincar, Bastidas e Motta (2008) oferecem uma reflexão a respeito da capoeira, que nos parece pertinente assimilar ao nosso tema de pesquisa. Curiosamente, tanto a capoeira quanto o *rap*, em momentos históricos diferentes no Brasil, foram consideradas atividades que incitavam a transgressão das leis, pelo traço contestador de ambas e, por isso, não eram bem vistas por determinadas secções da sociedade.

Os autores assinalam que a capoeira não pode ser considerada apenas um jogo de artes marciais, porque apresenta elementos da brincadeira, da dança, da diversão, que conduz a algo espontâneo, assim como o brincar winnicottiano. No entanto, a brincadeira da capoeira facilmente pode se transformar em uma luta com regras específicas. Tal característica nos propõe uma semelhança com o *rap*, de forma que, a livre criação de rimas musicais em meio a um grupo de *rappers* pode se transformar em uma competição de *freestyle*, uma batalha que exaltará um vencedor ao final. Contudo, mesmo com tal possibilidade, compreendemos que no *rap*, assim como na capoeira, existe uma dimensão significativa ligada ao lúdico, ao brincar legítimo permeado por conteúdos psíquicos, questão essa que nos instiga a aprofundar neste estudo.

Na mesma linha de pensamento, Bastidas (2002a; 2002b) discorre sobre o futebol brasileiro, apontando que neste, evidencia-se a expressão de aspectos da subjetividade

brasileira, com destaque para a capacidade criativa. O futebol, como brincadeira, retoma as evidências do brincar espontâneo difundido no pensamento de Winnicott. De forma que, por trás dessa brincadeira encontramos o potencial de criação despontado no futebol, nos dribles, na esperteza, conduzindo o brasileiro a assumir a si mesmo, sua história e sua cultura.

Motta (2014) também enaltece os efeitos vitalizantes presentes nas atividades culturais experienciadas verdadeiramente, cuja base se mantém na ilusão, presente também na vida adulta. A autora afirma que em meio à arte e demais produções culturais pertinentes ao mundo adulto, pode-se estar perante situações correlatas à ilusão e ao brincar infantil, as quais nutrem um movimento ativo por parte do indivíduo, capaz de colocar sob o domínio do ego determinados eventos difíceis. Nesse gesto espontâneo, um posicionamento outrora passivo pode ser transformado em uma atividade mobilizadora de vida e de ressignificação dos sentimentos e vivências. "Olhando por esse prisma, os fenômenos transicionais (teatro, dança, poesia, literatura, música) surgem em lugar e tempo de necessidade. Necessidade de preservar e manter viva a importância da ilusão" (p. 390).

Dessa forma, um viver criativo dotado de significações quanto à existência do ser, sinaliza a expressão do verdadeiro *self*, do sentir-se real e em outra medida, denota a conquista de saúde emocional. Nessa direção, a cultura em todas as suas representações pode ser uma aliada às aquisições quanto ao amadurecimento, promovendo a integração de partes dissociadas do *self* e facilitando os processos de vitalização do potencial humano (Motta, 2006b). "Nesse sentido, pode-se mostrar que a saúde tem relação com o viver, com a saúde interior e, de modo diverso, com a capacidade de se ter experiência cultural" (Winnicott, 1986b/1989, p. 29), porque "o bônus mais importante propiciado pela saúde são algumas experiências na área cultural" (p.30).

Faz-se relevante citar Outeiral (2007), por sinalizar que os interesses culturais como uma super intelectualização, nem sempre significam o alcance de saúde emocional e autenticidade. Podendo ser uma manifestação de um falso *self* desenvolvido para proteger e cuidar do *self* do indivíduo, perante um ambiente faltoso que não se pode confiar.

Por fim, ao colocarmos em questão a abertura para as mobilizações psíquicas proporcionadas pelas atividades culturais, somos levados a pensar em uma expansão das demais frentes de intervenção e manejo nos trabalhos psicanalíticos, que podem atuar considerando os interesses e disposições pessoais, a fim de estimular e possibilitar uma vivência genuína de criatividade e articulação da própria existência.

## 4. ANÁLISE E DISCUSSÃO DAS MÚSICAS

Neste capítulo, focalizamos a análise textual e a discussão dos dados coletados, tecendo uma articulação entre os excertos musicais elegidos previamente, com os aspectos da teoria do amadurecimento de Winnicott. Organizamos três categorias de análise para alocar as letras musicais, sendo elas: *Rap e os Processos Integrativos, Rap e a Socialização Juvenil e A Criatividade no Rap*. Esta esquematização foi pensada visando apresentar um panorama do que se é esperado no transcorrer do amadurecimento emocional humano, desde a infância até a fase da adolescência rumo à vida adulta, destacando alguns aspectos em cada categoria.

Compreendemos que a divisão sistemática realizada, não restringe à uma dada categoria os conteúdos e significados levantados na análise, sendo possível identificarmos um mesmo fenômeno em diversos excertos musicais. Assim, sem a intenção de esgotar as possibilidades de reflexão, procuramos pontuar certos aspectos das músicas que foram ao encontro da proposta de cada categoria, a fim de oferecer maior enfoque a alguns tópicos.

Apresentamos seis letras de *rap* de compositores distintos, sendo distribuídas duas músicas em cada categoria. Importante notar que não serão utilizadas as composições completas, mas apenas alguns fragmentos, tendo em vista que as canções de *rap* podem ter uma grande extensão. Dentre as canções, temos uma representatividade de músicos da antiga e nova geração do *rap* paulistano. Vale informar que usualmente os discos e CDs do respectivo gênero musical não costumam publicar as letras das músicas nos encartes dos álbuns. Por isso, os excertos apresentados neste trabalho são decorrentes da própria escuta da pesquisadora, em complemento ao material retirado em *sites* específicos ao tema musical, com destaque para o site *Vagalume*.

Ao longo deste capítulo procuramos restringir a análise ao conteúdo das músicas, por isso, ao fazermos alusão aos *rappers*, daremos enfoque à função assumida pelos mesmos perante o público que os acompanham. Em decorrência de tantas peculiaridades, conferimos um olhar valoroso a este tópico da pesquisa, o qual é tecido entre batidas, ritmos e nuances.

### 4.1 RAP E OS PROCESSOS INTEGRATIVOS: EU SOU GUERREIRO DO RAP

É o Teste (Criolo)

Eu já vivi do outro lado, eu tô ligado que é o relento Jaílson, Gilmar, Barrão, saudades tenho É o teste, é o teste, é a febre, é a glória Não se corromper pra nóis já é vitória É o teste, é o teste, é a febre, é a glória Procure ser feliz, pobreza não é derrota É o teste, é o teste, é a febre, é a glória Enquanto Deus deixar vou rimar até umas hora More aonde for, viva o que viver Seja um homem e mantenha sua postura (procurar emprego a pé por não ter o dinheiro da condução é foda) Vários vão pro saco, na vala não tem vaga O Criolo aqui é doido e não aceita mancada O que penso, família, ainda nela acredito Deus abençõe meus pais e fortifique meu espírito ..... Sem oportunidades, o negócio que mais cresce É vender uma parada, ou então cantar um rap Na correria a milhão no bolo eu também tô Zona sul nossa quebrada valoriza o rimador ..... É simples, Deus não paga pau pros lóki, O pó, as armas, é o demônio dando bote ..... Porque eu canto é com amor essa porra de rap Eu já vi a morte na minha frente, a morte não me esquece O que me fez diferente, foi aceitar meu talento ..... Se eu tivesse que parar já tinha parado mas eu sigo. Porque a arte liberta, esse é o meu desejo, E a minha mãe que cuida de mim independente da minha idade E quem não tem mamãe, valoriza e tem saudade Eu respeito, há como eu respeito Amor de mãe não se escreve, aí não tem defeito Seria tão bom se a mãe da gente não sofresse Não ficasse doente e também não envelhecesse É tudo bem, eu quero paz pro mundo Não à guerra, não à fome, não ao latifúndio Ninguém é melhor que ninguém, as pessoas são diferentes O que me faz feliz, te deixa com a cabeça quente É o rap, que eu canto é por amor

.....

Esta música traz uma batida pausada e uma melodia intimista, meio melancólica. Porém, irrompendo o tom taciturno, expande a voz do cantor, incisiva, forte e preponderante, como se bradasse a mensagem em alto e bom tom. No decorrer da canção, o *rapper* aumenta o volume da voz e o ritmo da fala, parecendo acompanhar a exaltação da emoção imposta na

Se eu tô vivo hoje é porque a missão não acabou

letra, de modo que sua respiração se assemelha chegar ao limite. É possível pensar que a comunicação expressa possui grande valor e, por isso, precisa inundar o ouvinte com o tom categórico assumido pelo *rapper*.

Descrevendo o contexto da música, é possível identificar a menção feita às ocorrências árduas daqueles que possivelmente se encontram em condições de vulnerabilidade social, bem como os desafios enfrentados em meio a esse cenário. Além disso, parece que se evidencia que nesse ambiente também circulam aqueles que se envolvem com as atividades que confrontam a lei, subvertendo-se à essa escolha (*Sem oportunidades, o negócio que mais cresce/É vender uma parada, ou então cantar um rap*).

A canção parece retratar as condições precárias de vida e a refutação à ilegalidade como sendo comparados a um "teste" que desafia o limiar da transgressão. Aqueles que conseguem adotar um rumo diferente são considerados vitoriosos (É o teste, é o teste, é a febre, é a glória/Não se corromper pra nóis já é vitória). Este discurso parece ser emitido por alguém que conheceu as façanhas de uma esfera por vezes penosa, da qual muitos já se foram, provavelmente vítimas de confrontos ou dívidas por atos ilícitos (Eu já vivi do outro lado, eu tô ligado que é o relento/Jailson, Gilmar, Barrão, saudades tenho). Assim, é possível que a canção estimule o ouvinte a pensar a partir da dimensão de quem sobreviveu a esse universo exposto e que conhece o impacto das perdas decorrentes da criminalidade.

Alguns trechos parecem instruir a fim de que se evitem as atividades violadoras da lei, enaltecendo os valores aparentemente de maior relevância para alguém que busca o bem-estar e uma vida saudável, como o trabalho, a família e a espiritualidade (*O que penso, família, ainda nela acredito/Deus abençõe meus pais e fortifique meu espírito*). É possível que tais aspectos sejam evidenciados como pilares que sustentam um indivíduo, mantendo-se a confiança em algo que oferece algum suporte. A confiança no ambiente se mostra fundamental nas primeiras experiências da criança perante a vida, pois é nela que a criança se apoia para poder se lançar livre às vivências de criação no espaço potencial (Winnicott, 1971a/1975).

A composição parece esboçar algum cuidado para com o discurso emitido. Por um lado, destinando-se certa franqueza, a fim de alertar quanto à realidade objetiva (*Vários vão pro saco, na vala não tem vaga*), e por outro, aguçando esperança ao apontar possíveis saídas para as angústias vividas (*Procure ser feliz, pobreza não é derrota*). Tais narrativas parecem retratar aspectos de amadurecimento e integração na mensagem manifestada, a qual identifica

a realidade, mas coloca as angústias sob domínio egoico, reconhecendo possibilidades mais emancipadoras.

Uma interpretação possível é a de que a função adotada pelo *rapper*, como emissor de uma mensagem, reporte à função de *holding* assumida frente àqueles que ouvem a narrativa expressa. Nos estágios iniciais de vida do lactente, o *holding* se apresenta como o sustentar físico e emocional das necessidades infantis, proporcionando uma experiência positiva e confiável com o ambiente provedor, que irá direcionar a continuidade do amadurecimento emocional (Winnicott, 1965b/1982). Essa função não está restrita apenas à fase infantil, mas permanece ao longo da vida, podendo acompanhar a criança em seu desenvolvimento. Com os avanços em termos de amadurecimento, tem-se a possibilidade de posteriormente o próprio indivíduo assumir a função de *holding* perante outras situações, sendo possível evidenciar nesse aspecto, pontos que tendem a estar integrados e amadurecidos no âmbito psíquico.

Simbolicamente, é possível que o posicionamento de *holding* associado à função do *rapper*, em alguma medida, também possa remeter à função de ego auxiliar por parte daquele que se dispõe a orientar quem se coloca a ouvir o discurso transmitido na música. O ego auxiliar aparece no estágio de dependência absoluta, onde a mãe, na condição de preocupação materna primária concede seu ego ao bebê, sustentando-o emocionalmente e protegendo-o de angústias demasiadas (Winnicott, 1958a/2000). Desta forma, é possível que os conteúdos da letra, ao retratarem experiências vividas ou observações do entorno, possam ser apreendidos pelo ouvinte no sentido de serem um norteador, um alerta sobre os possíveis riscos do meio, apontando para perspectivas de futuro que tendem a ser mais saudáveis (*É simples, Deus não paga pau pros lóki/O pó, as armas, é o demônio dando bote/ O Criolo aqui é doido e não aceita mancada)*.

Nos versos da canção também parece haver consideração e responsabilidade quanto ao conteúdo manifestado, bem como a forma como o mesmo será apreendido, evidenciando a importância de se adotar uma conduta perseverante e consciente perante a própria vida. Situações estas que podem ser estimuladas pela realidade social que demanda o viver com o outro, delineando traços indicadores de moral e ética (*More aonde for, viva o que viver/Seja um homem e mantenha sua postura*).

Uma possível compreensão identifica neste discurso aspectos que podem remeter ao conceito de *concerning*, o qual aparece em um grau mais avançado do amadurecimento. Winnicott (1965b/1982) destaca que o indivíduo nesta condição se preocupa legitimamente

com o outro, demonstrando a noção de responsabilidade. Nesta situação, quando o mesmo se lança a alguma reparação para com o objeto ou situação, a mesma é regida por amor.

Apesar de a composição discorrer sobre um cenário permeado por dificuldades, alguns versos parecem salientar a existência de um ambiente suficientemente bom ligado à figura materna (*E a minha mãe que cuida de mim independente da minha idade/E quem não tem mamãe, valoriza e tem saudade/Amor de mãe não se escreve, aí não tem defeito*). Nos versos, a mãe parece ser retratada como um contexto afetivo e positivo, no qual se pode confiar e ser amparado.

O ambiente suficientemente bom pode ser ocupado tanto por uma figura materna quanto paterna, e ser composta de elementos femininos e masculinos. A concepção winnicottiana confirma a importância de um ambiente suficientemente bom na vida primitiva do lactente, como pré-requisito para mais tarde o sujeito estar apto a lidar com a desilusão, tão necessária para dar prosseguimento à evolução pessoal. Neste processo o bebê vai adquirindo pouco a pouco maior confiança no ambiente e a capacidade de suportar as frustrações introduzidas gradativamente pelo meio, que o conduzem a olhar para o exterior e se relacionar com os objetos externos (Winnicott, 1971a/1975). Assim, a narrativa parece apontar em diversos trechos para a possibilidade de não se deixar abater pelas adversidades e empecilhos.

Os excertos ainda possibilitam pensar sobre a capacidade de ter esperança e enfrentar certas dificuldades de um outro modo, transformando-as em mobilização criativa, mudança e afirmação do ser no mundo. A letra parece retratar um histórico de vida com ocorrências difíceis, que de algum modo direcionaram a um caminho tangente à transgressão. Porém, em dado momento ocorre uma mudança que não aprisiona o futuro aos acontecimentos passados, mas, indica a possibilidade de encarar os desafios a partir dos recursos psíquicos individuais. Para se atingir esse ponto do amadurecimento, o sujeito deve ter autonomia quanto às suas escolhas, podendo contar com os aparatos pessoais na inscrição da sua vida (É tudo bem, eu quero paz pro mundo/Não à guerra, não à fome, não ao latifúndio/Ninguém é melhor que ninguém, as pessoas são diferentes/O que me fez diferente, foi aceitar meu talento).

A perspectiva winnicottiana ressalta que conforme se dá seguimento à integração e ao amadurecimento psíquico, está-se apto a trabalhar com a desilusão e a abrir-se para o conhecimento da realidade objetiva compartilhada, ampliando os relacionamentos interpessoais e adaptando-se às novas circunstâncias. Em decorrência disso, o uso do espaço potencial tende a impulsionar o manejo de recursos criativos que inicialmente auxiliam a

criança a transcorrer essa etapa, protegendo-a das ansiedades e angústias naturais do crescimento, além de edificar a base para a entrada da cultura.

Uma possível interpretação dos trechos da música é a de que o *rap* parece ter sido incorporado justamente nesta mudança de perspectiva, como um aparato cultural que pode ter assumido a função de elemento transicional, que aproxima a esfera subjetiva da realidade social/cultural, apresentando novos panoramas do viver (*Se eu tivesse que parar já tinha parado mas eu sigo/Porque a arte liberta, esse é o meu desejo*). O *rap* não parece ser exposto apenas como um negócio comercial, mas também um talento pelo qual se tem orgulho, algo valoroso que propicia satisfação, identificação e amparo emocional (*Enquanto Deus deixar vou rimar até umas hora*).

A área em que se justapõe a cultura na adolescência e na vida adulta tem a sua origem no espaço potencial, ou seja, na área entre a criatividade primária e a realidade objetiva, onde se aloca a ilusão, os objetos e fenômenos transicionais no primeiro ano de vida do lactente. Os elementos transicionais, inicialmente protegem emocionalmente o bebê perante a separação temporária com a figura materna, mas, conforme o objeto pode ser gradativamente desinvestido e abandonado, seu lugar é preenchido pelo brincar espontâneo e criativo, e posteriormente pela cultura (Winnicott, 1971a/1975).

Por fim, os fragmentos musicais parecem esboçar manifestações da criatividade, nas menções feitas a um envolvimento pessoal com algo no qual se estabelece uma aproximação legítima (*O que me faz feliz, te deixa com a cabeça quente/É o rap, que eu canto é por amor*). Segundo a concepção winnicottiana, a criatividade é estimulada nas situações de envolvimento na criação do próprio viver, onde existe uma implicação verdadeira do indivíduo em relação a si (Winnicott 1986b/1989).

Em uma estrutura simbólica, é possível que na canção o *rap* reporte ao fenômeno transicional, um elemento criativo elaborado a partir de mecanismos singulares. Esse desdobramento tende a conferir um valor original à produção musical, podendo, em certos casos, auxiliar na ressignificação das angústias advindas da realidade vivenciada. Uma interpretação possível é de que pela via do *rap*, tem-se a possibilidade de direcionar a um nível de amadurecimento, integração e domínio egoico que tendem a favorecer escolhas mais saudáveis e a adoção de uma postura transformadora perante a vida (*Porque eu canto é com amor essa porra de rap/Eu já vi a morte na minha frente, a morte não me esquece/Se eu tô vivo hoje é porque a missão não acabou).* 

### Vários Manos (RZO)

São vários manos na responsa De ponta a ponta Representou e provou Que é guerreiro de fé ..... Na favela não tem lóki Tem dignidade da forte Às vezes sai morte O papo corre, logo se resolve Pra resolver, só os manos de atitude Pra que mude pra bem melhor ..... Vamo curtir cuidado aí, não vai cair, pois essa pedra É um perigo (vish) Aqui é RZO, mas não é só... Muita atenção, não vou dizer que é ladrão Mas respeito só olhando, irmão ..... Assim, sangue-bom Enfim, toda a mão Assim, humildão É sei o que é o crime, irmão Não tem perdão ..... Minha mãe dizia assim:

- Não vou durar pra sempre

Por isso, filho, seja inteligente

Ela se foi, mas se emocionou com o meu primeiro disco

Compromisso, sonho lindo de uma mãe

Lembro sorrindo, boa fé

Pois várias vezes deu dinheiro de condução

Pra cantar rap eu e Sandrão

No concurso de salão, só ladrão

Pra ela eram só bons garotos

.....

Pra ela o mais importante é ter ido com

Deus sabendo que tô com minhas filhas

E manos meus

.....

Rap é o som e o dom

Na introdução da música, ainda sem acompanhamento instrumental desponta uma voz masculina entoando os primeiros versos da canção. Este recurso, ao isolar a voz do cantor, evidencia a sua fala, a qual indica ter alguma relevância. Aos poucos, as batidas do rap irrompem e adentra outra voz proferindo palavras no contratempo do discurso do primeiro

músico, como se estivessem dialogando entre si. O som do *rap* se torna então mais evidenciado, conduzindo os versos cantados alternadamente pelos *rappers*, no decorrer da música.

A canção parece estar direcionada tanto para aquele que divide histórias semelhantes com o conteúdo da letra, quanto alguém que está sendo apresentado àquele contexto da comunidade. Ou seja, ora a mensagem sugere ser voltada para os "manos" (*Assim, sangue-bom*) e ora aos demais receptores da música (*Na favela não tem lóki*).

Em âmbito geral, a narrativa discorre sobre a realidade de vida nos bairros suburbanos, um cenário em que ao mesmo tempo circulam moradores que se lançam às lutas diárias em seus empregos e aqueles que se envolvem com o crime e atividades ilícitas. A letra propõe que ambos os casos apresentam os próprios enfrentamentos cotidianos, não se tendo a intenção de lançar julgamentos para qualquer postura, mas sim, respeitar a liberdade que cada um apresenta quanto às escolhas e, apresentar outras perspectivas.

A composição parece retratar os vários habitantes das comunidades que se lançam ao propósito de se responsabilizarem pelo que são, procurando defrontar-se frente aos desafios como guerreiros que travam uma luta. Além de salientar a esperança quanto a um panorama positivo e a existência de certa mobilização construtiva (São vários manos na responsa/De ponta a ponta/Representou e provou/Que é guerreiro de fé).

Em seguida, são expostas características proveitosas no cenário da periferia, destacando alguns aspectos que valorizam parte da população que lá vive (*Na favela não tem lóki/Tem dignidade da forte*). Evidencia-se que existem pessoas, assim como alguns "manos", que procuram assumir uma posição mais saudável, buscando meios para assegurar o estabelecimento de um curso de vida favorável. Contudo, também se reconhece que há situações na comunidade não tão agradáveis, que desencadeiam resultados negativos (*Às vezes sai morte/O papo corre, logo se resolve/Pra resolver, só os manos de atitude/Pra que mude pra bem melhor*).

Uma interpretação possível desses excertos diz respeito quanto à capacidade que um indivíduo pode ter em se discriminar e não deixar ser levado pelo ambiente. Além de poder acreditar que existe algo positivo mesmo perante os percalços, que há esperança na construção de um lugar bom para se viver, apesar das dificuldades no entorno. A música parece esboçar que existe um quantum de saúde emocional nesse meio, com pessoas que desafiam e transformam a própria realidade, colocando a vida em movimento. Uma juventude que aparenta manter a esperança de encontrar algo favorável ou mesmo redescobrir situações edificantes. Tais pontos, em algum nível, parecem evidenciar aspectos de amadurecimento, integração

egoica e saúde emocional do ser humano, que o conduzem a seguir avançando de modo ativo na dinâmica da vida.

Complementamos que, na perspectiva winnicottiana, a saúde não é avaliada pela inexistência de problemas e conflitos, mas um indivíduo saudável é aquele que consegue ponderar as circunstâncias de modo maduro, assumindo as responsabilidades que lhe cabem, sem deixar de dar sequência ao seu amadurecimento emocional (Winnicott, 1986b/1989). No entanto, reconhecemos que por diversos motivos, internos e externos, nem todos conseguem adotar um posicionamento saudável e diferente à realidade imposta, como exposto em trechos desta música e da anteriormente citada, sendo que alguns têm êxito nesse propósito, mas outros são conduzidos a caminhos não tão favoráveis.

Em determinado momento da canção, a narrativa aparenta estar voltada diretamente ao público da comunidade. Os versos entoados parecem convidar o receptor a desfrutar da vida, mas, alertando para que não se enverede para o universo da criminalidade, comparado na música a algo perigoso (*Vamo curtir cuidado aí, não vai cair, pois essa pedra/É um perigo (vish)*). É possível que a mensagem seja um aviso ao ouvinte, no intuito de precaver sobre certas situações, mas não de modo impositivo (*Assim, humildão/É sei o que é o crime, irmão/Não tem perdão*). Diferentemente, parece que se demonstra respeito pelas opções tomadas pelo outro, ainda que os ideais alheios sejam contrários à mensagem expressa na música (*Aqui é RZO, mas não é só/Muita atenção, não vou dizer que é ladrão/Mas respeito só olhando, irmão*). Também é possível que o fato de se fazer referência ao outro como *irmão*, em algum grau proponha uma aproximação com aquele que escuta a canção, evitando-se os desníveis de posição, podendo facilitar a apreensão do discurso.

Esses fragmentos parecem retratar o respeito para com aqueles que integram a irmandade da periferia, ainda que existam pessoas que não acompanham as ideias difundidas nos versos. Além disso, a música parece salientar a preocupação quanto a orientar e alertar sobre os perigos que rondam a realidade das comunidades, enaltecendo aspectos integrativos ao se ter consideração pelo outro. Winnicott (1965b/1982) afirma que a capacidade de se preocupar verdadeiramente com o outro (concerning) ressalta a consideração pela outra pessoa, um modo de se importar e mostrar a responsabilidade que o indivíduo apresenta. Aquele que desenvolve tal capacidade, tende a ter uma organização egoica mais próxima do que se considera saúde emocional para essa abordagem teórica.

Dando seguimento à composição, há uma passagem em que são evocadas lembranças vividas com a figura materna, possivelmente na adolescência/juventude, quando a mesma

aparentemente aconselha o filho sobre a vida e o caminho que deve seguir. Uma possível compreensão é que tais versos possam remeter à uma figura materna um tanto quanto continente (Ela se foi, mas se emocionou com o meu primeiro disco). Uma mãe que parece ter se sensibilizado com as conquistas do filho, parecendo ter tido esperança quanto ao mesmo, acreditando em seu potencial como ser humano (Compromisso, sonho lindo de uma mãe/Pois várias vezes deu dinheiro de condução/Pra cantar rap eu e Sandrão/No concurso de salão, só ladrão/Pra ela eram só bons garotos).

Nesta direção, uma possível interpretação é a consideração pela figura materna, representante da esfera familiar, como tendo sido mobilizadora de incentivos e ensinamentos, que tendem a facilitar o enfrentamento dos desafios e o amadurecimento psíquico. A passagem que ilustra essa compreensão faz alusão a uma mãe que parece ter testemunhado a dedicação do filho na construção de caminhos e na realização de escolhas mais saudáveis, tanto no campo da música como na dimensão pessoal, valorizando a família e os parceiros (*Pra ela o mais importante é ter ido com/Deus sabendo que tô com minhas filhas/E manos meus*).

A família é mencionada por Winnicott (1988/1990b) como um importante núcleo de orientação de parâmetros para o indivíduo, oferecendo figuras de identificação que auxiliarão na construção da imagem que mais tarde será assumida pelo mesmo. Na adolescência, a influência da família mantém seu valor na demarcação dos limites e no apoio às tentativas juvenis rumo à independência, sendo uma estrutura que deve estar disponível quando necessário, permitindo que o sujeito tenha a tranquilidade e a confiança para explorar as novidades e entregar-se às oportunidades.

Os excertos musicais que remetem à imagem materna, em algum nível, também parecem apontar para uma experiência embasada pela confiança. A confiança no ambiente provedor desde as primeiras experiências infantis é fundamental para o amadurecimento emocional humano, capacitando o indivíduo a se lançar nas vivências de crescimento pessoal, arriscando-se nas tentativas de autonomia e transpassando as desilusões que podem acontecer na relação com o meio (*Minha mãe dizia assim: - Não vou durar pra sempre/Por isso, filho, seja inteligente*). No entanto, apenas o ambiente não define o futuro que será incorporado pelo indivíduo, mas pode facilitar o desenvolvimento do seu potencial, assim como um ambiente favorável por si só não promove um caminho positivo atrelado à moral e ética da sociedade (Winnicott, 1965b/1982).

Segundo o pensamento winnicottiano, a confiança no ambiente tende a favorecer que o indivíduo acredite em sua capacidade de criar algo valoroso para si. Pois, poder confiar no

ambiente favorece o uso do espaço potencial, destaca a disposição de o indivíduo dialogar em um mesmo campo com a esfera interna e externa, acreditando que é possível construir criativamente um lugar para ser e estar inteiramente.

Na adolescência, o espaço potencial é ocupado pelos símbolos, representações e elementos culturais, como a música. É possível que os excertos musicais do grupo RZO apontem nesse sentido, de que em certas situações, a música pode facilitar a integração, o estabelecimento de um contato íntimo com o si mesmo, com aquilo que se pode oferecer e construir no meio social (*Rap é o som e o dom*). Ademais, quando se apresenta certo nível de amadurecimento, é possível fazer uso do recurso musical para auxiliar a traçar um percurso que não se acomoda às debilidades do ambiente, mas que direciona a uma transformação e satisfação pessoal.

# 4.2. RAP E A SOCIALIZAÇÃO JUVENIL: O RAP SALVA NÉ, MANO

### O Rap Em Ação (Projota)

Sempre disseram pra eu ir trabalhar, até que eu vi que Esse é meu trampo Agora, escuta, sente e divide Tenho uma fábrica de sonhos na cabeça

.....

Tô nos ouvido dos que é mais vagabundão

Tô dominando todos fundo de busão

Os moleque balançando as cabeça sozinho são meus irmão

Irmão, o tempo passa, viu

Lembro os neguinho dizendo que eu era o futuro do Brasil

No rap

E agradeço à vocês

Não me sinto o melhor, mas sou um deles

.....

Vem cá, vem pra provar, pra ver Sentir o prazer de ser

O Rap Em Ação!

.....

E as estatística diz que era pra eu tá morto essas hora Mas eu escapei das bala, agora os bico se apavora Porque eu não fiquei calado, nem desencorajado Se eu fui ameaçado, não desviei pro lado As rádio não me deram apoio pra chegar nos lares Mas de ouvido por ouvido hoje movimento milhares Que tão acompanhando com sinceridade E se fossem meia dúzia eu lutaria com a mesma vontade

.....

E hoje eu tô trabalhando a milhão
Pra botar meu trampo na rua com meu coração
Sinto que não é mais que a minha obrigação
Sei que o maior talento que alguém pode ter é a dedicação
O rap tem valor pra quem se identifica

.....

Tâmo na luta por espaço no bagulho Lugar pra fazer barulho, nós que o mundo já esqueceu Fiz essas rima que das quais eu me orgulho Fiz a batida de embrulho, toma que o presente é seu Sou um soldado de calça larga e capuz

O som dessa canção apresenta um ritmo pausado e um tom brando. As batidas remetem às características do *rap* tradicional, de modo que é possível identificar algumas técnicas de composição do gênero musical, como o *scratch* (quando se manipula o disco para frente e para trás produzindo o som de um arranhão). A voz do *rapper* se mantem firme parecendo sustentar a relevância da comunicação. O canto, ainda que vigoroso, acompanha as modulações mais brandas da melodia, a qual lembra em sua base, influências de algumas músicas *black* norteamericanas.

A música parece retratar que o rap é associado a um talento e a uma profissão possível de ser assumida, da qual se tem orgulho e dedicação no trabalho de criação das rimas (E hoje eu tô trabalhando a milhão/Pra botar meu trampo na rua com meu coração). São feitas referências à lembranças do passado, de pessoas que não reconheciam a inserção na música como uma profissão possível de ser traçada (Sempre disseram pra eu ir trabalhar, até que eu vi que/Esse é meu trampo). Porém, de outro lado, os trechos mencionam aqueles que incentivaram o investimento no cenário musical, evidenciando a gratidão sentida para com os que apoiaram tal trajetória, considerando-os como irmãos de mesma origem (Irmão, o tempo passa, viu/Lembro os neguinho dizendo que eu era o futuro do Brasil/No rap/E agradeço à vocês). É possível que tais versos evidenciem o nível de reconhecimento e consideração que se possui para com um outro, aspectos que podem ser vivenciados quando já se alcançou certo grau de integração e amadurecimento emocional.

Alguns fragmentos da canção parecem esboçar que apesar de se ter experienciado ameaças e se aproximado da morte, houve a necessidade de dar continuidade ao trabalho no *rap*, a fim de contar a realidade da rua e da periferia nas letras musicais, assumindo certa responsabilidade para transmitir uma mensagem à quem acompanha tais composições (*E as* 

estatística diz que era pra eu tá morto essas hora/Porque eu não fiquei calado, nem desencorajado/Se eu fui ameaçado, não desviei pro lado/Sinto que não é mais que a minha obrigação). Mesmo sem o apoio dos meios de comunicação para a divulgação do trabalho, parece ter havido perseverança quanto a esse objetivo, que culminou com o alcance de uma notoriedade na cena do rap e com um extenso número de seguidores e apoiadores que auxiliaram na propagação das produções (Mas de ouvido por ouvido hoje movimento milhares). É possível que estes excertos indiquem a satisfação sentida em se ter atingido um campo de projeção no âmbito social, na possiblidade de se ter um lugar, fortalecendo o sentimento de pertencimento a um contexto. Além disso, a canção parece indicar a capacidade de valorizar e ter preocupação perante o outro.

Uma compreensão possível remete tais versos ao conceito winnicottiano de *concerning*, o qual representa o discernimento do indivíduo quanto a ter consideração, responsabilidade, poder se importar e entender o sentido do outro (Winnicott, 1965b/1982). Essa condição de preocupação denota a força integrativa existente no que tange o desenvolvimento emocional, o que tende a contribuir para que um indivíduo pondere suas atitudes, considerando-as influenciadas e influenciadoras em relação àqueles que se encontram ao seu redor. A canção parece indicar a responsabilidade que se tem ao fazer música também em nome daqueles que advêm de uma mesma realidade, empenhando-se na luta para dar voz aos reclames de uma parcela da população que por vezes é esquecida pela sociedade (*Que tão acompanhando com sinceridade/E se fossem meia dúzia eu lutaria com a mesma vontade*).

Na composição, é possível pensar que o *rapper* tende a assumir a função de porta-voz da juventude da comunidade, soldado que levanta a bandeira do universo do *rap* (*Tô nos ouvido dos que é mais vagabundão/Tô dominando todos fundo de busão*). Nesse sentido, em algum grau, parece representar um elemento incentivador e de inspiração para os adolescentes e jovens deste cenário, contribuindo para o sentimento de pertencimento dos mesmos a um movimento que os une e os representa.

A teoria winnicottiana aponta para a importância da expansão das figuras de referência na adolescência, do movimento que o jovem faz ao se afastar das imagens familiares para se associar a grupos de pares e personalidades que apresentam características que admira e/ou gostaria de ter. Essa dinâmica fornece elementos para a estruturação da identidade, a qual é composta tanto pelos norteadores adquiridos na infância, quanto pelos novos modelos integrados. Ademais, a ampliação das relações interpessoais favorece a apropriação do legado

social, delineando o papel a ser ocupado pelo indivíduo no âmbito da sociedade (Winnicott, 1965b/1982).

Nesse aspecto, é possível que a letra da canção, em alguma medida, atue como via facilitadora para a amplitude da coletividade e da esfera cultural, vislumbrando um rol de possibilidades ligadas às expectativas pessoais e profissionais, valores e posicionamentos éticos frente à condição individual e social (*Tâmo na luta por espaço no bagulho/Lugar pra fazer barulho, nós que o mundo já esqueceu*).

As situações descritas remetem à fase de "rumo à independência", quando o indivíduo alcança mais uma etapa no processo do amadurecimento, avançando de forma saudável a caminho da adolescência e posteriormente da vida adulta, adentrando em agrupamentos sociais para além das figuras familiares (Winnicott, 1965b/1982). Esta expansão da socialização não se restringe à vivência subjetiva, pois insere acontecimentos da realidade objetiva compartilhada, incluindo os elementos simbólicos da cultura. Tais alcances são possíveis quando se tem estruturado certo nível de integração, possibilitando a continuidade do crescimento pessoal de forma mais autônoma, mas, não isolada do campo coletivo, pois segundo a perspectiva winnicottiana, sempre existirá algum grau de dependência no decorrer da vida.

A música parece esboçar que a fratria, ou seja, a irmandade do *rap* apresenta uma significativa força ao sustentar as aspirações adolescentes/juvenis e fortalecer aquilo que agrega os pares (*Os moleque balançando as cabeça sozinho são meus irmão/Não me sinto o melhor, mas sou um deles*). Na adolescência, aos poucos os grupos podem ocupar o espaço antes povoado pelas figuras familiares, edificando um caminho que tende a ser mais independente. Essa conquista é esperada na adolescência, a fim de favorecer que o jovem continue a se desenvolver de modo saudável, gradativamente menos subordinado às referências familiares e mais próximo de uma vida autônoma e genuína. Para tanto, inicialmente se exige certa confiança no ambiente e nas figuras norteadoras para que se possa mais tarde empenhar-se em um percurso diferente, descobrindo as facetas do mundo objetivo e das demais relações sociais.

Como citado anteriormente, a entrada na socialização também oferece ao indivíduo a oportunidade de contato com os elementos culturais mais amplos. A criança que pode fazer uso dos objetos e fenômenos transicionais na infância, desenvolve a base onde mais tarde se apoiará a esfera cultural no espaço socialmente compartilhado (Winnicott, 1971a/1975). A canção parece retratar o *rap* como algo valoroso, com significativa importância (*Sei que o maior talento que alguém pode ter é a dedicação/O rap tem valor pra quem se identifica*). Assim, é possível

refletir que, em certos casos, pode-se fazer uso do elemento musical para se encontrar um caminho criativo para a experiência cultural, o que tende a facilitar a vivência e produção de algo próprio a si, revelador da existência pessoal e de uma vida criativa.

Por fim, sobre a adolescência, Winnicott afirma que o adolescente saudável é imaturo, uma vez que tem a liberdade de experimentar, ousar, criar, testar o ambiente e suas capacidades (Winnicott, 1986b/1989). Os versos da canção parecem indicar certo uso da condição adolescente no início de carreira, ao se lançar mão de um quantum de ousadia para enfrentar os opositores que não vislumbravam no *rap* um futuro profissional possível. Em contraponto a isso, a música parece salientar que foi possível se aventurar naquilo que fazia sentido em âmbito pessoal e que oferecia satisfação em termos emocionais (*Agora, escuta, sente e divide/Tenho uma fábrica de sonhos na cabeça*).

Uma possível interpretação para esta música reafirma a produção de *rap* como uma possibilidade de se aproximar da genuinidade do indivíduo, talhando um valor singular à sua história e enfrentamentos pessoais (*Vem cá, vem pra provar, pra ver/Sentir o prazer de ser/O Rap Em Ação!/Fiz essas rima que das quais eu me orgulho/Sou um soldado de calça larga e capuz*). O sentido de legitimidade atribuído a algo, também remete ao conceito de verdadeiro *self,* o qual é facilitador do sentir-se real a uma vida que lhe é própria, ainda que destoe do costumeiro (Winnicott, 1965b/1982).

### Levanta e Anda (Emicida)

Era um cômodo, incômodo, sujo como dragão de komodo Úmido, eu homem da casa aos seis anos Mofo no canto todo, TV, engodo, pronto pro lodo

-----

Num cemitério de sonhos, graças a leis, planos Troco de jogo, vendo, roubo, pus a cabeça a prêmio Ingênuo, colhi sorrisos e falei: - vamos! É um novo tempo, momento pro novo, ao sabor do vento

Quem costuma vir de onde eu sou Às vezes não tem motivos pra seguir Então levanta e anda, vai Levanta e anda, vai Levanta e anda Mas eu sei que vai, que o sonho te traz Coisas que te faz Prosseguir

\_\_\_\_\_

Irmão, você não percebeu que você É o único representante do seu sonho na face da Terra? Se isso não fizer você correr, chapa Eu não sei o que vai

\_\_\_\_\_

Eu sei, sei, cansa
Quem morre ao fim do mês
Nossa grana ou nossa esperança?
Delírio é
Equilíbrio entre nosso martírio e nossa fé
Foi foda contar migalha nos escombros
Lona preta esticada, enxada no ombro e nada vim
Nada, enfim, recria

\_\_\_\_\_

Só água na geladeira e eu querendo salvar o mundo No fundo é tipo David Blaine, mãe assume, pai some De costume, no máximo é um sobrenome

\_\_\_\_\_

Esses boy conhece Marx, nóis conhece a fome Então cerre os punhos, sorria E jamais volte pra sua quebrada de mão e mente vazia

-----

Somos maior, nos basta só Sonhar, seguir!

A referida música indica manter as peculiaridades do gênero musical rap, tanto no ritmo, nos instrumentos de fundo, quanto na postura vocal com que o rapper entoa os versos, com cada palavra sendo proferida de modo pausado, seguindo as variações dos acordes musicais em um "falar cantado". No refrão foram incluídos fundamentos musicais que resgatam noções de canções africanas, manifestados na pronúncia usada por outro rapper que expressa tais versos, sendo possível remeter às raízes afrodescendentes que influenciaram o nascimento do rap, assim como a uma alusão à população negra moradora dos bairros periféricos.

Esta canção parece iniciar com a descrição de uma cena de precariedade vivenciada provavelmente em uma moradia simples, sem muita estrutura e com condições insatisfatórias de salubridade, habitada por uma criança que indica assumir certa responsabilidade no ambiente (Era um cômodo, incômodo, sujo como dragão de komodo/Úmido, eu homem da casa aos seis anos). É possível que este fragmento retrate uma esfera familiar em que a criança é conduzida a um papel adulto, provavelmente pela carência desse referencial. Esse cenário é complementado em versos posteriores com a menção a uma situação não tão distante à realidade atual, em que uma figura feminina se sobressai como autoridade familiar responsável pelos

filhos, perante a ausência ou insuficiência do modelo masculino (mãe assume, pai some/De costume, no máximo é um sobrenome).

Uma interpretação possível diz respeito à um ambiente de certo modo faltoso quanto à garantia da segurança física e emocional infantil. Há situações em que este quadro ambiental favorece no indivíduo a interrupção do amadurecimento emocional saudável. Winnicott (1984a/2002b) assinala que quando o ambiente provedor falha nos cuidados à criança, esta pode sentir o impacto da ruptura instaurada e se sentir angustiada. Porém, quando se está perante um infante em condições normais, a confiança no ambiente e o processo do amadurecimento tem possibilidade de serem retomados, caso o meio identifique a falha fazendo reparações ou se a criança possui esperança e busca apoio em outras figuras referenciais.

Na adolescência, o desprovimento de elementos familiares fortes também tende a descompassar o amadurecimento do indivíduo, justamente no período em que este necessita de modelos para orientá-lo, apoiar suas tentativas autônomas e inserir limites. Neste caso, é provável que alguma outra instância da sociedade ocupe tal lugar junto ao jovem, cobrindo a omissão familiar (Winnicott, 1965b/1982). Apesar de ser feita menção a um cenário possivelmente inconsistente, a canção evolui com uma narrativa que parece apontar para traços de esperança e perseverança na possibilidade de se instalar mudanças perante a vida (*Levanta e anda/colhi sorrisos e falei: - vamos!/Somos maior, nos basta só/Sonhar, seguir!*). A narrativa destacada parece retratar aspectos de saúde emocional no que diz respeito à possibilidade de se encontrar recursos pessoais para dar continuidade à vida, apesar das intercorrências que podem acontecer.

A composição parece revelar um panorama árduo, no qual, por vezes é preciso conviver com a escassez dos recursos financeiros. Um contexto em que é possível se defrontar com o conflito entre as perspectivas de mudança quanto ao futuro e a desesperança reforçada pelas dificuldades da realidade (*Só água na geladeira e eu querendo salvar o mundo/Esses boy conhece Marx, nóis conhece a fome*). Os excertos da canção também fazem alusão a situações que confrontam a lei junto ao mundo da ilegalidade, escolhas arriscadas que podem colocar em perigo a integridade física do próprio sujeito (*Num cemitério de sonhos, graças a leis, planos/Troco de jogo, vendo, roubo, pus a cabeça a prêmio*).

Estes fragmentos parecem fazer menção aos comportamentos transgressores, sendo possível associá-los ao conceito de tendência antissocial desenvolvido por Winnicott. Para o autor, essa tendência pode ser desencadeada em qualquer indivíduo, independentemente do nível social. Resulta das sucessivas privações emocionais impostas ao sujeito, pelo ambiente

provedor, em um período ainda prematuro do amadurecimento, interrompendo as experiências positivas vivenciadas até dado momento (Winnicott, 1965a/1997). As sucessivas falhas são sentidas pela criança como um fracasso do ambiente, o que favorece o uso dos atos transgressores como um aparato psíquico utilizado para provocar o outro frente às necessidades pessoais. Nesse sentido, os comportamentos antissociais podem ser compreendidos como um sinal de esperança, pelo qual se busca o retorno às vivências positivas perdidas, ou a reparação pelo ambiente das lacunas impostas (Winnicott, 1986b/1989).

Há casos, em que a desesperança no ambiente prevalece e o sujeito não mais consegue acreditar no reestabelecimento de algo bom proveniente do meio externo, fazendo-o se defender de qualquer nova possibilidade de contato com um contexto seguro e protetor (Winnicott, 1984a/2002c).

Os versos da música parecem indicar que aqueles que vivenciaram certas carências do meio, podem se tornar descrentes quanto à possibilidade de um cenário diferente do que está posto (Quem costuma vir de onde eu sou/Às vezes não tem motivos pra seguir). Porém, a narrativa parece esboçar a possibilidade de uma perspectiva de transformação que não se aprisiona às adversidades da vida, sendo possível evidenciar certo nível de integração e amadurecimento no contexto da música (É um novo tempo, momento pro novo, ao sabor do vento). Nesse sentido, a teoria winnicottiana complementa que nem sempre a criança contará com um ambiente adequado para reparar as lacunas provocadas, cabendo à própria pessoa encontrar recursos para criar um meio restaurador (Lona preta esticada, enxada no ombro e nada vim/Nada, enfim, recria). Tais versos parecem retratar esta capacidade criativa de se utilizar a potencialidade individual para fazer reparações, criando e recriando um ambiente adequado para si.

Dando continuidade à análise, uma possível compreensão é a de que, em certos momentos, o discurso parece ser voltado ao público específico daqueles que compartilham de fatos próximos ao exposto na letra. Por exemplo, quando se faz uso dos termos: *nossa esperança*, *nosso martírio* e *nossa fé*, é possível que se esteja utilizando um fundamento bem característico do *rap*, ao se expressar situações, sentimentos e pensamentos que são vividos pelo narrador e compartilhados para com os "manos", os pares que apreciam a canção. É possível refletir que tal recurso, ao fazer uso de uma linguagem peculiar aos irmãos da comunidade, tende a tornar mais fácil o acesso à ideia transmitida, a qual, na atual canção, parece ser uma mensagem positiva e de incentivo (*Então levanta e anda, vai*).

Na canção, é possível que o uso de palavras associadas a algo coletivo remeta também à vivência da socialização, bem como à sensação de pertencimento a um território ou situação comum aos pares. Winnicott (1984a/2002a) compreende que com frequência o jovem se integra a grupos com características que se aproximam dos seus interesses. Em meio a isso, facilmente pode ocorrer uma identificação entre os integrantes e, não raro, um elemento se destaca como liderança ou atua pelos demais, contribuindo para legitimizar as lutas e motivações individuais. Uma possível análise dos excertos musicais é que os "manos" parecem evocar um forte significado de parceria entre si, sendo possível destacar nesse meio a função do *rapper* como a de um líder que convoca e apresenta uma determinada ideia aos demais, como se estivesse frente a frente dialogando, discutindo opiniões e compartilhando ensinamentos (*Então cerre os punhos, sorria/E jamais volte pra sua quebrada de mão e mente vazia*).

A composição também parece retratar a possibilidade de ser persistente em um propósito, defrontar os problemas, resgatar objetivos, modificar o contexto penoso segundo as possibilidades e dar prosseguimento à luta diária (*Eu sei, sei, cansa/Mas eu sei que vai, que o sonho te traz/Coisas que te faz/Prosseguir*). O discurso parece instigar a reflexão sobre a realidade pessoal, o discernimento quanto às escolhas e no sentido de se ter autonomia no que tange à própria biografia (*Irmão, você não percebeu que você/É o único representante do seu sonho na face da Terra?/Se isso não fizer você correr, chapa/Eu não sei o que vai).* 

Por fim, nos fragmentos anteriores é possível que a função do *rapper* reporte à de uma figura paterna que se apresenta ao filho, indicando os limites e panoramas da realidade e incentivando no processo mais autônomo. Nesse sentido, vale destacar que, no transcorrer do amadurecimento emocional saudável, há um período em que o universo infantil não mais se restringe à figura materna, inserindo-se a paternagem com as funções e os elementos masculinos, a fim de dividir os cuidados da criança, facilitando, assim, a continuidade de seu crescimento pessoal (Winnicott, 1971a/1975).

# 4.3. A CRIATIVIDADE NO RAP: TENHO UMA FÁBRICA DE SONHOS NA CABEÇA

# A Vida É Desafio (Racionais Mc's)

É necessário sempre acreditar que o sonho é possível Que o céu é o limite e você, truta, é imbatível Que o tempo ruim vai passar, é só uma fase E o sofrimento alimenta mais a sua coragem

\_\_\_\_\_

Eu fui orgia, ébrio, louco, mas hoje ando sóbrio Guardo o revólver enquanto você me fala em ódio

-----

A vida não é o problema, é batalha, desafio Cada obstáculo é uma lição, eu anuncio

-----

É isso aí você não pode parar

Esperar o tempo ruim vir te abraçar

Acreditar que sonhar sempre é preciso

É o que mantêm os irmãos vivos

-----

O aprendizado foi duro e mesmo diante desse revés não parei de sonhar, fui persistente

Porque o fraco não alcança a meta

Através do rap corri atrás do preju

E pude realizar o meu sonho

Por isso que eu afro X nunca deixo de sonhar

\_\_\_\_\_

Enfim, quero vencer sem pilantrar com ninguém

Quero dinheiro sem pisar na cabeça de alguém

O certo é certo na guerra ou na paz

\_\_\_\_\_\_

O pensamento é a força criadora

O amanhã é ilusório

Porque ainda não existe

O hoje é real

É a realidade que você pode interferir

As oportunidades de mudança

Tá no presente

Não espere o futuro mudar sua vida

Porque o futuro será a consequência do presente

Parasita hoje

Um coitado amanhã

Corrida hoje

Vitória amanhã

Já nas primeiras batidas da música é possível ouvir ao fundo o som de chaves, seguido do barulho e ruídos de ferro, remetendo à abertura de uma cela penitenciária. A canção inicia com uma batida forte e uma voz masculina declamando uma mensagem alusente às desigualdades sentidas por aqueles que vivem em condições de vulnerabilidade social. A música continua com os versos recitados ao ritmo do *rap*, emitidos por uma voz que aparenta exalar seriedade no tom ecoado. O discurso indica ser pesado, duro, importante e verdadeiro e, por isso, parece não poder ser amenizado com palavras e tons brandos.

Contextualizando, esta letra parece discorrer sobre a vida nas comunidades periféricas e as vivências lá presenciadas. Esboça a facilidade com que a inserção na criminalidade pode acontecer e as contradições observadas nos grandes centros urbanos, comparando-se a

realidade da classe de elite com a dos moradores das periferias. Em dado momento, a narrativa se direciona a levantar a esperança de mudança quanto ao futuro, a necessidade de acreditar nos objetivos pessoais e ser perseverante, mesmo diante das intercorrências.

A canção parece retratar um passado envolto com a transgressão das leis, que resultou em um duro e penoso aprendizado que parece ter conduzido a um caminho diferente (*Eu fui orgia, ébrio, louco, mas hoje ando sóbrio/Guardo o revólver enquanto você me fala em ódio/O aprendizado foi duro e mesmo diante desse revés não parei de sonhar/Enfim, quero vencer sem pilantrar com ninguém*). Este discurso parece indicar o desenvolvimento da capacidade de integrar e suportar o próprio ódio, canalizando para um decurso positivo e mais criativo. Winnicott (1958a/2000) compreende que o ódio aparece em um período mais avançado do amadurecimento, quando a integração está melhor organizada e o indivíduo começa a ter a capacidade de concernimento e reconhecimento do outro.

Na composição também parece ser dada importância para o potencial e disposição individual no processo de mudança (É a realidade que você pode interferir/As oportunidades de mudança/Tá no presente). Há o destaque para a tomada de decisão no agora, no presente, bem como a necessidade de se apropriar da responsabilidade que cada um apresenta quanto às consequências que se seguem. A teoria winnicottiana destaca que o ser humano desde muito cedo apresenta um potencial herdado que tende ao amadurecimento e à integração. Tal potencial não é definido pelo ambiente, mas pode ser influenciado pela qualidade do mesmo, o qual pode facilitar ou impedir o bom desenvolvimento pessoal (Winnicott, 1965b/1982). Nesse sentido, a letra parece esboçar uma narrativa com aspectos amadurecidos no que diz respeito ao indivíduo que não se mantém acorrentado ao contexto e não se entrega à passividade, mas que se impulsiona para a atividade, tornando-se agente transformador da própria vida.

Por essa vertente, uma possível interpretação da música é que existem aspectos de integração e saúde emocional no discurso exposto, o qual enaltece a participação individual na busca por alternativas e modificações no presente, considerando-se as consequências futuras. De acordo com o pensamento winnicottiano, uma pessoa considerada saudável é aquela que mesmo acometida pelas dificuldades cotidianas, não deixa de se mobilizar perante as circunstâncias, responsabilizando-se tanto pelos seus avanços quanto pelos seus recuos. Acima de tudo, é aquela que não interrompe o seu processo de amadurecimento, evoluindo a cada etapa percorrida a partir da apropriação das decisões e atitudes. Por essa via, o indivíduo

também tem a capacidade para entrar em contato com o seu verdadeiro *self* e se sentir real (Winnicott, 1986b/1989).

A canção parece indicar que não há intenção de se manter preso às experiências desfavoráveis de transgressão, ainda que a sustentação dessa escolha não seja fácil. Isso parece refletir a capacidade de diferenciação com o meio, ao não se deixar ser levado pelo ambiente, bem como a apropriação das angústias vivenciadas, no sentido de ressignificá-las e colocá-las em outra ordem, sob domínio egoico, conferindo determinada importância à existência individual (*A vida não é o problema, é batalha, desafio/Cada obstáculo é uma lição, eu anuncio*).

Nesse sentido, é possível que a mudança de disposição esboçada na letra possa ter sido estimulada e/ou fortalecida, dentre outros aspectos, também pelo uso feito do elemento cultural associado ao *rap*, proporcionando significativas conquistas ao indivíduo (*Através do rap corri atrás do preju/E pude realizar o meu sonho/Porque o fraco não alcança a meta*). Uma possível interpretação é que o envolvimento pessoal com o cenário musical facilitou rever alguns conceitos que conduziam a vida, traçando novas escolhas que favoreceram a aproximação com os propósitos individuais.

Motta (2014), apoiada pela teoria winnicottiana, ressalta que pela via dos elementos culturais experienciados genuinamente, pode-se abrir caminho para se recriar significados e suscitar transformações por meio de uma postura ativa que permite inserir os aspectos conflitivos sob controle egoico. Assim, é possível que pela via do *rap* ou outro recurso cultural, o momento atual possa conduzir à reflexão e elaboração de experiências passadas, a fim de facilitar a construção de novos sentidos subjetivos e vislumbrar um panorama futuro.

Além das proposições apontadas, a música parece esboçar, ainda, a importância de ter esperança e a expectativa de que algo favorável possa ser desfrutado por essa transformação, ou seja, que pode valer a pena arriscar, quando se acredita que é possível construir e fazer uso de algo bom para si (*O pensamento é a força criadora/Acreditar que sonhar sempre é preciso/É o que mantêm os irmãos vivos*). Esse ato de esperança e apropriação da circunstância pode ser associado à uma paleta com poucas cores, da qual é possível fazer misturas e extrair tonalidades que permitem uma variedade de opções para tingir e dar o colorido à vida. Uma possível compreensão deste trecho conduz à noção de criatividade expressa na canção, no sentido de se empenhar em algo autêntico que possibilite a imersão naquilo que é proveitoso para o próprio indivíduo, como a música.

Seguindo a concepção winnicottiana, Catafesta (1996) destaca a saúde justamente nesse potencial criativo, na crença de que a vida vale a pena ser vivida e de que se pode encontrar aquilo de que se necessita, mesmo perante as situações difíceis. Relacionando com o contexto da música, é possível que a saúde também esteja na conquista de autonomia, na capacidade de se responsabilizar pela sua vida, estando no mundo a partir de si mesmo, com a sensação de viver uma vida que lhe é real (Não espere o futuro mudar sua vida/Porque o futuro será a consequência do presente/Parasita hoje/Um coitado amanhã/Corrida hoje/Vitória amanhã).

Ademais, a composição parece fazer menção a outro ponto relevante, o sonhar. Este termo sugere ser utilizado para se referir a um projeto almejado, mas também para falar sobre como é possível lidar de outra forma com as dificuldades de uma realidade, apontando para possibilidades de superação e realização de ideais. Ou seja, sobre a capacidade de se criar um arcabouço de perspectivas para o viver, com o uso de instrumentos próprios e que estejam de acordo com a realidade pessoal (É necessário sempre acreditar que o sonho é possível/ Que o céu é o limite e você, truta, é imbatível/Por isso que eu afro X nunca deixo de sonhar).

É possível que na letra musical o sonhar seja compreendido como a possibilidade de acreditar, remetendo à área da ilusão, do espaço potencial, onde se apoia a criatividade. Ou seja, um recurso apropriado que não se prende a uma estrutura padronizante, mas, ao contrário, permite o desenvolvimento de um parâmetro individual, autêntico, dotado de significado para o agente criador. É possível que este campo inclua a música como um elemento da cultura equivalente ao fenômeno transicional, o *rap* como um veículo entre os referenciais subjetivos e o legado da realidade objetiva compartilhada, inserindo o intercâmbio com a esfera cultural e a coletividade, sem que se perca a legitimidade dos gestos pessoais.

Para Winnicott (1971a/1975), conforme o indivíduo avança em seu amadurecimento emocional, os elementos culturais, as artes, a ciência e outros parâmetros da cultura adentram no espaço ocupado pelos fenômenos e objetos transicionais infantis, estabelecendo as bases para a criatividade nos estágios mais avançados do desenvolvimento, como na adolescência/juventude e na vida adulta. Na narrativa, é possível que o *rap* atue como uma brincadeira criativa, uma atividade lúdica espontânea e legítima, onde é possível jogar com o ritmo, os versos e a rima. Um aporte simbólico e elaborativo que tende a favorecer o diálogo com as recordações passadas e possibilitar colocar em trânsito novos modos de ser no mundo, com a criação do próprio sentido de viver. Assim, em alguns casos, a "brincadeira do *rap*"

tem a capacidade de ser usada como ação que conduz o indivíduo ao encontro de si, do outro e da vida cultural.

### Enxame (Sabotage parceria com SP Funk/RZO)

Bom rap na espraiada é compromisso e vai adiante RZO mantendo a sigla, Sabotage, SP Funk

Um brinde a quem aqui acabou de sair do crime Não é Super Cine, roteiro real viva cine

Rap é minha casa, Hip-Hop minha cidade O Rap é o que liga, essa é a verdade

\_\_\_\_\_\_

Ligando você a um mundo de informação Hip-Hop é a cultura rumo a uma nova civilização

Chega de morte, chega de tiro

Eu sei que a realidade é foda, mas o Rap maluco não é só isso

Visão além do alcance mas sem olho de tandéra

Todos a postos pronto pra entrar na nova era

Conectou, assim que tem que ser

A atitude a união aqui sempre vai prevalecer

É tipo formiga é um enxame é a zica

Família está unida, confira, assim que é

O Rap tá na responsa, quem não é vira bolsa, uh

\_\_\_\_\_

Nasce um sonho, eu e os doido cantando

Rimando, valorizando, tudo aquilo que aprendemos olhando

\_\_\_\_\_

Ao meu redor os meus manos também pensam igual a mim RZO, SP Funk, Sabotage, desde antes humildade

Rap tem essa vantagem

A nossa cara é unir

Por isso eu canto assim

Esta canção contou com a parceria do grupo de rap SP Funk, RZO e um popular rapper que despontou no final da década de 80 no Brasil, conhecido como Sabotage. Este tipo de parceria que une em uma composição vários rappers, não é atípico neste gênero musical. Sabotage inicia o canto da música como se estivesse apresentando-a ao ouvinte e ao mesmo tempo conduzindo o caminho para a entrada dos demais cantores que farão suas participações no refrão e em outros momentos.

Diferente das músicas de *rap* atuais que não raro integram distintas influências sonoras, a batida da música "Enxame" parece conservar as características originais do *rap* nacional. No decurso da canção é possível escutar ao fundo um som que faz a base para o *rap*, parecendo oferecer um ar carregado à música. Contudo, o refrão aparenta ser harmonizado pela confluência da voz dos vários cantores que parecem cantar juntos, a fim de dar destaque à mensagem que querem compartilhar. O discurso parece indicar que os "manos" unidos pelo *rap* são capazes de integrar uma família, uma associação que se propõe a assumir a responsabilidade quanto à manutenção dos princípios que regem o *hip hop* (*Família está unida*, *confira, assim que é/O Rap tá na responsa, quem não é vira bolsa, uh*).

A música parece saudar aquele que deixou de fazer parte de uma vida de transgressões, expressando uma realidade muito próxima, verdadeira e pungente para uma parcela da sociedade que conhece as facetas da vida e do entorno dos bairros populares (*Um brinde a quem aqui acabou de sair do crime/Não é Super Cine, roteiro real viva cine*). Experiências reais que parecem não pressupor ensaios e nem fazer parte de uma criação cinematográfica, pois buscam exprimir a realidade como é, muitas vezes cruel.

A narrativa parece retratar uma relação muito próxima para com a cultura hip hop e o rap, comparando-os à uma morada, algo que remete a acolhimento e segurança (Rap é minha casa Hip-Hop minha cidade/O Rap é o que liga, essa é a verdade/Ligando você a um mundo de informação). Uma possível interpretação é que a afiliação ao rap inaugura uma nova etapa, indica um percurso de transformações em que é possível ter esperança e crer em uma realidade com hastes libertadoras, ao invés do aprisionamento à delinquência. Para tanto, a união entre os "manos" parece ser um dos fundamentos sustentadores para a concretização desse novo tempo (Hip-Hop é a cultura rumo a uma nova civilização/Todos a postos pronto pra entrar na nova era/A atitude a união aqui sempre vai prevalecer).

A partir disso, uma possível compreensão é que apesar das cenas difíceis retratadas na narrativa, os fragmentos parecem apontar para as motivações que conduzem a um sentido de compromisso pela vida, por meio da irmandade e da música (*Bom rap na espraiada é compromisso e vai adiante/RZO mantendo a sigla, Sabotage, SP Funk*). É possível que o ato de se apropriar do *rap* para dar um novo parâmetro à vida, possa reportar ao sentido de criar algo por si mesmo. Segundo Winnicott (1971a/1975; 1989a/1994b), tal criatividade apresenta um lugar para acontecer, identificado no espaço potencial, lugar que interliga a realidade interna e externa e onde se apoiam os símbolos e elementos culturais na fase da adolescência e da vida adulta, constituindo o espaço onde o indivíduo pode viver legitimamente. Na composição, é

possível que o *hip hop* e o *rap*, na posição de elementos da experiência cultural tenham suscitado o desfrutar desse lugar, evidenciando também possíveis aspectos de integração e saúde psíquica expostos na narrativa, capazes de favorecer o uso de um elemento cultural para o encontro com o si mesmo.

Nos versos, vale notar que as ocorrências difíceis parecem não ser negadas, porém, clama-se para que esta onda brutal e hostil seja cessada. Pois, ainda que o cenário da narrativa expresse tais eventualidades negativas, essas não correspondem à totalidade da vida no entorno (*Chega de morte, chega de tiro/Eu sei que a realidade é foda, mas o Rap maluco não é só isso/Visão além do alcance*). É possível que o *rap* se destaque neste ponto, como uma força positiva encontrada em meio ao caos, um panorama diferente incorporado à vida daqueles que querem encontrar algo para além do que é possível presenciar no contexto, podendo evidenciar os recursos integrativos manifestados na capacidade criativa de se fazer uso da cultura. O pensamento winnicottiano revela que a experiência cultural possibilita a expressão daquilo que é próprio à cada pessoa e que pode ser compartilhado em um contexto social maior, preservando a espontaneidade conferida ao ato genuíno. Assim, os elementos da cultura, como a música, podem conferir ressignificações capazes de projetar perspectivas diversas às existentes.

Em determinados fragmentos, o discurso parece fazer alusão à união dos irmãos da comunidade e do *rap*, àquilo que interliga as histórias pessoais a um panorama comum, vínculos que parecem ganhar poder e favorecer a inscrição de algo diferente, lançar-se ao novo, criando e recriando um espaço para ser e estar (*Ao meu redor os meus manos também pensam igual a mim/Rzo, Sp Funk, Sabotage, desde antes humildade/Rap tem essa vantagem/A nossa cara é unir/Por isso eu canto assim).* Uma interpretação possível a partir dos versos é de que a socialização e a experiência cultural são dimensões que em algum nível foram alcançadas e com as quais o indivíduo se interliga. Tais conquistas podem manifestar que se está diante de uma permanente evolução no que tange o amadurecimento emocional, por meio do estabelecimento de relações para com a sociedade, os grupos e com o uso das atividades culturais (Winnicott, 1971a/1975).

Por esse olhar, os fragmentos da letra parecem indicar que a afinidade e associação ao cenário do *rap* pressupõem um sentido de vitória, a conquista de um propósito que parecia distante, mas que foi possível de ser alcançado (*Nasce um sonho eu e os doido cantando/Rimando valorizando, tudo aquilo que aprendemos olhando*). Parece ser enaltecido o êxito desfrutado ao se fazer o que se gosta, produzir música, compor versos com significado

que se harmonizam com a batida da canção, resultando na criação de uma arte que ao mesmo tempo em que é plural, também é muito individual.

Nesse sentido, a composição a todo momento parece reafirmar ser possível acreditar na construção de um futuro diferente do que se vive, que o *rap* pode ser usado como instrumento que favorece a apropriação da própria vida quando se está perante certo grau de integração e amadurecimento. Assim como foi identificado nas demais produções musicais deste trabalho, na atual canção também é possível correlacionar o *rap* no lugar de expansão dos elementos transicionais. Neste sentido, este gênero musical, da forma como se apresenta na narrativa, poderia ser compreendido em semelhança a um brincar criativo, o qual tende a evocar no sujeito a sensação de viver algo que lhe é exclusivo. A criatividade aqui mencionada não constitui necessariamente uma obra de arte, mas qualquer atividade espontânea inaugurada pelo indivíduo, que coloca em percurso o alcance de algo criado por si, mesmo que este algo já exista perante os outros (Winnicott, 1986b/1989).

Por fim, vale salientar que as reflexões realizadas nesta discussão visaram levantar algumas possibilidades de visão, sem reduzir a análise às compreensões realizadas nesta pesquisa. Ao contrário, pretendeu-se suscitar olhares diferentes, abrindo caminhos para a ampliação de um contexto, sem desconsiderar as demais interpretações que podem ser inspiradas e acrescentadas a partir das narrativas expostas. Assim, os fragmentos das músicas permitiram pensar que nem sempre se mostra fácil fazer o uso dos recursos pessoais para colocar a vida em movimento, favorecendo o trânsito entre a realidade subjetiva e objetiva. Porém, de alguma forma, as canções parecem indicar que mesmo perante as situações difíceis, há casos em que se tem a capacidade de mobilizar forças positivas para o encontro com o si mesmo, criando vias facilitadoras para a saúde, a integração e o amadurecimento emocional.

# 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A principal proposta deste trabalho foi a de promover uma reflexão sobre os possíveis sentidos expressos em letras de *rap* do cenário paulistano, que fizessem alusão ao processo de amadurecimento emocional. Circunscrevemos a reflexão ao contexto da população jovem, habitante das comunidades periféricas, que se encontra no entorno do respectivo gênero musical.

A discussão teve como embasamento teórico norteador, determinados conceitos desenvolvidos pelo psicanalista Donald Woods Winnicott, tais como: integração da personalidade, confiança, espaço potencial, objetos e fenômenos transicionais, criatividade, esperança, socialização e saúde emocional. Para uma melhor organização dos dados e delimitação das reflexões, foram estabelecidas as seguintes categorias de análise a fim de alocar os trechos musicais: *Rap e os Processos Integrativos, Rap e a Socialização Juvenil e A Criatividade no Rap*.

Particularmente, realizar um estudo a respeito do gênero musical *rap*, significou o desapossamento de um olhar externo de quem pouco conhecia sobre este universo, a fim de gradativamente nos familiarizarmos com as gírias, os princípios do *hip hop*, adentrando em um caminho repleto de dimensões novas a serem exploradas. Ademais, foi uma grande satisfação poder fazer uso das letras musicais como instrumento metodológico no estudo, pois, por essa via, tivemos acesso à obra dos compositores, à produção musical que compõe a carreira de cada um, podendo oferecer uma visão valorosa a este material, como possibilidade para a construção de ideias e reflexões de cunho científico.

Além da análise textual das músicas, a pesquisa proporcionou um maior entendimento sobre a história do movimento que deu origem ao *rap*, e paralelamente, o contato com atores sociais que anonimamente vivem o *hip hop* e o *rap* em seus cotidianos. Nesse percurso, a fim de termos uma melhor compreensão sobre essa esfera, deparamo-nos com moradores de comunidades de São Paulo, apreciadores de *rap* que cruzaram nossos caminhos pela universidade, *rappers* por *hobby* e produtores de conteúdo para *Internet* especializados no gênero. Todos esses contatos acrescentaram algo que contribuiu para o encontro que dispusemos ter com cada discurso musical, favorecendo que nos aproximássemos deste cenário com mais recursos para refletirmos a respeito das narrativas.

Frequentemente, uma canção de *rap* produzida em articulação com os princípios do movimento artístico/cultural do *hip hop*, tende a inserir um olhar perante a realidade, muitas

vezes relatando situações presenciadas ou que aconteceram no entorno. Em geral, as produções são assentadas em fatos, os quais podem retratar dificuldades e precariedade, mas também, superação e vivências positivas. É possível que as canções que integraram este trabalho tenham seguido essa forma de produção, ao serem evidenciados acontecimentos do cotidiano possíveis de terem sido protagonizados pelo narrador, resgatando-se lembranças passadas e lançando-se perspectivas de futuro.

Considerando que a amostra das músicas apresentadas incluiu canções produzidas por autores tanto da antiga geração quanto da nova geração do *rap* paulistano, foi possível identificar que o teor dos discursos proferidos parecem manter alguma semelhança nas duas gerações de criação. Ao atentar às narrativas textuais em si, tem-se a possibilidade de verificar que as mesmas se entrelaçam, existindo um pano de fundo comum que sustenta a bandeira levantada pelo *rap*. Nesse sentido, parece que os versos destacados abordam duas vertentes, por um lado valorizando as potencialidades do cenário da comunidade e por outro, denunciando as desigualdades socioeconômicas que expõem a precariedade que lá reside. Assim, é possível pensar que os conteúdos e ideais que norteavam as canções de *rap* antigamente se estendem até os dias atuais e que o empenho na superação das adversidades permanece, destacando a perseverança em um trabalho construtivo, seja no âmbito social/político ou pessoal.

Foi possível identificar que de acordo com a mensagem transmitida nos versos, pode acontecer mudanças na postura vocal do músico e na escolha das palavras utilizadas. Com frequência, alguns fragmentos que salientavam as contradições sociais, problematizando a pobreza, a violência e os atos ilícitos na periferia, parecem ter feito uso de um discurso mais incisivo e uma entonação de voz que imprime seriedade. Outros excertos que abordavam narrativas de incentivo, evidenciando a capacidade individual em transformar a própria realidade, aparentam ter utilizado recursos para potencializar a mensagem positiva, atentando para a importância das escolhas, apoiando-se na família, espiritualidade e na irmandade.

Assim, é possível que as mensagens manifestadas nas músicas também sustentem ensinamentos, recomendações e orientações com relação à capacidade que a população periférica apresenta de criar algo novo em sua história, ter esperança, poder acreditar em seu potencial e desfrutar das boas práticas, ainda que o ambiente nem sempre seja favorável. Neste sentido, em geral, tais aspectos parecem indicar narrativas com certos elementos integrados e maduros, com um discurso que exala consideração e preocupação para com o outro, que confronta a realidade e aponta para outras direções, no sentido da saúde emocional e do desenvolvimento psíquico.

Algumas letras parecem acentuar o caráter de união e fraternidade entre os "manos" do rap, ressaltando o valor dado àqueles que compartilham de experiências próximas e advêm das mesmas raízes do campo social da periferia. Tais aspectos podem indicar a importância da socialização e de se integrar a grupos que favoreçam o sentimento de pertencimento a uma dada coletividade, aspectos estes que remontam às diferentes identificações buscadas na fase da adolescência. Nesse contexto das identificações adolescentes, os rappers, como mensageiros da comunidade, parecem assumir a função de traduzir em versos as experiências cotidianas, ocupando um lugar de referência frente aos adolescentes e jovens periféricos. Tal função tende a dar destaque para o papel ocupado pelos mesmos, por um lado oferecendo projeção à suas imagens e evidenciando a possibilidade de terem um lugar no âmbito social, e por outro, favorecendo com que se tornem figuras norteadoras nesse meio.

Comumente são os adolescentes e jovens que mais se vinculam ao movimento *hip hop* e ao *rap*, de forma que muitas canções são voltadas a esse público. Em algumas das composições foi possível notar outras correlações com a fase da adolescência, tais como: a importância dos grupos e valorização dos pares, a espontaneidade juvenil no arriscar-se às diferentes situações, a busca por algo inovador que legitime a individualidade e também a necessidade de parâmetros orientadores que auxiliem na transição da dependência para a autonomia.

Em alguns fragmentos também foi possível notar a referência a um ambiente familiar que remete a boas lembranças. Ainda que o contexto social maior nem sempre tenha sido adequado, tais excertos pareceram retratar alguma relação positiva com o meio, que reporta a um ambiente suficientemente bom. Remete-se à família e à figura materna, como bens que devem ser respeitados e preservados, instâncias capazes de oferecer alguma segurança e confiança em termos emocionais, podendo ser vias facilitadoras ao amadurecimento. Por outro lado, nos trechos selecionados, quase não foi feita alusão à figura paterna, salientando-se mais sua ausência do que a participação no seio familiar. Vale notar que existem músicas de *rap* que oferecem destaque para o pai como um elemento positivo, porém, não foi observada tal citação no material utilizado nesta pesquisa.

Quando a narrativa se direciona a mencionar um cenário familiar/social precário e faltoso, a mensagem parece ser voltada mais a dar destaque para as disposições individuais de enfrentamento à situação. Dessa forma, são valorizados os potenciais e recursos pessoais para o domínio das angústias, a responsabilização e apropriação pela própria vida, prezando por um percurso mais autônomo, sem se deixar ser levado pelo ambiente.

A esperança é outro elemento possível de ser verificado nas composições, associado à capacidade de acreditar nas transformações de uma realidade pessoal, na possibilidade de ressignificar ou construir novos significados a uma história de vida. As canções parecem apontar que esse caminho pode ter sido facilitado, em alguns casos, pelo viés da música e associação ao *rap*, os quais marcam a possibilidade de trânsito entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo (sociedade e cultura). Então, a própria decisão de utilizar a música como um instrumento transformador, já indica a possibilidade de se manter viva a esperança e a força integrativa.

Por meio da experiência cultural é possível que se tenha tido a capacidade de criar e encontrar um lugar para o viver autêntico, para o contato com o si mesmo, a expressão da subjetividade e da criatividade. O elemento música parece traduzir essa perspectiva, remetendo à cultura e expansão dos fenômenos transicionais, uma atividade lúdica que manifesta, ao mesmo tempo em que pode potencializar o ato criativo. Nessa direção, alguns excertos parecem evidenciar aspectos do desenvolvimento psíquico e da estruturação egoica alcançados, que possibilitou o uso da música no sentido do brincar espontâneo que a criatividade favorece, colocando a vida em movimento.

Uma vida criativa ainda pode representar a expressão de saúde psíquica, quando se implica em dar continuidade ao amadurecimento pessoal. As narrativas parecem apontar para essa vertente, no sentido de manter a vida em um processo dinâmico e ativo, no enfrentamento dos obstáculos, na responsabilização pela postura individual frente às situações, sendo as consequências vitoriosas ou não. É possível que a manifestação da saúde também seja retratada nas menções de uma vida mais própria, mas que ainda assim não perde as conexões com o campo social.

Em um contexto geral, foi possível refletir que os sentidos expressos nas composições mencionadas pressupõem discursos que expõem aspectos do amadurecimento emocional humano, evidenciando a capacidade de se acreditar no potencial particular que conduz cada indivíduo a transformar a sua realidade, grafar novos versos e criar melodias nas nuances de suas vidas.

Por fim, a partir do gênero musical *rap*, foi possível notar que aspectos do amadurecimento e da saúde psíquica podem ser encontrados em diferentes tipos de produção humana, assim como na música e no *rap*. Esperamos que este trabalho possa contribuir efetivamente para que se estabeleça um olhar mais amplo sobre as manifestações culturais do ser humano e que seja um estímulo para os demais estudos que busquem o aprofundamento das

reflexões acerca do processo de desenvolvimento emocional juvenil. Neste sentido, sugerimos a continuidade das investigações científicas em torno dessa temática, bem como a possibilidade de pesquisas que tenham a oportunidade de congregar o acesso à produção musical com uma possível aproximação direta com adolescentes e jovens envoltos no *rap*, a fim de contribuir com outros olhares além dos que foram alcançados nesta pesquisa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaral, M. do. (2011). O rap, o hip-hop e o funk: a "eróptica" da arte juvenil invade a cena das escolas públicas nas metrópoles brasileiras. *Psicologia USP*, 22(3), 593-620. doi 10.1590/S0103-65642011005000025
- Amaral, M. G. T. do. (2013). Expressões estéticas contemporâneas de resistência da juventude urbana e a luta por reconhecimento: uma leitura a partir de Nietzsche e Axel Honneth. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (56), 73-100. doi 10.11606/issn.2316-901X.v0i56p73-100
- Amiralian, M. L. T. M., & Galván, G. B. (2009). Diferentes possibilidades de intervenção a partir da teoria winnicottiana do amadurecimento. *Natureza humana*, *11*(1), 127-152. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S1517-24302009000100006
- Aqualo, A. L. (2009). *Without reservations: Native Hip Hop and identity in the music of W.O.R.* (Dissertação em Filosofia), University of California, San Diego. Recuperado de http://escholarship.org/uc/item/277228rb
- Bastidas, C. (2002a). Terceiro jogo: "falso-self" e intimidade brasileira. In Bastidas, C. *Driblando a perversão: psicanálise, futebol e subjetividade brasileira* (pp.105-134). São Paulo, SP: Escuta.
- \_\_\_\_\_. (2002b). "Posando pra fotografía" recordar para elaborar. In Bastidas, C. *Driblando a perversão: psicanálise, futebol e subjetividade brasileira* (pp.135-149). São Paulo, SP: Escuta.
- Bastidas, C., & Motta, I. F. (2008). Violência, subjetividade brasileira e o jogo da capoeira. In Rosa, J. T. & Motta, I. F. (Orgs.), *Violência e sofrimento de crianças e adolescentes: na perspectiva winnicottiana* (pp.209-220). Aparecida, SP: Idéias & Letras.
- Benito, A. M. R. S., & Outeiral, J. (2009). Espaço Potencial, Objeto a e Objetos Autistas algumas considerações. In Outeiral, J. Celeri, E. H. R. V., Galetti, M. L. & Caramuru, M. (Orgs.), *Winnicott Seminários de Campinas*, (pp.16-25). Rio de Janeiro, RJ: Revinter.
- Benjamin, W. (1994). O narrador considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In Benjamin, W., *Magia e técnica, arte e política*. 5. ed., (p.197-221). São Paulo, SP: Brasiliense. Recuperado de
- $http://letrasorientais.fflch.usp.br/sites/letrasorientais.fflch.usp.br/files/BENJAMIN, \% 20 Walter_O\% 20 narrador \% 20 (._.).pdf$
- Castiblanco-Lemus, G., Serrano-Piraquive, M. I., & Suárez-Cruz, A. E.. (2008). Culturas juveniles y trabajo social con jóvenes. *Tabula Rasa*, 9, 13-28. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S1794-24892008000200002&lng=pt&tlng=es.
- Castro, N. Q., & Castanho, M. I. S. (2013). Autoria entre muros e grades: um olhar psicopedagógico sobre o ensino/aprendizagem de dança na Fundação CASA. *Revista Psicopedagogia*, 30(92), 129-141. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0103-84862013000200007

Catafesta, I. F. M. (1996). Potencialidade para a saúde ou algumas reflexões sobre a capacidade para a integração. In Catafesta, I. F. M. (Org.), *D. W. Winnicott na Universidade de São Paulo* (pp.131-142). São Paulo, SP: Departamento de Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

Contier, A. D. (2005). O rap brasileiro e os Racionais MC's. In *Simpósio Internacional do Adolescente*, 1. São Paulo, SP. Recuperado de http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=MSC0000000082005000 100010&lng=en&nrm=abn

Criolo. É o Teste (s/d). [Audio podcast]. Recuperado de http://www.vagalume.com.br/criolo/e-o-teste.html

Dayrell, J. (2002). O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*, 28(1), 117-136. doi 10.1590/S1517-97022002000100009

D'Andrea, T. P. (2013). *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. (Tese de Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/pt-br.php

Emicida. *Levanta e Anda*. (s/d). [Audio podcast]. Recuperado de http://www.vagalume.com.br/emicida/levanta-e-anda-part-rael-da-rima.html

Esteves, L. C. G., & Abramovay, M. (2007). Juventude, juventudes: pelos outros e por elas mesmas. In M. Abramovay, E. R. Andrade, & L. C. Esteves (Orgs.), *Juventudes: outros olhares sobre a diversidade* (pp. 21-56). Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, UNESCO. Recuperado de http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001545/154580por.pdfhttp://unesdoc.unesco.org/images/0015/001545/154580por.pdf

Fernandes, A. C. F. (2014). *O rap e o letramento: a construção da identidade e a constituição das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo*. (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-08122014-145049/pt-br.php

Fulgencio, L. (2011a). A constituição do símbolo e o processo analítico para Winnicott. *Paidéia*, *21*(50), 393-401. Recuperado de http://www.scielo.br/pdf/paideia/v21n50/12.pdf

\_\_\_\_\_. (2011b). Um mal-estar na cultura para Freud e para Winnicott. In Claudio Oliveira (Org.). *Filosofia, psicanálise e sociedade* (pp. 137-146). Rio de Janeiro, RJ: Azougue.

Gil, A. C. (1987). Como Elaborar Projetos de Pesquisa. (5a ed.) São Paulo, SP: Atlas.

Gomes, C. C. (2013). Adolescentes autores de atos infracionais e histórias de vida: construindo histórias em intervenção grupal no contexto da medida socioeducativa de liberdade assistida. (Dissertação de Mestrado), Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília. Recuperado de http://repositorio.unb.br/handle/10482/12296

- Gonçalves, H. S., & Coutinho, L. G. (2008). Juventude e família: expectativas, ideais e suas repercussões sociais. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 8(3), 597-611. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S1808-42812008000300004&lng=pt&tlng=
- Granado, L. C. (2012). A psicanálise no projeto "Rappers, os novos mensageiros urbanos na periferia de São Paulo". In *Anais do Primeiro Colóquio Internacional Culturas Jovens Afro-Brasil América: Encontros e Desencontros* (pp.1-11). São Paulo, SP. Recuperado de http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000132012000100024&script=sci\_arttext&tlng=pt
- Hinkel, J., & Maheirie, K. (2007). Rap-rimas afetivas da periferia: reflexões na perspectiva sócio-histórica. *Psicologia & Sociedade*, 19(2), 90-99. doi 10.1590/S0102-71822007000500024
- \_\_\_\_\_. (2011). Apropriação musical: a arte de ouvir Rap. *Psicologia em Estudo*, 16(3), 389-398. doi 10.1590/S1413-73722011000300006
- Jurdi, A. P. S., & Amiralian, M. L. T. de M. (2006). A inclusão escolar de alunos com deficiência mental: uma proposta de intervenção do terapeuta ocupacional no cotidiano escolar. *Estudos de Psicologia (Campinas)*, 23(2), 191-202. doi 10.1590/S0103-166X2006000200009
- \_\_\_\_\_. (2013). Ética do cuidado: a brinquedoteca como espaço de atenção a crianças em situação de vulnerabilidade. *Interface Comunicação, Saúde, Educação, 17*(45), 275-286. doi 10.1590/S1414-32832013005000009
- Kehl, M. R. (1999). Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em Perspectiva*, 13(3), 95-106. doi 10.1590/S0102-88391999000300013
- Levitan, D., Furtado, J. R., & Zanella, A. V. (2009). Jovens, imagens de si e a cidade: discursos em movimento. *Revista brasileira de crescimento e desenvolvimento humano*, *19*(2), 283-296. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0104-12822009000200009&lng=pt&tlng=pt
- Lourenço, M. L. (2001). *Cultura, arte e política : o movimento hip hop e a constituição dos narradores urbanos*. (Dissertação de Mestrado), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Motta, I. F. (2006a). Algumas palavras sobre o viver criativo com o olhar de D. W. Winnicott. In Motta, I. F. (Org.), *Psicanálise no século XXI: As Conferências Brasileiras de Robert Rodman* (pp.99-116). Aparecida, SP: Idéias & Letras.
- \_\_\_\_\_. (2006b). A Psicanálise no século XXI: Um momento de reflexão. In Motta, I. F. (Org.), *Psicanálise no século XXI: As Conferências Brasileiras de Robert Rodman* (p.285-294). Aparecida, SP: Idéias & Letras.
- \_\_\_\_\_. (2014). Infância e adolescência: criatividade e desenvolvimento psíquico. In Atas do 10° *Congresso Nacional de Psicologia da Saúde* (p. 387). Porto, Portugal: Universidade Fernando Pessoa. Recuperado de https://docs.google.com/file/d/0B8IVEvgNwcaueGR6Z3V1ajcweG8/edit

Motta, I. F., & Rosa, J. T. (2008). Violência no relacionamento pais e filhos. In Rosa, J. T., & Motta, I. F. (Orgs.), *Violênca e Sofrimento de crianças e adolescentes na perspectiva winnicottiana* (pp.17-44). Aparecida, SP: Idéias & Letras.

Novaes, R. (2011). A velocidade da informação e os desafios para a juventude. In Gomes, C. A. (Org.). *Juventude: possibilidades e limites* (pp. 97-122). Brasília: UNESCO: UCB. Recuperado de

http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001923/192357 por.pdf http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001923/192357 por.pdf

Outeiral, J. O., & Auge, M. C. G. (2005). Sobre sonhos e transicionalidade. In Outeiral, J., Hisada, S., Gabriades, R. H. C. N. & Ferreira, A. M. (Orgs.), *Winnicott - Seminários Brasileiros* (pp.70-76). Rio de Janeiro, RJ: Revinter.

Outeiral, J. (2007). José Otoni Outeiral visita o Espaço Potencial Winnicott. In Ferreira, A. M. (Org.), *Espaço Potencial Winnicott: diversidade e interlocução* (pp.29-48). São Paulo, SP: Landy Editora.

Paixão, S. J. C. da. (2012). *O meio é a paisagem: pixação e grafite como intervenções em São Paulo*. (Dissertação de Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-15062012-134631/pt-br.php

Pelegrino, M. (2011). Juventude, trabalho e escola: elementos para análise de uma posição social fecunda. *Cadernos CEDES*, 31(84), 275-291. doi 10.1590/S0101-32622011000200007

Portal da Juventude - Secretaria Nacional de Juventude. (2014, 21 de novembro). *Estatuto da Juventude*. Recuperado de

http://www.juventude.gov.br/estatutohttp://www.juventude.gov.br/estatuto

Projota. O Rap Em Ação (s/d) [Audio podcast]. Recuperado de http://www.vagalume.com.br/projota/o-rap-em-acao.html

Racionais Mc's. *A Vida é Desafio* (s/d). [Audio podcast]. Recuperado de http://www.vagalume.com.br/racionais-mcs/a-vida-e-desafio.html

Reyna, C., Brandt, M., & Viki, T. G. (2009). Blame It on Hip-Hop: Anti-Rap Attitudes as a Proxy for Prejudice. *Group Processes & Intergroup Relations* 12(3), 361-380. doi 10.1177/1368430209102848

Risk, E. N., & Romanelli, G. (2008). Sociabilidade grupal entre jovens de camadas populares: subjetividade e gênero. *Revista da SPAGESP*, *9*(2), 45-49. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S1677-29702008000200008&lng=pt&tlng=pt

Rocha, J., Domenich M., & Casseano, P. (2001). *Hip Hop – A periferia grita*. São Paulo, SP: Editora Fundação Perseu Abramo.

- RZO. *Vários Manos* (s/d). [Audio podcast]. Recuperado de http://www.vagalume.com.br/rzo/varios-manos.html
- Sabotage. *Enxame* (s/d). [Audio podcast]. Recuperado de http://www.vagalume.com.br/sabotage/enxame.html
- Safra, G. (1999). O brincar sob a perspectiva winnicottiana. In Catafesta, I. F. M. (Org.). *Um dia na universidade dialogando com Winnicott, Klein e Lacan sobre a criança e o adolescente* (pp.157-161). São Bernardo do campo, SP: UMESP Curso de Pós-graduação em Psicologia da Saúde.
- \_\_\_\_\_. (2004). A criatividade. In Safra, G. (Org.) *A po-ética na clínica contemporânea* (pp.53-75). Aparecida, SP: Idéias & Letras.
- Santos, R. A. M. (2002). *O estilo que ninguém segura Mano é mano! Boy é boy! Boy é mano? Mano é mano?*. (Dissertação de Mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de

http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27134/tde-10102006-170247/pt-br.php

- Santos, W. M. dos. (2009). *Break-ar a vida: processos de subjetivação de jovens negros por meio da dança na cidade de São Paulo*. (Dissertação de Mestrado), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Recuperado de http://www.sapientia.pucsp.br//tde\_busca/arquivo.php?codArquivo=9298http://www.sapientia.pucsp.br/tde\_busca/arquivo.php?codArquivo=9298
- Scandiucci, G. (2005). Juventude negro-descendente e a cultura hip hop na periferia de São Paulo: possibilidades de desenvolvimento humano sob a ótica da psicologia analítica. (Dissertação de Mestrado), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Scandiucci, G. (2014). *Um muro para a alma: a cidade de São Paulo e suas pixações à luz da psicologia arquetípica*. (Tese de Doutorado), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de

http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-09102014-153431/pt-br.php

- Silva, J. C. G. da. (2011). Sounds of youth in the metropolis: the different routes of the Hip Hop movement in the city of São Paulo. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, 8(1), 70-94. doi:10.1590/S1809-43412011000100003
- Silva, D. F. G. (2013). *O som da diáspora: a influência da black music norte-americana na cena black paulistana*. (Dissertação de Mestrado), Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-18072013-182513/
- Silva, M. R. da, Pelissari, L. B., & Steimbach, A. A. (2013). Juventude, escola e trabalho: permanência e abandono na educação profissional técnica de nível médio. *Educação e Pesquisa*, 39(2), 403-417. doi 10.1590/S1517-97022012005000022
- Souza, J, Fialho, V. M., & Araldi, J. (2008). *Hip hop: da rua para a escola* (3a ed.). Porto Alegre, RS: Sulina.

Souza, C. de, & Paiva, I. L. de. (2012). Faces da juventude brasileira: entre o ideal e o real. *Estudos de Psicologia (Natal)*, 17(3), 353-360. doi 10.1590/S1413-294X2012000300002

Tijoux, M. E., Facuse, M., & Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?. *Polis (Santiago)*, *11*(33), 429-450. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0718-65682012000300021&lng=pt&tlng=es. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682012000300021

Tomasello, F. (2006). Oficinas RAP para adolescentes: proposta metodológica de intervenção psicossocial em contexto de privação de liberdade. (Dissertação de Mestrado), Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília. Recuperado de http://repositorio.unb.br/handle/10482/14086

Trancoso, A. E. R., & Oliveira, A. A. S. (2014). Produção social, histórica e cultural do conceito de juventudes heterogêneas potencializa ações políticas. *Psicologia & Sociedade*, 26(1), 137-147. Recuperado de

http://www.scielo.br/pdf/psoc/v26n1/15.pdfhttp://www.scielo.br/pdf/psoc/v26n1/15.pdf

UNESCO. (2004). *Políticas públicas de/para/com juventudes*. Brasília, DF: UNESCO. Recuperado de http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001359/135923por.pdf

United Nations. (2010). World Programme of Action for Youth. New York: United Nations. Recuperado de

http://www.un.org/esa/socdev/unyin/documents/wpay2010.pdfhttp://www.un.org/esa/socdev/unyin/documents/wpay2010.pdfhttp://www.un.org/esa/socdev/unyin/documents/wpay2010.pdf

World Health Organization. (s/d). *Adolescent development*. Recuperado de http://www.who.int/maternal\_child\_adolescent/topics/adolescence/dev/en/http://www.who.int/maternal\_child\_adolescent/topics/adolescence/dev/en/

Winnicott, D. W. (1975). *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1971a).

| (1982).         | O   | ambiente   | e    | OS  | processos    | de    | maturação:    | estudos   | sobre    | a  | teoria  | do |
|-----------------|-----|------------|------|-----|--------------|-------|---------------|-----------|----------|----|---------|----|
| desenvolvimento | emo | ocional. P | orto | ) A | legre, RS: A | Artes | s Médicas. (T | rabalho c | original | pu | blicado | em |
| 1965b).         |     |            |      |     |              |       |               |           |          |    |         |    |

\_\_\_\_\_. (1989). *Tudo começa em casa*. São Paulo, SP: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1986b).

\_\_\_\_\_. (1990a). Integração. In Winnicott, W. D., *Natureza Humana* (pp.136-142). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1988).

\_\_\_\_\_. (1990b). O Ambiente. In Winnicott, W. D., *Natureza Humana* (pp.173-180). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1988).

\_\_\_\_\_. (1993). *A família e o desenvolvimento individual*. São Paulo, SP: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1965a).

