

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários

**Afonso Celso Carvalho Rodrigues**

**RITMO E POESIA**  
**A LÍRICA DA PERIFERIA URBANA**

Juiz de Fora  
2009

**Afonso Celso Carvalho Rodrigues**

**RITMO E POESIA**  
**A LÍRICA DA PERIFERIA URBANA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Enilce Albergaria Rocha

Juiz de Fora  
2009

**AFONSO CELSO CARVALHO RODRIGUES**

**RITMO E POESIA**  
**A LÍRICA DA PERIFERIA URBANA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 16/12/2009.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dra. Enilce Albergaria Rocha - Orientadora  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio  
Universidade de São Paulo

## **RESUMO**

O presente trabalho analisa a produção de textos por pessoas consideradas à margem da sociedade. A dissertação se concentra nos autores de rap da periferia dos grandes centros urbanos e na noção de território ideológico estabelecido por sua escrita e canto performático. Tal análise é feita a partir de pesquisa bibliográfica e entrevista, tendo como objetivo ressaltar a importância de um discurso inclusivo para as populações periféricas das grandes cidades brasileiras.

Palavras-chave: Literatura de periferia. Rap. Música. Identidade pós-colonialista.

## **ABSTRACT**

The present work analyzes the production of texts for people considered to the part of society. The dissertation concentrates on the rap authors of the periphery of the great urban centers and the notion of ideological territory established by its writing and performers singers. Such analysis is made starting from bibliographical research and interviews, tends as objective to stand out the importance of an inclusive speech for the outlying populations of the Brazilian cities.

Keywords: Periphery literature. Rap. Music. Pos colonial identity.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>2</b>	<b>ARTE E SOCIEDADE.....</b>	<b>15</b>
<b>3</b>	<b>O VENTRE DO NAVIO: AMÉRICA E ÁFRICA.....</b>	<b>22</b>
3.1	O Atlântico negro.....	24
3.2	Hip hop.....	26
3.3	Autoconstrução cultural.....	28
3.4	Rap rizoma.....	30
<b>4</b>	<b>LITERATURA MARGINAL.....</b>	<b>33</b>
4.1	Literatura e Poder.....	34
4.2	À margem do núcleo central literário.....	35
4.3	Novos textos contemporâneos.....	38
4.4	Seja bandido, seja herói.....	38
<b>5</b>	<b>UMA NOVA NAÇÃO.....</b>	<b>42</b>
5.1	Considerações sobre oralidade, música, escrita, nação e rap.....	44
<b>6</b>	<b>RAP.....</b>	<b>47</b>
6.1	No início.....	47
6.2	Negros também falam.....	49
6.3	O rap no Brasil.....	51
6.4	A performance do rapper.....	54
<b>7</b>	<b>RAP E LITERATURA.....</b>	<b>56</b>
7.1	Doce e útil.....	56
7.2	Remando contra a maré.....	58
7.3	Poesia.....	60
7.4	Lendo raps.....	61
7.4.1	Dinheiro na mão.....	62
7.4.2	Sub-raça.....	69
7.4.3	O homem na estrada.....	71
7.4.4	Esse é o meu país.....	76
7.4.5	Diário de um detento.....	80
7.4.6	Diário de um feto.....	84
7.4.7	Negro drama.....	86
7.4.8	Outros escritos.....	93
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>96</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>100</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>108</b>

## **RITMO E POESIA**

### A LÍRICA DA PERIFERIA URBANA

*Para se conhecer o poeta é preciso ir à sua terra.*

*GOETHE*

## **1 - INTRODUÇÃO**

O objetivo desta dissertação é fazer um estudo sobre a produção de uma literatura de periferia, ou seja, um tipo de produção de textos feita por sujeitos periféricos considerados fora das estruturas sociais vigentes, tidas como “padrão”. Num país e numa sociedade como a brasileira, o conceito de sujeito “fora das estruturas sociais vigentes” é extremamente amplo, quase predominante, e cada vez mais inclusivo, o que gerou a necessidade de focarmos este estudo a partir de um recorte mais específico. Escolhemos nos centrar num grupo de atores e autores periféricos, habitantes dos subúrbios, – em especial de dois grandes centros urbanos brasileiros, São Paulo e Brasília – que possuem um discurso político reivindicatório de pertença que é viabilizado através de suas composições musicais: os rappers.

Nos anos 90 do século passado e nesta primeira década do século XXI, vimos surgir um movimento cinematográfico e literário que gerou uma “espetacularização da periferia”, entendendo-se por isto uma visibilidade maior das realidades dos habitantes das regiões menos privilegiadas das grandes cidades brasileiras. Rotulados, respectivamente, de “cinema favela” (“Cidade de Deus” de Fernando Meirelles e “Cidade dos Homens”, de Paulo Morelli, por exemplo) e de “literatura marginal” (“Capão Pecado” de Leo Ferréz e “Favela toma conta” de Alessandro Buzo, por exemplo) geraram confusões na compreensão do que poderia ser uma produção legítima das vozes periféricas, inclusive por não abarcar um conjunto maior do que é produzido pelos autores de borda, já que alguns continuam circulando fora do foco midiático. Talvez a literatura tenha tido uma representação melhor do que o cinema, pois

gerou uma significativa produção feita por autores realmente oriundos dessa população, o que, confessamos, deu um bom encaminhamento ao trabalho que ora apresentamos.

Nossas indagações a respeito deste assunto foram surgindo ao longo dos mais de trinta anos vividos como artista plástico e leitor assíduo de textos literários – incluindo um particular interesse pelas parcerias entre as artes plásticas e o texto escrito –, além do envolvimento profissional com música, manifestado na atuação em uma empresa de aluguel de som para eventos, durante os anos 80/90. Foi exatamente este envolvimento com produção musical que nos fez ter um interesse pela cultura de borda e nos mergulhou no universo dos bailes de periferia, do *funk*, dos DJs, dos grupos de dança e dos *rappers*; enfim, da cultura *hip hop*. Ao frequentarmos os espaços onde aconteciam os eventos de *hip hop*, fosse nos clubes da periferia de Juiz de Fora(MG) ou no largo de São Bento na cidade de São Paulo(SP), observávamos como aquilo que poderia ter um perfil de entretenimento e diversão, possuía um importante papel de aglutinação política e identitária. Através desta constatação fomos construindo nosso olhar que, a cada encontro, era acrescido de dados que reforçavam que a cultura urbana possuía um discurso de posse de espaço e status reivindicatório de cidadania, fosse na escrita do grafitti, na maneira de vestir, no modo de falar, no jeito de andar, na forma de dançar e no estilo de cantar. Mas foi no universo do *rap* que o mergulho foi maior, devido à sua força de expressão, potencial discursivo, caráter performático e representatividade política. Depois deste encontro o nosso interesse pelo assunto só cresceu, instalando uma formalização dos nossos estudos sobre esta produção.

O tema é complexo e logo de início nos confrontamos com o problema do texto do *rap*, configurado como letra de música, pois esta condição coloca sua redação num outro viés que o da escrita literária. Acreditamos, porém, que, pela característica de recitação dos *rappers*, essas letras têm uma sobrevivência autônoma, quando deslocadas da melodia musical. O *rap*, como definição de gênero, é ritmo e poesia; portanto, sua linha “melódica” se restringe, na maioria dos casos, a uma base rítmica, sobre a qual o cantor recita seus versos. O *rappers*, cremos, é um artista da escrita, já que exerce na redação de suas letras seu potencial discursivo crítico e criativo.

Para desenvolvermos nosso assunto e defendermos nossa proposta analítica da abordagem do texto da escrita *rapper* como um tipo de literatura, no caso associada à récita e à performance, faremos uma trajetória de encaminhamento que, acreditamos, situará melhor nossa postura como pesquisador de tal fenômeno artístico, já que o rap não demanda deste enquadramento na sua concepção original.

O *rap* possui hoje um imenso séquito de seguidores e, cada vez, maior número de autores. Isto porque o gênero está associado ao discurso de pertença de um grupo, e este grupo é cada vez maior: o habitante da periferia, – o suburbano, o exilado social, o marginalizado, o proscrito, o pobre, além das variantes combinatórias destes habitantes das margens. Apartados socialmente, são pessoas cuja palavra é dificilmente audível; gente de suspiros e sussurros, mas que é possuidora de um grito, cujo brado é cada vez mais alto. O *rap* é um discurso próximo a estas pessoas por ter nascido no seu seio e ser fruto de seus anseios. E como diz a letra da música *Miséria*, do grupo Titãs, gravada no seu disco *Ô Blesq Blom* (1989), “miséria é miséria em qualquer canto/ riquezas são diferentes”; e graças a esta generalização da paupéria, o gênero floresceu no mundo, promovendo o surgimento de uma reivindicação de pertencimento ideológico e identitário expresso através da apropriação e desvio do conceito de nação: “a nação hip hop”.

Nesse sentido, a escrita do *rapper* se configura como performática, ou seja, é inseparável de sua atuação e audição o que implica o seu corpo (a dança, o gestual, a indumentária, etc.), sua voz, e o seu público. Sua escrita é exercida longe das sintaxes e regras da norma culta, e é portadora do modo de falar e das temáticas vivenciadas por seus aficionados. É para este público que o *rapper* dirige a sua poesia de rua, instaurando através de sua performance a interação dialógica crítica, levando o seu público a atuar como atores, agentes produtores de um discurso coletivo. Esses habitantes das margens, através desse discurso performático, vivenciam o sentimento coletivo da posse do ato da fala e o fazem se apropriando da “escrita rota” destes poetas de sarjeta e guetos, que rompem com seu silêncio, falando “as suas verdades”.

Optamos por iniciar nossa trajetória, no primeiro capítulo, com uma abordagem sobre a arte, artistas e sociedade, pois sentimos necessidade desta introdução ao nosso trabalho porque a percepção do que é o artista – e seu fruto, a Arte – se diluiu nestes tempos de discussões, reavaliações, relocalações e até distorções do que é o fazer cultural. Com o crescente banimento dos estudos sociais das artes das escolas, repensar os processos artísticos e suas rotulações nos soou saudável.

A estratificação histórica da cultura, jogando-a para altos patamares de erudição, gerou uma situação de elitismo e de exclusão que desterrou o homem comum para um território de danação estética. O fazer artístico é erroneamente visto como um dom – e usufruto – de poucos, dos *iluminatti*, o que pode até ser um fato, mas não é, de forma alguma, uma regra. Até a Renascença, os artistas eram praticamente anônimos e o discurso do sensível, –

resultando em obras de arte – passava pelo desconhecimento genérico de quem eram os seus autores: o artista era o homem, o ser humano.

Através do historiador da arte, Ernst Gombrich (1995), recuperamos o conceito da posse da produção artística para as pessoas, e nos aliamos a Roland Barthes (1977) – e à “morte do autor” – para afirmar que o artista está na frente, como observador, e atrás, como produtor, da obra de arte. Assim compreendemos o artista como aquele que depõe sobre seu tempo enquanto interlocutor de diálogos artísticos, esteja ele onde estiver no estrato social.

No segundo capítulo chegamos então às questões históricas relacionadas aos povos africanos e ao seu tráfico para as Américas. Associamo-nos a pensadores da cultura diaspórica e do pós-colonialismo – Stuart Hall (2003), Paul Gilroy (2001) e Édouard Glissant (2005) – para mostrarmos os processos de emergência de uma hibridez artística, fruto da intervenção dos africanos no novo mundo dominado pelos colonizadores a partir do século XVI. Vamos nos reportar ao conceito de “crioulização” de Édouard Glissant (2005), e de rizoma, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), que nos ajudam a esclarecer o surgimento das linguagens expressivas das minorias, e suas interações culturais transnacionais, potencializadas na contemporaneidade pelo conceito de globalização que, ao invés de instalar uma homogeneidade cultural, assiste ao surgimento de uma grande diversidade cultural, cada vez mais híbrida. Mostraremos o rap como um elemento de fundamental importância neste contexto e, por fim, faremos um estudo sobre a linguagem do rap.

Posto isto, faremos no terceiro capítulo, baseados em Júlia Almeida (2007) e Lúcia Helena (2006), uma abordagem da produção de um tipo de literatura periférica na nossa atualidade brasileira – o *rap* – e de como ela chegou e reivindicou um lugar de reconhecimento no meio cultural, a partir do momento que foi colocada por autores deste recorte “marginal” como coerente com este projeto literário. Esta escrita performática, produzida na sua maioria por autores habitantes das regiões urbanas de borda, encontrou seu público e seu lugar cultural porque abarca a intenção primeira de quem escreve: dar visibilidade e representatividade a um discurso particular de um povo que nele se reconhece.

Esta produção literária nasce de um artista que, majoritariamente, tem formação autodidata, o que evidencia a sua capacidade de resistência, de luta, e o seu espírito crítico. Observamos que com este tipo de apreensão de conhecimento – na maioria dos casos possuem trajetória escolar incompleta – esse autor se permite escrever sem se sentir pressionado ou submetido aos parâmetros normativos da escrita: ele obedece ao seu impulso criativo e à sua necessidade de expressar sua crítica social. O mercado, por sua vez, já tem um público que lê

estes autores periféricos; já existem as editoras alternativas que publicam este tipo de produção e existem os intelectuais – academia inclusa – que produzem leitura crítica sobre esta produção.

No quarto capítulo, veremos as alterações que a modernidade trouxe para o conceito de pertença, de nação. Aliados a Gilles Deleuze (1974) e Carlos Walter Porto-Gonçalves (2001), mostraremos como as percepções de nacionalidade foram e estão sendo solapadas por novas formas de se sentir acolhido por outros territórios auto-construídos. Colocamos o movimento *hip hop* como instalador de uma noção nova de pertencimento, agrupando sob o seu “guarda-chuva conceitual” os múltiplos personagens das diferentes marginalidades: “as pessoas de menos valia”, aquelas enquadradas na “nova pobreza”, que não deixa alternativa alguma ao pária urbano e que cai sobre seus destinos como uma condenação irremediável. A importância do entorno geográfico/social que direciona nossa reflexão é explicitada na citação de que “cada homem vale pelo lugar onde está; o seu valor como produtor, consumidor, cidadão, depende de sua localização no território”. (SANTOS in: SILVA, 2006, p.52)

Os perfis identitário e político do rap fazem uma nova “pátria” acontecer coerente com as possibilidades que a pós-modernidade abre para as instalações de outros territórios simbólicos, fora dos parâmetros geográficos. O rap funda assim uma “nação” ideológica, reunida em torno de uma linguagem, de um discurso crítico, de uma performance coletiva.

Partindo do seu nascimento histórico, no quinto e sexto capítulos, com a ajuda de René Wellek e Austin Warren (1976), colocaremos o *rap* como um legítimo tradutor dos anseios de um grupo e que, se nasceu limitado aos subúrbios da América negra, se alastrou pelo continente e pelo mundo nas asas da necessidade de expressão, ansiada por todos os injustiçados, oprimidos e excluídos. Veremos que o rap se torna o rebento mais novo do Atlântico Negro, explicitado por Paul Gilroy (2001) e que cumpre a que veio: cantar as dores de ser negro, de ser imigrante, de ser exilado, de ser pobre, de ser injustiçado, de ser doente, de ser quem se é sem querer ser o que se está sendo. A potência deste discurso de protesto torna-se perceptível nas letras ritmadas e discursadas por seus autores, nascidos nos *lumpen* e crescidos na marginalidade social, mas que apreenderam este modo de se expressar através da assimilação da prática da escrita e do convívio com o gênero.

Através de uma análise do conteúdo das letras de grupos de rap atuantes em São Paulo ou que para lá imigraram, mostraremos como se instala um potente discurso de delimitação territorial e identitária, gerando uma pertença que lhes foi historicamente negada no decorrer da história social e política brasileira.

Acreditamos que, desta forma, desenhemos um quadro do que é o *rapper* como ele se percebe como produtor de texto para a música; como esta produção o encaminha para uma literatura mais elaborada, e como e quando ele deixa de se perceber como “letrista” e se vê como “escritor”. Terminamos com a constatação de que a mesma trajetória do *rapper* se reproduz com o público ouvinte de *rap*, que é incitado tanto a uma imersão literária mais abrangente através das letras dos “poetas de rua”, quanto a se perceberem “representados” socialmente.

Como é explicitado no título de nossa dissertação, nosso objetivo é tratar dessa produção poética e de seu extenso abarcamento político, que dá voz aos “sub-cidadãos”, habitantes das fronteiras extremas da nossa sociedade, mostrando seus autores como criadores literários que instalam um novo compromisso com o processo da escrita.

## 2 - ARTE E SOCIEDADE

*O homem conhece o mundo, não pelo que dele subtrai, mas pelo que a ele acrescenta de si mesmo.*  
CLAUDEL

*Quando você aprende a ler vai possuir de alguma forma todas as coisas, inclusive você mesmo.*  
JOÃO GILBERTO NOLL

Um caminhar atento pelas ruas de um grande centro urbano é hoje uma experiência das mais significativas. Esta significação reside no fato de podermos constatar como se instalaram diversos perfis culturais impondo, cada um a seu modo, os seus discursos heterogêneos que demarcam seus territórios e pertencas ao meio de uma “homogeneidade” dominante e reducionista, que, por séculos, criou barreiras e critérios para legitimar o seu poder político, estabelecendo desde uma estética particular e excludente, até mesmo uma valoração e um dimensionamento do que seria a cultura, postulando uma “alta cultura” em detrimento de uma “baixa cultura”.

As transformações pela qual as cidades brasileiras passaram no decorrer das últimas três décadas do século XX foram determinantes para que as estratificações sociais se formatassem no que são hoje: a migração das pessoas do campo para as cidades, que inflou a população urbana; a política de renovação urbanística incentivada pelo “milagre econômico” dos anos 70, que gerou os novos desenhos do subúrbio; a instalação de meios de transporte público mais eficazes, que empurrou a população carente para regiões cada vez mais distantes da cidade; a especulação imobiliária, que solapou a qualidade das moradias, favelizando-as; a ausência de uma política governamental relacionada ao planejamento familiar, que inflou a massa da população; em resumo, o conjunto desses fatores principais gerou uma população socialmente e urbanisticamente alijada para as periferias das megalópolis do subdesenvolvimento.

Nessas bordas do tecido social surge o personagem central de nosso estudo: o pária urbano. Este sujeito habita um mundo onde seus referenciais de cidadania não se encaixam com os padrões ditados pela sociedade que habita, residindo num lugar de “ausência”: ausência de Estado, de polícia, de escola, de saúde, de saneamento. Este lugar é visto como diz Maria Nilza da Silva,

*(...) como uma “zona de sombras”, onde tudo o que é considerado ruim para a sociedade é encontrado, em especial as “gerações perdidas”. É da periferia que a sociedade tem medo, quer real quer imaginário, dinamizado especialmente pelos meios de comunicação em suas formas metafóricas (...). Além da pobreza e das constantes privações a que está sujeito o morador das regiões periféricas mais distantes, tem que conviver com o estigma com que é marcado e lutar contra ele. (SILVA, 2006, p. 126-127)*

Após ter percorrido um longo caminho de lutas, reivindicações e conscientização, este personagem urbano já pode se habitar munido de pelo menos uma certeza nascida de suas reflexões existenciais: ser e estar numa sociedade inclui poder interferir nesta estrutura com suas aceitações e suas revoltas. A felicidade intrínseca do cidadão reside no reconhecimento de que sobre seus ombros recai uma responsabilidade substancial que é a de transformar os desafios coercitivos em uma satisfação de se saber *produtor* dos acontecimentos. A coerção social é força emancipadora que reelaborada pela vontade e pela consciência crítica contém a esperança de liberdade.

Hoje temos condição de circular pelas cidades munidos da percepção de que o tecido cultural se compõe de uma urdidura plural, (permitindo, inclusive, os esgarçamentos que a reciclagem dos conceitos engessados de “cultura” trouxe, e traz), e que esta, influencia o processo de autoconstrução das cidades. Na nossa práxis social nos damos conta dessa complexidade, mesmo se nossa compreensão é relativa. Estar no mundo atual como atores sociais e culturais, é estar consciente de que as coisas mudaram, trocaram de lugar e que possuem discursos próprios.

Poderíamos entrar num universo de amplidão abrangente – e mesmo extenuante – se fosse o caso de detalharmos os novos terrenos onde medram os discursos contemporâneos da arte e da cultura. Eles são cada vez mais numerosos, diversificados e portentosos. Isto porque possuem atrelados a si aquilo que a criação e o usufruto da arte possui de mais intrínseco: o discurso de pertença.

A arte é um dos grandes referenciais de pertencimento. As culturas dos homens são territórios de reconhecimento e identidade, e são tão plurais quanto o número de identidades e de manifestações civilizatórias que já foram perpetradas pela humanidade e que ainda serão, considerando que o ser humano é uma entidade cultural sempre em processo, que se move na cultura que cria, fazendo dela um espelho de seus domínios sociais, econômicos e sagrados.

Porém, a história está presentificada como narrativa, documento e testemunho da trajetória dos homens sobre a face do planeta como seres atuantes e construtores de suas identidades, e grande parte deste relato histórico é um discorrer incessante das lutas políticas e

dos documentos de dominação e subjugo de uns por outros, inclusos neste processo as barbáries decorrentes da escravidão, colonização e subseqüentes processos de estratificação cultural. O jogo do poder é intrínseco ao homem, ainda portador de valores muito prementes, e a urgência no usufruto dessas demandas persiste no seu *modus vivendi*.

O mundo se tornou terreno para muitas redes de inter-relações, promovidas pelo advento dos novos meios de comunicação, das novas percepções de tempo e informação, das emergentes formas de diálogo e interação entre as pessoas.

Mas nem tudo se situa num patamar ideal: o conhecimento passou a circular de modo mais acessível, porém sem eliminar os bolsões de ignorância; a economia adquiriu contornos globais, porém sem eliminar a miséria; os direitos do homem se tornaram mais públicos, porém a injustiça existe e emite seu pavoroso grito em meio a uma sociedade um tanto quanto anestesiada pelas seduções da contemporaneidade. O discurso do ego se transformou num espetáculo público trazendo à tona personalidades deformadas pelo efêmero, alterando significativamente os conceitos de pertença e reconhecimento. E neste imenso caldeirão no qual pululam os paradoxos e os conflitos, assistimos ao fenômeno do hibridismo das culturas, conforme abordado por Glissant na noção de Relação, e também como nos explica Enilce Albergaria Rocha ao referir-se a esta noção:

*A noção de Relação ressalta a importância de se considerar a confluência da multiplicidade das expressões culturais dos povos e das minorias na abordagem da globalização, uma vez que o discurso dominante considera, de forma quase que exclusiva, apenas seus aspectos políticos e econômicos (...). A Relação é a trama concreta e obscura na qual o silêncio e o aniquilamento das comunidades, seus desregramentos e suas tentativas de liberação se mostram, se dizem nos discursos dos povos. (ALBERGARIA, 2003, p.33)*

Nosso convívio com esses processos identitários atuais inclui as conscientizações inerentes aos novos desenhos de pertencimento, como nos orienta a noção de Totalidade-terra realizada, cunhada por Glissant (2005). Segundo o autor, a Totalidade-terra realizada – graças às lutas dos povos, à revolução ideológica, à globalização – nos coloca frente à concretude da diversidade das culturas presentes hoje na cena do mundo, no momento mesmo em que assistimos à confluência dessas culturas, conforme nos explica Albergaria ao abordar a dialética entre o enraizamento cultural e a Relação:

*A confluência das culturas está determinando transformações tanto nas sociedades e comunidades, quanto nas sensibilidades dos seres humanos; e os povos, sobretudo os que emergem da colonização, vêem-se confrontados com um movimento duplo e aparentemente contraditório: o de seu enraizamento cultural, necessário à sua sobrevivência, e o da Relação da totalidade das culturas. (ALBERGARIA, 2003, p.32)*

Ou ainda conforme nos explica Glissant no seu livro *Introdução a uma poética da diversidade*, ao abordar a questão de lugar cultural da literatura: “a literatura provém de um lugar, há um lugar incontornável de emissão da obra literária. Mas, em nossos dias, a obra literária convirá tanto mais ao lugar quanto mais estabelecer uma relação entre esse lugar e a totalidade-mundo”(GLISSANT, 2005, p.42).

O escritor português Miguel Torga proferiu um discurso dirigido à comunidade portuguesa no Brasil, intitulado “*O universal é o local menos os muros*” (LAIDI, apud: MENDES, 1979, p.184). O que o escritor sugeriu é que o enraizamento num lugar é requisito indispensável à construção de uma universalidade, ou, nos termos glissantianos, de uma Totalidade-terra realizada. É preciso estar enraizado rizomaticamente para se pensar em escala mundial, isto é, “em termos de filiação simbólica a uma comunidade humana de valor num determinado momento”, completando a fala de Torga. É exatamente nesta articulação entre o “local menos os muros” que podemos pensar, hoje em dia, numa relação complexa entre o global e o local.<sup>1</sup>

Mas em que rio os diferentes afluentes desta geografia social/cultural deságuam? Podemos metaforizar a atual conjuntura da construção do novo rosto do homem que surge neste milênio recém-nascido como “o caudaloso rio das emoções estéticas”. Toda emoção um pouco mais intensa tende a se comunicar, a se difundir: toda emoção é contagiosa. Despontase neste perfil, aquela que ocupa posição máxima: a emoção estética. Esta, na nossa opinião, é a verdadeira criadora de uma solidariedade social. Toda experiência que nos ultrapassa e nos dilui num êxtase interior é imediatamente impulsionadora de compartilhamento, de comunicação com o outro, de sentir com o outro. O gozo estético é comunhão, e pode se estender para muito mais além de nós e de nossa empatia com nossos semelhantes, e atingir um grau de simpatia universal. E no centro desta função mágica encontra-se o artista, como nos precisa Édouard Glissant:

*Penso que esses combates culturais e políticos que todos já travamos e que continuamos a travar inserem-se dentro de um contexto mundial no qual se torna necessário, ao mesmo tempo em que travamos esse combate, verter o valor poético, contribuir para mudar a mentalidade das humanidades (...). No meu entendimento, trata-se de uma outra forma de combate, diferente dos combates cotidianos, e o artista, penso eu, me parece ser um dos mais indicados para essa forma e combate. Porque o artista é aquele que aproxima o 'imaginário do mundo'; ora, as*

<sup>1</sup> Segundo Clifford Geertz, em seu livro “O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa” (1997), as várias áreas de conhecimento são “modos de estar no mundo” que, pautados em formas simbólicas próprias dialogam com este mesmo mundo, ou seja, o conhecimento precisa ser contextualizado.

*ideologias do mundo, as visões do mundo, as previsões, os castelos de areia começam a entrar em falência; é preciso, portanto, começar a fazer emergir esse imaginário. E aí não se trata mais de sonhar o mundo, mas sim de penetrar nele. (GLISSANT, 2005, p.69)*

Cabe, portanto, ao artista esclarecer que as suas visões do mundo não são fatos individuais, mas fatos sociais. A arte seguiu um caminho que perdura até hoje, graças à sua autonomia em relação à sociedade, mas esse caminho não nega seu *status* de instituição social. Tem um ritmo que lhe é particular, o qual não coincide forçosamente com o ritmo da evolução dos grupos políticos, religiosos ou econômicos da sociedade que a produz, mas não deixa de exprimir um ritmo coletivo. O artista toma parte ativa e dinâmica na vida social, mas também sofre as pressões deste meio que habita, mergulhado nas mudanças que definem o perfil de cada época, penetrando e elaborando o mundo através de sua obra, mas também sendo por ele penetrado e elaborado.

Podemos lançar mão do pensamento de Gilles Deleuze, reproduzindo um de seus escritos, onde sua percepção do papel da arte – e de seu produtor, o artista – é citada como elemento de retro-alimentação e de renovação:

*Ao invés de se deter nos clichês das formas, a arte capta e torna sensíveis as forças da realidade. Isso define a arte criadora: qualquer que seja seu material de expressão, a arte captura forças e compõe novas hecceidades, consolidadas de espaços e de tempos que comportam neles mesmos, o novo, pois que fazem o acontecimento e tornam sensíveis forças até então insensíveis, de tal maneira que a novidade de uma obra se dá nesses recortes ou nessas novas categorias, que são modos sensíveis de individuações impessoais, pré-individuais. Não se trata de contar uma história num espaço e num tempo determinado, mas é preciso que os ritmos, as luzes, os espaços-tempo tornem-se verdadeiros personagens. (DELEUZE, 1995.p.269)*

A arte revela assim as escolhas de seu criador, deixando de ser um domínio formal para se tornar uma sabedoria social. E revela uma “lógica” que pauta os comportamentos, e que é igualmente valiosa para que sejam levados em conta tanto os processos intelectuais de uma sociedade como aqueles associados à emoção e à sensibilidade. Neste recorte podemos

considerar as diferentes fruições do pensar e fazer artístico, que incluem as chamadas “categorias apagadas” – índios, excepcionais, velhos, negros, homossexuais –, todos que tentam resgatar a perda de si. Estes atores isolados da vida social se situam numa posição marginal que elimina – para eles – qualquer possibilidade de reinserção social. Para eles resta na criação artística a possibilidade de “falarem” e deixarem emergir suas percepções da sociedade e as possibilidades de modificarem as relações interindividuais através de suas visões do contexto social do qual são excluídos. Pela criação artística, adquirem uma certa consciência de si, de sua condição e das regras e normas que regulam a vida social, falando através da arte, porém usando suas sintaxes particulares. Desta forma, transcendem sua cotidianidade e ingressam livremente no mundo da pertença.

Relata-se que o pintor Piet Mondrian (1872-1944) previa o desaparecimento da arte. Ele acreditava que a realidade iria cada vez mais deslocar a obra de arte e que esta não seria nada mais do que uma compensação para o equilíbrio deficiente da realidade atual: “A arte desaparecerá na medida em que a vida adquirir mais equilíbrio”, portanto a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo.

E.H.Gombrich (1999), na introdução de sua *História da Arte* diz que aquilo a que se dá o nome de arte não existe. “Existem somente os artistas”. A própria História da Arte, na verdade, é a história dos artistas, daqueles homens que, de alguma forma, revolucionaram nossa percepção do mundo através de *suas* percepções do mundo. O conceito de Gombrich é muito inclusivo:

*Não existe realmente essa coisa conhecida como Arte. Existem somente artistas – isto é, homens e mulheres que são favorecidos pelo maravilhoso dom de equilibrar formas e cores até estarem ‘corretas’ e, mais raro ainda, que possuem aquela integridade de caráter que jamais se contenta com meias soluções, mas está disposta a rechaçar todos os efeitos fáceis, todos os êxitos superficiais, em nome do esforço, da angústia e do tormento do trabalho sincero. Acreditamos que os artistas são sempre natos. Mas se haverá também arte, depende, em não pequeno grau, de nós mesmos, do seu público. Por nossa indiferença ou nosso interesse, por nossos preconceitos ou nossa compreensão, poderemos, todavia decidir a questão. (GOMBRICH, 1999, p.596)*

Como podemos sentir nessas palavras de Gombrich, uma orientação em direção a uma ética profissional e também uma afinidade com as idéias de Howard Becker<sup>2</sup> sobre a arte como uma *ação coletiva*, com seus elos cooperativos e as convenções dos diversos mundos da

<sup>2</sup> Sociólogo americano estudioso dos comportamentos sociais desviantes admite que eles não detêm o monopólio de representação da sociedade, reconhecendo que outros gêneros também produzem conhecimento indispensável sobre o social. Consagrado por seu olhar inovador sobre a transgressão, Becker oferece em sua bibliografia, a qualquer leitor interessado no estudo da cultura, uma série de ensaios brilhantes a respeito de artistas, escritores, gêneros literários e formas de representação. Vide bibliografia

arte, inclui também o público, ou seja o *observador estético*, como queria Nietzsche(1844-1900).

Como existem tantas estéticas quanto observadores, o caráter participativo que comentamos funciona como uma estrada de mão dupla, onde o processo do usufruto das diferentes poéticas se consumam no ato da comunhão.

Ao traçar a poética intimista, que aflora do inconsciente dos contemporâneos e do seu, o artista conta a história dos desejos. Seja da perspectiva individual, sociocomunicacional ou artística, a produção simbólica oxigena os impasses do caos, da entropia, das desesperanças e sonha com um cosmos dinâmico, emancipatório.

O ato criador é o lugar do despertar da vida, um esforço para fazer passar uma corrente de vida como uma força suprapessoal. Já foi dito que escrever é um ato solitário; consideremos que escrever é um ato *solidário*.

Visto isto, passemos então ao próximo capítulo onde faremos um estudo sobre as relações culturais estabelecidas decorrentes do tráfico de escravos entre a África e as Américas e como surgiram manifestações artísticas, especialmente literárias, neste intercâmbio. Se colocamos que o ato de escrever é um ato solidário, veremos como foram importantes para os atores da colonização (colonizadores e colonizados) os discursos surgidos deste encontro.



### 3 - O VENTRE DO NAVIO: AMÉRICA E ÁFRICA

*Assim, mesmo brancos somos pretos. Digo-lhes, com respeito. Preto o senhor também. Defeito da raça dos homens, esta nossa de todos. Nossa voz, cega e rota, já não manda. Ordens só damos nos fracos: mulheres e crianças. Mesmo esses começam a demorar nas obediências. O poder de um pequeno é fazer os outros mais pequenos, pisar os outros como ele próprio é pisado pelos outros maiores. Rastejar é o serviço das almas. Costumadas ao chão como é que podem acreditar no céu? Descompletos somos, enterrados terminamos...*

MIA COUTO

*Durante a escravidão, chamava-se de “novo” ou “boçal” o negro recém- chegado da África, aturdido com o tipo de sociedade que encontrava aqui, incapaz de exprimir-se senão na sua língua natal e ainda distinguível pelas marcas tribais que trazia no rosto. Desse estágio inicial, o negro africano passava a “ladino”, após acostumar-se ao português, ao trabalho nas fazendas ou nas minas, ao serviço doméstico, à disciplina da escravidão e às artimanhas dos seus pares, com quem convivia, para evitar punições e desmandos e garantir-se proteção ou segurança. Era “crioulo” o negro nascido no Brasil.*

EDSON CARNEIRO

No seu livro *Fala, crioulo*, Haroldo Costa inicia da seguinte forma o seu projeto de registro de auto-depoimentos de personalidades negras no Brasil atual:

*Cada africano que embarcava à força para as Américas trazia consigo a sua história pessoal e a de seu ovo. (...) Da história de seus povos, da história que ficou na África, não sabemos tudo o que desejaríamos, mas já sabemos muito. Pelo menos daqueles que se organizaram em reinos, como os do Benin, do Congo e do Monomotapa, e em cidades-estados, como Ifé, Oió, Quiloa e Patê, bem como dos que tornaram cabeças de impérios como os do Mali, Songai, Lunda e Etiópia. Até mesmo a história de povos sem poder centralizado, como os ibos, está sendo escrita. O que não se conseguiu nem conseguirá refazer é o percurso de determinados grupos que foram dizimados pelas guerras e pelas razias para capturar escravos e cujos nomes, embora constem de relatos europeus do século XVII, cem anos depois desapareceram completamente – até mesmo da memória dos que lhes teriam sido vizinhos. (COSTA, 2009, p.11/12)*

Estes povos citados por Costa viajavam nos porões dos navios negreiros por um tempo longo, mais longo ainda se computarmos os padecimentos físicos e mentais a que eram submetidos e que, certamente, tornavam a travessia África-Brasil uma eternidade. Ao desembarcarem em terras americanas e brasileiras, desciam seminus e com uma percepção de si mesmos solapada por tudo naquilo vivido oriundo da escuridão do porão e da escuridão da alma humana, da prática de seus algozes; entretanto, mantinham vivos dentro de si, ainda que de modo fragmentado e incompleto, as crenças, os valores, as estruturas sociais, os modos de

vida, as técnicas e os conhecimentos que seus ancestrais haviam desenvolvido, acolhido, adaptado e refeito.

Suas referências de origem eram, a partir daí, diluídas no novo território americano, onde se agrupavam coletivamente sob a classificação de “africanos” e, depois, no correr do tempo, de “negros”. Como negros continuariam sua luta de pertença e trabalhariam na elaboração de uma nova nação, que depois serviria de terra a ser habitada pelos seus filhos, nela já nascidos: os crioulos.

Os negros africanos não chegaram aqui como imigrantes e - sim, reduzidos pela violência - como mão de obra cativa, escravos. Eram os “migrantes nus”, de Édouard Glissant (2005). Foram solicitados como tal na lavra dos campos, na transposição das montanhas e na construção das cidades brasileiras, se imiscuindo com o colono/patrão, contribuindo com sua força física para as tarefas ordinárias e extraordinárias, já que conheciam técnicas de plantio, pecuária, mineração e metalurgia. Assim, foram se estabelecendo como um “outro” pertencente à nova terra mestiça que surgia e que, silenciosamente, por meio deles, permitia que a África civilizasse a América. Na verdade, as muitas Áfricas civilizaram as muitas Américas.

Na sua servidão imposta, aprenderam com os seus senhores e deles copiaram os usos e os costumes: aprenderam a construir igrejas, esculpir santos e altares de talha, a tocar instrumentos, a cortar e costurar vestimentas no mais fino estilo europeu, e, com isto, tornaram-se mestres. Mesmo assim não lhes era reservado um lugar nas áreas importantes da casa-grande; mas a senzala transitava no quintal, na cozinha, na copa, no quarto das crianças e estendeu-se para as esquinas das ruas. Dessa forma, foram temperando a verve brasileira, colocando seus sabores na mesa, impregnando de figuras mitológicas africanas as histórias que embalavam as crianças, curando doentes com suas ervas, contaminando o cotidiano com seus instrumentos, ritmos e danças e – graciosamente – dando ao seu algoz novas palavras, adoçando o idioma que foram obrigados a aprender. A vida privada do Brasil escravocrata estava impregnada de África. No livro *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, Portella comenta:

A casa-grande fala e ecoa na senzala; do mesmo modo que, em termos de compreensão crítica, a senzala ilumina a casa-grande. E mais: a casa-grande precisa da senzala para ser, numa relação dialética altamente dinâmica do entendimento. (...) É pela via sensual do paradoxo, do contraste, da mistura de coisas opostas, que a miscigenação se afirma e transcende, alargando-se como uma espécie de grande trunfo metodológico. (...) Os costumes de iniciação, na vida doméstica (o que se espera socialmente da sinhazinha) e na vida sexual (as antecipações do menino senhorial), os hábitos para o trabalho, todos os recintos do social, institucional, religioso, festivo, as diversas condições da existência, se vêem agilizados. O contraste, ao contrário de enclausurar, libera e multiplica. O positivismo que nos deixara a certeza olímpica do progresso, mas em troca aniquilava a visão contrastiva do progresso social, sofre aqui o seu primeiro revés. A miscigenação garante a realimentação das energias (e não só das estruturas decorrentes), das forças de união e de vivificação, da aventura ou da rotina do indivíduo social. (PORTELLA, in: FREYRE, 1981, p.9/10)

Os negros não eram povos sem memória, como julgavam os europeus colonialistas e escravocratas. E eram fazedores de histórias. Uma história, que a partir do século XVI, acompanha a construção da identidade brasileira. Se nos nossos estudos da história brasileira temos de nos referenciar e nos remeter ao que acontecia na Europa e em Lisboa para conhecer nossa construção como nação, o que acontecia na África, especialmente na África Atlântica, também exercia influência na nossa formação.

A história da África nos esclarece muito sobre o porquê de tanta resistência dos seus filhos, submetidos no Brasil a humilhações e restrições de vontade, e sobre o porquê de terem exercido neste lado do oceano um importante papel civilizador.

### **3.1 O Atlântico negro**

Paul Gilroy, escritor e professor da Universidade de Yale, escreveu sua obra *O Atlântico Negro* (2001), de onde tiramos o nome desta parte dos nossos estudos, na qual fez considerações importantes acerca de novas conceituações sobre a modernidade, ressaltando a importância da diáspora negra e de suas narrativas de perda e exílio para se pensar a modernidade. Através das histórias de deslocamentos e novas construções de identidades, o autor transforma a imagem histórica do navio negreiro em metáfora para se pensar a diáspora africana. E o navio negreiro como metáfora cultural nos mostra um conjunto cultural irredutivelmente moderno, instável, excêntrico e assimétrico, que foge das simplificações que estreitam nossa percepção de cultura nos tempos atuais. Assim, somos confrontados com o fato de que algumas idéias e paradigmas em torno dos conceitos de nação, raça e etnia, sempre viajaram, sempre vieram “de fora”.

Gilroy combate a cadaverização das idéias, e procura demonstrar o seu hibridismo<sup>3</sup>, e o hibridismo da história do intercâmbio entre as culturas africanas e o ideário dominante e “branco”, salientando que não existe contradição entre a produção das culturas e das identidades negras e a modernização.

Na nossa atual conjuntura de percepção cultural do mundo, nos deparamos com novos espaços e novos desafios para o intercâmbio do pensamento e surgem novas colocações para a percepção da “negritude”<sup>4</sup> enquanto um processo a ser construído por participantes atuantes, engajados, inteligentes e cosmopolitas. Esta imagem da “negritude” vista como processo, passa longe do estereótipo do negro situado - e até mesmo prisioneiro - de uma “África atávica”, refém do seu passado.

O autor inglês situa os atuais descendentes dos africanos como compartilhantes de uma cultura comum, nascida de uma condição histórica semelhante: primeiro sua situação de escravos, depois seu *status* de libertos e, mais tarde, sua condição de discriminados racialmente. Assim, observamos que os negros só se tornaram uma “comunidade” e compartilharam uma “cultura” após eles mesmos terem criado as condições para isto no Novo Mundo. Nas palavras de Lívio Sansone, na apresentação do livro *Atlântico Negro*:

*O Atlântico Negro aponta como, entre os descendentes africanos no Novo e no Velho Mundo, há um número significativo de indivíduos cujas ações alcançaram grande repercussão e que, aproveitando todas as oportunidades da época, lutavam, viajavam, liam e inventavam músicas, modas e idéias. Para esses, como para Gilroy, as culturas negras, longe de serem grandes depósitos de atributos do passado - africano -, são projetos de inovação, participação na modernidade e, às vezes, subversão. (SANSONE, GILROY, 2001)*

Nesta investigação sobre o intercâmbio cultural (e suas subseqüentes subversões) acontecido na costa dos países africanos, europeus e americanos, a contextualização que o autor dá aos navios negreiros é nossa primeira consideração.

Gilroy os vê como um elemento móvel que representava os espaços de mudança entre os lugares fixos que conectava, e, dessa forma, precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio escravagista. Essas

<sup>3</sup> O conceito de hibridismo que “ênfatiza, acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso”, realça “o constante apelo e mesclas, reciclagens, metamorfoses e ultrapassagens de fronteiras” (BERND, 1988: 16-17)

<sup>4</sup> Foi Aimé Césaire quem criou o termo em 1935, no número 3 da revista *L'étudiant noir* ("O estudante negro"). Com o conceito pretendia-se em primeiro lugar reivindicar a identidade negra e sua cultura, perante a cultura francesa dominante e opressora, e que, ademais, era o instrumento da administração colonial francesa (*Discurso sobre o colonialismo, Caderno dum retorno ao país natal* etc). O conceito foi retomado mais adiante por Léopold Sédar Senghor, que o aprofunda, opondo a *razão helênica à emoção negra*. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Negritude>.

naves que cruzavam o Atlântico reportam à *Middle Passage*<sup>5</sup>, ou seja, um elemento de passagem entre a política do tráfico de escravos e os processos de industrialização e modernização. O navio é o primeiro dos cronótopos modernos pressupostos pelo autor para repensar a modernidade por meio da diáspora africana no hemisfério ocidental.

Transportados nos porões infectos e desembarcados na América, os negros forjaram uma cultura complexa, que abarca várias manifestações culturais dominantes. Uma dessas manifestações é o *rap*: outra cultura vernacular negra, mais nova. O encaminhamento de nossas considerações nos leva à inevitável hibridez e mistura de ideias que hoje desenham o perfil da cultura nestes países onde a “negritude”, enquanto processo a ser construído por atores participantes, desponta com sua entronização dos modelos de pertença, dentre eles a multicultural corporativa dos *softwares* comportamentais americanos (*hip hop e rap*).

Linebaugh, no seu texto *Atlantic Mountains*<sup>6</sup>, comenta o trânsito atlântico e diz que “o navio continuava a ser talvez o mais importante canal de comunicação pan-africana antes do aparecimento do *long-play*”. (LINEBAUGH, apud GILROY, 2001, p.54). Passaremos portanto à nossa análise da música negra, o *hip hop*, e sua disseminação como elemento de interligação e tradução das culturas negras do Atlântico.

### 3.2 Hip hop

Para os descendentes de escravos, o trabalho significa apenas servidão, miséria e subordinação. A expressão artística, expandida para além do reconhecimento oriundo dos rancorosos presentes oferecidos pelos senhores como substituto simbólico para a liberdade da sujeição, torna-se, dessa forma, o meio tanto para a automodelagem individual como para a libertação coletiva. Paul Gilroy coloca o fenômeno musical nas culturas diaspóricas americanas como poética e *poiética*:

*Poiésis e poética começam a coexistir em formas inéditas – literatura autobiográfica, maneiras criativas especiais e exclusivas de manipular a linguagem falada e, acima de tudo, a música. As três transbordaram os vasilhames que o estado-nação moderno forneceu a elas. (GILROY, 2005, p. 100)*

Na seqüência da citação de Gilroy, remetemos a Adorno e citamos sua reflexão sobre o papel da música como representação identitária de uma nação:

<sup>5</sup> *Middle Passage* é uma expressão de uso consagrado na historiografia de língua inglesa que designa o trecho mais longo e de maior sofrimento da travessia do Atlântico realizada pelos navios negreiros.

<sup>6</sup> Traduzido no Brasil como "Todas as Montanhas Atlânticas Estremeceram", *Revista Brasileira de História*, nº 6, 1983.

*Desde a metade do século XIX a música de um país tem se tornado uma ideologia política por enfatizar características nacionais, manifestando-se como representante da nação e por toda parte confirmando o princípio nacional... No entanto, a música, mais do que qualquer outro meio artístico, expressa também as antinomias do princípio nacional. (ADORNO, in: GILROY, 2001, p. 157)*

Podemos, então, examinar qual é o lugar da música no mundo do Atlântico Negro, o que significa observar a auto-compreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros, e as relações sociais que tem produzido uma cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. Essas formas culturais são suficientemente fortes e intensas e penetraram os interstícios da indústria cultural e se impuseram em nome não apenas dos povos do Atlântico Negro, mas também dos pobres, explorados e reprimidos por toda parte. Assim, a música produzida pela negritude diaspórica abarca democraticamente os “*niggers of the world*”, cantado por John Lennon nos anos 80<sup>7</sup>. A proliferação de diferentes pátrias simbólicas auto-constituídas por grupos organizados ou simplesmente pelos habitantes dos guetos e das *posse* negras, geraram outras demandas identitárias. Signos de reconhecimento proliferaram nesta demarcação das “nações privadas”, como por exemplo conduta social, *apartheid*, opções sexuais, modos de vestir, *tags* gráficas, códigos de gestos e olhares, falares particulares, andares coreografados, passos de danças, posturas políticas e músicas (hinos?) específicas multiplicaram-se redesenhando os parâmetros da história social. O elo comum a esses novos códigos de relacionamento com o si-social é a inadequação às regras do *establishment*, e a sensação obtusa de não concordância com os encaminhamentos dos comportamentos homogeneizadores.

As atitudes comportamentais oriundas destes diversos exílios contemporâneos fazem com que seus atores sejam considerados dentro das sociedades em que circulam como “desajustados”; já as vertentes musicais geradas por este incômodo existencial são diferenciadas em sua estrutura formal: *jazz*, *raggae*, *blues*, *rap*. Dentre todas estas vertentes, pinçamos o *rap* para servir como o exemplo mais nítido e perceptível do seu uso e manipulação por estes grupos, uma vez que trabalha com três elementos – pedagogia, afirmação e brincadeira – que contribuem para uma conscientização e uma constelação

---

<sup>7</sup> “*Woman is the Nigger of the World*” é uma canção de 1972, escrita por John Lennon e The Plastic Ono Band. A frase foi originalmente cunhada por Yoko Ono durante uma entrevista em 1969 para uma revista. A canção foi incluída no álbum *Shaved Fish*, de 1975.

cultural-popular, “em que nem a bússola política do esquerdismo cansado nem os lustrosos instrumentos de navegação do pós-modernismo negro prematuro ofereceram até agora muita coisa de útil em relação à estética”. (GILROY, 2001, p. 179)

A hibridez formalmente intrínseca ao *hip hop* não tem conseguido evitar que o estilo seja utilizado como signo e símbolo particularmente potentes da autenticidade racial. É significativo que quando isto acontece o termo *hip hop* seja muitas vezes abandonado em favor do termo alternativo *rap*, preferido exatamente porque é mais etnicamente marcado por influências africano-americanas do que o outro. Conceitualmente o *hip hop* possui uma referência cultural histórica, que o identifica ao be-bop, conforme constata Gilroy:

*O hip hop é, em diversos sentidos, a mesma coisa que o be-bop, porque era uma música renegada. Ele veio de uma subcultura privada de direitos políticos, que fora excluída do sistema. Eles disseram: “Vamos recuperar nossa própria vida. Teremos nossa própria língua. (JONES, apud GILROY, 2001, p. 218/219)*

O *rap* fundamenta assim um novo território de pertencimento, delimita um espaço novo onde se erige uma nova cultura, embora nasça, na verdade, habitado por formas culturais autóctones. Ele cria circunstâncias próprias, uma mitologia de recomeços, e uma espécie de tempo-de-ser de uma nascente vida social.

Percebemos aqui a extrema estreiteza do *griot*, na sua forma de contador de histórias, com o *rapper* performático. Este narrador contemporâneo, conforme contextualiza Terezinha Taborda Moreira, “é um ser de diálogo e em diálogo” (MOREIRA, 2005, p.25).

### 3.3 Autoconstrução cultural

A emergência das manifestações artísticas nos povos afro-americanos demonstra o surgimento de uma “nova” cultura. Recorremos a Stuart Hall para situarmos melhor o que é esta “cultura”:

*(...) a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. “Não é uma arqueologia”. A cultura é uma produção. Tem sua matéria prima, seus recursos de “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (HALL, 2003, p.43)*

As culturas emergentes das periferias atuais nascem de uma percepção de ameaças vindas das forças da globalização – portadora de conceitos homogeneizantes – e de conseqüências sociais geradas pelo racismo administrativo estatal. A tendência mais perceptível nas possíveis reações destes grupos é o seu fechamento dentro de invisíveis muralhas defensivas, formando guetos de pertença não permeáveis a diálogos. Mas ao que assistimos não é o apego a modelos fechados e unitários, que imitam o padrão de homogeneização, contra o qual lutam, de “pertencimento cultural”. Temos visto um maior abarcamento de processos mais amplos – o jogo da semelhança e diferença – que estão transformando as culturas no mundo inteiro. Esse é o caminho das diásporas, que são as trajetórias de povos e de culturas modernas. O povo diaspórico é aquele povo que está na civilização ocidental, que cresceu nela, mas que foi obrigado a se sentir, e de fato se sente, fora dela, e que tem uma compreensão única sobre sua sociedade. Segundo Paul Gilroy, o conceito de diáspora “ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento.” (GILROY, 2001, p.18)

Através do processo de transculturação<sup>8</sup>, grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante. É um processo da “zona de contato”, um termo que invoca, conforme coloca Mary Louise Pratt, “a co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam”. (PRATT, apud HALL, 2003, p.31)

Há, portanto, a construção de uma “estética diaspórica”, ou seja, uma dinâmica sincrética que se apropria – criticamente – de alguns elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e graças ao processo de criouliização, os “crioualiza”, desarticulando certos significados e os rearticulando de outra forma, em especial no seu significado simbólico. Segundo o pensamento de Glissant (2005) essa dinâmica é o modo como a novidade entra no mundo, ou seja, através das novas e inusitadas combinações dos seres humanos, das suas culturas, idéias, políticas, filmes e canções, gerando os hibridismos, as impurezas e as misturas transformadoras sempre em processo e imprevisíveis.

De qualquer forma as culturas sempre se recusaram a ser perfeitamente encurraladas dentro das fronteiras ideológicas humanas: sempre foram “transnacionais” com seu centro em todos os lugares e em lugar algum. Talvez seja essa situação de liberdade de lugar cultural que caracterize o *rap*. Antes música de negros, hoje funciona como forma musical diaspórica

<sup>8</sup> O conceito de transculturação surge pela primeira vez em 1940, no livro *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*, de Fernando Ortiz. O vocábulo tornou-se referência obrigatória, sobretudo na área da antropologia, para toda reflexão sobre o fenômeno da mestiçagem em toda a América. (REIS, 2005. p.465). Vide bibliografia

incorporada – uma das várias músicas negras que conquistam os corações dos garotos brancos pelo mundo, transformando-os em “*wannabes*”, ou seja, “quero ser negro”. Eles se empenham em serem imitadores do estilo *rapper*, falam misturas de línguas de negros imigrantes, se vestem como seus ídolos musicais, e se sabem investidos de um prestígio urbano justamente por assimilarem o “estilo negro” de ser. É claro que esta cooptação do *rap* pelos atores da classe média branca, tal como vem acontecendo por várias partes no mundo, representa tanto uma ameaça de diluição de seus signos de pertencimento e de seu discurso crítico, como uma abertura à tendência implícita ao *rap* e ao fechamento de suas fronteiras.

Nessas trocas vernaculares, sentimos também a presença marcante do encontro do “Primeiro Mundo” com o “Terceiro Mundo”, fertilizando-se um ao outro, construindo um espaço simbólico onde a mais avançada tecnologia eletrônica encontra os ritmos da África primitiva. Assim, o jovem (sub) urbano relê a África, interpreta a África e, no seu *rap*, contextualiza a África mais do que qualquer estudo teórico sobre a condição diaspórica poderia talvez fazer, ou seja, na prática social.

### 3.4 *Rap rizoma*

Diante dos nossos comentários sobre a luta pela quebra do monopólio globalizante perpetrado pelas minorias, não poderíamos deixar de abordar o trabalho do martinicano Édouard Glissant, que defendeu a diversidade das culturas face à estandardização cultural. Para o antropólogo/ filósofo/ romancista e poeta, as artes – a literatura em particular – cumprem a função da “propulsão do imaginário utópico de suas coletividades; do contrário estas correm o risco de não se nomear, de calar sua voz, sua identidade e seu projeto coletivo”, como coloca Enilce Albergaria Rocha no prefácio do livro *Introdução a uma poética da diversidade*. (ROCHA, apud GLISSANT, 2005)

Os africanos desembarcaram no Brasil absolutamente despojados, limitados em suas possibilidades, incluindo de sua própria língua. Glissant coloca que o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas as pessoas que falavam a mesma língua. Este procedimento se estendia em terra, na distribuição destes escravos nas plantações. O africano se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas, sobretudo, de sua língua, de sua capacidade de comunicação e reconhecimento. E o que este personagem espoliado faz? Ele recompõe, através dos rastros e dos resíduos, uma outra língua e outras manifestações artísticas que pudessem ser válidas. Reconstruíam uma nova potência, um novo modo de ser híbrido, “crioulizado”.

Para Glissant, a “crioulização” exige que os elementos heterogêneos colocados em relação “se intervalorem”, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, internamente, de dentro para fora, ou externamente, de fora para dentro; e nesta rede de misturas, onde cabe, inclusive, a cultura do colonizador, cria microclimas culturais e linguísticos absolutamente inesperados, lugares nos quais as repercussões das línguas umas sobre as outras, ou das culturas, umas sobre as outras, são abruptas. Nesta “poética da relação”, é preciso que haja duas ou várias identidades ou entidades donas de si e que aceitem transformar-se ao permutar com o outro.

Nesta expansão do raciocínio da “crioulização”, Glissant explicita a distinção entre a noção de raiz única e a noção de rizoma feita por Deleuze e Guattari. Diz o autor:

*Precisamos voltar ao que propus quando abordei a questão das crioulizações no Caribe e nas Américas e, mais especificamente, ao que sabemos sobre os problemas de identidade. Quando abordei esta questão, eu me baseei na distinção feita por Deleuze e Guattari, entre a noção de raiz e a noção de rizoma. (GLISSANT,2005,p.71)*

Estes autores propõe, do ponto de vista do funcionamento do pensamento, o pensamento da raiz e o pensamento do rizoma. A raiz única é aquela que mata à sua volta, enquanto o rizoma é a raiz que vai de encontro a outras raízes.

Resta-nos acrescentar a estes conceitos básicos de “crioulização” e “rizoma” a abertura infinita que eles proporcionam em suas interfaces culturais e que são portadores de uma imprevisibilidade nas suas composições culturais. Então, podemos posicionar os criadores de *rap* – autores populares – e suas produções literárias como fruto e resultado desses processos culturais nos quais estão inseridos.

Em entrevista a Pierre Nepveu, ao ser questionado sobre a possibilidade dos criadores de *rap* estarem muito próximos da crioulização através da sua criação de sobrevivência e da antropofagia linguística, Glissant respondeu

*Sim, com a diferença de que na linguagem do rap, assim como na linguagem da dub poetry jamaicana (...), e em algumas outras formas de linguagem que aparecem em microclimas lingüísticos e culturais (...), há deformação voluntária e agressiva de uma língua no interior de outra língua. (...) Trata-se de uma deformação agressiva, cultural, militante, voluntária, no interior de uma língua, bem como de um questionamento da unicidade normativa dessa língua, que são praticados por um grupo de pessoas que conhecemos, e sabemos em que momento começaram esta prática e que talvez saibamos em que momento vão terminá-la. Ao passo que a crioulização, repito, intervém quando há duas ou várias áreas lingüísticas heterogêneas que são colocadas em contato, com um resultado que é imprevisível. Ninguém sabe quem pratica a crioulização, não aquela praticada no “texto”, mas na crioulização da língua em geral, não se sabe quando a língua crioula nasceu, nem através de quem, nem como. Sabemos que o rap nasceu, ou a dub poetry, e*

*através de quem e como. Em outras palavras, no que concerne aos fenômenos de destruição (no bom sentido do termo) produzidos no rap ou na dub poetry ou nas outras formas de expressão dessa natureza, pergunto-me se não poderíamos, por exemplo, estabelecer uma relação com o jòval tal como era falado agressivamente, culturalmente e politicamente no Quebec. Qualquer que seja a interpretação, no que concerne ao rap ou à dub poetry ou ao jòval, trata-se da elaboração do mesmo fenômeno de questionamento da unicidade da língua. E é através desse fenômeno que tais práticas finalmente reencontram as duplicações (as felizes duplicações) das línguas crioulas. (GLISSANT, 2005, p.66/68)*

Creemos ter situado o *rap* no contexto de interculturalidade que nos interessa. Para abordarmos o exercício da escrita dos *rapeiros* e sua importância dentro de seu território de fala, sentimos a necessidade de ressaltar os conceitos de hibridismo cultural, criouliização e o perfil rizomático que este estilo traz em si. A passagem da fala cantada para a escrita que nos objetiva aqui como estudiosos do fenômeno, nos surge como consequência previsível dos artistas desta prática autodenominada “poesia de rua”. O *rap* se delinea como um compósito de situações histórico/culturais que o legitimam como autêntico fruto dos conceitos de demarcação de identidade diaspórica na contemporaneidade.

Para melhor situarmos o *rap* como uma manifestação cultural contemporânea, faremos a seguir um capítulo onde trataremos da escrita marginal, onde localizaremos a produção dos *rappers* inserida dentro deste conceito, de modo a melhor visualizarmos a produção destes escritores na atualidade.



## 4 - LITERATURA MARGINAL

O problema é saber em que direção vão os fios que tecem a escrita.

*FOUCAULT*

*É para você que escrevo, hipócrita  
Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades  
Nos ouvidos, no último momento.  
ANA CRISTINA CÉSAR*

Desde a publicação dos três “Atos” do caderno “*Literatura Marginal – A cultura da periferia*”, pela *Revista Caros Amigos*<sup>9</sup>, o assunto que se determinou chamar de “produção literária marginal” tomou corpo entre a intelectualidade brasileira – incluso aí o pensamento acadêmico – ao “expor o enlace entre literatura e periferia, entre cultura da escrita e populações dela excluídas (pobres, marginais e índios)”, conforme ressalta Júlia Almeida, no seu texto “Periferia em atos de escrita” (ALMEIDA, apud LINS, 2005.p.171), suscitando grandes discussões que incluem desde os argumentos que defendem posturas favoráveis a este surgimento até as idéias que são radicalmente contra este tipo de recorte.

O termo, – nada original, já que nas décadas de 70 e 80 foi usado para enquadrar certo tipo de produção literária artística e comercialmente autônoma – soa hoje um tanto quanto midiático, já que existe um foco artístico sobre populações de periferia, e denota certo direcionamento ideológico/comercial mostrando-se inadequado ao seu contexto mais genérico, o da literatura produzida e/ou oriunda da “ninguendade”. Guardando as proporções devidas, o termo se restringe a uma literatura de confuso mapeamento, já que pede uma nova cartografia e um novo redesenho do mapa da produção da escrita.

Seria a “literatura marginal” aquela feita por autores que estão apartados de alguns setores mais privilegiados da nossa sociedade estratificada, ou seria aquela feita por “marginais”, no sentido jurídico da palavra? Esta “marginalidade” se restringiria a valores determinados por critérios econômicos ou pelos diferentes níveis da geral inanição cultural?

<sup>9</sup> A Revista Caros Amigos publicou estes três números nos anos de 2002, 2003 e 2004 tendo como foco a produção literária de autores habitantes da periferia de grandes cidades, São Paulo principalmente. Em 1997 e 1998 publicou matérias sobre o Movimento *Hip Hop* (julho, 1997) e entrevistas com o escritor Plínio Marcos (setembro de 1997) e com o *rapper* Mano Brown (janeiro, 1998), dando destaque a esta produção cultural de borda. Vide Bibliografia.

Quem são os autores que se encaixam neste rótulo? Que tipo de literatura produzem? Existem concessões literárias de ordem qualitativa que são ou podem ser feitas a esta produção?

#### 4.1 Literatura e Poder

A literatura tem poder? Para situarmos esta pergunta inicial do nosso desenvolvimento teórico, citamos as palavras da autora Lúcia Helena (2006) no texto de apresentação na orelha do seu livro *Literatura e poder*, onde diz:

*Entre os espaços da vida e da arte, insiste sim esta pergunta. A arte, por seu poder, debruça-se sobre a vida; a literatura, em sua capacidade de simbolização, faz pensar a existência do que parece não existir; a palavra, ao permanecer, diz sim à vida e à arte.*

Seguindo esta colocação sobre o poder da escrita no nosso mundo contemporâneo, nos firmamos como observadores atentos aos novos encaminhamentos das percepções do homem como ser social e ator deste novo milênio e de suas conseqüentes responsabilidades, que o aproximam dos fazeres da escrita e da potencialidade da literatura como aprofundamento de seu pensamento e de sua dignidade. Nele, emergem as pistas do sofrimento e da esperança em que a mão dos homens atua de forma partidária e solidária ou mesmo assombrando-nos pelo potencial de vida e de morte, de inclusão e exclusão, de tal modo que o Estado, o mercado, a filosofia, a arte, os costumes, os saberes acumulados e ainda os saberes que estão por vir configuram, como pensava Walter Benjamin (1892-1940), documentos da cultura e da barbárie.

Os novos desenhos das exclusões que surgiram ao longo do mundo contemporâneo fazem intuir que há algo muito suspeito nos procedimentos gerais da atualidade que nos leva a pensar que a discussão sobre as aproximações - e as divergências - entre literatura e poder seja também matéria entre a literatura, o pensamento e a vida política, econômica, social e subjetiva das comunidades. Citando mais uma vez Lúcia Helena:

*Em meados do século XIX, quando a literatura era um fenômeno central para a cultura e o intelectual dispunha de maior capacidade de mobilização pública, Charles Baudelaire e Gustave Flaubert pressentiram que uma crise rondava o mundo burguês e sua sociedade de mercadorias. Na atualidade o problema retorna com toda a força, acrescido de profunda modificação nas relações entre o intelectual, o público e a literatura, assim como entre estes e a produção do mercado. (HELENA, 2006, p.11)*

Neste início de um novo milênio, o intelectual literário ainda exerce seu papel de desenhista e testemunha de seu tempo, mas seu espaço cede lugar para aqueles outros que também querem ocupar seu lugar na tribuna com a sua fala e fazer ouvir seus discursos em prol das minoritárias narrativas de etnias, gêneros, classes sociais, etc. Estes discursos estabelecem organismos políticos mínimos – organizações não governamentais, por exemplo – que, se conseguem alguns êxitos em seus setores, não chegam muito perto de lutas coletivas mais amplas, tendo perdido em parte o impulso revolucionário e utópico que empurra os homens para o futuro e para reivindicações que tendem a uma universalidade, fato este amplamente rejeitado em tempos de achatamento social e minimalismo ideológico. Isto acontece dentro do imenso caldeirão dos impasses da produção cultural, onde o volume e o giro selvagem do mercado, predispõe o consumidor a perder seu confortável contato com o turbilhão eloqüente da cultura sedutora das imagens, espalhadas fartamente pelo mundo.

Dizer que a literatura não tem poder diante deste panorama, que ela perdeu o interesse e/ou baixou de qualidade, ou dizer que ela já não consegue atrair o público para seu discurso, é ser precipitado: esta talvez possa ser a dedução mais fácil de se chegar. A literatura está viva – mesmo com os diversos prognósticos pessimistas de sua mudança de *status* – e, certamente, não é uma entidade sobrevivente ao seu tempo. A literatura nos últimos 40 anos tem fornecido um rico cardápio de estímulos para muita reflexão conseqüente acerca de vários problemas do ser humano e das comunidades e sociedades, renovando-se, sem se perder em fórmulas gastas. O meio acadêmico e os novos estudos de crítica literária produzem reflexões e leituras instigantes sobre a solidão, a nação, o poder, o ceticismo, a exclusão, a diáspora, e tem

reunido esforços para questionamentos cada vez mais urgentes da conjuntura do mundo contemporâneo. Neste aspecto consideraremos a literatura marginal(izada).

#### 4.2 À margem do núcleo central literário

*A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história, bom, isso fica para os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta. (FERRÉZ, 2005. p.12,13)*

Como é colocado nesta citação do escritor Leo Ferréz, existe uma “literatura marginal” sendo produzida no Brasil. Sem configurar um salto muito radical ou precipitado entre as primeiras considerações gerais colocadas no texto sobre “Literatura e Poder” que antecede a este, cremos que, ao falarmos desta produção no nosso país, teceremos uma continuação da potência do poder de se escrever, centrado neste recorte da “marginalidade”.

Se chamamos à literatura sua função de mediar pensamentos, rompendo com a mistificação do valor literário e do “missionarismo” intelectual que canonicamente a caracterizou, notaremos a emergência de outros protagonistas na arena do espetáculo público, que desviam a produção contemporânea dos padrões canônicos e, ao mesmo tempo, os reprograma em combinações às vezes não muito confortáveis. A cena literária pós-moderna reconhece a propensão tendenciosa da literatura brasileira a dramatizar o que flui e se manifesta pelos muros, pelas fachadas e pelos recantos recônditos (ou nem tão recônditos assim) das nossas cidades contemporâneas: a acentuada e visível exclusão social, a transmutação econômica da vida coletiva, o depauperamento da soberania do Estado, a regulação dos conflitos de interesses e, até mesmo, o combate à criminalidade organizada. No livro *Estéticas da Crueldade*, Ângela Maria Dias coloca:

*A obscenidade, tomada ao pé da letra, como 'excesso de cena', pode tranqüilamente freqüentar, tanto a deriva tardo-naturalista de grande parte da ficção, quanto expressiva parcela do cinema contemporâneo. O coquetel previsível sexo/violência/criminalidade tem circulado bem à vontade entre a linhagem literária, originalmente rubem-fonsequiana – agora inclusive, renovada pelos narradores-habitantes das periferias e das prisões. (DIAS, GLENADEL, 2004. p.18)*

Existe um mérito inquestionável que temos que creditar à tecnologia e ao avanço do acesso às mídias permitido às pessoas comuns via a informática, por exemplo a ruptura com alguns entraves que sempre foram problemáticos àqueles que queriam se fazer ouvir. Se nos anos das décadas de 60/70 o mimeógrafo era um recurso (arma?) dos autores que corriam à margem da literatura enquanto máquina gráfica, hoje a disponibilidade de se lançar mão dos recursos de impressão dos computadores, ou mesmo aos *blogs* do universo da internet, democratizou as leituras das vozes que circulam longe das estratégias e mecanismos do mercado editorial, e diluiu os filtros sociais.

Nossa sociedade criou seus territórios fechados, fortalezas de ideologias de acomodação, e foi vítima de sua própria estratégia: estas fortalezas padecem da falta de circulação de idéias, tornando-se focos de infecção ideológica e estados terminais de cultura. Para oxigenar esta pauta viciada, nada melhor do que ir à rua, aos assentamentos, às periferias e a outros terrenos da indigência existencial. Dos convivas do cotidiano podem surgir os novos vetores e as novas forças da renovação da atmosfera claustrofóbica da nova sociedade que percebe, cada vez mais, a importância criativa dos saberes comuns, que não se circunscrevem às ideologias de grupos nem aos paradigmas estabelecidos: descortina-se na outridade uma nova visão de mundo. Neste enfrentamento com a crueza que acontece no nosso entorno desprivilegiado aflora o gesto da oratura e o gesto da literatura. A troca, o choque, o embate, a interatividade criadora dá-se no campo da cultura, que espelha a sociedade. Nas palavras de Nicolau Sevcenko: “O poeta sente a inquietude e, por isso, sofre

para além das fórmulas garantidas. Não recusa a angústia permanente, abre o peito ao grito dos desajustados, em sua compreensão da literatura.” (SEVECENKO, 1983, p.42)

Seria a visão dos desajustados o grande repositório das culturas, dos mitos, da invenção de outra História? Não estariam os desajustados transitando nas ruas calçadas e nas ruas de esgotos a céu aberto da cidade contemporânea? Se os poetas colhem a “alma encantadora das ruas”, como disse João do Rio (1881-1921), será possível que qualquer pessoa que se interesse em mediar os sentidos contemporâneos possa se eximir de romper com os entraves paradigmáticos e se abrir às visões – poéticas ou cruéis – do cotidiano?

O onírico da arte e o cotidiano da rua se encontram na dimensão mítica, na identidade cultural e na visão do mundo de um povo. Nas palavras de Gilles Deleuze, “a literatura consiste em inventar um povo que falta”<sup>10</sup>.

A cumplicidade de ambos cria o laço da comunicação: um ouve o outro, porque compartilham do desejo coletivo na sua expressão escrita, a da literatura, ou na sua expressão oral, a da oratura.

Para que o cotidiano se presentifique é preciso romper com as rotinas industriais da produção cultural. É preciso superar a superficialidade das situações sociais e o predomínio dos protagonistas oficiais. Há uma grande demanda reprimida que solicita uma urgente democratização dos falares e dos escreveres. É cada vez mais necessário um mergulho no protagonismo anônimo, nos “ninguéns” que compõem nossa vizinhança. É cada vez mais importante não só ouvir e ler estes atores sociais, mas reconhecer sua força como identidades culturais na produção do nosso rosto simbólico multifacetado. Estes deslocamentos trazem para nós a alteridade. O cotidiano não é composto de abstrações conceituais e sim de experiências vivas que se tecem no tecido cultural. Só o ouvir destas vozes particulares emergentes das estruturas locais pode oferecer elementos para uma narrativa viva e criativa dos acontecimentos atuais. A literatura pode atender às necessidades reais de uma época e também às suas necessidades subterrâneas. Devemos desenterrá-las e fabularmos.

Porém ainda encontramos as ilhas e os muros das verdades absolutas e das metodologias engessadas. É urgente a interdisciplinaridade na abordagem do social. Precisamos ter atenção aos significados políticos da cidadania e à presentificação do cotidiano na narrativa ética, técnica e esteticamente transformadora onde se encontrarão as transgressões das fórmulas vigentes na sociedade que julga ser hegemônica.

---

<sup>10</sup> <http://www.scribd.com/doc/19487693/Gilles-Deleuze-A-literatura-e-a-vida>

### 4.3 Novos textos contemporâneos

Não se pode negar a importância e o papel revitalizador da cultura *hip hop* no meio suburbano e de sua contribuição para a música, as artes, a educação, a política e em outros campos da vida social. Esta estrutura cultural despontou como “máquina de energia sígnica e subjetiva”, como coloca Júlia Almeida (ALMEIDA, apud LINS, 2007. p179). Claro que o que primeiro desponta na nossa leitura do fenômeno da cultura urbana é a sua capacidade de negociar com as forças da política, da mídia e do capital, e tomar parte na sociedade fazendo uma interface com os signos estéticos, políticos, econômicos e de consumo. O movimento nasceu, cresceu e se tornou portador de certo poder – especialmente cultural – que extrapolou sua esfera de identidade da periferia e contaminou outras camadas do estrato social. Alguns méritos despontam nas justificativas sobre esta penetração tão ampla do pensamento da periferia: a busca de novos valores sociais, novos lugares de visão do mundo, e uma revitalização em campos da cultura como o das artes visuais, dos esportes e da textualidade impressa, entendendo-se aqui o surgimento de novas relações entre a escrita e as formas sígnicas, que vêm esculpir uma nova presença na comunidade de pertencimento e no mundo.

A revitalização desses campos da cultura, gerada por necessidades de demarcação de território social e cultural, já se tornou um parâmetro e um “quase” paradigma do pensamento cultural contemporâneo. Graças à fundação desses parâmetros e sua assimilação por outras camadas do tecido social é que surge no campo da textualidade impressa a chamada “literatura marginal.”

### 4.4 Seja bandido, seja herói

Publicada pela revista *Caros Amigos*<sup>11</sup>, a então chamada “literatura marginal” mostrou a sua cara. Talvez sem ter um rosto definido, mas com um corpo. Um corpo que fez sombra, já que era portentoso; muitos dos autores que se abrigaram debaixo do grande guarda-chuva do

---

<sup>11</sup> Vide bibliografia.

rótulo tinham livros, textos ou outras obras já conhecidas do público, como Paulo Lins (Cidade de Deus), Leo Ferréz (Capão Pecado e Manual Prático do Ódio) e até mesmo Plínio Marcos, considerado o precursor do pensamento dos escritores marginais. Juntam-se a estes autores de livros independentes como Alessandro Buzo, Erton Moraes, Edson Véoca, Jocenir, além de MCs, como Cascão, Atrês e Mano Brown, *rapper* líder do grupo Racionais MCs, e outros muitos autores que são moradores das periferias de muitos outros centros urbanos do Brasil e que, imediatamente, se engajaram em termos práticos e/ou ideológicos nesta forma de escrita. Nas palavras de Leo Ferréz: “Cultura de periferia, feita por gente de periferia e ponto final, quem quiser que faça o seu, afinal quantas coleções são montadas todos os meses e nenhum dos nossos é incluído?” (FERRÉZ, 2002, p.2)

Poderíamos partir do princípio que desta forma estava sendo estabelecido um novo nicho literário, mesmo que não fosse tão novo assim, já que a denominação não era nova e o procedimento da escrita fora do contexto hegemônico era procedimento estabelecido a algum tempo. Nas dobras das reflexões sobre o que poderia se encaixar neste conceito, caímos na questão do gênero e do *status* desta escrita. O que seria a literatura marginal? Seria a escrita dos que estão à margem, a princípio, mas poderia também ser a literatura dos marginais? A experiência da possibilidade de se dar voz ao “marginal”, no sentido policialesco do termo, morreu na tentativa, literalmente. A oportunidade de se ver nas prateleiras um possível livro escrito por um bandido, no caso o traficante Marcinho VP, se extinguiu de forma trágica, com o assassinato do mesmo em 28 de julho de 2003. O incentivo dado ao marginal para um mergulho na literatura autobiográfica originou-se na voz do jornalista/escritor Caco Barcelos, fato relatado no seu polêmico livro *Abusado: o dono do morro Santa Marta* (2004). O desmembramento desta história é tão repleto de dúvidas éticas que faz com que cessemos o comentário agora, somente citando a parte que nos interessa, e também por ela ter sido um assunto amplamente divulgado na mídia<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> No livro *Abusado: o Dono do Morro Dona Marta*, o jornalista Caco Barcellos relata a história do traficante Juliano VP e de toda a sistemática do funcionamento do tráfico de drogas no Morro Santa Marta e das ações do Comando Vermelho na área. Existe também o relato da iniciativa do cineasta João Moreira Salles que em fevereiro de 2000 ajudou o traficante a sair da vida criminosa mediante pagamento de uma mesada para que escrevesse um livro autobiográfico. Vide bibliografia.

Portanto a literatura marginal pode ser vista como restrita ao autor habitante da periferia social, urbana, econômica e geográfica.

A imprensa e a crítica se prontificaram a dissecar este *modus operandi* dos autores marginais. Claro que houve muito choro e ranger de dentes, desde as aceitaçãoes e concessões ao “modo de escrever”, onde afluíam a linguagem e o léxico suburbano, até o chamado “terrorismo literário”. Citamos mais uma vez Júlia Almeida:

*É curioso notar pelas metáforas (terrorismo literário é exemplo) que o movimento é reação energética à desigualdade discursiva do país, tornando-se logo objeto da reação não menos energética dos críticos. Grosso modo, a crítica jornalística balançou entre anunciar com algum otimismo o que seria uma nova onda cultural, da qual tais atos de escrita são indícios, e denunciar seus propósitos no rol do que seria uma cultura bandida que assolaria o país. A crítica literária também compareceu para conferir se a coisa é mesmo literária, se merece o selo e pôde reencontrar descanso ao acolher tais textos no escopo de uma literatura testemunhal. (ALMEIDA, in: LINS, 2007. p172)*

Dar voz, ou melhor, visibilidade, a estes personagens incomodou de fato, porém nada que não estivesse previsto na esteira histórica das sociedades e da literatura. Nossa educação nos encaminhou para um entendimento de viés inclusivo, graças a uma alfabetização estética ampla, onde os conceitos de alta cultura e baixa cultura se diluíram ou pelo menos tiveram suas fronteiras borradas no decorrer de nossa construção intelectual: o homem contemporâneo é onívoro. Compreendemos, desta forma, a fala de Karl Erik Schollhammer sobre escrita marginal:

*(...) escrita por pessoas normalmente excluídas do meio literário (...) revelando o fascínio em torno de vozes marginais, de uma realidade excluída, que agora ganham espaço no mercado editorial, dentro de uma estética da literatura e das artes e uma cultura do trauma, da ferida, em que a obra se torna*

*referencial ou real à medida que consegue provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com a realidade em que o próprio sujeito é colocado em questão. (SCHOLLHAMMER, apud OLINTO, 2002. p.79,81-2)*

Cabe aqui uma indagação: seriam estes atos de escrita uma estratégia singular de reinvenção da relação da escrita com os processos de produção de cultura e de vida, reconfigurando o próprio papel da escrita no conjunto de formas de expressão? Os grafiteiros, para citar outra manifestação que envolve o escrever, se intitulam “escritores”, redistribuindo as relações entre escrita, desenho, suporte e potência enunciativa, inventando na densidade da cidade, uma escrita singular e potente. Voltando a Júlia Almeida,

*(...) esses escritores contemporâneos, dos muros e dos livros xerocados, e que tem sido terminantemente desapropriados de sua vitalidade criadora pela cultura de massa, deixam entrever nessa produção incessante o que poderia ser um sinal de uma nova relação com o texto: ao aceitarem o desafio de produzir textualidade na proximidade da imagem, em mesclas com a oralidade e sobre os muros, parecem experimentar um tipo de saída para o impasse do texto contemporâneo, que se confronta abertamente com novos suportes, novas superfícies, não garantidas pela interioridade do livro, mas que os obrigam a reinserir-se abertamente no mosaico sociocultural contemporâneo. (ALMEIDA, 2007.p. 179, 180)*

A literatura marginal tornou-se uma realidade dentro do atual sistema de estratificação da literatura – seja de sua estrutura narrativa ou comercial – e abre espaço para mais uma contribuição na construção do painel da escrita literária no Brasil. Usando dos estigmas da fala brasileira popular, da gíria, das construções semânticas distorcidas, da escrita embaralhada, até mesmo das vozes daqueles que, às vezes, sequer escrevem ou lêem, cobra seu lugar de direito, via a escrita de periferia. Violenta, romantizada, heróica, anti-heróica,

sarcástica, bruta, vulgar, racista, agressiva, ou na sua síntese, “fora do esquadro” ela é *nóis* falando. E, como afirmou Nietzsche (1844-1900), se o “Homem é o grande reinventador de si mesmo”, contamos com esta revisão de valores para nos ultrapassarmos cada vez que for necessário.

Antes de passarmos para a análise do surgimento de uma nação ideológica gerada pelo *rap*, onde a escrita e o discurso das letras das músicas se transforma em elemento de aglutinação identitária, colocamos que a literatura marginal é uma denominação ainda em processo de definição mais clara devido ao seu uso em diferentes classificações, e, para isto, fizemos no Anexo G algumas considerações que, cremos, serão interessantes para melhor situarmos nossos artistas *rappers*.



## 5 - UMA NOVA NAÇÃO

*(...) minha língua brasileira é a língua do homem de amanhã, depois da purificação. Por isso devo purificar minha língua. Minha língua (...) é a arma com a qual defendo a dignidade do homem. (...) Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo.*

GUIMARÃES ROSA

Um dos paradoxos da cena internacional atual consiste no duplo movimento de abertura das nações à integração regional e global, e no movimento de fechamento das fronteiras nacionais. Portanto, se a modernidade instalou no pensar e nas sensibilidades dos atuais habitantes do planeta a (futura) possível diluição das nacionalidades em detrimento de estados corporativos que agrupam diferentes países, sob denominações como Comunidade Européia, Mercosul, ALCA, CEI, ASEAN e NAFTA, os Estados-nação tendem à implantação de medidas que dificultam a circulação dos “outros” estrangeiros à nação. No cerne dessas uniões está o comércio internacional e o pavor da perda de poder econômico e, conseqüentemente, de poder político. Ora, o cidadão, o habitante destas nações/siglas modernas, se vê enquadrado num emaranhado de novos enunciados de pertença onde sua nacionalidade original perde alguns contornos tradicionais e, assim, se vê com dupla ou tripla cidadania que o abrigam conforme suas necessidades, praticidades, obrigações ou oportunidades. Mas o pertencimento a uma nação e a uma cultura nacional ainda é a prioridade dos Estados-nação que exercem seu poder coercitivo sobre os cidadãos. Hernán Neiva, no livro *Trocas culturais na América Latina* (2006), faz o seguinte comentário:

*Apenas o fato de pisar um território nacional – e mais ainda, nascer nele – nos obriga a um certo tipo de comportamento material e moral, ou seja, obriga-nos a obedecer a certas leis e a viver segundo certo tipo de cultura. (...) O conceito de cultura nacional inclui prescrições de comportamento e pensamento, e sanções para quem não cumpre o exigido e até mesmo estabelece o umbral de tolerância de tais prescrições. Toda cultura é tolerante e intolerante, só que, aquilo que para uma não é critério de classificação entre o prescrito e o proscrito ou não alcança umbrais de diferenciação relevantes, pode sê-lo para outra. Há culturas nacionais muito permissivas que, no entanto, não se consideram a si mesmas tolerantes porque as pautas com que elas mesmas definem a tolerância são tão amplas que a maior permissividade é considerada estreiteza; enquanto outras podem se considerar muito permissivas e são, contudo, muito intolerantes, pois os umbrais de tolerância são definidos sobre diferenças muito pequenas. De modo que não pode haver padrão universal para definir o conceito de tolerância cultural. (NEIVA, apud SANTOS, PEREIRA, 2000, p.195/196)*

Diante dessas considerações que abrem este momento do nosso trabalho, podemos dar um direcionamento às nossas reflexões sobre a tolerância e a intolerância cultural neste século XXI, pleno de novos conceitos sobre a produção do homem, agora habitante de um planeta acrescido de novas redes de informação, de sistemas de migrações e imigrações cada vez mais implementados pelas novas conformações econômicas e políticas, enfim, de um tempo de contaminação de novos conceitos de pertença. Vejamos nosso caso, da América Latina (América *Latrina*, segundo a autora), colocado por Maria Esther Maciel Borges:

*A ocidentalidade da América Latrina não se define senão pela via do paradoxo. Somos e não somos Ocidente, diria Octavio Paz. Somos ocidentais, pela força da geografia, das cartografias, das caravelas, de todos os artifícios da colonização e da modernização. Não o somos, porque nosso lugar na história cultural do Ocidente inscreve-se nas margens e nos desvãos dessa mesma história, está dentro e fora do mapa que nos circunscreve. (BORGES, apud SANTOS, PEREIRA, 2000, p.33)*

Alguns traços deste paradoxo são perceptíveis na nossa relação com o outro, com os outros, sendo que o mais prolixo destes traços, para nós brasileiros, está expresso na metáfora de Oswald de Andrade: a antropofagia. Temos a potencialidade de deglutir o outro próximo e distante de nós, de transitar entre um cosmopolitismo sem fronteiras e um regionalismo feito de matizes e rizomas. Resumindo: temos a capacidade de nos configurar como outra coisa, por não nos adequarmos aos limites homogeneizadores dos paradigmas e dos rigores das classificações.

Este aspecto de assimilação de “outridades”, que Glissant (2005) considera estar acontecendo em âmbito planetário na atualidade, desencadeou um florescimento de muitos espaços microculturais, com suas microlinguagens. Se pensarmos que uma língua é um território de identidade, podemos pensar também que uma língua já é, em si, uma série de interlocuções entre as microlínguas que comporta, fazendo com que qualquer espaço de unidade – territorial, linguístico, nacional – esteja recortado pela diversidade de seu falar interno, conforme nos demonstra a sociolinguística em Labov (1976) e a Sociologia da Linguagem em Calvet (1979). Do linguista americano gostaríamos de ressaltar a seguinte fala:

*Nous soutenons ici le point de vue suivant: Il est impossible de comprendre le progression d'un changement dans la langue hors de la vie sociale de la communauté où il se produit. Ou encore, pour le dire autrement, que des pressions sociales s'exercent constamment sur la langue, non pas de quelque point du lointain passé, mais sous la forme d'une force sociale immanente et présentement active”. (LABOV, 1976, p.47)*

E do sociólogo da linguagem, Jean-Louis Calvet, a seguinte reflexão acerca daquilo que se considera como “a bela linguagem”:

*Qu'est-ce que ce “beau langage”, la notion de “niveaux de langue” est-elle recevable, formalisable, etc? Mais, par-delà cette direction de recherche, il en est une autre qui tenterai de lire la société dans la langue, de la lire de divers points de vue”.(CALVET, 1979, p.14)*

Portanto, podemos dizer que a identidade de uma nação é uma constelação de alteridades que se agrupam e assumem, para si e para os outros, uma margem visível.

### **5.1 Considerações sobre oralidade, música, escrita, nação e rap**

É comum atribuir-se à narrativa oral o poder de transmitir um conjunto de referências culturais, de preservar tradições, manter a identidade, mas também de introduzir as novas configurações identitárias. Essas narrativas orais despertam o interesse em preservar o que foi narrado, surge então a escrita como tentativa de registro. Mas a escrita comporta também as suas impossibilidades, dentre elas a incapacidade do registro da “música das vozes”. Mas a “música cria um passado”, afirma Oscar Wilde (1845-1900). Um passado que ignoramos. Talvez seja esta a razão pela qual certas formas musicais surgem como centro no qual se agrupam identidades diferentes, contraditórias e antagônicas, diferenças essas, cujas disputas tendem a se apagar no momento em que os acordes se intensificam. Daí percebermos que a música tem o poder de se transformar num símbolo cultural nacional, deixando de ser a representação de um grupo ou comunidade, para tornar-se a representação de uma nação. Este é o caso do tango, na Argentina, e do samba, no Brasil.. Nesse sentido o *rap* representa um grupo, e não faria mais do que expressar no terreno musical características dos negros americanos (do norte, do centro e do sul). Assim, vigora uma relação homológica entre os sons e o grupo que os produz, entre as formas culturais e as estruturas sociais nas quais se encontram imersas.

O *rap* convence como legítimo representante quando o deslocamos para a sua representatividade política e simbólica que traduz a identidade dos muitos que o ouvem e o praticam, e que se aglomeram mundialmente na “nação *hip hop*”, que obedece a outra percepção “geográfica”: “Mais que a geografia, estamos diante de geo-grafias, enfim, do desafio de geo-grafar nossas vidas, nosso planeta, conformando novos territórios, novas territorialidades”.(PORTO-GONÇALVES, 2001, p.124)

A sobreposição ou justaposição de territórios tem sido tratada por muitos estudiosos da contemporaneidade, – entre eles Pierre Lévy, Beatriz Sarlo, Zygmunt Bauman e Suely Rolnik<sup>13</sup>– que cunham conceitos como multiterritorialidades ou territórios cíclicos, justapostos ou em rede, ou mesmo “territórios inventados”. As estruturas de poder público ou privado se entrelaçam e se sobrepõem criando uma multiplicidade de instrumentos de uso, de dominação e de controle sobre territórios e sobre populações, em especial sobre aqueles chamados de “novos bárbaros”, que marcam e desmarcam sua presença, que grafam a terra, enfim, que geo-grafam suas existências.

Observamos que o movimento cultural de periferias, que ora estudamos, tem caminhado na direção da luta da alteridade e da demarcação de seus territórios, implementando eficientes estratégias de luta por seus direitos. Nesse sentido, a nação *rapeira* existe hoje como referência na consciência das sociedades; o espaço ganha uma espessura, ou seja, a nação *rapeira* se constitui como uma teia de significações de experiências de ordem econômica, social e política, isto é, a nação *hip hop* passa a ser vista como uma rede transnacional de solidariedade territorial e cultural. Para compreender a nação *rapeira* é preciso viver a “nação”, entrar no seu território de referências.

O *rap* se transformou assim em uma espécie de carta de alforria, um “salvo-conduto” que possibilita aos sujeitos transitarem livremente de um local para o outro dentro da nação *hip hop* mundial. É um documento de pertença, uma carta de liberdade, que materializa um território simbólico.

Trata-se, então, de pensar e agir de modo diferenciado daqueles que parecem desarticular as identidades e as contigüidades espaciais, como pretendem as correntes neo-liberais? Aqui a proposta é mais ousada. Através dela o participante da nação *rapeira* percebe outra possibilidade de pensar o mundo. O espaço pode ser percebido como um espaço da solidariedade, da identidade, da integração e do encontro com os outros; mas também como espaço da identidade excludente que exclui os não-participantes da rede de “nação” *rapeira* cuja violência transforma as periferias das cidades em palcos de guerra.

Talvez não tão paradoxalmente como possa parecer à primeira vista, no momento que o *rap* surge como mediador entre diversas diferenças – de gênero, de raça, de classe – ele se estabelece como um símbolo cultural aglutinador, já que surge como denominador comum, abarcando assim o espectro dessa “nação”, mesmo que esse espectro se mostre impossível à homogeneização.

---

<sup>13</sup>ROLNIK, Suely (2007); BAUMAN, Zygmunt (2001); LÉVY, Pierre (1993); SARLO, Beatriz (2005) Vide bibliografia.

No seu usufruto, o *rap* exige audição atenta, e o pacto entre a poesia e a música se ilumina na arte de “saber de memória”. Trata-se do *apprendre par coeur* a que alude Derrida com respeito à experiência poemática, ou seja, aprender, compreender com o coração, e ouvir o ditado do coração. Memória e coração, ritmo e poesia, o ritmo de um contido no outro. Por isso o *rapper* realiza uma encenação que recria as grandes manifestações comunitárias, onde os seus participantes têm um papel no ritual: o MC, como portador do discurso e da performance; o DJ, como o suporte rítmico; e o público, como multiplicador do ato artístico.

Como escritor de suas letras/poemas, o *rapper* escreve sob uma perspectiva peculiar que parece bárbara aos olhos dos leitores engessados, já que manipula distorções de cânone, gênero, sintaxe e língua normativa. Escrito desta forma, o *rap* se irmana com outras formas literárias que tentaram a tradução de uma oralidade que se define pela transgressão e pela busca de legitimação. Como “gênero menor”, o *rap* compõe uma política da língua.

Deleuze, em sua definição de literatura menor, reconhece três características desta produção literária<sup>14</sup>:

- 1º) trata-se de uma literatura que uma minoria produz dentro de uma língua maior com um forte componente de desterritorialização;
- 2º) estabelece a articulação individual no imediato político;
- 3º) caracteriza-se no agenciamento coletivo de enunciação.

É neste sentido que reconhecemos a dimensão política do *rap*, entendido como um espaço de debate e confronto.

Exercendo o seu papel de demarcar temáticas existencialistas particulares, seria muito ousado destacarmos as nuances filosóficas das letras de rap<sup>15</sup>? Cremos que não, já que estas criam uma passagem entre o particular e o universal que percorre as formas da experiência na cidade moderna com um olhar irônico e trágico. Uma análise impiedosa da moral burguesa desmascara sua hipocrisia e arremata as pequenas histórias cotidianas e suas narrativas trágicas. A culpa, o castigo, a rebelião frente ao destino, as perguntas insolentes a um Deus surdo e cego descrevem o marco dessa literatura que mostra o componente de desterritorialização na alegoria da tragédia do homem marginal.

Passemos, portanto, a uma análise do movimento *rap* e sua importância política, social, cultural e identitária.

<sup>14</sup> Como citado no texto de Erika Kelmer Mathias. <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/5/1516.pdf>>

<sup>15</sup> No livro *Hip Hop e a Filosofia* o coordenador William Irwin faz uma coletânea de textos de Derrick Darby e Tommie Shelby, dois autores com PhD em Filosofia pela Universidade de Pittsburg, onde destaca que a filosofia é intrínseca a todas as formas de expressões culturais, incluindo o rap neste contexto. Vide bibliografia.

## 6 – RAP

*De tudo que é escrito amo somente aquilo que alguém escreve com seu sangue. Escreve com sangue; e te darás conta de que sangue é espírito. Não é coisa fácil compreender o sangue alheio: odeio os ociosos que lêem. Quem conhece o leitor não faz nada pelo leitor. Um século de leitores, todavia – e até o espírito cheirá mal. Que seja dada a todo mundo a possibilidade de aprender a ler e será corrompido não somente o escrever, mas também o pensar. O espírito que era Deus transformou-se em homem e depois em plebe. Quem escreve com sangue, e em forma de sentenças, este não quer ser lido, mas aprendido na memória.*

NIETZSCHE (*Assim Falou Zaratustra*)

### 6.1 No início

Ainda fonte de pesquisas artísticas e históricas, alguns autores colocam que o rap<sup>16</sup> surgiu na Jamaica em meados dos anos 1960, quando apareceram os *sound systems*, que eram sistemas ambulantes de aparelhagens de som que se instalavam nas ruas dos guetos jamaicanos para animar bailes. Eram nesses bailes que se apresentavam os *toasters*, que se utilizavam destas aparelhagens sonoras como apoio para suas performances vocais. Autênticos mestres de cerimônia (MCs), estes artistas comentavam, nas suas intervenções, assuntos como a violência das favelas de Kingston e a situação política da ilha, sem deixar de falar, é claro, de temas mais prosaicos, e de temas complexos como sexo e drogas.

No início da década de 1970, atropelados pela grave crise econômica e social que se abateu sobre a ilha caribenha, muitos jovens jamaicanos foram obrigados a emigrar para os EUA. Um destes jovens era o DJ jamaicano Kool Herc, que se destacou por introduzir em Nova Iorque a tradição dos *sound systems* e do canto falado, que se sofisticou com a invenção, por um de seus seguidores, do *scratch*, um modo especial de interferir no som através do movimento de vai-e-vem da agulha do toca-discos sobre a superfície do vinil, produzindo um arranhado característico que ficou diretamente relacionado a este estilo musical.

As primeiras produções destes artistas eram gravadas em estúdios piratas, sendo que o primeiro disco de rap de que se tem notícia foi registrado em vinil e dirigido ao grande mercado fonográfico por volta de 1978. Numa tradução imediata desta sigla, que em inglês significa *rythm and poetry*, a forma “ritmo e poesia” chegou ao grande público no trabalho da

---

<sup>16</sup> Para esclarecimento dos termos específicos do rap, vide anexo C – Glossário.

banda Fatback, autora da célebre obra fundadora “King Tim III”. A partir daí o mundo das artes - em especial da música - não se desvencilhou da incisiva métrica dos *rappers*.

Inicialmente visto como um estilo musical, o recitar rítmico do *rap* trazia no seu ventre a geração de outras leituras, outras posturas. O *rap* era reivindicatório. O *rap* era político. O *rap* era o novo rebento do Atlântico Negro, contextualizando aqui o que Paul Gilroy aborda em seu livro (2001) sobre as trocas culturais entre a África e o Novo Mundo.

Claro que foram muitas as resistências a esta manifestação cultural que discutia a questão negra, saída dos guetos pobres e violentos das grandes cidades dos Estados Unidos, das “ruas das ilusões perdidas”, como coloca o autor francês, Olivier Cachin (CACHIN, 1996, p.15). O sistema *WASP*<sup>17</sup> foi dominante na cultura americana e o temor da quebra de sua hegemonia cultural, econômica e social persistia nos anos 70, nos quais, na verdade, se vivia uma ressaca dos conflitos raciais, desde o pacifismo do movimento pelos direitos civis de Martin Luther King, até a militância agressiva de Malcolm X e dos Panteras Negras, surgidos neste período de 20 anos que precederam os sonhos anti-racistas. Quem rompeu com este temor e esta hegemonia e deu visibilidade para os cantores de *rap* foi a indústria cultural/musical que já vinha estabelecendo seu espaço como área de reconhecimento e pertencimento da cultura negra da América, desde a criação dos *spirituals* e do *blues* no Mississippi, passando pelo *jazz* e pela Motown, em Detroit, e, agora, dando espaço e voz a estes artistas do ritmo e da palavra que contaminavam a sociedade com seu dizer popular, para não dizer com seu poder vulgar.

Entenda-se por vulgar aquilo que não possui mistério, aquilo que é explícito, sem sutilezas, que é claro e livre de dúvidas. A cantoria *rap* era fruto de uma cultura popular de recitação, de verborragia, de falas ditas em tom alto sem medo de ser ouvida por quem estivesse próximo, de vocalismos de briga de vizinhança, de grito de revolta, de linguagem chula, de dialetos do cotidiano, de gírias herméticas, dos ecos da “*plantation*”. E de uma agressividade veemente, distante das passividades históricas.

O *rap*, como fenômeno cultural, trouxe à tona um “outro” personagem criador. Se tratamos anteriormente sobre o artista e seu papel no meio social como tradutor de seu tempo, o *rapper* chegou para mostrar que havia um novo ator criativo emergindo de onde menos se esperava: do lixo suburbano, dos becos escuros, das favelas periféricas, do *lumpen* proletário, das margens sociais. Mas, especialmente, o *rap* mostrou que emergia um artista “inculto”, sem formação musical ou literária, mas que compunha e escrevia a seu modo e ousadamente se intitulava “poeta”. Estava fundada a mais recente forma contemporânea da cultura urbana

<sup>17</sup> white/anglo-saxon/protestant, ou, traduzindo, branco/anglo-saxão/protestante

negra. Este poeta de pele escura vem sendo há tempos, nas palavras de Houston A. Baker, Jr, “the last voices in América talking bravely back and black in these new times.” (BAKER, JR, 1993, p. xi)

## 6.2 Negros também falam

Pensar é sempre tirar um plano do caos. A cultura negra se viu descaotizada através de uma formalização de seu pensamento pela métrica do *rap*. Através do uso de uma fórmula (atualmente) clássica, a estrutura do *rap* se resume a dois quesitos:

- a) Uma estrutura rítmica. Normalmente, uma montagem musical composta de trechos “roubados” de outras gravações já existentes, acrescidas de uma “base” compassada. Esta é a formalização do que se encaixa na definição de “ritmo” da sigla “rap”. Em sua maioria, este ritmo, ou base, é criado em estúdios de gravação (profissionais ou domésticos) onde o DJ (disc-jockey) usa *samplers*, ou amostras, de músicas já registradas em alguma outra mídia de execução (discos de vinil, fitas cassetes, *compact discs*, ou em formato mp3) e as agrega através de uma mixagem, uma mistura, na base principal. Hoje muitos artistas já não usam este sistema, e produzem todo o seu material musical de forma original, sem citações ao trabalho de outros músicos.
- b) Um texto escrito, de estrutura rítmica compatível com a métrica da base sobre a qual será recitado, obedecendo a uma rima básica, no qual prevalece um discurso predominantemente coloquial. Esta escritura é fruto de anotações que o artista compositor faz durante seu cotidiano e pode ter, como suporte de registro, desde fragmentos de papel tomados a esmo diante da sua necessidade de escrever determinada idéia, a até mesmo, hábito adquirido recentemente, um caderno destinado a esta função, os *black books*, antes de uso exclusivo dos grafiteiros, e agora assimilado pelos letristas.

Calcado nestes dois pilares de sustentação, o *rapper* transita no seu universo criativo fazendo seu trabalho ora em duplas, o DJ (disc-jockey) e o MC (mestre de cerimônia), ora sozinho. Acrescente-se que o *rap* é uma das manifestações da cultura *hip hop*, fruto cultural de uma mescla de atividades nascidas no meio urbano, que inclui os músicos, os cantores, os dançarinos de *break*, os grafiteiros e, mais recentemente, alguns praticantes de esportes radicais como *skatistas*, *bikers* e os *traceurs*, praticantes do *Le Parkour*. Percebe-se que o *constructo* do movimento *rapper* é de alternância, diálogo, ações combinatórias, parcerias e remanejamentos de concepções da alteridade. Nesse sentido, o *rap* surge como música e poesia, ritmo e silêncio pleno, configurando antes uma desterritorialização da fala. O verbo do

*rapper* é plural, serve a muitos senhores, canaliza muitas vertentes ideológicas e sintetiza a diversidade de sua fonte criadora: os excluídos, falando por eles nas suas diferentes linguagens expressivas.

O *rapper* fala de sua negritude reivindicatória, fala de seu espaço e de sua verdade. A verdade é retórica, precisa do discurso para se instalar e se fazer crível. Para o negro *rapeiro* seu melhor discurso é aquele que expressa a diversidade do público que o ouve, a consciência de que se “vive junto”, e que aposta no despojamento dos limites, dos dogmas, dos preconceitos e dos racismos. Dessa forma, se estabelece um exercício de linguagem, que circula entre os *rappers* e o público. Mas há algo mais nessa retórica que se constitui para o *rapper* como uma espécie de revelação da sua subjetividade, como coloca Dina Toledo:

*De um lado o “viver junto” ao outro, porque somos seres de linguagem: animal político como animal lógico; mas por outro lado, a linguagem como instrumento de uma autoconfissão, que é a filosofia. A retórica é a possibilidade da autoconfissão: por meio dela eu convenço o outro de mim mesmo. (TOLEDO, Dina. in: LINS, 2007, p.117)*

Introduzindo este sistema de leituras múltiplas e de diversidade cultural, o estilo, nascido da experiência afrodescendente, se democratizou pelo mundo afora, tornando-se uma “nação” ideológica, agrupadora de representantes multirraciais e multiculturais, criadora de um espaço impalpável, porém eficaz, de pertencimento que borra as fronteiras físicas das geografias políticas, das cores raciais e das religiões dogmáticas, estabelecendo-se no campo do simbólico, usando, para seu fortalecimento, as dores particulares, as revoltas sociais, os *apartheids* individuais e as fomes espirituais graças ao seu compósito “música e literatura”. Para Nietzsche, a “dança e a música são as únicas depositárias do sentido” (2007). Podemos acrescentar à frase do pensador também a literatura. Estas citadas modalidades das artes fazem coro na estrutura do *hip hop* e do *rap*, mas o elo que as une e as transforma em fenômeno cultural único, abarcante, é a atração, muitas vezes irresistível, pelo desafio do enfrentamento com o desconhecido “estrangeiro” – o Outro – e a visceral necessidade que se tem de ser o outro. O *rap* se configura assim como uma visão de mundo, que se propõe a redefinir o que significa ser um com o mundo.

Um dos discursos mais veementes do *rap* diz respeito à quebra da hierarquia social, destacando a unificação laboral do homem como ser atuante e interferente no mundo. Porém, pelo seu incisivo discurso, desde o seu surgimento o *rap* e seus intérpretes vêm se tornando importantes símbolos culturais da violência; demonizado na figura ameaçadora dos jovens

negros incontroláveis do gueto, transformado em alvo da mídia e da polícia, mixado com a expansão da criminalidade, depositário da imagem degradante do “selvagem suburbano”, afeito a badernas, contravenções sociais e depredação pública. Entretanto, trata-se de uma tremenda injustiça imputar aos artistas da palavra cantada esta pecha porque sabemos que a violência na contemporaneidade é estrutural. Não obstante, o *rap* exhibe uma “violência estética”: a força rápida e intensa de seu ritmo, seus métodos de *samplear* e arranhar discos, seu estilo agressivamente alto e confrontante dão ao *rap* o vigor estético que aumenta a energia, e também a consciência social e política de seus ouvintes.

Encontramos no ritual do *rapper* e em sua postura agressiva ecos de Frantz Fanon nas suas reflexões sobre o colonialismo, quando clama por uma atitude radical de união dos oprimidos contra a opressão. Num sistema social e econômico, que deslocou o campesino para as periferias carentes de toda infraestrutura básica das cidades, podemos talvez atribuir aos cidadãos excluídos da urbanidade nas metrópoles do mundo, o papel que Fanon sugere que seja desempenhado pelo campesinato nas sociedades coloniais: o de detonadores das estruturas.

*No fogo do combate, todas as barreiras interiores devem fundir-se, a impotente burguesia de negociastas e compradores, o proletariado urbano, sempre privilegiado, o lumpenproletariat das favelas, todos devem alinhar-se com as posições das massas rurais, verdadeiro reservatório do exército nacional e evolucionário; nessas regiões cujo desenvolvimento o colonialismo deliberadamente estancou, o campesinato, quando se revolta, logo aparece como a classe radical: ela conhece a opressão nua, sofre muito mais que os trabalhadores das cidades e, para impedi-la de morrer de fome, é preciso nada menos do que uma explosão de todas as estruturas. (FANON, 2005, p.27)*

O *rap* não nasceu da passividade. Por historicamente conhecê-la, o *rapper* fez dela sua antítese: a interferência de seu discurso na consciência humana há de ser de questionamento social, ruptura de convenções, reivindicação de direitos e liberdade de ser. Nesse sentido, o *rapper* é um ator de seu tempo.

### **6.3 O rap no Brasil**

No Brasil, o movimento *hip hop* chegou no início da década de 80 por intermédio das equipes de baile, das revistas e dos discos vendidos na rua 24 de Maio, em São Paulo. Os pioneiros do movimento, que, inicialmente, dançavam o *break*, foram Nelson Triunfo, depois Thaíde & DJ Hum, MC/DJ Jack, Os Metralhas, Racionais MC's, Os Jabaquara *Breakers*, Os Gêmeos e muitos outros. Estes personagens se reuniam para dançar na rua 24 de Maio, no centro da capital paulista, mas eram vistos como perturbadores da ordem pública e foram

perseguidos por lojistas e policiais. Em função desta pressão – que era de ordem tanto psicológica quanto física, pelas agressões – se transferiram para a praça da estação do metrô, em frente ao Mosteiro de São Bento, e lá permaneceram. Houve, no início, um período de divisão entre os *breakers* e os *rappers*: os primeiros continuaram na São Bento e os outros foram para a Praça Roosevelt, também no centro da cidade.

A prática do *rap*, a princípio chamado de "tagarela", ascende no cenário das manifestações urbanas e os *breakers* também acabam formando grupos de rimadores. Em 1988, foi lançado o primeiro registro fonográfico de *rap* nacional, a coletânea "Hip Hop Cultura de Rua", pela gravadora Eldorado. Desta coletânea participaram Thaíde & DJ Hum, MC/DJ Jack, Código 13 e outros grupos iniciantes.

Crescendo dentro de seu espectro de produção, o movimento do *rap* no Brasil começa a tomar corpo, e, ao ser divulgado espontaneamente entre seus ouvintes da periferia, torna-se fenômeno do mercado fonográfico. Aparece na mídia, espalha-se pelo país e transforma-se num estilo disseminado principalmente entre a juventude mais engajada nas questões sociais da nação. Mas o crescimento do *rap* não foi um fenômeno isolado, a ser entendido simplesmente como uma manifestação artística, uma nova moda que surgiu e teve seus adeptos.

Nos anos 70, o Brasil viveu o chamado “milagre econômico”, fruto dos encaminhamentos dos projetos políticos/administrativos oriundos do golpe de 1964. Se a nação era redesenhada e redefinida por novos critérios de “progresso”, foram também reenquadradas as questões sociais num outro parâmetro, que gerou um estado de discrepância nos critérios de acumulação de riquezas e de extrapolações da miséria. Assistiu-se, então, ao espetáculo da pauperização e espoliação, que se arrasta até hoje.

Pauperização e espoliação são as matérias-primas que potencialmente alimentam os conflitos sociais: o Estado é o agente perverso do drama social. O crescimento vertiginoso da economia muda o quadro das divisões de classe, forçando a migração da população do campo para a cidade, inflando o espaço urbano, transformando a tessitura das cidades com investimentos na implementação do transporte público – que levou para bordas distantes aqueles de menor valia – moldando as chamadas *metrópoles do subdesenvolvimento industrializado* e seus cidadãos de terceira classe, e com eles os conceitos de subcidadania e exclusão social. Segundo Lúcio Kowarick (2000, p.10):

*(...) a subcidadania é um processo político que produz uma concepção de ordem estreita e excludente (...) que se manifesta na irregularidade ou clandestinidade face a um ordenamento jurídico-institucional que, ao reconhecer a realidade*

*socioeconômica da maioria, nega o acesso a benefícios básicos para a vida nas cidades. A condição da subcidadania abre espaço, por outro lado, a que se construa no imaginário social o diagnóstico da periculosidade: o morador do cortiço, da favela ou do loteamento clandestino – por aí residir – fica reduzido à condição de um marginal ou bandido.*

Este quadro dramático se desenvolveu com vigor durante a década de 70, juntamente com as percepções que ele implementava. Como era de se esperar a situação demandou movimentos de ação contrária a este quadro, e foi neste período que eclodiram as lutas urbanas.

Nos anos 80, com a conscientização e ação dos movimentos populares, políticos e sindicais, a nação vê instalada uma abertura política que deu início a muitas iniciativas reivindicatórias de melhorias para diminuição do caráter excludente das condições de vida, em especial da classe operária e dos moradores de periferia.

É justamente neste período que surge em São Paulo - a mais opressiva das nossas cidades - o movimento *rap* na *subúrbia* brasileira, a princípio ainda como uma mimetização do estilo americano, mas, a seguir, fomentado pela situação do cotidiano depauperado de seus atores, torna-se um grito insuflado pela consciência da insubordinação. Alastrava-se um sentimento de oposição e de revolta, experimentava-se formas variadas de resistência e de reivindicações – fragmentadas ou parciais – mas que muito iriam contribuir para o caráter de desobediência civil que questionava a ordem instituída. Nesse contexto, o *rap* se transforma então, num território de organização popular, e o cidadão *rapeiro* emerge assumindo os seus direitos e deveres de participação na construção de uma nova sociedade. Não mais as microvidas, não mais a moradia em zonas de alto risco, não mais a banalização da violência cotidiana, não mais as consciências soterradas.

O estudo “Gangues, Galeras, Chegados e Rappers” (ABRAMOVAY, Miriam, et al., 1999) mostra a juventude suburbana como a maior vítima das transformações da vida na periferia das cidades brasileiras. Situando a pesquisa nas cidades satélites de Brasília, os diferentes colaboradores demonstram como a falta de oportunidade, assistência e escolaridade dirigem o jovem para uma vida de transgressões da ordem social básica, mesmo que este caminho seja o da contravenção criminal, agrupados em turmas que se organizam através de regras próprias: as gangues, as galeras e os chegados. Até aí, sem surpresas, já que temos plena consciência disto na atualidade desde novo século XXI, assim como temos conhecimento que a maioria destes contraventores são negros ou pardos, repetindo a regra geral da distribuição das raças nos mapas urbanos nacionais. O que queremos ressaltar é que nesta estratificação espontânea dos movimentos das gangues suburbanas, os *rappers* se

destacam como um destes grupos, e são exatamente eles o agrupamento que, segundo Miriam Abramovay (1999, p.135):

*(...) não se dedica à prática de transgressões, não adotam rituais de admissão e ingresso, não possuem qualquer tipo de arranjo hierárquico, não possuem chefe, não enfrentam dificuldades de saída (do grupo). (...) Os rappers pensam no futuro, não exatamente por meio de um projeto, mas lembrando o papel importante das gerações futuras e suas responsabilidades. Eles falam em nome de uma geração sem voz, periférica, estigmatizada, denunciando de maneira crua a realidade em que vivem seus problemas locais, e expressam a sua revolta contra a ordem estabelecida e um 'destino' de contínua exclusão, que parece predeterminado.*

#### **6.4 A performance do rapper**

O *rapper* é um artista performático. Ele usa seu corpo como parte do discurso artístico que propõe. Esta atitude coreográfica remete a duas referências: a primeira delas à récita poética na Grécia antiga, onde o envolvimento do recitador com o seu público era acrescido de uma coreografia desempenhada juntamente com a fala; e a segunda seria a tradição dos recitadores africanos, os *griots*, que nunca separaram o discurso da coreografia performática. No livro *O vão da voz*, de Terezinha Taborda Moreira (2005), encontramos a seguinte citação de Zumthor que contribui conosco:

*Não podemos esquecer o laço funcional que liga a voz e o gesto. Já Walter Benjamin (1992), em suas investigações sobre a origem da linguagem, chamava nossa atenção para o fato de que a fala é apenas uma forma de um instinto animal fundamental: 'o instinto de um movimento expressivo mimético através do corpo' (p.226). Benjamin vê num único e mesmo poder mimético, as raízes da expressão falada e da expressão gestual. Ambas projetam o corpo no espaço da performance. Esta dá-nos conta do fato de que 'uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e assim vice-versa, continuamente (ZUMTHOR, apud MOREIRA, 2005, P.167-167).*

Com esta citação, reforçamos o caráter de interatividade do *rapper* com seu público. Através de uma gestualidade que potencializa seu falar, ele reproduz, com o seu corpo, posturas retiradas das cenas de agressividade vivenciadas no seu cotidiano, das atitudes de imposição de poder, como as poses humilhantes exigidas pelos policiais em suas revistas em público, à procura de armas ou drogas. Esta “aparição” corporal do recitador é captada pela percepção da platéia e se constitui num gesto inaugural que vai fixar as coordenadas de seu discurso poético, repercutindo no público ouvinte com desdobramentos significativos da mensagem contida no texto. Moreira ao expressar-se sobre a atuação e o papel desempenhado pelo narrador africano, no caso em Moçambique, espelha claramente no nosso entendimento, onde se fundamenta a atuação pública do *rapper* durante a sua récita.

*Os movimentos da dança são encadeados pela narração, que pode ser interpretada como além de uma linguagem. O corpo coletivo da comunidade espacializa o som do tambor através das assonâncias e aliteraões sugeridas na cadência rítmica das palavras. Musicaliza-se. Torna-se canto na sua própria materialidade. O efeito icônico dessa musicalidade possibilita-nos visualizar uma dança coletiva. Governando o espaço, o corpo coletivo que dança é uma configuração da vida, cuja duração na performance permite-nos fixar a própria experiência da dança tradicional moçambicana em sua ação de revelar o reprimido, ou seja, a cultura e religião moçambicanas subjugadas por séculos de colonialismo. (MOREIRA, 2005, p. 172)*

As representações arquetípicas são as mesmas, já que a origem do *rap*, na Jamaica ou na América, era grito de revolta contra um sistema centenário de repressão e racismo, dos tempos vividos sob o jugo do colonizador.

O *rapper* dialoga com seu público, seja na atuação de palco, seja na audição ou leitura de seu texto. Ao criar o ambiente de interação entre o ouvinte e o falante, o diálogo cria e enfatiza o ambiente da enunciação, como nos informa Bakhtin (1997, p.236) “Toda enunciação é um elo na cadeia do discurso comunicativo”. Comunicando-se com seu ouvinte, o recitador cria uma interlocução, a ele permitindo penetrar no seu universo e com ele interagindo. O ouvinte/leitor do *rap* se sente representado pelo cantor/escritor e um se torna o outro, assunto tratado no Anexo F. Nesta interação simbólica, toda a “invisibilidade” do personagem periférico, toda sua condenação diaspórica no meio social, se transforma numa visibilidade pública, num reconhecimento do “outro”, da sua “outridade”, e esta se dissolve num “outro permeável”. No momento da atuação performática do *rapper* desaparece nos indivíduos atores do público a sensação do exílio, do não-pertencimento, da disjunção, do deslocamento, do sentimento de ausência no mundo; enfim, o sentimento de fragmentação de sua identidade. O *rapper* traz à sua platéia, na sua atuação como artista, como colocado por Chen no livro *Figurações da Alteridade*, uma abertura:

*(...) que a coloca fora dos determinismos estanques e dos estereótipos e a faz participar de um pensamento pós-moderno que valoriza a mobilidade de si e questiona a noção de uma identidade formada unicamente a partir de critérios de raça, lugar, de origem ou de gênero sexual. Na relação a si mesmo (à soi), pode-se criar, à maneira de Ying Chen, um tornar-se outro: ‘Começo hoje a me ligar a uma outra paisagem em que me sinto mais em casa. Meu verdadeiro lar está onde me torno aquilo que quero ser. (CHEN, 2004, apud FIGUEIREDO, 2007, p.20)*

Jorge Glusberg, no seu livro *A Arte da Performance*, destaca o *performer* como agente de transformação e de sua eficácia do uso que faz dos códigos abertos que dão à ele liberdade de expressão gestual e comportamental. Nas palavras do autor “devemos enfatizar o seu papel ativo e consciente”. (2009, p.78)

## 7 – RAP E LITERATURA

*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*

*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,*

*Lectorem delectando pariterque monendo.*<sup>18</sup>

HORÁCIO

### 7.1 Doce e útil

Nossa epígrafe nos coloca frente a um possível resumo da história da estética, cuja tese e antítese, fruto desta dialética, seria o *dulce* e o *utile*, ou seja: a poesia é doce e útil. Se olharmos separadamente para ambos os adjetivos, teremos a representação de uma noção falsa do que seria a função da poesia. A concepção de que a poesia é *prazer*, conflita com a concepção de que ela seria *instrução*. Talvez esteja embutida nesta concepção a arte como “lúdica” e a arte como “trabalho”. Entretanto, nenhum destes conceitos pode e deve ser aceito isoladamente.

Se nos afirmam que a poesia é “lúdica”, divertimento, sentimos que não se fez justiça nem ao talento (cuidado, habilidade ou planejamento) do artista, nem à seriedade e importância do poema; mas se nos dizem que a poesia é “trabalho” ou “artesanato”, sentimos que foi praticada uma violência contra a sua alegria, e contra aquilo que Kant chamava sua “gratuidade”. Devemos considerar a função da arte de modo a fazer justiça a um só tempo ao *dulce* e ao *utile*, como nas palavras de René Wellek e Austin Warren:

*Ser “útil” é equivalente a uma “não perda de tempo”, não uma forma de passar o tempo, e sim algo a que devemos dar uma séria atenção. Já o “doce” equivale a um “não aborrecimento”, algo que traz em si uma compensação. (WELLEK, WARREN, 1967, p.74)*

<sup>18</sup> Os poetas querem ser úteis ou deleitar /obteve todos os votos /quem uniu o útil ao agradável ao mesmo tempo/ deleitando e instruindo o leitor. <http://www.latim.ufsc.br/986ED7F3-3F3A-4BC2-BBE3-A3514D872AC1.html>

Podemos usar este duplo critério como base para a definição da literatura no seu todo ou não seria este um critério que remete a um certo tipo de leitor, de uma determinada classe social, e a um certo estilo literário?

Pode haver dúvidas quanto ao fato de a literatura sublitéria (textos da escrita cotidiana das mídias impressas, a revista popular, etc.) ser “útil” ou “instrutiva”. Ela é comumente considerada como uma simples “evasão” ou “divertimento”. Mas a pergunta deve ser respondida pensando-se nos leitores sublitérios e não nos leitores da considerada “boa literatura”.

É provável que toda arte seja “doce” e “útil” ao seu público apropriado: que aquilo que ela apresenta articulado seja superior aos sonhos ou reflexões pessoais desse público; que dê prazer a esse mesmo público pela habilidade com que articula aquilo que ele considera idêntico ao seu próprio sonho ou reflexão e pelo alívio que ele experimenta através desta articulação.

Quando uma obra literária desempenha sua função com sucesso, as duas partes, o prazer e a utilidade, fundem-se, como ressaltamos na citação:

*O prazer da literatura, é preciso frisar, não é uma preferência dentre uma longa lista de possíveis prazeres, mas um “prazer superior”, pois é prazer numa esfera superior de atividade, ou seja, na contemplação não-aquisitiva. (WELLEK, WARREN, 1967, p.76)*

Das concepções da arte como descoberta ou intuição da verdade, devemos distinguir a concepção da arte, – mais especificamente da literatura – como *propaganda*, ou seja, a concepção de que o autor não é o descobridor, mas o fornecedor persuasivo da verdade. Analisemos a palavra “propaganda” e seu contexto.

O termo, na linguagem popular, é aplicado somente às doutrinas consideradas perniciosas, espalhadas por homens que não merecem nossa confiança. Se entendermos o termo como normalmente é aplicado – “esforço consciente ou não para influenciar os leitores a participar da atitude de alguém perante a vida” – torna-se plausível a afirmação de que os artistas são propagandistas ou deveriam sê-lo, ou, ainda, que os artistas sinceros e responsáveis são moralmente obrigados a serem propagandistas. Segundo Harold Montgomery Belgion (1892-1973), o artista literário é um “propagandista irresponsável”. Quer dizer que o autor adota uma concepção ou uma teoria de vida. O efeito da obra é o de

persuadir o leitor a aceitar a sua concepção ou teoria. Essa persuasão é ilícita. Ou seja, o leitor é levado a acreditar em alguma coisa, e este consentimento é hipnótico: a arte da apresentação seduz o leitor. Nem tanto.

Existem os “propagandistas responsáveis”. Existe uma correlação entre a coerência artística e a coerência filosófica. A visão do mundo que o artista responsável articula perceptualmente não é simples, como muitas visões que obtêm sucesso como “propaganda”; e uma visão de mundo adequadamente complexa não pode, por sugestão hipnótica, induzir à ação prematura ou ingênua.

A partir desta postura podemos conduzir nossas considerações sobre as “funções” do texto literário e chegarmos a um ponto que, especificamente, nos interessa: a catarse.

A função da literatura, alguns dizem, é nos aliviar – tanto autores como leitores – da pressão das emoções. Expressar emoções significa libertar-se delas. O espectador/autor de um romance ou tragédia, posicionado em qualquer uma das pontas da pena, experimenta libertação ou alívio. Suas emoções encontram um foco, e o espectador-autor ao fim de sua experiência estética, encontra a paz de espírito.

Mas isto é função da literatura? Ela alivia ou incita as emoções? Platão, que condenava o teatro pelas emoções que suscita no público, disse que a tragédia e a comédia “nutrem e saciam nossas emoções, quando nós deveríamos secá-las”.

Haveria um tipo de literatura estimulador e outro tipo catártico, ou deveríamos antes distinguir entre grupos de leitores e a natureza de sua reação?

Em se tratando do *rap*, nossa idéia é tentar dar uma resposta possível a estas perguntas propondo uma abordagem da produção de letras de *rap*. A arte que se perpetua e se transforma em história é aquela que se renova nas seqüentes perguntas que desperta nas gerações que se seguem à sua feitura. Não vamos – nem queremos – fazer uma análise literária restritiva, mas defender procedimentos ou justificar novos encaminhamentos da escrita poética. Não se trata aqui de desenhar um quadro de observadores/ juízes de um grupo de artistas que canta suas poéticas rudes enquanto desfilamos as nossas elegâncias. O que propomos é discutir esta voz impregnada do falar popular que, além de seu caráter estético é também um documento de leitura histórica de uma época, mostrando, através de nossa abordagem, que as comunidades periféricas estão plenas de expressividade.

## **7.2 Remando contra a maré**

O *rap* – ou pelo menos sua vertente reivindicatória – há de remar contra a maré. Porque este é o seu designo e este é o seu papel, porque é fundamentalmente uma linguagem

corrosiva, que perturba, assim como qualquer outra forma de protesto, de intervenção. O *rapper* chateia e perturba, porque, quando se diz algo perturbador e que incomoda num ambiente público onde ecoa a força da sua mensagem, consegue-se ser mais eloquente, e cria-se mais impacto, e também uma imagem simbólica em torno do seu protesto. Isso é o que dá força e representatividade ao *rap*, como registra o autor e *rapper* português Contador: “Tu podes dizer que isto é tudo uma merda, ninguém te ouve, mas se o disseres com uma música por trás que cria um ambiente à volta das tuas palavras, toda a gente vai prestar-te atenção.” (CONTADOR, FERREIRA, 1997, p.11)

Tentar perceber o *rap* é antes de tudo tentar entender as suas origens, e quando falamos em origens do *rap* falamos, com certeza, das estruturas de narrativas orais: o xamã, o pajé, o repentista. E em se tratando da tradição africana da oralidade, falamos dos *griots* – contadores de histórias – mas se ficássemos nisso estaríamos apenas enunciando um processo criativo presente em todas as formas culturais resultantes da afro-diáspora. Paul Gilroy destaca o papel destas produções culturais na definição do negro americano: “The culture and politics of black América and the Caribbean have become raw material for creative process which redefines what it means to be black (...) Black culture is actively made and remade.” (GILROY, apud BAKER JR. 1993, p.80)

O *griot* – e suas diferentes denominações – encontra-se nas formas culturais/musicais nascida em locais onde a presença africana se faz notar, fruto do comércio de homens e almas que tornaria diferente a paisagem humana e cultural de territórios como a América do Norte, Caribe e Brasil. Esta figura mítica é notada em parte da produção cultural que tem por base a oralidade – a palavra –, em especial quando esta se conjuga com o ritmo do *jazz* ao soul, do *reggae* à MPB, passando pelo *blues*, o *funk* e, naturalmente, o *rap*. No seu livro “*Savannah Syncopators*”, o autor inglês Paul Oliver descreve o *griot* como:

*Figura comum nas tradições orais de vários povos africanos e sendo um dos símbolos representativos de todos os narradores, dos que contam contos, cantam décimas, sábios, avós, mães e todos estes personagens cênicos ou não, que, em muitas sociedades são depositários de histórias, de testemunhos ou de tradições que eles contam. (OLIVER, 1970, p.78)*<sup>19</sup>

O *rap*, na sua componente vocal ou expressiva – a palavra, a voz, a poesia de rua – enquadra-se nesta herança ancestral. Mas o *rap* vai beber essa influência claramente nas práticas orais mais recentes, existentes nas comunidades negras, nas ruas dos territórios mestiços urbanos. A poesia de rua é prática oral onde se encontram ecos das histórias

---

<sup>19</sup> Tradução do autor

suburbanas, particulares ou gerais, anedotas, desafios, emboladas, repentes, tudo que passa por uma composição de diálogo rimado. Mas a sua grande característica distintiva é a dicção: o *rap* é poesia vernácula feita no calão da rua. Conta-se de modo fluido histórias onde habitam os pobres, os marginais, a polícia, as prostitutas, o jogador, o traficante, o político, o evangélico, todos protagonizando a crueza de uma vida desesperançada, talvez tendo na sua rítmica *rapeira* a única luz de apelo conscientizante.

O *rap* é um gênero musical questionador, que se movimenta nas águas conturbadas do politicamente incorreto. Seu discurso utópico/distópico o torna refratário a alguns setores da sociedade; torna-o praticamente opaco, pois canta a selva urbana, o homem negro à procura da dignidade escamoteada, a justiça ausente e a inadimplência governamental para com os exilados periféricos. Junte-se a isto uma estrutura literária que, se tem como base a métrica poética, assimila de modo contundente o vocabulário centrado no gueto – palavras inclusos – para fazer seu apelo político de revolta e tomada de consciência. Falar sobre o *rap* implica não perder a noção de que ele se insere num contexto social e cultural particular: o *rap* é indissociável do espírito comunitário que rege os fundamentos do movimento da cultura negra.

### 7.3 Poesia

Num mundo de culturas que se querem “estáveis”, o poeta do *rap* politizado rompe com as estruturas do *establishment* e marca seu território. Neste terreno pisa com firmeza, pois sabe que os limites de sua constituição como sujeito literário vem da transfiguração da sua linguagem, matéria bruta subjugada pela *poiésis*. René Welleck e Austin Warren fazem a seguinte observação sobre a limitação do que é o literário:

*O problema é que considerar da ordem do literário, ou seja, da literatura de imaginação, de criação estética, obras, enquadradas nos gêneros poesia e romance, que não foram criadas através de uma forte imaginação criadora e que não expressam elaboração da linguagem, e que por isto não conseguem arrebatar os sentidos e a imaginação e sequer atendem nossas exigências estéticas, somente os gêneros poesia e romance, estaríamos alijando do nosso arquivo cultural monumentos literários em forma de cartas, biografias e congêneres. (WELLECK, WARREN, apud LINS, 2007, p. 165)*

Podemos considerar que é aí que se situariam as literaturas fronteiriças, as literaturas “marginais”, nascidas na e da necessidade da escritura.

Ante o aparecimento das literaturas marginais, confrontamos nosso rosto esculpido pelo cinzel da “alta cultura” com o rosto daqueles que querem contar sua história ou a história

coletiva de forma direta e simplista, agressivamente comunicativa, e que iluminam o caos com alguma esperança dos atos emancipatórios que comporta. Estes cidadãos penetraram sem serem convidados no banquete da expressão criativa, apesar de serem rodapés quase invisíveis no imenso palácio da civilização, pessoas comuns que vivem a luta do cotidiano porque clamam por tecer os sentidos contemporâneos num conceito democrático mais amplo; desejam reconstituir suas histórias de vida num cenário das diferenças culturais que se assinam nas múltiplas oraturas das sabedorias humanas da sobrevivência, das múltiplas reinvenções do Estado moderno, das estratégias emergentes na cidade ou no campo, das respostas criativas de todas as faixas sociais frente à indignidade e à infelicidade.

Para estes novos manipuladores da “palavra chula” sua língua é sua pátria, essa língua que já está legitimada como pátria, mátria e frátria – que vai de Caetano e Mia Couto, a Fernando Pessoa e Guimarães Rosa – e que revela os ecos profundos do modo de ser, do modo de “se ser”, que não só diz o que eletivamente se é, como anuncia o que se gostaria de ser: o sonho perante a adversidade histórica, o mítico espelho do desejo coletivo que se derrama na poética.

O *rapper*, imerso na promiscuidade, na insalubridade e na periculosidade de sua rotina, descobre que muitos são os caminhos da interpretação, mas que eles vão desembocar na condição humana. Sua dor recrudescer na rua, no cotidiano, no gesto da oratura ou no gesto da literatura. O *rapeiro* fala por seus semelhantes, é porta-voz da “outridade”.

Transitando nas zonas obscuras da intertextualidade coletiva, o poeta do momento recolhe sentidos, capta o recado da comunidade do qual é porta-voz e fala e escreve, a partir deste contato imediato com o contexto social no qual está inserido. Em 1974, Barthes já falava da riqueza do ato da fala e sua cuidadosa transcrição para o ato de escrita: “Embalsamamos aquilo que dizemos como faríamos a uma múmia, de modo a torná-lo eterno. Pois é preciso que duremos um pouco mais do que a nossa própria voz; é evidente que é preciso, pela (...) escrita, inscrevermo-nos em algum lugar.” (BARTHES, 1975, p.3)

A escrita é, pois, tirada do quintal doméstico, sem os refinamentos da escritura. A palavra do *rapper* é vívida, dinâmica, imbuída da plasticidade dos vocábulos, da auto-recriação da língua, da flexibilidade das sintaxes. Pela palavra cantada e pela lírica da escrita o poeta diaspórico fala. Sua fala, seu discurso, cria um terreno protegido e demarcado pela palavra já que, como disse Paulo Lins, no seu livro *Cidade de Deus*. (LINS, 2002, p.21): “*onde falha a fala, fala a bala*”.

#### **7.4 Lendo raps**

Selecionar alguns *raps* para fazer comentários neste trabalho que ora desenvolvemos não foi tarefa das mais fáceis. Primeiro veio à tona a enorme quantidade de letras perpetradas por estes eloqüentes artistas e registradas num sem número de discos que circulam no mercado oficial e paralelo; a seguir, qual critério adotar para pinçar exemplares que pudessem ser os mais significativos, já que o universo do *rap* possui várias vertentes estilísticas; e por fim, qual enquadramento dar aos comentários, no âmbito da escrita literária.

Optamos por selecionar apenas algumas obras dos *rappers* que já fazem parte da história do gênero e nelas centrar nossos comentários, mantendo suas grafias originais para reforçar o caráter de lugar político do discurso. Procuramos traçar uma rota de leitura que poderá ser sistematizada por aqueles que se identificarem com nosso campo epistemológico. Desta forma, selecionamos no trabalho de três grupos de *rap*: Racionais MCs, Câmbio Negro, e GOG – exemplos da produção hoje centrada em São Paulo – letras significativas que “conversam” com aspectos literários, sociais e diaspóricos, que são o recorte a ser desenvolvidos por nós.

Seguindo o livre pensar, associado às referências culturais literárias do nosso acervo pessoal, iniciamos nossa leitura, não sem antes citar Shelley (1792-1822), que afirmou que “todos os poemas, do passado, do presente e do amanhã são episódios de um único poema, erigido por todos os poetas do mundo”. Estendemos para o nosso foco a metalinguística afirmação de Shelley, trazendo-a para o nosso presente histórico no qual se inscreve o *rap*, porque pensamos que todos os *raps* fazem parte de um único *rap*.

#### 7.4.1 Dinheiro na mão

***Autoria: Genival Oliveira Gonçalves (GOG)***

*Juventude de atitude minha voz está no ar/  
trutas e quebradas da ponte pra cá/  
a cidade é nossa, rap é o som/  
periferia tem seu lado bom/  
cérebro a milhão, ritmo e poesia/  
febre periférica, epidemia/  
a bomba que explode, vai explodir/  
você sabem quem eu sou? Careca sim e daí!/?/  
vivão e vivendo na fé de volta a cena/  
roubando a cena preto do gueto, problema/  
você sabe quem eu sou?/  
soldado do morro, traficando informação um grito desocorro/  
eu choro, Jesus chorou lágrimas de sangue/  
sangue, suor e lágrimas chega de bang bang/*

*um pouco mais de malandragem sangue B/  
 razão pra viver acredite você preste a atenção sei que os porcos  
 querem meu caixão/  
 telefonemas anônimos, tiro de oitão tô ouvindo alguém me chama/  
 não deixem eles me levar só Deus pode julgar/  
 prepare-se pois dias melhores virão/  
 das trevas a luz, ressurreição/  
 nessa estrada todos são manos assim que se fala vários manos/  
 o rap treme o chão a verdade que liberta/  
 só os sangue bom cara bonita não interessa/  
 click-clack agora a casa cai/  
 baseado em fatos reais a vida é um desafio tem que ser sofredor/  
 sai da reta, idéia de caô caô /  
 quebrando as algemas do preconceito/  
 nem Cristo agradou, não sou perfeito; madrugada de sexta, noite  
 infeliz/  
 a vida por um triz/  
 disparo o principio das dores/  
 apenas mais um velório sem flores/  
 o ter: crime vai, crime vem/  
 o barato é loco, click-cleck-bang/  
 terceiro mundo terra sem lei/  
 fora da lei do amanhã não sei,/  
 do pesadelo acordei./  
 O rap é compromisso nova combinação/  
 paz no coração, sem drogas, sem canhão/  
 gladiadores por um pouco de lei/  
 do microfone: a justiça, a lei /  
 O rap é compromisso nova combinação/  
 paz no coração, sem drogas, sem canhão/  
 gladiadores por um pouco de lei/  
 do microfone: a justiça, a lei/  
 Só os fortes, um brinde aos guerreiros/  
 histórias da vida, relatos de um guerrilheiro/  
 aviso ao sistema, nós somos pesados/  
 nosso inimigos, tempo esgotado/  
 hoje eu vou me dar bem seja como for/  
 a lei do opressor, o jogo bruto é o terror/  
 filme de terror, destruição, lei do cão/  
 justiça feita com as próprias mãos/  
 atitude terrorista sem limites/  
 fim de jogo 2x0 para a elite/  
 em nome da honra o homem estragou tudo/  
 direitos conquistados, seu futuro/  
 a noite não se dorme aqui, UTI/  
 ninguém tá brincando aqui, vai subi/  
 violência gratuita, dinheiro maldito/  
 me diz do que vale tudo isso/  
 terceiro mundo, nervos a flor da pele/  
 campos de batalha, arte da guerra na febre/*

*drogas caminho sem volta, queda, decadência/  
 auto valorização saída de emergência/  
 apesar dos pesares não pare minha oração/  
 verdade relatada histórias do coração/  
 minha missão, minha versão, minha inspiração/  
 libertação, guarde minha voz no coração/  
 ó deus um bom lugar a todos meus manos/  
 paz nas quebradas, calor humano meu mano/  
 como vai mano? um sonho latino americano/  
 sei que me entende aprenda a jogar o jogo/  
 teste de sobrevivência, cena do loco/  
 artistas ou não o show continua/  
 levanta e anda a vida escola da loucura/  
 você tem que acreditar, basta acreditar/  
 pode chegar quero te encontrar/  
 pontos da periferia o senhor é meu guia/  
 formula mágica da paz, a chave da vida/  
 a verdadeira malandragem o exemplo tá ai/  
 se o mundo inteiro pudesse me ouvir/  
 quebra-cabeça bem bolado, viajem na rima/  
 vai na paz, vamos dar a volta por cima/  
 O rap é compromisso nova combinação/  
 paz no coração sem drogas, sem canhão/  
 gladiadores por um pouco de lei/  
 do microfone a justiça, a lei/  
 O rap é compromisso nova combinação/  
 paz no coração sem drogas, sem canhão/  
 gladiadores por um pouco de lei/  
 do microfone a justiça, a lei/  
 O rap é compromisso!/*

A leitura da letra desta música do *rapper* Genival Oliveira Gonçalves, o GOG, original de Sobradinho, cidade satélite de Brasília, radicado em São Paulo, pode nos servir como uma iniciação à estrutura do *rap*. Nela, encontramos a presença de elementos da tradição poética, tais como a métrica, a rima, as aliterações, as assonâncias. E também, elementos que já estavam presentes na poética da modernidade, de Manuel Bandeira, de Drummond, e Vinícius de Moraes, tais como o uso da linguagem coloquial, de gírias, de onomatopéias, a intensidade no uso das palavras. Esta sistemática de redação do texto será uma constante nos trabalhos que selecionamos são parte inseparável do discurso do *rap*. Entretanto, vamos nos deter na análise do conteúdo das letras do *rap*, ou seja, vamos nos interessar pelo desdobramento dessa poética particular como produtora de um pensamento diferenciado dirigido a um público específico. Nisto a letra de “*Dinheiro na mão*” é profícua. Separamos este primeiro texto em

blocos no intuito de formalizar a leitura. Na sua forma original a escrita é corrida tal qual a sua recitação.

*Juventude de atitude minha voz está no ar  
trutas e quebradas da ponte pra cá  
a cidade é nossa, rap é o som  
a periferia tem seu lado bom  
cérebro a milhão, ritmo e poesia  
febre periférica, epidemia  
a bomba que explode, vai explodir  
vocês sabem quem eu sou?  
careca sim e daí!?  
vivão e vivendo na fé de volta a cena  
roubando a cena preto do gueto, problema  
você sabe quem eu sou?  
soldado do morro, traficando informação um grito de  
socorro*

Primeiro, lembramos o papel do *rapper* como “contador de histórias”: MC inicia seu discurso em tom de convocação, delimitando também o seu território de atuação. Ele vê a cidade dividida em partes e determina que a periferia é a terra do *rap* e que ela comporta gente de bem, cabeças criativas, poesia contagiante e febril, e nesse sentido, sua fala é performática pois incide positivamente sobre a baixa auto-estima daqueles a quem se dirige, e ao se apresentar, lança mão de uma fala culturalmente pertinente no Brasil ao discurso dos arrogantes das classes privilegiadas quando interpelados: “*Você sabe quem sou eu?*”

Ele inicia “seu” auto-retrato usando as imagens estereotipadas atreladas ao homem negro suburbano, que é visto como “problema”, “preto do gueto”, “soldado do morro”, “traficante”, mas insere nelas um sentido que reverte estes significados, recontextualizando-os. Ao mostrar-se desta forma como um outro personagem, cujo espaço de vida e de fala é o da fé, o *rapper*, no exercício de sua função artística, ao mesmo tempo em que desmistifica essas imagens estereotipadas, coloca-se como uma espécie de novo messias, identificando-se a Jesus:

*eu choro, Jesus chorou lágrimas de sangue  
sangue, suor e lágrimas chega de bang bang  
um pouco mais de malandragem sangue B  
razão pra viver acredite você  
preste a atenção sei que os porcos querem meu caixão  
telefonemas anônimos, tiro de oitão  
tô ouvindo alguém me chama  
não deixem eles me levar só Deus pode julgar*

*prepare-se pois dias melhores virão  
das trevas a luz, ressurreição  
nessa estrada todos são manos  
assim que se fala vários manos  
o rap treme o chão a verdade que liberta  
só os sangue bom cara bonita não interessa  
click-clack agora a casa cai  
baseado em fatos reais  
a vida é um desafio tem que ser sofredor  
sai da reta, idéia de caô caô  
quebrando as algemas do preconceito  
nem Cristo agradou, não sou perfeito*

Neste bloco desponta o aspecto contrastante da vida crua e violenta do habitante das periferias e as redenções prometidas pela justiça divina e pelo *rapper*. O discurso redentor pela conscientização, tanto do artista, quanto do público *rapeiro*, é característica comum nas letras e destaca o perfil messiânico deste tipo de *rap*. É interessante observar que ao expressar-se na primeira pessoa no verso “sei que os porcos querem meu caixão...tô ouvindo alguém me chamar não deixem eles me levar...” o *rapper* se identifica com o jovem marginalizado e, ao mesmo tempo, com Jesus feito prisioneiro e morto pelas mãos dos homens. E no verso seguinte dirige-se novamente através do tempo imperativo ao seu público ouvinte, prometendo-lhe a esperança e a ressurreição:

*prepare-se pois dias melhores virão/  
das trevas a luz, ressurreição*

O trecho seguinte nos serve para exemplificar como a poética da escrita destes personagens retira de suas dores pessoais (e das dores coletivas) mais íntimas a beleza transcendente, usando a liberdade para falar liricamente da presença cotidiana da morte, de sua desesperança, do seu “aqui-agora” terceiro-mundista, e do seu futuro incerto.

*madrugada de sexta, noite infeliz  
a vida por um triz  
disparo o principio das dores  
apenas mais um velório sem flores  
o trem: crime vai, crime vem  
o barato é loco, click-cleck-bang  
terceiro mundo terra sem lei  
fora da lei do amanhã não sei,  
do pesadelo acordei.*

Para o habitante dos territórios depauperados, a percepção do tempo, na sua fugacidade é muito mais presente. Seu convívio com a violência, a ausência de infraestrutura, de educação lhe dá um horizonte restrito. Não é gratuita a citação do Terceiro Mundo estar “excluído das leis do amanhã”.

O refrão, característica da poética da oralidade, é uma descrição do que é o rap e o *rapper*, seus objetivos, sua meta, sua função, sua postura, sua sina:

*O rap é compromisso nova combinação  
paz no coração, sem drogas, sem canhão  
gladiadores por um pouco de lei  
do microfone: a justiça, a lei*

Nele, o perfil do poeta é de um batalhador, de um guerreiro, de um gladiador, mas que, ao invés de portar o gládio, porta o microfone na mão, figurado como potente extensão da sua palavra, clamando por lei e justiça: os ecos dos gritos dos escravos ressoam na modernidade.

*Só os fortes, um brinde aos guerreiros  
histórias da vida, relatos de um guerrilheiro  
aviso ao sistema, nós somos pesados  
nosso inimigos, tempo esgotado  
hoje eu vou me dar bem seja como for  
a lei do opressor, o jogo bruto é o terror  
filme de terror, destruição, lei do cão  
justiça feita com as próprias mãos  
atitude terrorista sem limites  
fim de jogo 2x0 para a elite*

Esta sequência mostra aspectos dicotômicos da postura dos *rappers*, pois ao mesmo tempo em que diz que o rap “é paz no coração”, observa-se a presença de vocábulos bélicos, como “guerreiros”, “guerrilheiro”, “fortes”, e de expressões como “somos pesados” para referir-se aos *rappers*; funda o espaço da comunidade dos *rappers* como espaço de enfrentamento ao sistema e às elites, assumindo uma posição anárquica expressa no penúltimo verso “atitude terrorista sem limites”; retoma a instantaneidade do tempo para dizer ao seu

público que o tempo está esgotado para as elites, utiliza-se também de palavras do campo bélico para referir-se às elites: “terror”(repetido duas vezes), “destruição”, “lei do cão”, critica a ausência do Estado ao falar da “justiça feita com as próprias mãos”, e reivindica para os *rappers* e sua comunidade “uma atitude terrorista sem limites”.

É curioso observar o uso de metáforas que remetem ao campo da representação ao referir-se ao “jogo bruto” das elites como um “filme de terror” – que retoma a imagem de “pesadelo” expressa anteriormente – e à luta de classes como um “jogo de futebol”, que se tornou arena de enfrentamento das “tribos” das cidades, cujo resultado histórico é conhecido por todos aqueles que os ouvem: “fim de jogo 2 X 0 para a elite”. Cabe ressaltar também a retomada para si da frase “hoje eu vou me dar bem” que remete a um traço cultural da nossa identidade, a nossa malandragem, o nosso “jeitinho”.

*em nome da honra o homem estragou tudo  
direitos conquistados, seu futuro  
a noite não se dorme aqui, UTI  
ninguém tá brincando aqui, vai subi  
violência gratuita, dinheiro maldito  
me diz do que vale tudo isso  
terceiro mundo, nervos a flor da pele  
campos de batalha, arte da guerra na febre  
drogas caminho sem volta, queda, decadência  
auto valorização saída de emergência*

O tom de desesperança surge alavancado pela constatação de uma decadência moral e espiritual. Os horizontes se encurtam perante o homem.

*apesar dos pesares não pare minha oração  
verdade relatada histórias do coração  
minha missão, minha versão, minha inspiração  
libertação, guarde minha voz no coração  
ó deus um bom lugar a todos meus manos  
paz nas quebradas, calor humano meu mano  
como vai mano? um sonho latino americano  
sei que me entende aprenda a jogar o jogo  
teste de sobrevivência, cena do loco  
artistas ou não o show continua  
levanta e anda a vida escola da loucura  
você tem que acreditar, basta acreditar  
pode chegar quero te encontrar  
pontos da periferia o senhor é meu guia  
formula mágica da paz, a chave da vida  
a verdadeira malandragem o exemplo tá ai  
se o mundo inteiro pudesse me ouvir*

*quebra-cabeça bem bolado, viagem na rima  
vai na paz, vamos dar a volta por cima*

Mas o coração do poeta sobrevive. Ele se torna um profeta que canta no deserto. E, imbuído da única certeza que tem, se apega ao seu fazer poético e rima a esperança que seu discurso poderá ser ouvido e alterar o rumo de muitos dos seus irmãos. Na voz do *rapper*, palavras desgastadas retomam seu poder de eloquência, incontaminadas pela banalização dos seus significados. Nos versos do *rapper* vocábulos como “vida”, “sonho”, “paz”, “oração” e “coração” palpitam em suas etimologias originais.

Ao entoar pela última vez o refrão, o cantor reafirma seu papel como artista e assume seu compromisso com a comunidade que representa. Cabe-nos reforçar aqui nossa compreensão do *rap* como uma performance literária através da qual o *rapper* renova o pacto com o seu público ouvinte a cada audição.

*O rap é compromisso nova combinação  
paz no coração sem drogas, sem canhão  
gladiadores por um pouco de lei  
do microfone a justiça, a lei*

*O rap é compromisso nova combinação  
paz no coração sem drogas, sem canhão  
gladiadores por um pouco de lei  
do microfone a justiça, a lei*

*O rap é compromisso!*

#### **7.4.2 Sub - raça**

***Autoria: Câmbio Negro***

*Agora irmãos vou falar a verdade/  
A crueldade que fazem com a gente/  
Só por nossa cor ser diferente/  
Somos constantemente/  
Assediados pelo racismo cruel/  
Bem pior que fel/  
É o amargo de engolir um sapo./  
Só por ser preto isto é fato/  
O valor a própria cor/  
Não se aprende em faculdades ou colégios/  
E ser negro nunca foi um defeito/  
Será sempre um privilégio/  
Privilégio de pertencer a uma raça/*

*Que com o próprio sangue construiu o Brasil/  
 Sub-raça é a puta que pariu!  
 Sub-raça sim é como nos chamam/  
 Aqueles que não respeitam as caras/  
 Dos filhos dos pais dos ancestrais deles/  
 Não sabem que seu bisavô como eu era escuro/  
 E obscuro será o seu futuro/  
 Se não agir direito/  
 Talvez ser encontrado em um esgoto de Ceilândia/  
 Com três tiros no peito/  
 O papo é esse mermo a realidade é foda/  
 Não de um bote mal dado senão o câmbio te bota/  
 Fica esperto racista se liga na fita/  
 Somos animais mermo/  
 Se foda quem não acredita/  
 Sub-raça é a puta que pariu!*

Qualquer aferição que se possa fazer sobre este texto do grupo Câmbio Negro, oriundo da cidade satélite Ceilândia, em Brasília, e atualmente em São Paulo, passa pela questão explicitada desde o título da música: o racismo. A condição do negro no Brasil, seu passado de submissão imposta por um sempre dominante “senhor” e seus desdobramentos são o cerne do discurso do *rapper*.

Este texto, escrito de modo contundente, faz um trajeto discursivo que clama pelo reconhecimento racial e dos valores da cultura negra, explicitando uma série de condições relacionadas à permanência deste status discriminatório na sociedade brasileira, o de ser visto como “sub-raça”.

Durante quatro séculos um regime escravagista caçou, espoliou, submeteu às maiores injúrias físicas e morais, e tentou raspar a identidade de pelo menos quatro milhões de africanos pertencentes a diversas etnias e regiões, que atravessaram o Atlântico em verdadeiros “campos de concentração” flutuantes. Quantas vidas se perderam ao longo da travessia, quantas famílias foram repartidas nos leilões macabros, quantos foram dizimados pelos castigos inclementes; quantos estupros foram perpetrados, serão perguntas incômodas na nossa cultura.

Não obstante este quadro terrível, os que lograram sobreviver deram o máximo de sua força física para cimentar a economia agrícola do Brasil; o melhor do seu refinamento para a criação da arte brasileira nos seus vários caminhos e formas, e a sua espiritualidade para moldar o que mais tarde estaria estampado no nosso perfil mais evidente.

Nunca é tarde lembrar que nosso país foi o último a decretar a abolição, e que os estilhaços da diáspora negra disseminaram novos padrões societários. O período pós-abolição,

por sua vez, revelou-se perverso e inconsistente para aqueles que o esperavam para usufruir dos direitos civis de cidadania. Passou-se então a se desenhar na sociedade brasileira para as populações de origem africana uma realidade composta de preconceitos, subserviência atávica, incerteza existencial, despreparo e disputa por um lugar digno na sociedade. Desenvolveu-se uma cultura de inferiorização do negro, e fomentaram-se na sociedade aspectos estereotipados que grudaram e permanecem adicionados à sua imagem, à sua cor de pele. Jean-Paul Sartre escreveu no seu livro *Reflexões sobre o racismo*: “Um judeu, branco, entre brancos, pode negar que seja judeu, declarar-se homem entre homens. O negro não pode negar que seja negro ou reclamar para si esta abstrata humanidade incolor: ele é preto.” (SARTRE, 1968, p.94)

O *rapper* confronta esta situação histórica através de seu canto agressivo, chulo, talvez por acreditar que é essa a linguagem daquele que o oprime. O artista oprimido lança mão daquilo que acredita ser sua arma mais afiada - a palavra. No livro *Fala, Crioulo*, lemos o seguinte depoimento do músico Naná Vasconcelos acerca da importância da conscientização da população negra:

*O que falta no negro brasileiro é a cultura. O negro tem que ler, tem que tomar conhecimento de uma série de coisas, e então vai saber que não é obrigado a conviver com a humilhação. A mim ninguém humilha mais, eu não abaixo a cabeça. O negro precisa acabar com isso, e o que acaba com isso é a cultura, é a consciência do valor que cada um tem como pessoa acima de tudo. É preciso que o negro saiba direito quem somos, quem são os nossos heróis. Enfim, o negro precisa escrever sobre o negro, e ser lido. Lido por todos, independentemente da cor, porque nessa matéria todos temos muito a aprender. (NANÁ VASCONCELOS, apud COSTA, 2009, p.54/55)*

E essa conscientização, segundo o músico, passa pelo acesso à leitura e à escrita: é preciso que o discurso sobre o negro seja assumido por ele, e que a sociedade brasileira como um todo possa tomar consciência da problemática do afro-brasileiro tal como ela é vivenciada e explicitada por esses atores sociais; ou seja, é preciso revolucionar a cultura do negro e a necessidade da leitura e do uso da palavra:

O registro escrito do *rap* traz esta função explicitada no depoimento, mas a publicação de livros escritos por *rappers* como *Ritmo & Poesia: os caminhos do rap* (Antonio Contador), *Sobrevivente* (André Du Rap), *Favela Toma Conta* (Alessandro Buzo), *ABC Rap* (coletânea de autores *rapeiros*), *Hip Hop a lápis* (coletânea organizada por Toni C.), *Falcão: meninos do tráfico* (MV Bill e Celso Athayde) e *Cabeça de Porco* (MV Bill, Luiz Eduardo Soares e Celso

Athayde) exemplificam que o fazer autoral destes artistas já produz uma literatura em outro formato que é lida por leitores afro-descendentes e não afro-descendentes.

#### **7.4.3 O homem na estrada**

*Autoria: Mano Brown/ Racionais MCs*

Um homem na estrada recomeça sua vida./  
Sua finalidade: a sua liberdade./  
Que foi perdida, subtraída;/  
e quer provar a si mesmo que realmente mudou, que  
se recuperou e quer viver em paz, não olhar /  
para trás, dizer ao crime: nunca mais! /  
Pois sua infância não foi um mar de rosas, não./  
Na Febem, lembranças dolorosas, então. Sim, ganhar  
dinheiro, ficar/ rico, enfim. /  
Muitos morreram sim, sonhando alto assim, me digam  
quem é feliz,/ quem não se desespera, vendo/  
nascer seu filho no berço da miséria./  
Um lugar onde só tinham como atração, o bar, e o  
candomblé pra se tomar a benção./  
Esse é o palco da história que por mim será contada./  
...um homem na estrada./  
Equilibrado num barranco incômodo, mal acabado e  
sujo, porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio./  
Um cheiro horrível de esgoto no quintal, por cima ou  
por baixo, se chover será fatal./  
Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou./  
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou.  
Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas./  
Logo depois esqueceram, filhos da puta!/  
Acharam uma mina morta e estuprada, deviam estar  
com muita raiva./  
"Mano, quanta paulada!"/  
Estava irreconhecível, o rosto desfigurado./  
Deu meia noite e o corpo ainda estava lá, coberto com  
lençol, ressecado pelo sol, jogado./  
O IML estava só dez horas atrasado./  
Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim, quero que meu  
filho nem se lembre daqui, tenha uma vida segura./  
Não quero que ele cresça com um "oitão" na cintura e  
uma "PT" na cabeça. /  
E o resto da madrugada sem dormir, ele pensa  
o que fazer para sair dessa situação./  
Desempregado então./  
Com má reputação./  
Viveu na detenção./  
Ninguém confia não./  
...e a vida desse homem para sempre foi danificada./

Um homem na estrada.../  
Um homem na estrada.../

Amanhece mais um dia e tudo é exatamente igual./  
Calor insuportável, 28 graus./  
Faltou água, já é rotina, monotonia, não tem prazo pra voltar, hã! já fazem cinco dias./  
São dez horas, a rua está agitada, uma ambulância foi chamada com extrema urgência./  
Loucura, violência exagerada. Estourou a própria mãe, estava embriagado./  
Mas bem antes da ressaca ele foi julgado./  
Arrastado pela rua o pobre do elemento, o inevitável linchamento, imaginem só!/  
Ele ficou bem feio, não tiveram dó. /  
Os ricos fazem campanha contra as drogas e falam sobre o poder destrutivo delas./  
Por outro lado promovem e ganham muito dinheiro com o álcool que é vendido na favela./  
Empapuçado ele sai, vai dar um rolê./  
Não acredita no que vê, não daquela maneira,/ crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo seu café da manhã na lateral da feira,/  
Molecada sem futuro, eu já consigo ver, só vão na escola pra comer,/  
Apenas nada mais, como é que vão aprender sem incentivo de alguém, sem orgulho e sem respeito,/ sem saúde e sem paz./  
Um mano meu tava ganhando um dinheiro,/ tinha comprado um carro,/ até rolex tinha!/  
Foi fuzilado a queima roupa no colégio, abastecendo a playboyzada de farinha,/ Ficou famoso, virou notícia, rendeu dinheiro aos jornais, hu!, cartaz à policia /  
Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares... superstar do notícias populares! /  
Uma semana depois chegou o crack, gente rica por trás, diretoria./  
Aqui, periferia, miséria de sobra./  
Um salário por dia garante a mão-de-obra./  
A clientela tem grana e compra bem, tudo em casa, costa quente de sócio./  
A playboyzada muito louca até os ossos!/  
Vender droga por aqui, grande negócio./  
Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim, /

Quero um futuro melhor, não quero morrer assim,/  
num necrotério qualquer, como indigente, sem nome e  
sem nada,/  
o homem na estrada./  
Assaltos na redondeza levantaram suspeitas, /  
logo acusaram a favela para variar,/  
E o boato que corre é que esse homem está, com o  
seu nome lá na lista dos suspeitos,/  
pregada na parede do bar. /  
A noite chega e o clima estranho no ar,/  
e ele sem desconfiar de nada, vai dormir  
tranqüilamente,/  
mas na calada caguentaram seus antecedentes,/  
como se fosse uma doença incurável, no seu braço a  
tatuagem, DVC,/ uma passagem , 157 na lei.../  
No seu lado não tem mais ninguém./  
A Justiça Criminal é implacável./  
Tiram sua liberdade, família e moral./  
Mesmo longe do sistema carcerário, te chamarão para  
sempre de ex presidiário./  
Não confio na polícia, raça do caralho./  
Se eles me acham baleado na calçada, chutam minha  
cara e cospem/ em mim é../  
eu sangraria até a morte.../  
Já era, um abraço!./  
Por isso a minha segurança eu mesmo faço./  
É madrugada, parece estar tudo normal./  
Mas esse homem desperta, pressentindo o mal, muito  
cachorro latindo./  
Ele acorda ouvindo barulho de carro e passos no  
quintal./  
A vizinhança está calada e insegura, premeditando o  
final que já conhecem bem./  
Na madrugada da favela não existem leis, talvez a lei  
do silêncio, a lei do cão talvez./  
Vão invadir o seu barraco, é a polícia!/  
Vieram pra arregaçar, cheios de ódio e malícia, filhos  
da puta,/ comedores de carniça!/  
Já deram minha sentença e eu nem tava na "treta",  
não são poucos e já vieram muito loucos./  
Matar na crocodilagem, não vão perder viagem,  
quinze caras lá fora,/ diversos calibres, e eu apenas/  
com uma "treze tiros" automática./

Sou eu mesmo e eu, meu deus e o meu orixá./  
 No primeiro barulho, eu vou atirar./  
 Se eles me pegam, meu filho fica sem ninguém, e o  
 que eles querem:/ mais um "pretinho" na febem./  
 Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim, a gente sonha a  
 vida inteira e/ só acorda no fim, minha verdade/  
 foi outra, não dá mais tempo pra nada... bang! bang!  
 bang!/  
 Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e  
 trinta anos é/ encontrado morto na estrada do/  
 M'Boi Mirim sem número./  
 Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas  
 rivais./  
 Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal./

Esta letra, escrita por Mano Brown, segue na linha construtiva do gênero do *rap*. As mudanças perceptíveis se localizam na narrativa. O cerne do trabalho reside na denúncia escandalosa de uma vida perdida para a criminalidade, e o autor vai nos encaminhando para uma posição onde reconhecemos as situações descritas por ele e que são parte de nosso cotidiano via imagens e textos da mídia falada e escrita. A construção imagética contida na letra nos mostra um quadro terrível, pintado com as cores densas retiradas dos nossos acervos particulares do medo, que nos foi impregnado pela via do cinema, pelo telejornal, pela narrativa radiofônica, pela conversa com o taxista, pelo comentário alarmista de amigos na mesa do bar, nos paranóicos relatos do cotidiano trocados com familiares na mesa da sala de jantar e na sala de visitas, onde a realidade da vida do homem proscrito é assunto de animados julgamentos sumários: em todas estas formas de construção de um estereótipo, o homem marginalizado é sempre réu.

A culpabilidade imputada indiscriminadamente ao homem simples é um dos preconceitos maiores legados pelo processo da pós-abolição. O negro tem a sua imagem pública vinculada à criminalidade: é o ladrão, o estuprador, o assassino e prescinde de julgamento: é culpado. Talvez possamos fazer um desdobramento desta figura estereotipada com uma das representações mais populares da figura do negro no Brasil: a escrava Anastácia<sup>20</sup>.

Portadora de atributos imagéticos de forte impacto, a figura da escrava negra com uma mordança na boca é de uma eloquência constrangedoramente óbvia. A tortura ali figurada não

---

<sup>20</sup> Ver anexo E

se localiza só como um símbolo da antiga escravidão, mas se projeta para os tempos pós-abolição como um silêncio imposto, uma restrição à fala do negro, situação que o persegue historicamente. No seu livro *Negro, Macumba e Futebol*, o autor Anatol H. Rosenfeld coloca “a performance do negro brasileiro no esporte e na religião como pertinente à esfera do *extraordinário*: “ são considerados, mas não são levados inteiramente a sério (...) No Brasil o negro fala por vias transversas, (...) pela música”. (ROSENFELD, 1993, p.105). Neste sentido, os *rappers* surgem como legítimos porta-vozes da raça, e é exatamente isto que fazem. Porém, nosso escritor *rapeiro*, autor de “*O Homem na estrada*” vai além.

Por trás da linguagem do jornalismo criminal, se esconde uma narrativa épica, que é reforçada pelo tom pesado com o qual o texto é montado. Não encontramos nele nenhum personagem mítico, com sua saga heróica, mas lá está o sujeito estigmatizado e sua trajetória de mínimos. A mescla de narrativa policial e de narrativa da mídia, com o depoimento pessoal do personagem que conta a história, faz um interessante contraponto literário, pois em determinado momento não sabemos quem, na verdade, está no centro da história, se é o narrador ou um “outro” narrativo. A métrica induz a um tempo preciso de leitura arrastada como se carregasse o peso do que narra.

O tempo poético é um tempo fundador. Como num ritual, o *rapper* possui um tempo para sua obra fluir e cumprir sua finalidade. Manipulando-o ele instala o culto, porta a temporalização do seu ritual sagrado. A experiência de uma apresentação de *rappers* é significativa no seu caráter religioso (de re-ligar), pois suas performances no palco, com o microfone nas mãos, é inclusiva, apelando sempre para uma co-participação da platéia. O discurso do *rap* e o texto do *rap* são dialógicos.

O dialogismo torna o discurso ação que coloca em movimento os significados dinâmicos e heterogêneos nele criados. Ao criar o ambiente da interação entre ouvinte e falante, o diálogo cria, conseqüentemente, o ambiente da enunciação. Cada texto torna-se, então, um espaço onde a palavra enunciada adquire o valor de coisa dita. A repetição dos versos provoca o aparecimento de uma relação definida entre o pronunciamento das palavras e a natureza dos sons que a acompanham. Nesse sentido, Terezinha Tabora Moreira ( 2005, p.69) propõe uma reflexão que nos parece interessante citar: “Eles exploram a forma de trabalho da voz e identificam-se com esse trabalho ao torná-lo matéria significativa. Tornam-se, eles próprios, dicção. E é como dicção que esses textos se transformam em espaço de fruição.”

A fruição do texto nos encaminha para as sonoridades das palavras e para a caracterização da literatura como “arte auditiva”, conforme nos informa Rosenfeld:

*O que de fato “funda” a literatura são as sonoridades das palavras e orações que, quando a obra é lida, são “codadas” (apreendidas com o ‘ouvido interior’), e diretamente dadas quando ela é recitada. Por isto a literatura costuma ser classificada como ‘arte auditiva’. (ROSENFELD, apud MOREIRA, 2005, p.83)*

De audição para memória, de memória para o registro que a perpetua, do registro para o exercício da escrita, que, segundo Michel Foucault, constitui-se como o próprio corpo daquele que escreve suas leituras do mundo:

*O papel da escrita é constituir, com tudo que a leitura constituiu, um ‘corpo’. E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão freqüentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo as suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue. (FOUCAULT, 2004, p.152)*

Podemos vislumbrar, portanto, o encaminhamento do poeta de rua do *rap*: de habitante de periferia a ator social, e de ator social a artista performático; de escritor a cantor; de poeta a literato. O *rapper* assume-se como porta-voz das comunidades periféricas discriminadas e exiladas, dentro do espaço da nação, dos direitos de cidadania. Em sua performance musical e literária enumera os diferentes dramas da exclusão, os abusos e mazelas dos poderes constituídos, e a omissão e conchavo entre o chamado quarto poder – a mídia falada e escrita – e os poderes constituídos.

#### **7.4.4 Esse é o meu país**

##### **Autoria: Câmbio Negro**

*Igualdade racial e social/*

*Negro e branco tratados de igual pra igual/*

*Boas escolas/*

*Analfabetismo inexistente/*

*Saúde em alta, bons hospitais/*

*Atendimento eficiente/*

*Mortalidade infantil/*

*Há muito eliminada/*

*Pobreza não se vê/*

*Foi erradicada/*

*Criminalidade cai 90%/*

*Todos tem moradia/*

*Ninguém ao relento/*

*Policiais ducados/  
Segundo grau completo/  
Recebem salário digno/  
Equipamento moderno/  
Não abusam do poder/  
Não há brutalidade/  
Admirados por todos/  
Da comunidade/  
Honestidade na política/  
Admirável/  
Mulheres no governo/  
Com certeza invejável/  
Tratadas como se deve/  
Com respeito devido/  
Não mais como cadelas/  
E sim como indivíduo/  
Vários negros no Senado/  
Trabalho reconhecido/  
Anos de faculdade/*

*Lugar ao sol merecido/  
Vendemos tecnologia/  
Para o mundo todo/  
Cientistas brasileiros/  
Sempre, sempre no topo/  
Recebem prêmios e prêmios/  
No exterior/  
Criam o mais moderno/  
Computador/  
Aqui é o nosso país/  
Brasil, primeiro mundo/  
Todo mundo feliz/  
Esse é o meu país./  
Primeiro mundo/  
Brasil/  
Todo mundo feliz./  
Segurança no trânsito/  
Crianças sempre sorrindo/  
Prêmio Nobel dado/  
A um físico nordestino/  
Atletas inigualáveis/  
Apoio total do governo/  
Escolas de atletismo/  
Pelo país inteiro/  
Idosos têm os seus /  
Direitos assegurados/*

*Aposentadoria nunca atrasa/  
São bem remunerados/  
Na Universal ninguém é enganado/*

*Pastores não rouba /  
 Ninguém é enganado/  
 São uns pobres coitados  
 Voz do Brasil/  
 Programa de qualidade/  
 No Brasil todo/  
 Uma unanimidade/  
 Sempre atual/  
 Diversificado/  
 Eficiente/  
 Anos e anos na ativa/  
 Sempre competente/  
 Rap nacional/  
 Sempre difundido/*

*Letras inteligentes/  
 Trampo decente/  
 Bem produzido/  
 Não se confunde/  
 Liberdade de expressão/  
 Com desacato/  
 Espaço garantido/  
 Artistas de fato/  
 Vários discos de ouro/  
 Reconhecimento/  
 População bem informada/  
 Respeita o movimento/  
 Levando a sério/  
 Objetivos alcançados/  
 Povo da periferia/  
 Não é mais humilhado/  
 Aqui é o nosso país/  
 Brasil, primeiro mundo/  
 Todo mundo feliz/  
 Esse é o meu país/  
 Primeiro mundo, Brasil/  
 Todo mundo feliz./*

Nossa escolha deste texto do grupo Câmbio Negro se deu pela necessidade de evidenciarmos – por sua importância, no nosso entender – uma característica intrínseca ao contexto desta vertente discursiva do *rap*: a utopia.

A reivindicação social está fundada na percepção de uma vida possivelmente melhor, que pode vir a ser ou se situar no campo do simbólico. A utopia é irmã siamesa da esperança, e a esperança, segundo Emily Dickinson (1813-1886), “é um pássaro que empoleira na alma e lá insiste em ficar”.

O processo utópico não é estranho aos desvalidos, é a sua meta. Para aqueles a quem não restou nada, a não ser a anorexia social, resta o sonho do ideal enquanto devir. O *rapper* é uma das vozes utópicas contemporâneas que alcança um público cada vez mais universal. E, especificamente, para o povo negro e afro-descendente, no seio do qual nasceu o estilo *rap*, este constitui-se como uma representação cultural identitária com a qual esta parcela das populações se identifica. No Brasil, histórica e simbolicamente o quilombo é identificado como o espaço da resistência e da utopia. Mas, infelizmente neste século XXI, a periferia urbana brasileira e das grandes metrópoles do mundo, pode ser identificada com o espaço social das senzalas. O quilombo contemporâneo brasileiro, enquanto espaço simbólico de resistência, nos parece estar contido na performance do *rap* através do canto, da dança e da voz ativa que expressa a consciência social, de raça discriminada, e o ideal de liberdade e de cidadania.

A letra de *Esse é o meu país* joga com uma dupla percepção: uma utópica e outra distópica<sup>21</sup>. Ao mesmo tempo em que promove uma construção idealística do Brasil, nos joga ao rés do chão com a constatação da imensa distância entre o sonho e a realidade. O autor inverte a temporalidade da sua récita, dita no presente, e ressalta um estado atual com poucas possibilidades de se encaixar em tamanha projeção no futuro. O tom é irônico, e a ironia é arma poderosa, pois nunca sabemos do que trata realmente. A ironia instala a dúvida, e a dúvida traz o tom distópico ao texto. Ressalte-se que a concepção da utopia é escorregadia. Nas palavras de Paul Gilroy: “As utopias fogem ao alcance do meramente lingüístico, textual e discursivo. A invocação da utopia referencia aquilo que podemos chamar de transfiguração.”(GILROY, 2001, p.96)

Mas o poeta *rapper* escreve sua literatura de bordas, e cria um novo imaginário. As grandes obras da humanidade não foram realizadas sem utopia e esta exige o espírito crítico, sempre em alerta, contra a realidade cristalizada, conforme nos explica Theodor Adorno:

*A Utopia da arte, o porvir contrafactual, está drapejado em negro. Ela continua a ser uma lembrança do possível com acuidade crítica contra o real; é uma espécie de restituição imaginária dessa catastrófica que é a história do mundo; é uma liberdade que não se submeteu ao feitiço da necessidade e que bem pode jamais se submeter. (ADORNO, 1982, p.196)*

#### 7.4.5 Diário de um detento

<sup>21</sup> Uma **Distopia** ou **Antiutopia** é o pensamento, a filosofia ou o processo discursivo baseado numa ficção cujo valor representa a antítese da utopia ou promove a vivência em uma "utopia negativa". São geralmente caracterizadas pelo totalitarismo, autoritarismo bem como um opressivo controle da sociedade. Nelas, caem-se as cortinas, e a sociedade mostra-se corruptível; as normas criadas para o bem comum mostram-se flexíveis. Assim, a tecnologia é usada como ferramenta de controle, seja do Estado, de instituições ou mesmo de corporações. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Distopia>>.

**Autoria: Mano Brown/ Racionais MCs**

São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã./  
 Aqui estou, mais um dia./  
 Sob o olhar sanguinário do vigia./  
 Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK./  
 Metralhadora alemã ou de Israel./  
 Estraçalha ladrão que nem papel./  
 Na muralha, em pé, mais um cidadão José./  
 Servindo o Estado, um PM bom./  
 Passa fome, metido a Charles Bronson./  
 Ele sabe o que eu desejo./  
 Sabe o que eu penso./  
 O dia tá chuvoso. O clima tá tenso./  
 Vários tentaram fugir, eu também quero./  
 Mas, de um a cem, a minha chance é zero./  
 Será que Deus ouviu minha oração?/  
 Será que o juiz aceitou a apelação?/  
 Mando um recado lá pro meu irmão:  
 Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão./  
 Ele ainda tá com aquela mina./  
 Pode crer, moleque é gente fina./  
 Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei lá.../  
 Tanto faz, os dias são iguais./  
 Acendo um cigarro, vejo o dia passar./  
 Mato o tempo pra ele não me matar./  
 Homem é homem, mulher é mulher./  
 Estuprador é diferente, né?/  
 Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés./  
 e sangra até morrer na rua 10./  
 Cada detento uma mãe, uma crença./  
 Cada crime uma sentença./  
 Cada sentença um motivo, uma história de lágrima./  
 sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio./  
 sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo./  
 Misture bem essa química./  
 Pronto: eis um novo detento/  
 Lamentos no corredor, na cela, no pátio./  
 Ao redor do campo, em todos os cantos./  
 Mas eu conheço o sistema, meu irmão, hã.../  
 Aqui não tem santo./  
 Rátátátá... preciso evitar/  
 que um safado faça minha mãe chorar./  
 Minha palavra de honra me protege/  
 pra viver no país das calças bege./  
 Tic, tac, ainda é 9h40./  
 O relógio da cadeia anda em câmera lenta./  
 Ratatátá, mais um metrô vai passar./  
 Com gente de bem, apressada, católica./

*Lendo jornal, satisfeita, hipócrita./*  
*Com raiva por dentro, a caminho do Centro./*  
*Olhando pra cá, curiosos, é lógico./*  
*Não, não é não, não é o zoológico/*  
*Minha vida não tem tanto valor/*  
*quanto seu celular, seu computador./*  
*Hoje, tá difícil, não saiu o sol./*  
*Hoje não tem visita, não tem futebol./*  
*Alguns companheiros têm a mente mais fraca./*  
*Não suportam o tédio, arruma quiaca./*  
*Graças a Deus e à Virgem Maria./*  
*Faltam só um ano, três meses e uns dias./*  
*Tem uma cela lá em cima fechada./*  
*Desde terça-feira ninguém abre pra nada./*  
*Só o cheiro de morte e Pinho Sol./*  
*Um preso se enforcou com o lençol./*  
*Qual que foi? Quem sabe? Não conta./*  
*Ia tirar mais uns seis de ponta a ponta (...)/*  
*Nada deixa um homem mais doente/*  
*que o abandono dos parentes./*  
*Aí moleque, me diz: então, cê qué o quê?/*  
*A vaga tá lá esperando você./*  
*Pega todos seus artigos importados./*  
*Seu currículo no crime e limpa o rabo./*  
*A vida bandida é sem futuro./*  
*Sua cara fica branca desse lado do muro./*  
*Já ouviu falar de Lucifer?/*  
*Que veio do Inferno com moral./*  
*Um dia... no Carandiru, não... ele é só mais um./*  
*Comendo rango azedo com pneumonia.../*  
*Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D'Abri, Parelheiros,/*  
*Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim Angela,/*  
*Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis./*  
*Ladrão sangue bom tem moral na quebrada./*  
*Mas pro Estado é só um número, mais nada./*  
*Nove pavilhões, sete mil homens./*  
*Que custam trezentos reais por mês, cada./*  
*Na última visita, o neguinho veio aí./*  
*Trouxe umas frutas, Marlboro, Free.../*  
*Ligou que um pilantra lá da área voltou./*  
*Com Kadett vermelho, placa de Salvador./*  
*Pagando de gatão, ele xinga, ele abusa/*  
*com uma nove milímetros embaixo da blusa./*  
*Brown: "Aí neguinho, vem cá, e os manos onde é que tá?/*  
*Lembra desse cururu que tentou me matar?"/*  
*Blue: "Aquele puta ganso, pilantra corno manso./*  
*Ficava muito doido e deixava a mina só./*  
*A mina era virgem e ainda era menor./*  
*Agora faz chupeta em troca de pó!"/*  
*Brown: "Esses papos me incomoda./*

Se eu tô na rua é foda..."/  
 Blue: "É, o mundo roda, ele pode vir pra cá."/ *Blue:* "É, o mundo roda, ele pode vir pra cá."/ *Blue:*  
 Brown: "Não, já, já, meu processo tá aí./"  
 Eu quero mudar, eu quero sair./  
 Se eu trombo esse fulano, não tem pá, não tem pum./  
 E eu vou ter que assinar um cento e vinte e um."/ *E eu vou ter que assinar um cento e vinte e um."/*  
 Amanheceu com sol, dois de outubro./  
 Tudo funcionando, limpeza, jumbo./  
 De madrugada eu senti um calafrio./  
 Não era do vento, não era do frio./  
 Acertos de conta tem quase todo dia./  
 Ia ter outra logo mais, eu sabia./  
 Lealdade é o que todo preso tenta./  
 Conseguir a paz, de forma violenta./  
 Se um salafrário sacanear alguém,/ *Se um salafrário sacanear alguém,*  
 leva ponto na cara igual Frankenstein/  
 Fumaça na janela, tem fogo na cela./  
 Fudeu, foi além, se pã!, tem refém./  
 Na maioria, se deixou envolver/  
 por uns cinco ou seis que não têm nada a perder./  
 Dois ladrões considerados passaram a discutir./  
 Mas não imaginavam o que estaria por vir./  
 Traficantes, homicidas, estelionatários./  
 Uma maioria de moleque primário./  
 Era a brecha que o sistema queria./  
 Avise o IML, chegou o grande dia./  
 Depende do sim ou não de um só homem./  
 Que prefere ser neutro pelo telefone./  
 Ratatatá, caviar e champanhe./  
 Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!/  
 Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo.../  
 quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!/  
 O ser humano é descartável no Brasil./  
 Como modess usado ou bombril./  
 Cadeia? Claro que o sistema não quis./  
 Esconde o que a novela não diz./  
 Ratatatá! sangue jorra como água./  
 Do ouvido, da boca e nariz./  
 O Senhor é meu pastor.../  
 perdoe o que seu filho fez./  
 Morreu de bruços no salmo 23,/ *Morreu de bruços no salmo 23,*  
 sem padre, sem repórter./  
 sem arma, sem socorro./  
 Vai pegar HIV na boca do cachorro./  
 Cadáveres no poço, no pátio interno./  
 Adolf Hitler sorri no inferno!/  
 O Robocop do governo é frio, não sente pena./  
 Só ódio e ri como a hiena./  
 Ratatatá, Fleury e sua gangue/  
 vão nadar numa piscina de sangue./

*Mas quem vai acreditar no meu depoimento?/  
Dia 3 de outubro, diário de um detento/*

Mano Brown, mais uma vez, se apossa do estilo da narrativa policial e midiática para tecer seus comentários sobre o sistema carcerário, sobre a manipulação do poder do Estado sobre o cidadão, sobre a polícia e, de modo indireto, sobre o massacre histórico acontecido no Presídio do Carandiru, em São Paulo, em 2 de outubro de 1992. A narrativa é estruturada como se fora a leitura de um trecho do diário de um detento.

Testemunhamos a leitura como um desfiar de um rosário de desgraças, ao qual cairia muito bem a definição daquilo que poderia ser potencialmente uma “versão carcerária” do “Inferno” de Dante. A forma bruta como o texto é escrito, impregnado de um forte contingente de revolta, instala um estado letárgico de conformidade à impossibilidade de reversão da situação das coisas para nosso personagem, que descreve secamente seu cotidiano mórbido. A fórmula é interessante porque coloca o detento num outro enfoque, mais humanizado, denotando a sua potencialidade reflexiva. O autor, ao dar voz àquele que é o protagonista da experiência narrada, nos coloca no lugar dele, rompendo com o perfil do forada-lei estigmatizado, normalmente visto pela ótica da classe média pequeno-burguesa (sempre medrosamente reducionista) como um criminoso hediondo e que merece a detenção *ad aeternum*.

Brown ressalta o aspecto de depoimento contido na forma “diário”, que, além de mostrar que no ato de escrevê-lo registra-se um relato cotidiano moroso e repetitivo, também denota o gosto pela escrita e a consciência de que este fazer exige um exercício de filtragem de uma hierarquia de valores, e uma manipulação dos arquivos pessoais, como coloca Philippe Lejeune:

*Todos os aspectos da atividade humana podem dar margem a manter um diário. A forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa. (LEJEUNE, 2008, p.261)*

O autor francês nos revela os princípios básicos do diário e de seu escritor, e prossegue no seu livro *O Pacto Autobiográfico* informando ao leitor sobre desdobramentos oriundos de sua pesquisa dos quais destacaremos como importante dado para nossa leitura, a constatação de que quem escreve um diário o escreve para si. Segundo Lejeune, o diário é um modo de nos conhecermos, mas é também um modo de nos perpetuarmos diante do esvanecimento, do

apagamento futuro. O papel e o lápis são grandes amigos e a escritura diária traz companhia, consolo e resistência. Talvez sejam estes três fatores que o *rapper* destaca na sua letra, todos em conformidade com o discurso da (in) justiça. Voltando a Lejeune (2008, p. 264): “Mantém-se enfim um diário porque se gosta de escrever. É fascinante transformar-se em palavras e frases e inverter a relação que se tem com a vida ao se auto-engendrar.”

Esta é a essência do texto contundente escrito por Brown, que se situa além daquele que Silviano Santiago chamou do “narrador pós-moderno”, ao inserir o narrador como ator da situação narrada e espetacularizada. Isto porque, segundo Silviano Santiago, o narrador pós-moderno é: “aquele que narra a ação enquanto espetáculo que assiste – literalmente ou não – da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca: ele não narra enquanto atuante”. (SANTIAGO, in: KLINGER, 2007, p.100) Lemos esta letra sabedores que foi fruto de experiência, de relato, de observação objetiva. O autor fala aqui a partir de *seu lugar*.

#### 7.4.6 Diário de um feto

##### *Autoria: Câmbio Negro*

*Eu adorava aquele casal/  
Pareciam feitos um para o outro/  
Trabalhavam, curtiam, se divertiam/  
Aonde um ia o outro ia/  
Eram a minha família/  
Eles gostavam de mim e eu deles também/  
Até que a gente se dava bem./*

*Então um dia o sossego do nosso lar foi quebrado/  
Somente um telegrama, meu pai desempregado/  
Ele ficou possesso, completamente irado/  
Depois de um ano emprego de vigia o único que tinha arranjado/  
Minha mãe tentava acalmá-lo e ele até bateu nela/  
Jogava tudo, quebrava talheres, pratos, panelas/  
Sobrou até pro cachorro/  
Minha mãe pedia socorro/  
Ele derrubou a porta e foi se embriagar/  
Graças a Deus ele saiu, pensei que o sofrimento não ia acabar./*

*Nos dias que se passavam as coisas só pioravam/  
Minha mãe lavava, passava, e o dinheiro nunca dava/  
Eu sem poder fazer nada, só observava/  
Meu pai saía bem cedo emprego nunca arranjava/  
Lavava carro, engraxava mas a miséria aumentava/  
Tinha aluguel, tinha água, conta de luz e comida/  
Um dia eu ouvi falar em tirar a própria vida/*



A escrita de Mano Brown é bem conduzida e não foge do tom de denúncia predominante no *rap*. Os aspectos da redação jornalística podem configurar a importância que o autor dá a este tipo de literatura do cotidiano, perpetrada nos textos da mídia impressa, mas que, provavelmente, são a única fonte de leitura para muita gente simples que vive apartada dos espaços bibliotecários e escolares. Nesta observação não há nada que seja demérito: a própria literatura contemporânea já assimilou esta “literatura de rua”, haja vista a obra *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2006), onde encontramos, citadas pelo autor, rezas populares, novenas, textos de panfletaria de rua, anúncios de jornal e outros textos da leitura diária, que perfazem uma curiosa construção quando justapostos aos textos do escritor de Cataguases.

Ora, sabemos bem que uma pessoa constrói seu mundo com a matéria que tem, e às vezes, tem-se apenas o barro bruto do quintal para construir seus conceitos e sua escrita. Recordamos que alegoricamente o Homem foi feito assim, da lama do mundo e, ainda seguindo nesta figuração tirada das referências sagradas, logo lhe foi dada a *palavra* e ele nomeou tudo que o rodeava. Vale a pena aqui citarmos Albert Einstein (1879-1955), pois, segundo o cientista: “Não existe o monopólio da palavra. Só os medíocres tentam isto”.

#### 7.4.7 Negro Drama

##### *Autoria: Racionais MCs*

*Negro drama,/*  
*Entre e o sucesso, e a lama,/*  
*Dinheiro, problemas,/*  
*Invejas, luxo, fama,/*  
*Negro drama,/*  
*Cabelo crespo,/*  
*E a pele escura,/*  
*A ferida a chaga,/*  
*A procura da cura,/*  
*Negro drama,/*  
*Tenta vê,/*  
*E não vê nada,/*  
*A não ser uma estrela,/*  
*Longe meio ofuscada,/*  
*Sente o drama,/*  
*O preço, a cobrança,/*  
*No amor, no ódio,/*  
*A insana vingança,/*  
*Negro drama,/*  
*Eu sei quem trama,/*  
*E quem tá comigo,/*

*O trauma que eu carrego,/*  
*Pra não ser mais um preto fudido,/*  
*O drama da cadeia e favela,/*  
*Túmulo, sangue,/*  
*Sirene, choros e velas,/*  
*Passageiro do Brasil,/*  
*São Paulo,/*  
*Agonia que sobrevive,/*  
*Em meio a zorra e covardias,/*  
*Periferias, vielas e cortiços,/*  
*Você deve tá pensando,/*  
*O que você tem haver com isso,/*  
*Desde o inicio,/*  
*Por ouro e prata,/*  
*Olha quem morre,/*  
*Então veja você quem mata,/*  
*Recebe o mérito, a farda,/*  
*Que pratica o mal,/*  
*Me vê ,/*  
*Pobre, preso ou morto,/*  
*Já é cultural,/*  
*Histórias, registros,/*  
*Escritos,/*  
*Não é conto,/*  
*Nem fábula,/*  
*Lenda ou mito,/*  
*Não foi sempre dito,/*  
*Que preto não tem vez,/*  
*Então olha o castelo e não,/*  
*Foi você quem fez cuzão,/*  
*Eu sou irmão,/*  
*Dos meus truta de batalha,/*  
*Eu era a carne,/*  
*Agora sou a própria navalha/*  
*Tim..tim../*  
*Um brinde pra mim,/*  
*Sou exemplo, de vitórias,/*  
*Trajetos e glórias,/*  
*O dinheiro tira um homem da miséria,/*  
*Mais não pode arrancar,/*  
*De dentro dele,/*  
*A favela,/*  
*São poucos,/*  
*Que entram em campo pra vencer,/*  
*A alma guarda,/*  
*O que a mente tenta esquecer,/*  
*Olho pra traz,/*  
*Vejo a estrada que eu trilhei,/*  
*Mó corre,/*  
*Quem teve lado a lado,/*

E quem só ficou na bota,/
 Entre as frases,/
 Fases e várias etapas,/
 Do quem é quem,/
 Dos manos e das minas fraca,/
 Hum../
 Negro drama de estilo,/
 Pra ser,/
 Se for,/
 Tem que ser,/
 Se temer é milho,/
 Entre o gatilho e a tempestade,/
 Sempre a provar,/
 Que sou homem e não covarde,/
 Que deus me guarde,/
 Pois eu sei,/
 Que ele é neutro,/
 Vigia os ricos,/
 Mais ama os que vem do gueto,/
 Eu visto preto,/
 Por dentro e por fora,/
 Guerreiro,/
 Poeta entre o tempo e a memória,/
 Hora,/
 Nessa história,/
 Vejo o dólar,/
 E vários quilates,/
 Falo pro mano,/
 Que não morra, e também não mate,/
 O tic tac,/
 Não espera veja o ponteiro,/
 Essa estrada é venenosa,/
 E cheia de morteiro,/
 Pesadelo,/
 Hum,/
 É um elogio,/
 Pra quem vive na guerra,/
 A paz/
 Nunca existiu,/
 Num clima quente,/
 A minha gente soa frio,/
 Vi um pretinho,/
 Seu caderno era um fuzil,/
 Negro drama,/
 Crime, futebol, música, caraio,/
 Eu também, vô consegui fugir disso aí,/
 Eu só mais um,/
 Forrest Gump é mato,/
 Eu prefiro conta uma história real,/
 Vô contá a minha.../

*Daria um filme,/*  
*Uma negra,/*  
*E uma criança nos braços,/*  
*Solitária na floresta,/*  
*De concreto e aço,/*  
*Veja,/*  
*Olha outra vez,/*  
*O rosto na multidão,/*  
*A multidão é um monstro,/*  
*Sem,rosto e coração,/*  
*Hey,/*  
*São Paulo,/*  
*Terra de arranha-céu,/*  
*A garoa rasga a carne,/*  
*É a torre de babel,/*  
*Família brasileira,/*  
*2 contra o mundo,/*  
*Mãe solteira,/*  
*De um promissor,/*  
*Vagabundo,/*  
*Luz,/*  
*Câmera e ação,/*  
*Gravando a cena vai,/*  
*O bastardo,/*  
*Mais um filho pardo,/*  
*Sem pai,/*  
*Hey,/*  
*Senhor de engenho,/*  
*Eu sei,/*  
*Bem quem é você,é/*  
*Sozinho,ce num güenta,/*  
*Sozinho,/*  
*Se num güenta a pé,/*  
*Se disse que era bom,/*  
*E as favela ouviu,mas também tem/*  
*Whiski, e Red Bull,/*  
*Tênis Nike,/*  
*Fuzil,/*  
*Admito,/*  
*Seus carro é bonito,/*  
*Hé,/*  
*E eu não sei fazer,/*  
*Internet, video-cassete,/*  
*Os carro loko,/*  
*Atrasado,/*  
*Eu to um pouco sim,/*  
*To,/*  
*Eu acho sim,/*  
*Só que tem que,/*  
*Seu jogo é sujo,/*

*E eu não me encaixo,/*  
*Eu sô problema de montão,/*  
*De carnaval a carnaval,/*  
*Eu vim da selva,/*  
*Sô leão,/*  
*Sô demais pro seu quintal,/*  
*Problema com escola,/*  
*Eu tenho mil,/*  
*Mil fita,/*  
*Inacreditável, mas seu filho me imita,/*  
*No meio de vocês,/*  
*Ele é o mais esperto,/*  
*Ginga, fala gíria,/*  
*Gíria não dialeto,/*  
*Esse não é mais seu,/*  
*Hó,/*  
*Subiu,/*  
*Entrei pelo seu rádio,/*  
*Tomei,/*  
*Cê nem viu,/*  
*Nóis é isso, aquilo,/*  
*O que,/*  
*Senão dizia,/*  
*Seu filho quer ser preto,/*  
*Rhá,/*  
*Que ironia,/*  
*Cola o pôster do Tupac ae,/*  
*Que tal,/*  
*Que se diz,/*  
*Sente o negro drama,/*  
*Vai,/*  
*Tenta ser feliz,/*  
*Hey bacana,/*  
*Quem te fez tão bom assim,/*  
*O que se deu,/*  
*O que se faz,/*  
*O que se fez por mim,/*  
*Eu recebi seu tic,/*  
*Quer dizer kit,/*  
*De esgoto a céu aberto,/*  
*E parede madeirite,/*  
*De vergonha eu não morri,/*  
*Tô firmão,/*  
*Eis-me aqui,/*  
*Você não,/*  
*Se não passa,/*  
*Quando o mar vermelho abrir,/*  
*Eu sou o mano/*  
*Homem duro,/*  
*Do gueto, brow,/*

*Oba,/*  
*Aquele loko,/*  
*Que não pode errar,/*  
*Aquele que você odeia,/*  
*Mas nesse instante,/*  
*Pele parda,/*  
*Ouçõ funk,/*  
*E de onde vem,/*  
*Os diamante,/*  
*Da lama,/*  
*Valeu mãe,/*  
*Negro drama,/*  
*Drama, drama./*  
*Aí na época do barraco de pau lá na pedreira/*  
*Onde se estava , que seis deram por mim ?/*  
*Que seis fizeram por mim?/*  
*Agora tá de olho no dinheiro ganho!/*  
*Agora tá de olho no carro que eu dirijo !/*  
*Demorô, eu quero é mais.../*  
*Eu quero é ter sua alma/*  
*Aí o rap fez ser o que eu sou/*  
*Ice Blue, Edy rock e KLJay e toda família ,/*  
*e toda geração que faz o rap,/*  
*a geração que revolucionou/*  
*a geração que vai revolucionar/*  
*anos 90 século 21/*  
*é desse jeito./*  
*Aí você sai do gueto mais o gueto nunca sai de você, morô?/*  
*Se tá dirigindo o carro o mundo todo tá de olho em você ,sabe*  
*porque?/*  
*Pela sua origem/*  
*é desse jeito que você vive é um negro drama/*  
*Eu num li,eu não assisti, eu vivo o negro drama, eu sou o negro*  
*drama,/*  
*eu sou o fruto do negro drama./*  
*Aí dona Ana!!/*  
*Sem palavras ó, a Senhora é uma Rainha/*  
*Mais aí se tiver que voltar pra favela , eu vou voltar de cabeça*  
*erguida/*  
*porque assim que é, renascendo da cinza firme forte,/*  
*Guerreiro de fé "vagabundo nada " !!!/*

Podemos justificar a inclusão desta letra por se tratar de um outro aspecto do depoimento pessoal, sendo, neste caso, composto de uma mescla de conteúdos pessoais e de conteúdos históricos. A partir do momento que detectamos que a fala de Mano Brown é sobre a sua visibilidade social, em contraste com a indigência social de seus semelhantes, nos conscientizamos do caráter documental de sua performance.

O *Negro Drama* fala sobre seu tempo histórico, a partir de seu lugar, de forma dura, em tom de denúncia, não nos deixando confortáveis face à permanência desse drama histórico vivido pelos negros e afro-descendentes na sociedade brasileira.

Sabemos que existe uma pretensiosa tendência elitista para se separar a arte das coisas simples e das necessidades prosaicas da vida, relegando-a num espaço asséptico sem ligação com o mundo real. Ora, a arte é inseparável da existência social, enquanto eco, repercussão que não exclui nenhum aspecto da vida cotidiana, a partir de um processo de estetização, conforme nos informa Xiberras:

*A experiência concreta, o dia-a-dia, o cotidiano, a vivência, são a matéria prima que nutre o Imaginário como parte do ato de sentir, de emocionar, do sonho, da arte que, antes de tudo, têm no lúdico, na fantasia a densidade do que se vive. (XIBERRAS, apud ZOLADZ, 2005, p.168)*

Toda manifestação cultural que se passa na vida cotidiana e que não é legitimada pela cultura oficial tende a ser considerada com desinteresse e como inexistente. Uma produção como o *rap*, nascida da indignação e se firmando como autêntica manifestação cultural, revolve os conceitos estreitos das distorcidas neo-teorias colonialistas elitistas. Estas, sabendo-se ameaçadas por um novo contingente de pensadores oriundos de nichos antes relegados à invisibilidade, se abalam com sua existência real. Essas categorias apagadas, invisíveis, ao mesmo tempo em que se perceberam como inexistentes, adquiriram a consciência de que existiam carregadas de preconceitos e impotência. E em função deste *percepto*, procuraram outras formas de organização.

“O negro nunca foi tão negro como quando foi dominado pelo branco”, diz Fanon (2005). O “negro” foi “inventado” pelo branco dentro de um processo ideológico de dominação. Assim, ainda persistem as rotulações ou percepções agregadas às raças, como, por exemplo, o branco sendo “a mente”, responsável pela produção intelectual, e o negro, “o corpo”, apto apenas à produção física. Contra estas classificações redutoras e racistas surge a força complementar inversa, manifesta na potência da fala negra, da escrita negra, do diálogo intelectual do negro com o mundo. O *rapper* através da escrita se coloca em cena para o outro em sua performance no espaço público, praticando, dessa maneira, aquilo que Barthes cunhou como “o pensamento teatralizado”:

*Manifesta-se assim no escrito, um novo imaginário que é o do “pensamento”. Onde quer que haja concorrência dos atos de fala e escrita, escrever quer dizer, de uma certa forma: eu penso melhor, com mais firmeza; eu penso menos em função de vocês, penso principalmente em função da “verdade”. É evidente que o Outro está sempre lá, sob a forma anônima do leitor; por isso, o “pensamento*

*teatralizado” por meio das condições do script (por mais discretas, por mais aparentemente insignificantes que elas sejam) permanece tributário da imagem de mim que quero dar ao público. (...) No debate de idéias, muito desenvolvido hoje, graças aos meios de comunicação de massa, qualquer sujeito é levado a se situar, a se marcar, a se definir intelectualmente, o que quer dizer politicamente. Reside, aqui, a função atual do diálogo público. (BARTHES, 1975, p.6)*

O *rapper* fala e escreve. Trava seu diálogo com o público na batalha das palavras, longe das estéticas arrogantes, através de seu gosto particular, de seu talento aprendido nas banalidades das ruas, de seu exímio exercício das qualidades plurais polifônicas de sua arte. De posse do seu conhecimento, protesta com veemência contra as estereotípias, pois é assim que se percebe como destaca nos versos finais da letra:

*Pela sua origem/  
é desse jeito que você vive é um negro drama/  
Eu num li, eu não assisti, eu vivo o negro drama, eu sou o negro  
drama,/  
eu sou o fruto do negro drama./  
Aí dona Ana!!/  
Sem palavras ó, a Senhora é uma Rainha/  
Mais aí se tiver que voltar pra favela, eu vou voltar de cabeça  
erguida/  
porque assim que é, renascendo da cinza firme forte,/  
Guerreiro de fé "vagabundo nada" !!!/*

#### 7.4.8 Outros escritos

Para concluirmos nossa passagem por esta abordagem da produção de textos, dos aspectos literários e da contextualização das letras de *rap* como discurso de pertença e reivindicação, citaremos duas produções feitas por autores oriundos do universo *rapeiro*, mas que já se vêem e atuam como autores de uma literatura de perfil independente, deslocada do contexto musical. Notaremos que a estrutura de construção do texto ainda remete ao fazer do *rap*, porém, conforme nos pautamos na proposta desta dissertação, são estruturas *pensadas* e elaboradas como poesia<sup>22</sup>. Mantemos, portanto, nossas análises, interpretações e encaminhamentos de leitura, pois cremos que os ressaltos que deveriam ter sido dados a estes aspectos já foram desenvolvidos no decorrer desta parte da nossa dissertação. A nossa solicitação é que prevaleça este critério aliado ao usufruto puro e simples do trabalho destes poetas.

<sup>22</sup> Relatamos no Anexo A a trajetória do *rapper* juizforano P. MC, onde destacamos a sua biografia e a sua passagem de letrista de *raps* para escritor de textos literários, acreditando que ilustra com clareza aspectos ressaltados até agora.

## **É COMO O DITADO DIZ**

*Autoria: Samantha Pilar*

*É como o ditado diz,/*  
*De drão em drão/*  
*O delegado enche o X/*  
*Na terra dos valentes/*  
*Quem tem arma é feliz/*  
*O ladrão escaldado tem/*  
*Medo de Cadeia/*  
*Quem vacilar com o Calibre/*  
*Vai cumprir a sua pena/*  
*Onde há bandido há fogo/*  
*Perdedor não entra nesse jogo/*  
*Pode vir quente/*  
*Que a rima está fervendo/*  
*Quem brinca com o rap/*  
*Vai acabar se queimando/*  
*Não sou a última nem a primeira/*  
*Se há batalha, sou fiel guerreira/*

*Família em 1º lugar/*  
*Poesia não é droga/*  
*Só que dá para viajar/*  
*Em boca fechada/*  
*Não entra mosca/*  
*Cagueta, Zé-povinho e valente/*  
*Morre porque não fecha a boca/*  
*Nessa guerra interna/*  
*Os manos persistem/*  
*Na selva de pedra/*  
*Só os fortes sobrevivem/*  
*Quebrada/*  
*Taboão da Serra no ar!/*  
*Periferia é periferia em qualquer lugar!/  
 !/*

*Mais vale um rimando/*  
*Que dois se drogando/*  
*Tenho uma coisa de surpresa/*  
*Dentro da mente/*  
*A caneta/*  
*É bala no pente/*  
*Espero que você perceba/*  
*Devagar se vai longe/*  
*A roupa não faz/*  
*O caráter do homem/*  
*Quem com porco se mistura/*  
*Farelo come/*

*Escreveu não leu/  
 A rima nasceu/  
 Quem vê terno/  
 Não vê corrupção/  
 A carapuça serviu/  
 Ta dispensado da missão/  
 A caneta é bússola/  
 Que me conduz sobre o papel/  
 A palavra pra uns é antídoto/  
 Pra outros veneno Fel./*

Samantha Pilar é MC do grupo Alforria, conhecida no meio do *rap* como Preta, moradora da Zona Sul de São Paulo. Ela é estudante e procura conscientizar as pessoas através de seu trabalho como *rapper* e escritora de poesias. Seu trabalho foi publicado na coletânea *Hip Hop a lápis*. (TONI C., 2006, p. 120)

### ***O PEREGRINO***

***Autoria: Sérgio Vaz***

*No caminho de crer e não crer/  
 Vivo na dúvida do milagre/  
 Entre as brumas da uva e do vinho/  
 Sou eu quem destila o vinagre./  
 Caminho no chão em busca do céu/  
 No fogo e água que não tem fim/  
 Porque/  
 Não me esforço para acreditar em deus/  
 Esforço-me para que ele acredite em mim./*

Sergio Vaz é conhecido como o “Poeta da Periferia”. Natural de Minas Gerais, é organizador do Sarau Cultural da Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia), em São Paulo. Teve este seu poema publicado no livro *Hip Hop a lápis*. (TONI C., 2006, p. 123)

## CONCLUSÃO

*A poesia é indispensável. Se eu ao menos soubesse para que...*  
JEAN COCTEAU

Ao colocarmos bem claro a função do artista na sociedade, afastando as nebulosas retóricas da crítica elitista, situamos o fazer dos artistas do *rap* como um ato de escrita, e os *rappers* como produtores literários. Se como tal causam ainda reações refratárias, podemos evocar Maiakovski quando se expressa sobre o “novo” (1893-1930) ao dizer que “era preciso organizar socialmente a leitura e compreensão daquilo que traz o novo (a vanguarda): se uma informação é nova para o repertório cultural de uma sociedade, essa sociedade tem de aprender a lê-la”. (RISÉRIO, apud PEREIRA, ALEIXO, 2004, p.6).

Jean Cocteau (1889-1963), como citado em nossa epígrafe, joga com o dúbio ao discorrer sobre o papel da poesia, pois ao mesmo tempo em que afirma a sua indispensabilidade, confessa ter dúvidas sobre a sua “utilidade”, assumindo sua ignorância sobre o fazer poético. Já abordamos neste trabalho a discussão sobre a “utilidade” da poesia. Mas o que faz alguém se transformar num artista, num escritor? O que move alguém a lançar mão de uma mídia qualquer de registro da escrita (seja o papel ou o teclado) e poetizar?

Esta dissertação se propôs a falar sobre os “outros” e sua poética. A intenção de deslocar nosso olhar para uma “outridade” pertencente às invisibilidades do mundo, não foi gratuita. Foi movida pela convicção de que há sempre uma saída para as dores do mundo, e ela aponta para o horizonte das sensibilidades humanas e suas representações estéticas, não para a estreiteza dos pensares cristalizados. Para encontrarmos esta “outridade” basta nos aventurarmos a sair dos nossos feudos seguros, dos nossos condomínios fechados, e irmos aos bailes de periferia, aos shows sindicais, às festas particulares que acontecem nas salas, nas lajes, nos quintais deste imenso mar de casas de arquitetura precária: as onipresentes favelas, complexos, “jardins”, cortiços, loteamentos clandestinos, cabeças de porco e palafitas. Ao olharmos os sulcos do “rio da vida”, temos que ler o rio e compreendê-lo, e podemos fazer esta leitura sem nomear o rio, podemos vê-lo na beleza do seu anonimato – do *nosso* anonimato – e, estendendo esta condição de anônimos para a vida dos “outros anônimos”, neles nos recomeçarmos, como poetizou Mário Quintana (1906-1994): “Não dê nome ao rio, / é sempre outro rio a passar./ Nada jamais continua, / tudo vai recomeçar.”

Ao tocarem as músicas deste gênero, siglado como *rap*, e se estivermos presentes ao ritual, notaremos que algo muda: instala-se imediatamente um clima de reverência. A trilha musical se resume a um sincopado cardíaco, e uma fala corrida de poesias cruas dá-se a ouvir. Emerge nas pessoas um orgulho único, não promovido pelo que exatamente se fala nas letras – quase sempre narrativas de dores e padecimentos – mas pelo tom de reivindicação e pertença que o ritual performático instala no público. Desenha-se naquele espaço de reunião, as fronteiras de um novo território, habitado por *cidadãos*, e não mais por sub-cidadãos. E esta experiência é muito próxima do arrebatamento, do maravilhamento.

Ao longo desta dissertação traçamos um quadro deste gênero de registro artístico, observando, a partir de um recorte específico: o aspecto social da arte e o papel do artista; a escrita nascida nas margens da sociedade; o conceito de nação na contemporaneidade; o hibridismo e o processo de crioulização das culturas no mundo globalizado; a história do *rap* e as temáticas através das quais elabora o seu discurso de alteridade.

Igualmente postulamos que existem conceitos acadêmicos que substanciam nossa hipótese de poder enquadrar os escritores de *rap* como *autores literários*, que traduzem com sua *poiética* particular os anseios das populações incluídas no conceito contemporâneo da “nova pobreza”, ou seja, pessoas submetidas a um estado contínuo de privações de emprego, de habitação, de saúde, de direitos civis e, talvez a mais importante, a privação da esperança.

Em nosso estudo, destacamos que a produção deste tipo de discurso artístico foi fruto de um processo histórico de dismantelamento, remontagem e aperfeiçoamento cultural do povo diaspórico africano que, ao cruzar o Atlântico, gerou no ventre dos navios negreiros a promessa de uma nova civilização, erigida com os tijolos moldados com a argamassa dos hibridismos artísticos. E, neste território onde passariam a habitar, foi pela arte da música, aliada ao canto e à dança, que sua nova concepção de pertença surgiu, principalmente através do uso da voz contaminada pelas misturas culturais, voz esta que ressoou inicialmente como um grito na *plantation* e reverberou nas Américas, na melodia das palavras e nas suas novas concepções musicais: nada do que foi produzido nas novas terras americanas deixou de passar pelo negro e seu *blues*, seu *jazz*, seu *spiritual*, seu samba, sua conga, sua *cumbia* e seu *rap*. A cantoria *rapeira* é fruto desta civilização nascida das trocas históricas e culturais, sempre em processo, que se tecem nas rotas e nas margens do Atlântico Negro: cabe ao Atlântico enquanto macrocosmo portador de uma rica diversidade cultural e de uma incontornável e necessária memória histórica o papel – antes subliminar, murmurante, mas agora acintosamente explicitado – de dar voz aos herdeiros da alteridade, aos párias urbanos, a todos aqueles vítimas da exclusão.

Portadores de uma poética particular, os artistas do *rap* escrevem suas letras e as “espetacularizam” em suas performances. Neste ato performático exercem a “metáfora do jorro” resultante da ressonância da voz no interior do texto, seja como lágrima, como chuva ou como sangue a penetrar na terra. A voz do *rapper* é água a fecundar o texto, potência de seu próprio discurso. Discursar remete a dialogar, a reter na memória, a arquivar através da escrita. E, neste sentido, apontamos também em nossa dissertação para o registro da escrita dos *rappers* como o último *status* desta arte combinatória que não discrimina as possíveis contaminações por outras formas, outras culturas, outros saberes e outros falares.

Concluimos nosso estudo com um poema fruto de um anseio estético, escrito por uma pena que, ao mesmo tempo em que risca o papel, sela um compromisso. Com sua leitura terminamos nosso trabalho, cientes de que *rap é compromisso* social e literário.

## **NEGRO POETA DE ESQUINA**

*Autoria: Serginho Poeta*

*Meia noite no gueto  
Tem um preto parado na esquina  
Será ladrão ou vendedor de cocaína?  
Se perguntam os tripulantes da barca são-paulina  
Que se aproximaram para abordá-lo*

*Interrogá-lo e espancá-lo  
Não necessariamente nesta ordem, é claro*

*O homem permanece inerte  
Ainda assim  
Recebe um soco no rosto  
Que é dado com gosto  
Enquanto um segundo soldado  
De um posto maior  
Defere-lhe um chute  
Não há quem não escute, naquela noite  
O açoite moderno  
Mas só quem vê é o azul eterno  
O celeste noturno...  
Cassetete, coturno, cassetete, coturno!*

*Por um momento  
Cessam então o linchamento e ordenam:  
Fala negro, não me enrola  
O que faz na rua a esta hora?*

*Venho aqui para fazer poesia*

*Sou poeta da lua  
 Por isso, troco a noite pelo dia  
 E é tão triste quem na lua se inspira  
 Apaixona-se por ela, tornando-a sua lira  
 Mas apesar dessa paixão que no peito tranca  
 Não pode com a mão tocar a bola branca*

### **Invejo os astronautas**

*Eu, poeta, aqui tão distante  
 E eles, meros militares, lá em cima,  
 Nos braços da minha amante  
 Sou poeta da rua.  
 E nesse caminho estreito  
 Aprendi a andar, a cair, a levantar  
 E a ter respeito...Mas nunca temer!  
 É isso, senhores, o que eu tenho a lhes dizer  
 Agora, espero que me deixem  
 Continuar olhando o céu  
 Pois negro já nasce poeta  
 Mas também já nasce réu  
 Ah, mas negro poeta  
 Isto é afronta! É passar demais da conta!*

### **Meia-noite no gueto**

*Tem um preto morto na esquina  
 Os olhos abertos, o corpo ferido  
 O céu todo refletido no centro da retina*

### **Não era ladrão, nem vendedor de cocaína**

*Era simplesmente um poeta  
 Sem escola, sem berço...  
 Um poeta de esquina.*

Serginho Poeta tem 33 anos, é cidadão paulistano e trabalha como motoboy. Atua na área de ensino como promotor de oficinas de poesia em escolas públicas da periferia da cidade de São Paulo. Publicou este poema no livro *Hip Hop a lápis*. (TONI C, 2006, p.121)



## REFERÊNCIAS

ABRAMOVAY, Miriam; (et al.). *Gangues, galeras, chegados e rappers*. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. *A teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ALBERGARIA ROCHA, Enilce. Revista de Estudos Literários. *Revista IPOTESI*. UFJF. V.6, n.2, jul/dez 2002. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003

ALEIXO, Ricardo, PEREIRA, Edimilson de Almeida. *A Roda do Mundo*. Belo Horizonte: Objeto Livro, 2004

BAKER, JR. Houston A. *Rap and the academy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *A estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARCELLOS, Caco. *Abusado; o Dono do Morro Santa Marta*. São Paulo: Record, 2004.

BARTHES, Roland; (et al.). *O texto, a leitura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Edições, 1975.

BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

BECKER, Howard. *Outsiders: Estudo de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008

\_\_\_\_\_. *Falando da Sociedade: Ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERGER, Peter L. *Um rumor de anjos*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988

BILL, MV, ATHAYDE, Celso, SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005

BILL, MV, ATHAYDE, Celso. *Falcão: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006

BOTTON, Alain de. *O desejo de status*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BUZO, Alessandro. *Favela toma conta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

CACHIN, Olivier. *L'Offensive Rap*. Paris: Gallimard, 1996.

CALVET, Jean-Louis. *Langue, Corps, Société*. Payot: Paris, 1979.

CAROS AMIGOS: *Movimento hip hop*. São Paulo: Casa Amarela, 1997.

CAROS AMIGOS: *Plínio Marcos*. São Paulo: Casa Amarela, 1997.

CAROS AMIGOS: *Mano Brown*. São Paulo: Casa Amarela, 1998.

CAROS AMIGOS: *A cultura da periferia – ATO I*. São Paulo: Casa Amarela/ Literatura Marginal, 2002. Anual.

CAROS AMIGOS: *A cultura da periferia – ATO II*. São Paulo: Casa Amarela/ Literatura Marginal, 2003. Anual.

CAROS AMIGOS: *A cultura da periferia – ATO III*. São Paulo: Casa Amarela/ Literatura Marginal, 2004. Anual.

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e Dispersos*. São Paulo: Ática, 1998

CONTADOR, Antonio Concorda; FERREIRA, Emanuel Lemos. *Ritmo & poesia: os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

COSTA, Haroldo (org.). *Fala, crioulo*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Regras concretas e máquinas abstratas*. In: São Paulo: Ed. 34, 1997. Vol.5, cap.15: Mil Platôs.

DIAS, Ângela Maria. GLENADEL, Paula. *Estéticas da Crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis: afro-descendente*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Pallas/Crisálida, 2007.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FERRÉZ, Leo. Terrorismo Literário. In: Caros Amigos: *Literatura de Periferia*- ato I. São Paulo: Casa Amarela/ Literatura Marginal, 2002

\_\_\_\_\_. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005

\_\_\_\_\_. *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005

\_\_\_\_\_. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, s/data

FIGUEIREDO, Eurídice, PORTO, Maria Bernadette (orgs.). *Figurações da alteridade*. Niterói: EdUFF, 2007.

FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos. Vol. 5. Ética, *Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Forense, 2004.

FREIRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1981.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes, 1997

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo, Editora 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOMBRICH, Ernst.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1995.

HELENA, Lúcia, PIETRANI, Anélia (org.). *Literatura e poder*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006.

HOBBSBAUM, Eric. *O Novo Século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

HORACIO. *Arte poética*. Madri: Editora Taurus, 1991

IRWIN, William. (coord.). *Hip Hop e a filosofia*. São Paulo: Madras, 2006.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KOWARICK, Lúcio. *Escritos Urbanos*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LABOV, William. *Sociolinguistique*. Les Éditions de Minuit: Paris, 1976.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993

LINS, Daniel (org.). *Nietzsche Deleuze: imagem, literatura, educação*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: FCET, 2007.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

MARX, Carl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global, 1979.

MEDINA, Cremilda. *A arte de tecer o presente*. São Paulo: Summus, 2003.

MENDES, Candido. *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: EDUCAM, s/data.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Belo Horizonte: Edições Horta Grande Ltda., 2005.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Ed. Escala. São Paulo, 2007.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet/Philippe Lejeune*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

OLIVEIRA, Ronaldo de; BORGES, Neuza Pereira; VIEIRA, Carlos Bahdur (coord.). *ABC RAP coletânea de poesia rap*. São Bernardo do Campo: SECE, 1992.

OLIVER, Paul. *Savannah Syncopators*. New York: Paperback, 1970.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. *Geo-Grafias: Movimientos Sociales, Nuevas Territorialidades y Sutentabilidad*. México, DF: Siglo Veinteuno Ediciones, 2001.

RAMOS, Artur. *As culturas negras no Novo Mundo*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

REIS, Livia de Freitas. *Transculturação e Transculturação Narrativa*. In: FIGUEIREDO, E. (org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: Sulina: Editora UFRGS, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Guimarães Rosa: ficção completa. 2 v.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v.1: Diálogo com Guimarães Rosa.

ROSENFELD, Anatol. *Negro, macumba e futebol*. Campinas: Ed. Unicamp, 1993.

RUFATTO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: Boitempo Editorial, 2006

SANTOS, Luís Alberto Brandão. PEREIRA, Maria Antonieta (orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós Lit/ FALE/ UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: EDUSP, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. Lisboa: Editora Difel, 1968.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *À procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje*. In: OLINTO, Heidrum Krieger (org.) *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, São Paulo: Loyola, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão – tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983

SILVA, José Maria; SILVEIRA, Emerson Sena da Silveira. *Apresentação de trabalhos acadêmicos*. Juiz de Fora: Templo, 2004.

SILVA, Nilza da Silva. *Nem para todos é a cidade*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

SOUILLIER, Didier. *La littérature baroque em Europe*. Paris: PUF, 1988.

SOVIK, Liv (org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*/ Stuart Hall. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

TONI C. *Hip-Hop a lápis*. São Paulo: Anita Garibaldi, s/data.

VELHO, Gilberto (org.). *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.

\_\_\_\_\_. *Sociologia da Arte II*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

WELLECK, René, WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976

ZENI, Bruno (coord.). *Sobrevivente do rap (do massacre do Carandiru)*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.

ZOLADZ, Rosza W. vel (org.). *Imaginário brasileiro e zonas periféricas*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Faperj, 2005.

#### **SITES CONSULTADOS:**

BIBLIOTECA on-line. Disponível em: <<http://www.wikipédia.com/biografia>>. Acesso em 13/03/2009

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. V.4. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/19487693/gilles-deleuze-a-literatura-e-a-vida>>. Acesso em: 15/03/2009

MATHIAS, Erika Kelmer. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/5/1516.pdf>> Acesso em 12/05/2009

Disponível em: <<http://www.cliquemusic.uol.com.br/artistas>>. Acesso em 10/05/2009

Disponível em: <<http://www.letrasdemusicas.com.br/biografias>>. Acesso em 10/04/2009

Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br>>. Acesso em 10/04/2009

Disponível em: <<http://www.bluesworld.com>>. Acesso em: ?????

#### **DISCOGRAFIA:**

P. MC E POETAS DE RUA. *Revolução por novos ideais*. São Paulo: TNT Records, 1995.

RACIONAIS MC'S. *Raios-X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993.

RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998.

RACIONAIS MC'S. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Unimar Music, 2002.

CÂMBIO NEGRO. *Cambio Negro*. São Paulo: Trama, 1998

CÂMBIO NEGRO. *Diário de um feto*. São Paulo: Discovery, 1995

CÂMBIO NEGRO. *Sub-Raça*. São Paulo: Discovery, 1993.

GOG. *Tarja Preta*. São Paulo: Só Balanço, 2004

## ANEXOS:

### Anexo A - Estudo de caso

*As coisas que vejo me vêm como eu as vejo.*  
PAUL VALÉRY

*Não tenho gramática/tenho prática.*  
P.R.O.

A criação artística, literária ou não, sempre se constitui como um depoimento sobre o seu criador. Seja na forma de um depoimento explícito, como nos casos das autobiografias literárias, onde o texto é escrito na primeira pessoa – o “Eu, somente eu”, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778 – ou de forma fictícia, espelhado na criação de um personagem narrador ou de um personagem ator, conforme *Madame Bovary, c’est moi* de Gustave Flaubert (1821-1880). Philippe Lejeune nos explica que o autor se inscreve, simultaneamente, em seu texto e em seu contexto:

*Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real, socialmente responsável e o produtor de um discurso. (LEJEUNE, 2008, p.23)*

Um artista, na tessitura de sua obra, cria um “espaço autobiográfico” onde pode claramente se situar como protagonista, ou explicitar situações identitárias que tecem um elo entre ele e a sua escrita. E nós, leitores, somos seduzidos por narrativas que se aproximam de uma realidade que nos é reconhecível, ou na qual nos reconhecermos.

A sedução pelo outro e sua escrita é um fenômeno que atualmente tomou outros caminhos além das tradicionais narrativas de expressão artística, como as que despontam na rede mundial de computadores na forma de *sites* pessoais e *blogs*. A “blogsfera” nos fornece uma intoxicação de vidas reais e ficcionais que anseiam silenciosamente por serem lidas. Nada que não nos surpreenda nestes nossos tempos de “espetacularização do sujeito”, tempos da ânsia do falar de si, como Arfuch destaca:

*O avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou o substituto secular do confessional eclesial e uma versão exibicionista do confessional psicanalítico. Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, talk shows e reality shows; ao surto dos blogs na internet, ao auge das biografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego-história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas. (ARFUCH, in: KLINGER, 2007, p.22/23).*

Todo relato remete para um além de si mesmo. Nunca aquele que escreve é um “eu solitário”, pois ele escreve a partir de seu arquivo de referências culturais - os filmes e as peças teatrais assistidos, os quadros vistos, os livros e os textos lidos - que compõem a sua intertextualidade. Assim, toda obra de arte é continuada e reinterpretada no e pelo leitor/espectador. E os textos de Humberto Eco, Jacques Derrida, Roland Barthes e Michel Foucault, já nos apontaram tanto para a “morte do autor”, quanto para a intertextualidade e a complementaridade entre quem escreve e quem lê. Somos todos co-autores, e, nesse sentido, nossa fruição da obra de arte e nossas biografias contribuem para a construção da arte.

José Paulo é um *rapper* nascido em Juiz de Fora, em 1965, que reside em São Paulo há aproximadamente uns 15 anos, onde trabalha com a arte do *rap* e realiza trabalhos sociais em parceria com algumas ONGs que atendem jovens de periferia. Também atua na FEBEM como artista e professor num projeto intitulado “Oficina de Palavras”. Foi nos anos 80 que ele descobriu o mundo dos *rappers* através da mídia: as trilhas das publicidades de refrigerantes, a moda da garotada, os ídolos *pop* e toda a estrutura intrigante trazida por aquele estilo onde um ritmo marcado servia de base para uma rítmica rimada. A sedução foi imediata e José Paulo anteviu, naqueles tempos onde era apenas um observador, o embrião do artista P. MC – autor de *raps* no qual ele se tornaria – que iria emergir na cena pouco tempo depois.

Mesmo uma infância com poucos recursos materiais não impediu que nosso personagem tivesse uma boa formação escolar, investimento incansável de sua mãe, que o colocou no pré-primário num colégio de freiras, onde era um dos alunos mais aplicados por causa de um fator fundamental: José Paulo gostava de ler.

A leitura, inicialmente limitada ao universo das publicações infantis e escolares, foi o elemento principal de sua iniciação e estruturação intelectual e artística. Mas não foi o único elemento que desencadeou o seu processo criativo: José Paulo era curioso o suficiente para se sentir atraído por tradições e manifestações folclóricas, como a Folia de Reis, da qual

participava como seguidor dos palhaços e ajudava a cantar as músicas. Durante os festejos do Dia de Reis, o incansável menino percorria as ruas e virava noites atrás dos grupos folclóricos, juntamente com seu primo que tocava tambor. Foi exatamente através desta manifestação popular da literatura oral brasileira que se deu o primeiro contato do artista com a rima: (ver entrevista completa no anexo B):

*Subi num pé de coqueiro  
subi num pé de limão  
sonhei que abraçava um menino  
acordei abraçando um leitão. (Folclore brasileiro)*

Sua formação escolar seguiu com qualidade e o encaminhou para uma escrita mais freqüente, impulsionada pelo *rap*, agora uma arte cuja presença se tornou permanente em sua vida. A audição dos artistas estrangeiros o intrigava pela qualidade da fórmula dupla “texto e música”, que o estimulava a ouvir cada vez mais o gênero. A mera repetição de determinadas sílabas na música *rap* era instigante, como explica P. MC: “parecia que o cara era gago”. Esta “gagueira” faz parte da estrutura do *rap*, e ela é uma herança de tradições africanas, sistematizada, posteriormente, como um elemento de comunicação na *plantation*. Assimilada pela fala dos guetos, seduziu os *rappers* pela sua fluidez rítmica, conforme nos explica Terezinha Moreira:

*(...) faz a língua “fugir”. Fazem-na deslizar. Gaguejar. Bifurcam-na evariam seus termos, segundo uma incessante modulação que imprime, na escrita, lapsos, rangidos, sons, ligações estiradas, precipitações e desacelerações brutais que lhes permitem, atingir a performance oral dos contadores de histórias. (MOREIRA, 2005, p.84)*

O crescimento pessoal e a curiosidade intelectual logo colocaram P. MC em contato com a produção de *rap* nacional: Thayde e DJ Hum, GOG, Câmbio Negro e os avatares dos *rappers* brasileiros: Racionais MCs.

A complexidade musical e textual do estilo, agora compreensível estruturalmente para nosso artista, representou para ele um elemento libertador e identitário - todas as vivências, as marcas, as dores, as injustiças e as lutas que compunham o cotidiano de José Paulo passaram a ser cantadas e figuradas através de letras contundentes, fortes. Em suas composições e performances explicitava os aspectos cruéis de sua vida particular e de seus semelhantes e vizinhança, desvelando, em ritmo e poesia, de forma coletiva, as máscaras hipócritas da

democracia racial brasileira que concernem à questão racial e à condição de ser negro no Brasil.

Os seus métodos de escrever e compor foram aprendidos da maneira como a maioria dos *rapeiros* aprendeu; pela livre assimilação e pela fruição espontânea. Escrevendo, rabiscando, reescrevendo, apagando, lendo e relendo, as letras rimadas de José Paulo foram saindo de sua cabeça e indo para o papel. Essas, ao mesmo tempo em que eram escritas e construídas, também construíam o artista P. MC, o Poeta de Rua, residente no bairro Bela Aurora, que agora cantava/discursava, através dos seus *raps* avassaladores, a sua aldeia. E as temáticas abordadas em suas composições, e sua performance vocal e corporal, inseriam sua aldeia dentro da complexa problemática da alteridade, da exclusão e da violência vivenciada hoje por diferentes parcelas das populações em âmbito mundial.

***SANTA RITA***

***Autoria: P. MC***

*Numa noite qualquer  
 Você pode se assustar  
 Na Vila se dorme  
 Não quer mais acordar  
 Para enfrentar  
 Um tema perdido  
 Discutido  
 Entre polícia e bandido  
 O que é certo ou errado  
 O enigma é esse  
 E quem vai decifrar?  
 Tai uma pergunta  
 Que ainda está no ar.  
 E quem não conhece meu nome  
 E o sentido de minha vida  
 Sou poeta de rua  
 Cantando Vila Santa Rita.*

*É assim  
 O tempo passando  
 E a situação piorando  
 E os moradores da Vila  
 Reclamando, implorando  
 Por uma vida normal  
 Um bem-estar social  
 Mas o retorno  
 Que eles tem  
 É miséria e violência  
 Isto os coloca  
 No elo da delinquência.*

*E a Assistência Social  
Nada faz para lhes ajudar  
Na verdade eles querem  
É os humilhar,  
Discriminar.  
Fruto do desprezo pela nossa cor  
Eles são negros sim  
(E tem o seu valor)  
E as autoridades dizem  
Que eles tem o que merecem  
Mas baseado nestes fatos  
As conseqüências aparecem.*

*Vila Santa Rita  
Quem vai ajudar  
Tai uma pergunta  
Que inda está no ar.*

*Não!  
Não são habilitados  
Não tem dignidade  
Não conhecem sequer  
Não, a sua liberdade.  
E as crianças vivendo  
Com dificuldade  
Muita repressão  
É o que elas ganham  
Da sociedade.  
E as garotas em plena fase  
De puberdade,  
Se tornam mães  
Aos 15 anos de idade  
Todas rejeitadas pela comunidade  
O caminho a seguir  
É a marginalidade.  
Vivendo na maldade  
Sem vivacidade  
Abandonado  
Maltratado  
Maltrapilho  
Precisando de auxílio  
Sem informação  
Não conhece seu valor  
Andam por aí dizendo  
Que são terror.*

*Juventude repreendida  
Pela sociedade  
Com uma cara sofrida  
Perambulando pela cidade*

*Jovem maltratado  
 Tirado como um ladrão  
 Vai garantir sua vida  
 Com um pau-de-fogo na mão.  
 Falta de alimentação  
 E de informação  
 Diariamente comunicado  
 Com esta situação.  
 A necessidade se torna  
 Vício maldito  
 Vendendo seu cabrito  
 Na esquina dos aflitos  
 Um relógio  
 Uma jaqueta  
 Um revólver  
 Um tênis de marca  
 Não!  
 Não dá para agüentar  
 Não dá para segurar  
 As condições de vida  
 Que tem que enfrentar  
 Amedrontado  
 pela forte repressão  
 da ROTAM  
 e com certeza  
 eles sabem do seu amanhã  
 e algemado na caçapa  
 seu destino caminha então  
 para o presídio  
 de Santa Terezinha.*

*Vila Santa Rita  
 Quem vai ajudar  
 Tai uma pergunta  
 Que ainda está no ar.*

*Jovens inocentes  
 Sem maldades na mente  
 Se tornam dependentes  
 De entorpecentes  
 Eles precisam de ajuda  
 Para se livrar,  
 Mas a sociedade  
 Finge não enxergar  
 Que nas esquinas da vida  
 Eles vão distribuir  
 O conhecido papelote  
 Para se garantir.*

*E a polícia quando pá! pá!*

*Não quer saber de nada  
 Simplesmente o que eles fazem  
 É dar muita porrada  
 E por tanta violência  
 Eles pedem clemência  
 Por ser um povo sofrido  
 Perdido  
 Mal amado  
 Vivendo muito mal  
 Malandragem total  
 Com seu rosto no jornal  
 Página central  
 E para o mundo do crime  
 É agora mais um marginal.  
 E às cinco e meia da tarde  
 A notícia é fatal  
 É Vila Santa Rita  
 Na ronda policial.*

*Vila Santa Rita  
 Quem vai ajudar  
 Tai uma pergunta  
 Que ainda está no ar.*

A vida do artista na cidade de Juiz de Fora era árdua, não só pela dificuldade em encontrar espaço para as suas apresentações como cantor, mas também para o ganho do dinheiro necessário para se manter. Junte-se a estes fatores, a sua cada vez mais crescente visibilidade no cenário dos bailes e das galeras dos subúrbios, o que aumentou a sua responsabilidade por ser o *rapper* mais conhecido da cidade, para cuja figura convergiam todas as projeções artísticas e as representações ideológicas associadas à sua posição de destaque. Desta forma, o *rapper* se viu depositário das expectativas de ser o porta-voz de todo um grupo de pessoas que se viam por ele representado. E, depois de muita luta, dramas pessoais e questionamentos internos, P. MC decidiu, graças ao apoio de incentivadores, deixar Juiz de Fora e ir tentar sua vida em São Paulo. Lá, sabia, haveria dificuldades, mas também haveria oportunidades, já que era o local onde o *rap* brasileiro e o movimento *hip hop* tinham a sua maior concentração de atores.

Na Paulicéia, o *rapper* mineiro conseguiu cravar seu trabalho e batalhar por seu lugar, conseguindo abrir espaço para que sua arte fluísse exatamente no meio onde o reconhecimento de seu valor como artista se traduzia por melhorias profissionais. Interagindo com os artistas locais, mantendo contatos com os profissionais certos, P. MC demarcou seu terreno e se tornou uma figura importante no cenário do *rap* brasileiro. Sua carreira se

expandiu através de shows, gravou músicas com artistas nacionais importantes, inseriu seu trabalho na mídia, participou de eventos que entraram para a história do *rap* brasileiro, e conta hoje com o reconhecimento por parte do público e da crítica. Sua última incursão profissional é a sua atuação como ativista cultural em várias entidades assistenciais que atendem aos adolescentes infratores, onde executa um trabalho com a escrita, a leitura e o *rap*.

José Paulo se chama José Paulo, sem sobrenome. Esta condição de anonimato o dilui numa indigência social/familiar e lhe dá uma condição de universalidade. Por não ser um alguém portador de um registro oficial de seu passado hereditário, P. MC se torna um membro representativo da coletividade, e sua genealogia possível, e dedutível, o encaminha para o berço de todos os homens: o continente africano.

Seja pela cor de sua pele, mas, antes de tudo, por seu passado de exclusão social, P. MC torna-se um real representante da “ninguendade” brasileira, do anônimo das ruas, do exilado sem identidade, do expatriado, do errante diaspórico, o que o situa em qualquer lugar do mundo de hoje marcado pelo número crescente de excluídos dos direitos sociais e de cidadania. Nosso personagem, consciente do seu despojamento social/racial/econômico, se percebe como tal e se nutre dessa sua condição para se fazer presente no território de pertença dos homens pelo caminho mais eloqüente - o da palavra. Através da sua palavra recitada se imbuí do poder da fala incógnita daqueles que representa.

A leitura do trabalho escrito por nosso *rapper* surpreende por ser tão provocador no tato, tão prudente na sua eloqüência. P. MC faz do incógnito a lei da sua poesia. A sua construção de versos é comparável ao plano de uma grande cidade (onde habita verdadeiramente), em que as pessoas podem movimentar-se despercebidas, escondidas por blocos de edifícios, portões ou pátios. Na mesma cidade que, em sua obra *A situação das classes trabalhadoras na Inglaterra*, Engels descreve:

*(...) Pode-se caminhar horas inteiras sem chegar ao menos ao começo de um fim, tem algo de desconcertante. Esta concentração colossal, este amontoado de dois milhões e meio de homens em um só lugar, centuplicou a força destes dois milhões e meio de homens... Mas tudo isto que... isto custou, é algo que se descobre somente em seguida. Depois de haver vagabundeado vários dias pelas ruas principais... Começava-se a ver que estes londrinos devem ter sacrificado a melhor parte de sua humanidade para realizar os milagres da civilização, dos quais a cidade está fervilhante; que neles permanecem inativas e foram sufocadas cem forças latentes...Finalmente, o ferredouro das ruas tem algo de desagradável, algo contra o qual a natureza humana se rebela. Estas centenas e milhares de pessoas, de todas as classes e de todos os tipos que aí se entrecruzam e se comprimem, não são por acaso homens, com as mesmas qualidades e capacidades, e com o mesmo interesse de serem felizes?...E não obstante, ultrapassam-se uns aos outros, apressadamente, como se nada tivessem em comum, nada a fazer entre si; não obstante, a única convenção que os une, subentendida, é que cada um se mantenha a direita ao andar pelas ruas, a fim de que as duas correntes da multidão, que andam em direções*

*opostas, não se choquem; não obstante, a ninguém ocorre dignar-se a dirigir aos outros, ainda que seja apenas um olhar. A indiferença brutal, a clausura insensível de cada um nos próprios interesses privados torna-se tanto mais repugnante e ofensiva quanto maior é o número de indivíduos que se aglomeram em um espaço reduzido. (ENGELS, in BENJAMIN, 2000, p.46/47).*

O *rapper* torna-se cúmplice da multidão sem rosto e quase se afasta dela quando rima suas líricas. Ao subir no tablado para cantá-la, ao invés de destacar-se, mistura-se profundamente a ela para fulminá-la e, ao mesmo tempo, redimi-la. Fala por ela e ela o reverbera repetindo seus versos ritmados.

Neste plano poético, as palavras de P. MC têm seu lugar indicado com precisão, como as palavras dos conspiradores antes de uma revolução: o artista conspira com a própria língua, calcula seus efeitos a cada passo e é guiado pelo ímpeto de sua paixão pelas palavras e pelas temáticas que aborda.

No exercício da sua arte, nenhuma palavra de seu vocabulário está destinada, de antemão, a uma alegoria. Ele executa suas escolhas conforme o assunto a ser abordado e destrinchado. A sua poesia é um ato de violência e nisto ele recorre a alegorias. São as únicas que fazem parte do segredo de seu fazer. A crueza de seu discurso desperta outras fomes, fazendo um contraponto com as anorexias da contemporaneidade. O artista usa seu arsenal de experiências para esculpir seu texto com a mesma precisão – e violência – com a qual o escultor retira do bloco de pedra uma poesia bruta, mas lírica. Sua experiência consiste, precisamente, de acontecimentos fixados com exatidão na lembrança e na pele, mas também de dados acumulados, freqüentemente, de forma inconsciente, e que afluem à memória, descontroladamente, involuntariamente, portadores talvez da fala atávica de seus antepassados.

Esta memória involuntária corresponde ao repertório íntimo do artista; mas nos arquivos da experiência do sujeito, certos conteúdos do passado individual entram em conjunção com elementos do passado de uma memória coletiva. Esta abordagem nos confronta com o artista diaspórico, produtor de uma cultura híbrida, que mistura elementos da cultura diaspórica aos discursos da atualidade. Como artista, percebe, apaga e reescreve as cartografias contemporâneas, criando seu próprio território, que não tem fronteiras demarcadas.

A escrita pode ser como um sismógrafo sensível de um tipo de forças que ultrapassam o sensível perceptivo. O artista, como perceptor de seu tempo, registra o mundo através de sua sensibilidade libertadora. Como diz Clarice Lispector, “a arte é purificação e não pureza, libertação e não liberdade”.

Desta forma, P. MC vê o mundo e se sente um verdadeiro tradutor de realidades desconfortáveis, transitando em espaços onde medram as vidas minúsculas, os acontecimentos mínimos e as felicidades anãs. Traduz um universo de desesperanças concretas, pouco visitado por sensibilidades suscetíveis. Faz um uso transcendental de seu olho armado, vendo o invisível, aquele invisível que só se vê quando se é violentado por um dedo no olho. Faz um acoplamento de forças: a força sensível do grito e a força insensível do que faz grita

### ***LUZ VERMELHA***

***Autoria: P. MC***

*Uma luz vermelha desponta no início da rua  
Uma interrogação na minha cabeça e na sua  
Ela vem se aproximando cada vez mais  
E um clima pesado já não mais te deixa em paz*

*Homens negros e brancos todos maliciosos e desconfiados  
Te regulando então com um olhar fixado  
Porém ela passa e a gente fica aliviado.*

*Quando o clima é totalmente tranqüilo  
Novamente a luz vermelha aparece na rua  
Ela pára, enquadra, é a viatura*

*- Mãos na cabeça... Você, deitado no chão  
Eles perguntam: Tem flagrante?  
E você: - Não, evidente que não.*

*Na sua cabeça o ferro ele segura, tremula a mão  
Acelerando a batida do seu coração.  
- É foda! Não dá para agüentar  
Inseguro e preocupado você continua  
E a luz vermelha reluzindo  
No teto da viatura  
Clareando a cena da humilhação  
Muita interrogação,  
Muito choque de mente,  
Uma terrível situação.*

*Quem não deve não teme  
É o que dizem por aí  
Mas estando certo ou errado  
O tambor pode girar  
É melhor se jogar, correr*

*Corre que lá vem os hõmi  
Corre, corre*

*É tudo meio estranho e cabuloso, entende?  
 O medo te domina, desorienta, mexe na adrenalina.  
 E você se pergunta: Qual será a minha sina?  
 A mesma luz vermelha exibida no teto da viatura  
 Ilumina agora o brilho dos teus olhos  
 Um brilho de medo, com muita insegurança  
 Também, diante de tal situação, tal ignorância  
 É total a desconfiança.*

*Cagando de medo de homens iguais a você  
 Que não sabem, não querem, não acreditam, que só o hôme lá de  
 cima tem o poder  
 A razão versus emoção, condenação versus libertação  
 É melhor se jogar, disparar, correr  
 Corre que lá vem os hôme...*

*Bota preta engraxada  
 Bicudo na cara,  
 Cacete na mão, Punho cerrado  
 Porrada no pulmão*

*Qualquer palavra de piedade  
 É sinônimo de desacato a autoridade.  
 Ai fudeu! Já era!  
 Muita tortura  
 Agulha embaixo da unha  
 Roupa mijada  
 Porrada no pau de arara  
 Brincadeira sacana:  
 Tapas, socos, chutes  
 No corredor polonês  
 Se der, se puder, se joga, pode correr  
 190 é o terror protegendo você.*

Recorremos a Baltazar Gracián para delinear uma possível anatomia da poética rústica de P. MC: “Uma palavra é como uma hidra vocal porque, além de sua significação própria direta, se a cortarmos ou a invertermos, de cada sílaba renasce uma sutileza de engenho e de cada inflexão um conceito. (GRACIÁN, apud SOUILLIER, 1988, p.207)

Se, em termos de postura, frente a uma obra produzida por um “artista inculto”, somos convocados a nos libertarmos dos preconceitos que nos afastam de uma possível “nova literatura espontânea”, que nasce para o usufruto do espectador assim como todas as suas demais “irmãs de métrica”, lembremo-nos que as narrativas do *rap* passam pelos épicos particulares, pelas sagas domésticas, pelos evangelhos individuais. Através de rimas simples, mas com uma escrita desapegada e descarrilada dos trilhos da norma culta, inscreve-se, no

altar da literatura, um “poema sujo” escrito por poetas nascidos na sarjeta da sociedade, na senzala contemporânea, alguns ainda com as marcas indeléveis da escravidão histórica re-significadas pelas marcas invisíveis da escravidão moderna.

Retomando a escrita de P. MC, ressaltamos o texto abaixo:

*hoje nós temos três microfones quatro mc's pra todos vocês primeiro vai o p aí meu irmão agora é sua vez, agora fica com seu ouvido bem aberto você vai tomar um sacode só pra fica esperto do barroco mineiro ao rap brasileiro que se foda eu vô cantá de galo no seu terreiro, o picolé de asfalto vai derreter na sua boca palavras amargas na sua goela a força, quiseram fazer de mim negão arrasado mais continuam por ai tudo fodido e mau pago, eu tentei mudar quis amenizar mais o movimento quis me condenar respeito a quem merece e bom de mais da conta quem tem sangue de b-boy tá ligado na resposta, agora é pra chutá o pau da barraca, se eu escuta conversinha eu to partindo é pra porrada, muito obrigado pela quem adia do meu pelo pai celestial pode crê será bem pago  
um microfone dois microfone três, chega mais que agora é nossa vez, um microfone dois microfone três, jigaboo mandando rima pra vocês, um microfone dois microfone três, pra ti mostra que aqui não tem freguês,  
um microfone dois microfone três, tio fresh vai que agora é sua vez, é no um, dois, três digo a vocês não só freguês, se rap for tecnologia arigatô seu japonês, meia dúzia de filha da puta falaram que eu me vendi (e aí) o preço disso foi a mina deles que eu consegui e se microfone for revólver então eu sou do crime meu verbo é mais pesado e odeia fazer regime se eu for pego roubando um banco ou até um tênis puma respondo em liberdade e mando na frente do romeu tuma, tão perigoso se o guarda me vê ele corre, to doente se o hiv vem me pegar ele morre você pra mim é peixe eu tenho a vara e o anzol minha voz faz seu ouvido usar óculos de sou minha rima será tema de debate em qualquer escola o pinto do meu pai foi encontrado sem as bola, sua rima e um chinelo de dedo a minha e um tênis reebok sp funk anuncia que e o lado b do hip hop  
um microfone dois microfone três, chega ai mostra o que você fez, um microfone dois microfone três, eu to achando que agora é a nossa vez,  
um microfone dois microfone três, pra ti prova que aqui não tem freguês,  
um microfone dois microfone três, pmc vai que agora e tua vez, sou mc e nunca falo o que eu não sei ando sempre bem informado pra passar o meu recado e você sai por ai dizendo que sou alienado tá muito preocupado parece até que quer dar o rabo enquanto eu fazia hip-hop você fazia rock o seu cabelo e de bicha que pra dormir se pa enrola bobe fica ligeiro ou largado vê se fica esperto porque aqui e emiziele e todo mundo come quieto você não tá ligado chego ontem no movimento e não tá ligado então pergunta aos seus manos a seus aliados fica ai falando uma par sem saber qual que é a kevenin e o*

*cone e a maldade esta sempre de pé sua mãe, sua mina tia e prima  
toda sua família gosta da minha rima eu só um cara esperto não  
tenho a língua comprida são doctors mc`s atormentando a sua vida  
um microfone dois microfone três, chega mais que agora é nossa vez,  
um microfone dois microfone três, jigaboo mandando rima pra vocês,  
um microfone dois microfone três, pra ti mostra que aqui não tem  
freguês,  
um microfone dois microfone três, ai suave agora é sua vez,  
é minha vez então eu falo o que eu quiser no microfone com mais  
barulho que tua barriga quando tá com fome, eu quero ver alguém me  
derrubar se rap fosse proibido nego ia ter que me multa ou me leva  
para o pinel eu faço rap pra torcida do palmeiras com a camisa da  
fiel, não to aqui de brincadeira tem gente ai que tira onda suave tira a  
praia inteira eu só metido e cheio de marra o meu nariz é tão impe  
que seu respiro cai na tua cara, não vo muda eu sempre fui assim que  
falem bem que falem mal mais pelo menos que falem de mim, eu só to  
sendo realista deixei tua cabeça dando voltas como naquele filme o  
exorcista, no meio da pista de dança tendo mais convulsões que o  
ronaldinho na copa da França  
um microfone dois microfone três, chega ai mostra o que você fez,  
um microfone dois microfone três, eu to achando que agora é a nossa  
vez,  
um microfone dois microfone três, pra ti prova que aqui não tem  
freguês,  
um microfone dois microfone três, jigaboo vai que agora é sua vez.*

De forma corrida, direta, o texto do rap de PMC metralha como um devaneio, ou melhor, como um delírio febril, nascido das inflamações doloridas das chagas da diáspora africana. O grito literário do *rapper* mineiro, todo escrito em caracteres minúsculos, é contra a opressão de um sistema político que perpetua práticas de alienação generalizada, tal como colocado por Alice Cherki no prefácio do livro *Condenados da Terra*, de Frantz Fanon (2006, p.13): “(...) alienação por um mundo dominante, que subverte e altera tanto as coletividades quanto os sujeitos, em seu devir pessoal”.

Dando voz ao autor antilhano que, através de seu conhecimento e atuação profissional na área da psiquiatria, fez um dos discursos mais contundentes sobre a violência do processo da colonização e apregou uma descolonização que não descartasse a revolta, a insurgência, e nem a radicalidade da linguagem do colonizado quando este falasse a linguagem do colonizador, citamos Fanon (2005 p.52/53):

*A descolonização nunca passa desapercibida, pois diz respeito ao ser, ela modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores esmagados pela inessencialidade em atores privilegiados, tomados de maneira quase grandiosa pelo rumo da História. Ela introduz no ser um ritmo próprio, trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é verdadeiramente a*

*criação de homens novos. Mas essa criação não recebe a sua legitimidade de nenhuma potência sobrenatural: a “coisa” colonizada se torna homem no processo mesmo pelo qual ela se liberta.*

P. MC surge neste nosso trabalho acadêmico como um caso real, próximo de nós, vizinho de nossas vivências cotidianas e que figura muito bem como exemplo da universalidade do procedimento do *rapper* enquanto verbalizador e escritor que representa populações que sub-habitam as nossas sociedades. Se em nossa dissertação tentamos mostrar a capacidade de um ator social em se habilitar e em se capacitar para adquirir a competência de um tipo de discurso ideológico reivindicatório que se expressa através da construção de rimas poéticas, é porque acreditamos que no enquadramento do perfil deste artista de rua está presente a viabilidade deste processo artístico e o seu caráter emancipatório, e a possibilidade de seu reconhecimento como válido. Terminamos nossa consideração com a letra do primeiro disco deste *rapper* juiz-forano, intitulado eloqüentemente de “Revolução por novos ideais”:

### **REVOLUÇÃO**

**Autoria: P. MC**

*Revolução!*

*Revolução!*

*Revolução!*

*Muitos anos se passaram*

*E quase nada mudou*

*E nosso povo continua*

*Agora sem ter valor.*

*Eu não estou aqui*

*Querendo aparecer, não.*

*É apenas a verdade*

*que agora venho lhe dizer.*

*Então,*

*Diga que agora*

*Pelo menos vai entender*

*Este recado*

*Que eu transmito para você.*

*Estou te alertando*

*Estou te implorando*

*Para você parar, pensar*

*Poder analisar*

*Então,*

*Se conscientizar, irmão!*

*Você deve parar,*

*Raciocinar, refletir,*

*Sobre o que tem feito*

*Da sua vida até aqui.*

*Além de se sujeitar, a aceitar  
 Qualquer tipo de imposição,  
 Deixando ir por água abaixo  
 Ideais de nossos irmãos.  
 Que a séculos clamam:  
 Liberdade!!!  
 E nem na hora da morte  
 Perderam a dignidade.  
 Discriminado,  
 Otário,  
 Não se dá valor.  
 E por aí anda dizendo  
 Que é o terror.  
 Eu estou te alertando,  
 Estou te implorando,  
 Para você parar,  
 Pensar,  
 Analisar.  
 Então!  
 Se conscientizar, irmão.  
 É!!!  
 A hora a verdade é essa.  
 Eu quero ver então:  
 Revolução!*

*Filmaram e publicaram  
 100 anos de abolição,  
 100 anos de mentira,  
 Tudo isto é ilusão.  
 Revolução!*

*O nosso povo  
 Já vive com medo,  
 Ameaçado,  
 Humilhado,  
 Fudido também.  
 Discriminado, simplesmente.  
 Isto acontece  
 Em vários lugares.  
 Vamos gritar, irmãos!  
 Salve! Zumbi dos Palmares!  
 Um guerreiro de atitude  
 E personalidade.  
 Estrela negra,  
 Apagada na nossa sociedade.*

*Cabelo duro,  
 Boca grande,  
 Nariz achatado:  
 É o que eu herdei, sim,*

*Dos meus antepassados.  
 500 anos de sangue  
 Também de muita luta  
 Então,  
 Não pago comédia  
 Para quem não me escuta  
 Capacidade/ verdade  
 Verdade/ capacidade  
 Capacidade não é ser  
 Melhor que ninguém  
 É fazer você ouvir  
 Ouvir uma verdade  
 Que publicaram,  
 Que publicar uma mentira.  
 E aí?  
 Fugindo da realidade  
 Então!*

*Revolução!  
 Filmaram e publicaram  
 100 anos de abolição  
 100 anos de mentira  
 Tudo isto é ilusão  
 Revolução!*

*O racismo está em sua casa  
 E você agora finge que não enxerga  
 Querendo a vida separada  
 De pessoas normais  
 Que dentro da sociedade  
 Buscam idealizar.  
 Violência e humilhação  
 Não agüento mais  
 E o sistema traiçoeiro  
 Por nós nada faz  
 Então!  
 Vamos virar a mesa  
 E lutar pelos nossos ideais.  
 A muito tempo que estamos  
 Vivendo na merda  
 Cada dia que passa  
 A coisa fica mais feia  
 Pô! Não agüento mais  
 Esta situação  
 É, rapaz,  
 Essa coisa realmente está preta*

*A coisa nunca esteve preta  
 Sempre esteve branca  
 Os poderosos dominam*

*A sociedade  
Com muita desigualdade.  
Sociedade racista  
Que inferniza nossa vida.  
Essa é a verdade!  
Levando tiro,  
Porrada na cara,  
Mão de polícia,  
Batendo na nossa cara,  
Situação descontrolada.  
É foda!*

*Um país onde muitos  
Não conhecem a história.  
Passando anos e anos  
Sem nenhuma memória.  
Comemorando derrota,  
Não existe vitória.  
Somos América!  
América do Sul!  
Temos capacidade  
De lutar por igualdade.  
Como o Rei do Quilombo,  
Zumbi dos Palmares!  
Revolução! Sim!  
Revolução! Então!  
Revolução de ideais,  
Com muita reflexão.  
Revolução!  
Revolução!  
Revolução!*

## **Anexo B – Entrevistas P. MC**

### **ENTREVISTA 1**

Entrevista concedida ao autor no dia 17 de julho de 2009, em São Paulo.

**AFONSO:** O que você está fazendo agora?

**P. MC:** Estou trabalhando com o pessoal de algumas ONGs e na FEBEM com os internos lá no Tatuapé. Venho fazendo este trabalho há algum tempo por convite dos organizadores e estou mantendo a função até porque minha atuação lá rende muito. Sou um dos poucos que conseguem lidar com os diferentes níveis dos internos.

**AFONSO:** Que níveis são estes?

**P. MC:** De periculosidade. Tem desde o nível 1, que é baixa periculosidade, até o 4 que é aquele pessoal realmente perigoso, já com idade maior. Tem funcionário que sequer entra lá no setor deles. Desta conquista tenho de me gabar.

**AFONSO:** E este trabalho é com o *hip hop*, com o *rap*?

**P. MC:** Ainda não, mas é um trabalho que envolve a escrita e o texto literário. Chamo este trabalho de “Oficina de Palavras”.

**AFONSO:** E como é isto? Eles escrevem? Criam textos?

**P. MC:** É mais ou menos assim. Eu coloco um grupo de palavras no quadro negro – feio isto, né? “quadro negro”... – e eles fazem uma escolha de palavras ou grupo delas e partem para a escrita.

**AFONSO:** E o que gera no fim? O que eles têm que apresentar?

**P. MC:** Apresentam uma composição, no mínimo de dez linhas, dentro da temática que as palavras escolhidas sugerem. É difícil no início, eles tem certa resistência até mesmo pela falta do hábito de ler e, ainda mais, escrever. Mas com o tempo sai coisa muito boa.

**AFONSO:** Mas é um texto corrido ou precisa fazer rimas, dentro do princípio do *rap*, etc.?

**P. MC:** Não, pode ser um texto corrido. Eu começo a pedir uma rima só mais na frente, na quarta oficina, com um texto mais elaborado, mas antes eu vou fazendo assim. Mas no início

eu coloco desta maneira: texto corrido. Aí, em cima do material elaborado eu preparo outro material que exprima a identidade deles. Eu nunca mudo o que eles fazem, eu uso o material num outro trabalho, pois eles produzem muita coisa. Tudo que sai nos textos tem a ver com a vida deles, com a realidade deles.

**AFONSO:** Como é que você entrou nesta história lá em Minas. Como você começou a se envolver com o *rap* e a escrita?

**P. MC:** Foi devido à chegada mesmo do estilo lá, porque pra nós, na verdade, tinha toda aquela coisa das campanhas da Coca-Cola, do Michael Jackson, aquela mídia toda, todo garoto, todo adolescente, andava vestido como ele, de luvinha branca, de “oclinho” da Kodak e de boné, tanto é que a gente comprava boné no Zé Kodak. Isto já era o *hip hop* chegando e aí estava toda a turma envolvida com aquilo, como se fosse uma moda mesmo.

**AFONSO:** Como foi sua entrada, sua participação nisto tudo. Como você escrevia? Você anotava? Aprendeu vendo os outros, fazia de ouvido, como era?

**P. MC:** Como tinha muita coisa de norte americano, parece que saiu daí, mas tinha antes os palhaços da Folia de Reis que faziam versos, eu era daqueles moleques que acompanhavam aquelas festas todas, eu e meu primo, ele tocava caixa e eu cantava e dançava os pontos. Virava noite e dia. Tinha muita rima na Folia de Reis. Era interessante aquelas rimas: “subi no coqueiro/ subi no pé de limão/ lá embaixo abracei um moleque/ pensando que era um leitão.” Isto ficou na minha cabeça. Aí veio a música *rap* e a sua maneira de cantar.

Eu achava interessante a batida do *rap*, aquela coisa toda de palavras rimadas dos norte-americanos, mesmo sem entender, gostava do recitado deles, parecia uma gagueira.

**AFONSO:** Você sabia que eles (os *rappers*) chamavam o estilo de “gagueira”? Era isto. Aquela coisa de ficar repetindo uma sílaba o tempo todo era denominada “gagueira”.

**P. MC:** É mesmo. Mas diga o que você quer saber, mais específico?

**AFONSO:** O que me interessa é a origem deste conhecimento seu, do seu *rap*, de onde ele veio, como começou a escrever. Era intuitivo? Você aprendeu a escrever na escola, certo? Você intuiu isto tudo do *rap*? Intuiu?

**P. MC:** Imagina?!? Nada de escola. Eu comecei a escrever sozinho.

**AFONSO:** De onde veio isso?

**P. MC:** Na minha família, primos, irmãos e amigos em geral, e amigos de confiança, desde a infância e adolescência, eu sempre fui aquele que gostava de estudar, de ler, desde a cartilha dos Três Porquinhos, né? Na primeira série. Bem, minha mãe sempre preocupou com a minha educação: eu fiz o pré-primário no Colégio de Freiras, fui muito bem preparado para adentrar no primeiro grau, tanto que na primeira série era o melhor aluno da classe.

**AFONSO:** Você lia?

**P. MC:** Lia...

**AFONSO:** Livro mesmo?

**P. MC:** Não, era aquelas cartilhas dos bichinhos, dos animais... E outras leituras, mas nada de livro. Era caro, na minha casa não tinha como ter.

**AFONSO:** Então você assimilou o gênero do *rap*... Foi ouvindo, absorvendo e fazendo. Você se via como letrista ou como escritor.

**P. MC:** Como letrista, ainda não me via como escritor.

**AFONSO:** E você hoje se vê como escritor? Você se vê produzindo uma letra ou uma escrita, um texto de literatura?

**P. MC:** Eu comecei a me ver como um escritor em 88 porque eu percebia que primeiro eu criava uma história e depois fazia o *rap*. Eu criava uns mini textos e a partir daí eu tirava umas palavras legais porque não me sentia pronto para rimar. Depois que eu fui compreendendo a riqueza da rima e das palavras. Era tudo tirado do dia-a-dia, tipo “Ontem eu vim no ônibus da tarde e vi o trocador implicando com uma mulher, vi um pessoal protestando no parque Halfeld, vi a polícia dando prensa num moleque que tentou roubar uma bolsa de uma senhora”, e daí eu tirava a minha inspiração. Nascia destas coisas que incomodavam, as letras e os assuntos que chamavam a minha atenção. Hoje eu sei que o trabalho do *rapper* é este, visto como “artista social”.

**AFONSO:** O *rap* nasceu lá na Jamaica, na América, de uma reivindicação, do protesto, criou um território ideológico onde juntou um povo que precisava ter voz, mas eu acho que a estrutura já ultrapassou isto, o campo da música. O *rap* pode ser visto como literatura, uma obra escrita. O *rap* sobrevive sem a base, pode ser lido em separado.

**P. MC:** Com certeza. Já é assim há muito tempo. Quando alguém cantarola um *rap*, na verdade ele está recitando.

**AFONSO:** Meu interesse é este, do escritor de *rap* como tradutor do seu tempo, como um observador que registra o seu tempo. Mesmo com uma origem intuitiva, se denominam poetas de rua, certo? Este termo “poeta” é bem aplicado? Você mesmo se colocou no seu primeiro CD, ainda em Juiz de Fora, como poeta de rua.

**P. MC:** Com certeza...

**AFONSO:** E de onde vem esta produção “poética” se não há um “preparo”, um “estudo”?

**P. MC:** Era uma produção muito autônoma, era tudo gente autodidata. Que aprendeu vendo fazer, como na cultura popular, não em escola, mas tem história. Hoje as coisas são outras. Já existe a leitura da letra do *rap* em separado da batida, já existe um novo pessoal mais preparado escolarmente falando, que são chamados de “o lado B do *rap*”, que já vem com um preparo maior, estudados, com segundo grau completo, e que foram contaminados pelo *rap* pela música e pela letra, como estilo, e exercem este lado artístico compondo e escrevendo. É uma molecada negra e também branca, de 14 a 23 anos, inclusive, que se viu como artista do *rap* por causa das bandas novas de *rock* ou MPB que assimilaram o *rap* e que compuseram músicas com *rappers*. A minha geração não tem alta escolaridade, a maioria que foi longe nos estudos parou na 5ª ou 6ª série, mas tem muita gente estudada no *rap*, daí as letras estarem se sofisticando mais e o aspecto literário se sobrepondo ao ritmo. Mas ainda é um estilo musical negro.

(...)

**AFONSO:** Minha idéia é fazer um apanhado desta produção, desde os clássicos – Thaíde, Racionais – mas também mostrando que não foi um fenômeno da grande cidade, que lá no interior isto nasceu também, teve seus representantes. Este é o seu caso, nascido e criado no Bela Aurora, nos cafundó de Juiz de Fora. Como isto começou lá em JF? O que te levou escrever letras tão fortes? Foi insatisfação? O que te trouxe para SP? O que mudou na sua maneira de ser como artista? Você melhorou? (rs...)

**P. MC:** Lá em JF eu sofria por não ter apoio, eu era sozinho, não tinha como puxar este carro desta maneira solitária. Cheguei a um ponto de ter um compromisso com a situação, não era só pegar no microfone, rimar sobre dança ou música, tinha algo a mais, era a questão do conhecimento, buscar a leitura, outro tipo de música...

**AFONSO:** E você achou isto aqui?

**P. MC:** Achei. E hoje eu vejo que existe uma cena em JF, do *hip hop*, mas sem o rap. Existem os grafiteiros muito fortes, alguns DJs e só.

**AFONSO:** Existe *rapper* fazendo faculdade. Sabe aquele pessoal do movimento *hip hop* de JF, o Joãozinho grafiteiro, o Jagal, eles foram se apresentar no IAD e um deles era *rapper* e fazia universidade. Você vê como mudou... Tá mudando... A morte do Jagal foi um momento dramático para o movimento.

**P. MC:** Em Juiz de Fora prevaleceu o *graffiti*. O *rap* lá morreu...

**AFONSO:** Este menino universitário quando foi falar pra gente – eu procurei literatura sobre isto e não achei – ele tinha uma atitude de escrever seus rascunhos num “*black book*”, sabe? Assim como os grafiteiros fazem seus esboços num “*black book*”, os *rappers* também tem um livrinho onde anotam suas idéias, versos, etc. Isto me parece muito organizado dentro da espontaneidade do método *rap*. Isto acontece em SP?

**P. MC:** Não. Geralmente se escreve onde der. Tem gente que anda com caneta e um papelzinho no bolso onde escrevem suas idéias. Ou anotam onde der: guardanapo, papel de embrulho, e por aí vai. Sei que funciona assim com o pessoal de Curitiba, Porto Alegre e Brasília. Aqui em SP também.

**AFONSO:** O que eu quero é saber de você como isto funciona. Como se estrutura a idéia?

**P. MC:** Bem, creio mais na espontaneidade do artista e na oportunidade. Nossas letras são de caráter de depoimento. É aí que elas vão pegar o ouvinte. E se é depoimento sobre seu dia, suas dificuldades, sobre discriminação, pobreza, desamparo. Daí o *rap* ter a força que tem na periferia. Tem apresentação minha que vejo a turma toda cantando minhas letras de cor, o que é uma experiência importante. Sinto a identificação, que eu falo por eles. Às vezes chega uma galera novinha, de uma geração que veio depois da minha e falam assim pra mim: “Pô, você que escreveu a letra tal? (tenta lembrar a letra) ‘(...) recrutando jovens para o pelotão de Satanás’. Meu pai ouvia esta música e nunca mais esqueci”. Poxa, é muito legal isto, seu depoimento cruzar gerações. A música que fiz com o Charlie Brown Junior correu o Brasil e foi ouvida por gente rica, gente pobre, por branco e por negro deste país todo.

**AFONSO:** É mesmo... Você gravou com o Charlie Brown...

**P. MC:** Gravei, fiz show, viajamos muito, fiz videoclipe...

**AFONSO:** E foi para a Europa, né? Foi onde?

**P. MC:** Holanda, Alemanha e Londres... Esta viagem com o Rooney é que mudou a atitude do “*b-boy*” no Brasil. Tivemos grandes experiências lá com a turma do *rap* e do *hip hop*.

**AFONSO:** O *rap* criou uma nação sem fronteiras, uma pátria de despatriados. Você sentiu isto lá fora?

**P. MC:** Claro. A identificação com o *rap* é sem fronteiras mesmo. Tem *rap* na Índia, em Portugal. Tem *rap* no Brasil inteiro. Na Argentina, no Caribe...

**AFONSO:** Na África...

**P. MC:** Em todo lugar onde tem oprimido...

**AFONSO:** E o *rap* nasceu numa nação (Estados Unidos) democrática, mas imensamente racista... Curioso isto, o que demonstra que o *rap* é um grito...

**P. MC:** E frutificou...

**AFONSO:** Pois é...

(...)

**AFONSO:** Entre os *rappers* tem crítica sobre o trabalho uns dos outros? Sobre as letras principalmente?

**P. MC:** Tem. Falam das letras e dos erros de concordância... Normalmente a crítica vem daqueles que tem escolaridade maior, mas é muito pouco. A maioria assume o jeito que fala. A gíria, o falar cotidiano, os termos populares entram com tranquilidade na letra do *rap*, mas a discordância verbal não. Tem que falar a verdade crua, de modo natural. Tudo que sirva para demonstrar a falta de afetividade, a vida sofrida, de modo real esta é a onda do *raper*.

**AFONSO:** O *raper* incorporou esta fala do cotidiano como parte da sua estrutura de discurso artístico? Isto é atitude? Falar errado?

**P. MC:** Claro... Está embutido nisto o depoimento de vida das pessoas. A maioria dos artistas faz questão de escrever como se fala, pois desta forma criam identidade com o público. O *rap* é recente na classe média e rica. É música de pobre.

Dizem que se não for assim as pessoas não entendem. Dizem: “Eu falo assim e vou escrever assim. É assim que meus “muleques” entendem...” Por exemplo, nos Racionais, o Ed Rock tem uma pronúncia muito melhor do que a do Mano Brown, mas o Mano canta com o “tom” da periferia.

**AFONSO:** Você já leu algum livro do Ferréz, deste pessoal da escrita de periferia?

**P. MC:** Não...

**AFONSO:** Existe um grupo que escreve direto do subúrbio, da favela. Tem o Ferréz, o Alexandre Buzo, o Alan da Rosa, aquele cara que escreveu sobre o massacre do Carandiru, “O Sobrevivente do *Rap*”...

**P. MC:** Alguns freqüentam a Galeria do Rock, mas não li nada deles.

(...)

**AFONSO:** O *rap* tem uma estrutura poética. Como um artista plástico que pega o barro do quintal dele, o *rapper* escreve com o que tem no seu “quintal” também.

Estou pegando aquele disco seu, o primeiro, feito em JF e fazendo comentários sobre isto. Como alguém consegue fazer uma coisa como aquela, sem estudo, faz uma coisa sem preparo, e escreve. Sem dizer do orgulho do *rapper*. O *rapper* fala da dor dele, da realidade dele. O *rapper* tem um lugar que o faz *rapper*. Acho estranho existir no Brasil *rapper* oriundo da classe média ou alta.

**P. MC:** O Gabriel (o Pensador) é visto com desconfiança pela galera suburbana... Ele é inteligente, faz letras boas, mas reclama de barriga cheia. Não tem sangue de escravo.

**AFONSO:** Mas o Marcelo D2 deu uma boa mudada no *rap* nacional, com toda aquela mistura de *rap* com samba. “A Procura da Batida Perfeita” é um *hit* na história da música no Brasil...

**P. MC:** Ele tem atitude, daí a aceitação por parte do pessoal. O Marcelo canta do morro...

(...)

**AFONSO:** E na FEBEM? Como o *rap* funciona lá?

**P. MC:** O *rap* funciona parcialmente, por enquanto. Tem garoto lá que já escreve na naturalidade, mas todos ouvem e cantam *rap*. O *rapper* fala deles e para eles, da vida deles. Quando comecei o trabalho e fui tendo uma aceitação grande por parte dos detentos, isto gerou um mal estar na turma que atuava lá antes, os monitores...

**AFONSO:** Tem gente que coordena o trabalho? Eles aceitam o *rapper* fazendo oficina de palavras? Dando voz ao moleque?

**P. MC:** O pessoal da pedagogia ficou revoltado

(...)

**P. MC:** Na medida que fui crescendo e determinando meu espaço lá dentro, fui encontrando apoio e resistência. Foi daí que veio a idéia de eu entrar na faculdade para fazer Pedagogia...

**AFONSO:** Pois é, isto me surpreendeu, sabia? Por que Pedagogia?

**P. MC:** Na verdade eu queria fazer Sociologia, mas o pessoal lá dentro, os amigos, me diziam assim: “Cara, você já sabe tudo da sociologia. Aprendeu lá na rua e aplica aqui dentro. Você tem muito é a ensinar para o pessoal daqui (os pedagogos). Faça logo um curso para oficializar seu conhecimento e acrescentar coisas novas à teoria”. Aí uma pessoa muito influente, que me ajudou muito, me deu a força que faltava e consegui passar no vestibular e estou no segundo ano de Pedagogia.

**AFONSO:** Parabéns, cara. Sempre acreditei no seu trabalho. Mas deve estar criando muita polêmica na escola, né? Através da sua experiência.

**P. MC:** Nem me fale... Tem horas que “o bicho pega” com os colegas e com os professores. Sempre questiono que a teoria, na hora da prática, acaba sendo outra. Acho importante saber o que foi pensado pelos grandes teóricos, Piaget, Montessori, mas dentro da realidade de um garoto internado numa casa de correção, parece tudo utopia.

(...)

**AFONSO:** O *rap* entrou lá (na FEBEM) como terapia?

**P. MC:** Tive que lapidar no início. Tinha a catarse. Muitos deles ouviram *rap* no rádio e pensaram: “vou fazer isto aí”. Havia a identidade. O *rap* é muito inclusivo para este perfil de pessoa. Aí, quando cheguei lá, eles pensaram: “Eu consigo fazer isto aí? Ele vai ensinar a gente a fazer isto aí?” Nem me conheciam, não sabiam quem eu era. Quando começou o trabalho com as palavras, eles foram sentindo que teriam de praticar de verdade. Tinha cara que nem conseguia pegar no papel e no lápis. Se tem um fator que foi importante, foi a descoberta deles de que eu era o P.MC. Eles reconheceram minhas músicas e isto criou um outro tipo de relação. Era como se um deles estivesse falando por eles. As oficinas foram acontecendo e eles produziram os textos já com uma cara de depoimento. (Mostra alguns exercícios de palavras e listas de presença na oficina). Não mudo nada do que escrevem. Respeito o que eles falam e como falam. A idéia é que, ao lerem os textos, compreendam algumas coisas que os levaram lá para dentro (da FEBEM).

(...)

**AFONSO:** Você saiu de JF e encontrou seu espaço aqui. O elaborar da suas letras melhorou por ouvir mais? Por conversar mais com outras pessoas do meio?

**P. MC:** Foi importantíssimo trocar idéias com outras pessoas, aumentar a informação, saber ouvir, saber tirar proveito das vivências, e saber analisar o *rap*. Com isto aprendi algumas técnicas novas, que aconteceram. O meu modo de falar mudou, o jeito de escrever mudou, por exemplo, a parte “metralhada” do *rap* eu não conhecia e eu assimilei (canta um trecho “metralhado”, onde as palavras são ditas ininterruptamente como um disparo verbal). Até a questão da técnica da escrita, a montagem da letra, a métrica, a técnica verbal... O pessoal, o público, sabe o que você diz... Mas tem que saber dizer...

**AFONSO:** Sabem ouvir, assimilando as letras rimadas...

**P. MC:** Ou o cara sabe disto por causa da literatura (que rima na poesia) ou pelo *rap*, que é ritmo e poesia juntos...

**AFONSO:** E onde este povo (os *rappers*) fica? De onde tiram isto, sua poética?

**P. MC:** Do dia-a-dia. Das reflexões do dia-a-dia. É impossível não constatar isto. O *rap* vem de dentro do artista depois de processar sua vida.

**AFONSO:** Eu credito nesta criação “espontânea”. Lá no curso de Artes eu digo que as pessoas, todas elas, tem um enorme potencial para se exprimir em linguagens visuais diferentes por terem sido “alfabetizadas visualmente”. De tanto ver elas fazem, mesmo sem saber das “regras”. Olhe só as crianças: você pede que façam uma história em quadrinhos e elas fazem, pede para fazer um cartaz publicitário e elas fazem, dá uma câmera fotográfica e elas fazem boas fotos. O *rap* é mais ou menos a mesma coisa: as pessoas ouvem e fazem. Possuem um repertório interno assimilado do qual lançam mão.

**P. MC:** Com certeza se aprende muita coisa assim hoje. No *rap* é mais ou menos assim. De uns anos para cá melhorou muito a conscientização de quem faz *rap*. A pessoa se preocupa em construir um texto coerente com o modo como será dito. Pensa na métrica, no trabalho da base musical do DJ, mas se concentra mesmo é na escrita. É mais literatura dirigida...

(...)

**AFONSO:** Eu vejo o *rapper* como um artista plural, ele escreve, compõe, dança e é um *performer*. Tem que ter presença de palco. A récita poética na Grécia antiga era mais ou menos desta forma performática.

**P. MC:** Verdade. Era um ritual...

**AFONSO:** Você se sente bem nesta fase da sua vida?

**P. MC:** Sim, principalmente porque eu não sou daqui, mas faço parte da história do *rap* de SP.

**AFONSO:** Portanto, do Brasil.

**P. MC:** (rs...)

## ENTREVISTA 2

Entrevista especial com P.MC, feita em 1998 para o site [www.rapnacional.com.br](http://www.rapnacional.com.br), falando sobre o seu novo CD e o seu projeto com adolescentes que já passaram pela FEBEM...

**RAP NACIONAL - P.MC,** é verdade que você tinha desistido do *rap* nacional, mas resolveu voltar à sua atividade?

**P. MC -** Sim, é verdade, tô de volta mas não muito satisfeito com a cena atual, tenho consciência que além, de MC sou um artista-social, reconheço e sei muito bem até onde meu talento pode me levar.

Com o passar do tempo, fui adquirindo mais experiência e profissionalismo e isso infelizmente o *rap* do meu país ainda falta muito para alcançar.

**RN –** Você continua trabalhando com os adolescentes da FEBEM ?

**P. MC -** Sim, continuo, as minhas oficinas dentro do complexo estão paradas. Mas continuo preparando material novo e dando segmento junto com alguns adolescentes ex-internos que eu trouxe para esse meu novo disco. (não tenho ido à FEBEM, mas todos os dias encontro com vários ex-alunos que não quiseram mudar e estão aí pelas ruas de SP e sempre que possível tento dar uma assistência de alguma forma).

**RN -** O que o levou a vir com esse CD *Meu rap é assim*, totalmente diferente?

**P. MC -** Essa mudança, foi à liberdade de composição que eu encontrei dentro de mim, tudo isso é um grande aprendizado que eu tive com o tão amado e odiado Jigaboo, as bases foram bem elaboradas e o bom gosto musical do DJ Deco contribuiu muito para isso, eu fui ousado demais em fazer um *ska* com *hip hop*, e tem uma faixa que eu tive a ousadia de vir cantando uma melodia (*Na asa da gaivota*)

**RN –** Qual a sua análise sobre o *rap* nacional da atualidade?

**P. MC** - No meu ponto de vista, precisa-se de profissionalismo uma composição mais abrangente e técnica vocal enfim , precisamos nos libertar desse *hip hop* tenebroso que vem se difundindo no Brasil.

As rádios não tocam por que o nosso bpm é muito baixo, e não se pode fazer um *rap* falando de uma garota ou de uma festa sem ser ridicularizado, por que mesmo se alguém fizer, toda a rapa vem tirar você de comédia, com isso os gringos e algumas bandas de *pop rock* estão aparecendo cada vez mais no cenário. E eu não vou ficar preso num HH tenebroso por que sei muito bem do meu talento, e só Deus sabe o que eu passei de 1984 dançando *break* na rua em MG até os dias de hoje.

**RN** – Você continua trabalhando com o Quadrilátero? Quem são os integrantes?

**P. MC** - Atualmente não, mas foi por intermédio deles que eu ministrei oficina de HH na FEBEM até hoje. Em meados de 1998 foi que eu comecei uma pré-seleção para construir uma música que deu destaque para o Quadrilátero, que todo mundo do HH conhece que é a música *Realidade*. Os integrantes são: O KS, Mano Dadai, Bones, Pierre, Juninho BV, Barba ZL e o Villa que é o cara que mais dá o sangue pelo projeto.

**RN** – Hoje você está vendo o *rap* com mais frequência na televisão e outros veículos de comunicação. O que você acha disso?

**P. MC** - Eu não estou vendo o *rap* com tanta frequência assim na TV, o que eu assisti foi MV Bill , Hood e o RZO no Faustão, isso não é ainda uma grande abertura, falta muito, temos muito que conquistar ainda. Somos mais de mil grupos de rap no Brasil. Quanto aos outros veículos também, não vejo tanta passagem de grupos por eles, não sou contra a mídia, por que quando estou mostrando o meu trabalho em qualquer veículo de comunicação, tenho muita firmeza e consciência de como devo agir e depois quem sabe dos meus venenos sou eu.

**RN** – Você é discriminado por ter um envolvimento maior com os brancos?

**P. MC** - Hoje em dia diminuiu, mas em relação a 1997 quando eu participei do 1º disco do Charlie Brown Jr. (respiração contínua e prolongada e no segundo disco também) muita gente do HH veio falar o que eu pretendia quando estava me juntando a uma banda de *rock* branco, depois veio minha primeira contratação por uma multinacional , aí que foi pior , por que todos (menos o Hood) , disseram que eu tinha me vendido. Daí em 1999, formou-se o Jigaboo, aí foi que os manos se giletaram de ódio quando trouxe o Suave. Nunca escondi que ele era de classe média, sempre me respeitou, a minha junção com ele trouxe essa parada meio

*crossover* para dentro do *rap* e com isso tive um novo aprendizado, somos muito amigos graças a Deus.

**RN** – Quem são os manos que participam da sua música nova *Sem me entregar*?

**P. MC** - Eles são: Alemão, HÓS, Rimático, Robson Dinamite, Da Lua e MR . Eles são garotos que já fizeram uma oficina bem rápida comigo quando eles estavam internados, eu os trouxe para essa música por que já tava na hora de mostrar o quanto um garoto desse tem talento para vocal e composição.

**RN** - E o Jigaboo? Realmente acabou? Por quê?

**P. MC** - Eu vou usar um ditado que todo mundo conhece: “tudo o que é bom dura pouco”.

No meu novo disco as pessoas vão poder matar essa curiosidade que muitos querem saber, ouçam a faixa *Presente do Jigaboo*, a resposta está lá.

Eu aqui deixo um abraço verdadeiro para o DJ Deco que soube unir dois estilos totalmente diferentes P.MC/Suave que resultou num grupo que contribuiu para mudanças no *rap* do Brasil, e também para o Suave que com certeza tem talento e veio para inovar deixando uma interrogação, nas mãos da nova e da velha escola, preste bastante atenção, rap é liberdade de talento.

**RN** – Deixe o seu salve.

**P. MC** - Para todos do Poppin’, Footwork, escritores, Mestres de Cerimônia e aqueles que são maestros da cultura HH, cuidando da nossa musicalidade, que são os DJs.

### **Anexo C - Glossário**

B.Boy – “B” abreviação de beat (batida), boy – garoto. Garoto de rua envolvido no movimento hip-hop. Feminino: B.Girl.

Beat – Batida; os grupos de rap cantam sobre um fundo instrumental (base) de forte apelo rítmico.

Bombeta – boné.

BPM - Batidas por minuto. Marcação rítmica do rap.

Break – Estilo de dança com movimentos robotizados ou quebradiços, podendo também ser praticado com acrobacias no solo (break violento)

Breakers – Dançarinos de break.

DJ – Abreviatura de disc-jockey. No universo do rap é aquele que faz os efeitos sonoros da música; é responsável pelos “scratches”.

Giletar – Passar raiva. Ter ciúmes.

Grafite – Arte de pintar ou desenhar (com spray ou tinta) muros, painéis, túneis, faixas, etc., com logotipos (tags) ou desenhos relacionados com o universo do movimento rap. Utiliza letras tortas ou engarrafadas que faz com que muitas vezes apenas os grafiteiros entendam o que está escrito.

HH – O mesmo que hip hop

Hip hop – Movimento cultural que reúne os rappers, breakers e grafiteiros. Alguns já incluem também esportes radicais urbanos.

Jungle – estilo de música eletrônica surgida na periferia de Londres.

MC – Abreviatura de Máster of Ceremony (mestre de cerimônia). Rappers que cantam e animam os bailes.

Posse – Quando dois ou mais grupos de rap se reúnem, formando uma turma.

Racha – “Batalha” de dançarinos de break para decidir quem é o melhor.

Radicais – Rappers que atacam em suas letras o racismo, a polícia, o sistema, tudo com que não concordam, procurando dentro das suas concepções uma solução.

Raggamuffin – Estilo jamaicano que mistura elementos do raggae com o funk e rap.

Rap – Abreviatura de “rythm and poetry” (ritmo e poesia). Estilo de música onde um DJ e um ou mais rappers se apresentam cantando sobre uma base instrumental a letra falada ou declamada. Há vários tipos de rap: def, bass, Miami, hip-house, ragamuffin, etc.

Rapeiro – O mesmo que rapper. A palavra derivou de “rapero” que é como se denomina o rapper em países de língua espanhola.

Rap-love – Rap romântico, com ritmo lento e letras que falam de amor

Rappers – Aqueles que cantam o rap.

Scratch – Efeitos sonoros produzidos pelo atrito entre a agulha do toca-disco e o próprio disco.

Smurf – Dança dos rappers, com passos que lembram o funk.

## **Anexo D – Biografias**

### **RACIONAIS MCs**

Um dos principais grupos de *rap* e *hip hop* brasileiros, surgiu no final da década de 80 na periferia de São Paulo com um discurso contra a opressão às populações marginalizadas nas grandes metrópoles brasileiras.

A primeira gravação foi em 1988, na coletânea "Consciência Black". Dois anos depois, o primeiro disco solo, "Holocausto Urbano" levou o grupo a fazer uma série de shows pela Grande São Paulo, tornando-o mais conhecido. Em 1991, abriram para o show do grupo norte-americano Public Enemy, um dos pioneiros e mais famosos grupos de *hip hop*. A partir de 1992, os integrantes dos Racionais passaram a desenvolver um trabalho voltado para comunidades pobres da periferia, fazendo palestras em escolas sobre drogas e violência policial, racismo e outros temas.

Combativos, em suas letras procuram passar uma postura até mesmo agressiva contra a submissão e a miséria, usando a linguagem da periferia, com gírias e expressões típicas. No final de 1994, um show no Vale do Anhangabaú, no centro de São Paulo, acabou em confusão e quebra-quebra quando os integrantes do grupo foram presos pela polícia sob acusação de incitação à violência.

A violência policial é um dos temas mais constantes nas letras dos Racionais. O disco "Sobrevivendo no Inferno" levou o sucesso do grupo a outro patamar, alcançando a marca das 500 mil cópias vendidas. No entanto, o conjunto adota uma postura dúbia em relação à mídia e à indústria fonográfica, que dizem ser parte do sistema que combatem. Algumas músicas dos Racionais são "Fim de Semana no Parque", "Pânico na Zona Sul", "Mulheres Vulgares", "Hey Boy", "Diário de um Detento", "Fórmula Mágica da Paz" e "Homem na Estrada". A formação do grupo é com Mano Brown, Edy Rock, Ice Blue e K1 Jay.

### **GOG**

Genival Oliveira Gonçalves, mais conhecido como GOG, é um cantor de *rap* brasileiro, nasceu na cidade satélite de Sobradinho no Distrito Federal no ano de 1965, 15 dias depois da chegada dos seus pais à Brasília. É o segundo de uma família de quatro irmãos.

Foi um dos pioneiros do movimento *rap* em Brasília. Desde o início da carreira, ganhou a alcunha de Poeta. Seu mais recente trabalho é o DVD Cartão Postal Bomba!, lançado em fevereiro de 2009. Seu primeiro disco de carreira foi gravado no ano de 1992.

Em 1973, muda-se para o Guará, Cidade Satélite de Brasília onde reside até 1991. Essa cidade será o cenário de acontecimentos que irão transformar sua vida: futebol, convívio com os primos mais velhos amantes da *black music*, os vinis e o toca-discos de seu pai, assim como a formação do Grupo de Dança "Magrello's Pop Funk", que daria origem ao grupo de *rap* "Os Magrello's, além da iniciação no *break*, a chegada ao *rap* e, conseqüentemente, a faculdade.

Ainda na adolescência, assiste a transição da ditadura para o regime democrático, o ressurgimento do MST, ascensão do PT e de outros movimentos sociais de base, bem como o retorno de exilados políticos e o fim da censura midiática. Paralelo a esse cenário, a época do *soul*, do *funk*, das quadras e dos salões lotados também cresciam e se desenvolviam. Contemporaneamente o *break* se faz conhecido internacionalmente e, nas periferias brasileiras a palavra do momento era "Hip Hop".

Muito próximo a *esta* mudança histórica, ideologias e acontecimentos, incluindo a queda do Muro de Berlim, o fim da Guerra Fria, o *Hip Hop* Brasileiro vai gerando a fermentação cultural necessária para aprimorar-se e constituir um estilo nacional e autêntico. Grupos como Thaíde e DJ Hum e Racionais Mc's arrebatarem multidões com seus discursos e ritmos, apontando um novo rumo à juventude do *hip hop* das periferias brasileiras.

No final dos anos 80, em Brasília, o Movimento *Hip Hop* vem crescendo, mesmo independente de outros estados. Genival adota o pseudônimo GOG e inicia sua carreira artística. A dupla paulista "Thaíde e DJ Hum" se apresenta no Distrito Federal pela primeira vez e inicia-se um intercâmbio entre os estados.

No ano de 1990, GOG recebe o convite do DJ Leandronik para participar da coletânea "Rap Ataca", do selo Kaskata's, e grava a música "A Vida", o que seria sua primeira gravação oficial.

Em 1992, GOG em parceria com o selo de *rap* *Discovery* lança o compilado "Peso Pesado" e seu nome passa a ser projeto pelo país.

Em 1993 GOG lança o selo independente "Só Balanço", para apresentar seus trabalhos e dar oportunidades a novos talentos, diante das dificuldades enfrentadas pelo mercado musical. O primeiro projeto foi o LP "Vamos Apagá-los... Com o Nosso Raciocínio", de sua autoria.

A "Só Balanço" a partir do ano de 1996 se torna loja de discos e mais tarde estúdio de gravação, dentro do projeto de auto-gestão, objetivo principal de sua criação. Por todo o Brasil acontecem apresentações e suas músicas são executadas nas rádios, inclusive nas comunitárias. Suas ideias e letras se propagam, sendo GOG chamado de "Poeta do *Rap* Nacional".

De 1994 a 2000, são lançados mais quatro discos "Dia-a-Dia da Periferia", "Prepare-se!", "Das Trevas à Luz" e "CPI da Favela". Várias músicas desses álbuns foram divulgadas nas periferias do Brasil. Gog também gravou videoclipes, no caso das versões de "Periferia Segue Sangrando" e "Matemática na Prática", onde recebe o "Prêmio Porte Ilegal" como melhor letrista do *rap* do país.

Em 1999 a "Só Balanço" lança "GOG Convida", sendo a primeira coletânea de *rap* do Distrito Federal, e "Família G.O.G - Fábrica da Vida" com proposta de ceder espaços para novos artistas, com intuito de fortalecer a continuidade do Movimento *Hip Hop* na cidade. Surgem os grupos A Família e Viela 17.

O próximo álbum, "Tarja Preta" é lançado em 2004 e recebe o "Prêmio Hutúz" de melhor disco do ano.

Em 2005, GOG é convidado pela banda de reggae Natiruts a participar no CD "Nossa Missão". GOG e Alexandre, apresentam ao público a comentada faixa "Quem Planta o Preconceito?", com vídeo clipe também lançado. A parceria continuará em 2008 no novo CD do grupo "A Família".

Em 2006, GOG participa do "Acústico MTV-Lenine". Ele apresenta-se ao lado do artista da MPB interpretando a faixa "Eu e Lenine (A Ponte)". Nesse mesmo ano, Gog grava o CD "Aviso às Gerações" que traz participações do cantador Rapadura e de Lindomar 3L, ambos aclamados pela mídia como duas novas revelações do *hip hop* nacional. Ainda em 2006, Gog é convidado por KL Jay para participar da gravação do CD "Rotação 33, Fita Mixada".

Em 2007, GOG grava seu primeiro DVD - "Cartão Postal Bomba!" cujo lançamento para 2009. Destacam-se as participações de Lenine, Maria Rita, Gerson King Combo, Paulo Diniz, Mascoty, Isaías Jr, Nego Dé, entre outros. O formato da apresentação é inovador: Gog grava vários de seus hits acompanhado pela banda "MPB Black" composta por Angel Duarte(Baixo), Paulinho (Bateria), Bruno (Guitarra Solo), Ariel Feitosa (Guitarra Base),

Richelme Oliveira (Percussão), Ted (Teclados), Ellen Oléria, Indiana Nomma e Kiko Santana (Violões e Backing Vocals).

Nesse mesmo ano, é gravado o vídeo clipe da faixa "Cavalo Sem dono Selvagem" do CD "Aviso às Gerações" com participação de "Zumbi Rei". O cenário escolhido foi Diamantina, nas Minas Gerais. O objetivo era reencontrar o *hip hop* pelo interior do país.

GOG recebe os prêmios "Hutúz" (quatro categorias) pelo CD "Aviso às Gerações" e "Dom Quixote de La Perifa" que, segundo a Cooperifa "... é uma homenagem a umas cem pessoas importantes da periferia, e pessoas que ajudam a periferia a se transformar em um lugar melhor para viver".

Em dezembro de 2007, lança o CD "ao Vivo do DVD - Cartão Postal Bomba!". O lançamento é feito com exclusividade pela internet através do site "www.gograpnacional.com.br.", Gog apresenta uma nova proposta de negociação, divulgação, distribuição, reforçando assim, a interação com o seu público e toda comunidade, promovendo o discurso conceitual da auto-gestão para debate.

A aproximação com a literatura marginal e os movimentos culturais são essenciais para a sobrevivência do texto e do teor evolutivo do *hip hop*, segundo GOG, que estreita alianças com vários ativistas: Sérgio Vaz, Cooperifa, Férrez, 1daSul, Nelson Maka, Coletivo Blackitude, Alessandro Buzo, Suburbano Convicto e Sacolinha Graduado, entre vários outros. Os movimentos sociais também se aproximam, como MST, MSTL, Ação Educativa passam a ser parceiros de seu trabalho.

O "Poeta" prepara o lançamento do seu primeiro livro previsto para agosto de 2009.

O "Sub Raça", do Câmbio Negro, foi lançado apenas pelo selo alternativo Discovery - BSB. Apesar disso, atingiu uma vendagem superior a 20 mil cópias e obteve uma excelente repercussão no Brasil, Portugal, Espanha e Japão.

## **CÂMBIO NEGRO**

A banda certa na hora errada, *rock* demais para os manos, *rap* demais para os roqueiros.

Formado no começo dos anos 90 por X e DJ Jamaika, em Ceilândia/DF, o Câmbio Negro lançou seu 1º disco (Sub-Raça, 1993 - Discovery) somente com bases e colagens e após algum tempo X teve a ideia de passar a usar uma banda nos shows, o que acabou fazendo com que DJ Jamaika saísse do grupo, sendo substituído por DJ Marcelinho, e iniciando uma treta pesada com o X e o Câmbio Negro, que só foi resolvida pouco tempo atrás.

A partir do 2º disco (Diário de um feto, 1995 – Discovery), o Câmbio Negro passou a ser uma banda, se mudaram para São Paulo e tocaram bastante pelo Brasil afora.

Em 1999 lançaram o 3º disco (Câmbio Negro) pela Trama, que investiu bastante na banda, com *clips* e tudo. O disco foi produzido pelo folclórico Edu K (De Falla) e teve uma participação de peso, TC Izlam, filho da lenda viva Afrika Bambaataa. Nessa época eu pensei que eles fossem se tornar uma banda grande, mas infelizmente a parada não virou e a banda acabou encerrando suas atividades, totalmente desestimulada pelo descaso do público para com o seu som. Após o fim do Câmbio Negro X iniciou um projeto de palestras em colégio, associações comunitárias e presídios, e em 2002 chegou a se candidatar a deputado distrital (cargo similar a vereador) no DF, não ganhou.

Após isso, X lançou dois discos solo e grilou de vez com a música, hoje trabalha como zelador em um prédio. Dos outros integrantes da banda: Bell (guitarra), Ritchie (bateria), Daniel (baixo) e DJ (Marcelinho); apenas DJ Marcelinho ainda está envolvido profissionalmente com música, constantemente lança CD's em que mistura techno/dance/música eletrônica com MPB. Alguns anos atrás o Câmbio Negro iria tocar no Porão do Rock em Brasília, seria a volta triunfal da banda, mas o evento foi cancelado.

### Anexo E – Ilustração escrava Anastácia



Figura1 - A escrava Anastácia.  
Disponível em: ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Escrava\\_Anast%C3%A1cia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Escrava_Anast%C3%A1cia))

A existência da escrava Anastácia é colocada em dúvida pelos estudiosos do assunto, já que não existem provas materiais da mesma.

Seu culto foi iniciado em 1968, quando numa exposição da Igreja do Rosário do Rio de Janeiro em homenagem aos 80 anos da Abolição, foi exposto um desenho de Étienne Victor

Arago representando uma escrava do século XVIII que usava máscara de ferro (método empregado nas minas de ouro para impedir que os escravos engolissem o metal).

No imaginário popular, a Escrava Anastácia foi sentenciada a usar a máscara por um senhor de escravos despeitado com a recusa de Anastácia em manter relações sexuais com ele. A máscara seria retirada apenas para que ela fizesse as refeições, e a escrava terminou por morrer de maus-tratos, em data ignorada.

## ANEXO F – PERFORMANCE

O que conhecemos hoje como a arte da performance se iniciou em 1962 numa experiência plástica de Yves Klein denominada *Salto no Vazio*, onde o artista saltava de um prédio para a rua, transformando seu ato na obra em si. Porém o uso do corpo humano como sujeito e força motriz do ritual remonta aos tempos antigos, onde percebemos atuações performáticas nos ritos tribais, até as atuações dos artistas nos movimentos Futuristas, Dadaístas, Surrealistas entre outros. Mas só mesmo no início dos anos setenta do século passado que as atuações performáticas emergem como gênero artístico independente, fazendo uma nova abertura para o usufruto da criação de arte que diminuía a distância entre público e artista, sendo que estes funcionavam como mediadores de um processo social ou estético-social.

A performance trabalha com todos os canais de percepção, alternadamente ou simultaneamente, e o *performer*, enquanto criador e mediador, põe em ação todos os sentidos e também produz significados, já que “no trajeto do ritual, do sagrado e do profano, realizam uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolvem nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações”. (GLUSBERG, 2009, p.72)

O *performer* atua como observador, observando sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a performance), provocando no espectador uma projeção e re-codificação, transportando assim para o público sua atitude, trabalhando não com um único código, mas com vários códigos ao mesmo tempo. Assim o *performer* é um operador de transformações, e é neste processo que o poder da arte da performance está radicalmente centrado.

O corpo é o verdadeiro rei da cena, pois é modelado e ritualizado, ainda que de forma integrada, não fragmentada, é uma unidade auto-suficiente e, na arte da *performance*, essa unidade é empregada como um instrumento de comunicação. Como o timoneiro de um navio, o *performer* procura manter seu curso, que é o de manter a concepção totalizadora da experiência, pressupondo que não descarta a absorção do insólito, do imprevisto e do inesperado. A dimensão mágica da arte não provém do mero acaso ou da ignorância, mas, segundo Jorge Glusberg, “vem da reflexão que, antes de impedir a magia, permite chegar até ela”. (2009, p.84)

## **ANEXO G – LITERATURA MARGINAL: CONSIDERAÇÕES**

O termo “literatura marginal”, no contexto de nossa dissertação, serviu para classificar as obras literárias produzidas e veiculadas à margem do corredor editorial; que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos; que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda, que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como marginais. Desta forma, partimos da publicação das edições especiais da revista *Caros Amigos* onde foi dado destaque a uma relevante produção literária periférica em São Paulo, para definir o termo e a produção dos *rappers*, mas não esquecendo de outros enquadramentos dentro deste conceito. O primeiro ponto problematizado foi a própria definição de literatura marginal, originada de idéias e vivências compartilhadas que possibilitaram a formação do movimento de literatura dos escritores da periferia, que se autotaxiaram como marginais. Porém o termo possui outros significados que são os seguintes: 1) Refere-se às obras que estariam à margem do sistema editorial oficial e que circulam em meios alternativos; 2) Refere-se a um tipo de escrita que recusa a linguagem institucionalizada ou valores literários de uma época, como no caso as obras de vanguarda; 3) Refere-se ao projeto intelectual de um escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, retratando-os nos textos. Ainda podemos enquadrar nestas considerações as obras produzidas por autores pertencentes a minorias sociológicas, como negros, homossexuais, índios, etc.

A amplitude da expressão permite descrever a trajetória de diversos escritores brasileiros sob a rubrica “marginal”, como, por exemplo, João Antonio (1937-1996), que lançou obras entre 1960 e 1990 que tratavam do universo dos “malandros”, contraventores e trabalhadores; Plínio Marcos (1935-1999), escritor e dramaturgo que escreveu sobre violência, prostituição, meninos de rua e outros problemas sociais e de Antonio Fraga (1916-1993), autor carioca que

tratou da vida e da linguagem suburbana. Mas o termo mais difundido relacionado à literatura marginal localiza-se no período da ditadura militar, na década de 1970, onde a criação de circuitos de produção e divulgação alternativos abarcou o teatro, a música, o cinema e a literatura, com a impressão de textos em livrinhos mimeografados. Neste período, a organização de escritores em grupos (“Frenesi”, “Vida de Artista”, “Folha de Rosto”, entre outros) a partir da condição comum de marginalidade institucional e material, produziu um fenômeno literário com vínculos específicos com o campo cultural e intelectual no bojo do debate sobre a cultura e política brasileira no período ditatorial, reunindo nomes como Francisco Alvim, Ronaldo Bastos, Chacal e Cacaso. Estes autores/poetas assimilaram o rótulo marginal que designava “um modo particular de conceber literatura, um tipo de linguagem privilegiada nos textos, uma temática recorrente, um tipo de acabamento gráfico dos livros e, até mesmo, certo comportamento dos autores.” (NASCIMENTO, 2009, p.41)

Na atual conjuntura do termo, percebemos uma elaboração de uma literatura marginal que traz à tona certa realidade de espaços e sujeitos marginais, que agregou certo número de escritores que passou a se identificar com a expressão e a atribuir o termo à sua produção literária. Enquanto os poetas marginais dos anos 1970 proliferaram em maior número no estado do Rio de Janeiro, o grupo dos atuais escritores de periferia é predominantemente composto por moradores de São Paulo.

A publicação dos números da revista *Caros Amigos* com textos destes escritores pode ser considerado um marco para a compreensão da entrada em cena dos escritores da periferia sob a rubrica literatura marginal. O perfil editorial da publicação já era coerente com a proposta destes autores, já que a revista nasceu ocupando o espaço deixado pelos periódicos “nanicos” ou “alternativos” da década de 1970, assumindo um discurso de crítica e repúdio ao neoliberalismo nacional e mundial. Desde 1998 que a revista já abria espaço para assuntos como o movimento *hip hop* e eventos políticos como o Fórum Social Mundial e o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra.

Outras fontes de divulgação estimularam a entrada desta literatura marginal no circuito dos leitores, como os jornais, revistas e sites especializados no tema, assim como algumas mídias impressas e eletrônicas voltadas para o universo *hip hop* focadas nas manifestações culturais e esportivas do universo urbano.

Ações extraliterárias abarcaram também o trabalho de divulgação da produção periférica, como as associações civis de direito privado sem fins lucrativos ou econômicos. A ONG Ação Educativa, criada em 1994 na região central de São Paulo, tinha entre suas ações a formação de educadores e a assessoria a políticas públicas ou a projetos que fomentassem a

justiça social entre outras metas. Esta ONG realizou a “Semana de Cultura Hip Hop”, um ciclo de debates, exposições, *workshops* com o objetivo de trazer ao público as principais discussões sobre o movimento. Na terceira edição do evento, em 2003, um dos temas de debate recebeu o título de “Escrito por nós: literatura marginal”, que contou com a participação de escritores como Preto Ghoéz, Sérgio Vaz e Dugheto Shabazz, onde se tratou da relação do *rap* com literatura, mas abordou também o difícil acesso dos moradores da periferia aos bens culturais. Atividades e grupos semelhantes foram criados como a 1daSul, a Cooperifa e o Núcleo de Literatura Periférica, que, entre suas metas está o mapeamento das manifestações de literatura periférica, além do samba, grafite e *hip hop* em toda região metropolitana de São Paulo além da divulgação dessas manifestações em mostras, saraus e seminários.