

MARGINALIDADE CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA:
UMA ANÁLISE DO DESLOCAMENTO
DISCURSIVO E SUAS TENSÕES



Cleber José De Oliveira
Rogério Silva Pereira

1368

Marginalidade contemporânea brasileira

Cleber José De Oliveira y Rogério Silva Pereira



Editado por la Fundación Universitaria Andaluza Inca Garcilaso para eumed.net

Derechos de autor protegidos. Solo se permite la impresión y copia de este texto para uso personal y/o académico.

Este libro puede obtenerse gratis solamente desde
<http://www.eumed.net/libros-gratis/2014/1368/index.htm>

Cualquier otra copia de este texto en Internet es ilegal.

**Marginalidade contemporânea brasileira:
uma análise do deslocamento discursivo e suas tensões**

**CLEBER JOSÉ DE OLIVEIRA
ROGÉRIO SILVA PEREIRA**

SUMÁRIO

Introdução	08
1. Discursos sociais periféricos: da margem para o centro	13
1.1- O <i>rap</i> e suas origens	13
1.2- O <i>rap</i> e o <i>hip hop</i> no Brasil	15
1.3- O <i>rap</i> na contemporaneidade: problemáticas do gênero	18
1.4- <i>Rap</i> e suas tensões: literatura? Canção?	20
1.4.1- <i>Rap</i> é literatura?	22
1.4.2- <i>Rap</i> é canção?	27
1.5- <i>Rap</i> e seus diálogos possíveis: repente, reggae, rock, samba	31
2. A centralidade no eu: vivências e experiências a partir da periferia	42
2.1- A poesia lírica do <i>rap</i>	42
2.2- O eu e o tu do <i>rap</i>	48
2.3- O <i>rap</i> como identidade	56
2.4- <i>Rap</i> : a crença no poder da palavra e o diálogo com o discurso evangélico	59
2.5- Da violência: policial, tráfico, favela	63
2.6- <i>Rap</i> : uma postura de resistência	68
2.7- <i>Rap</i> : tensão entre o ser e o ter no mundo contemporâneo	76
2.8- <i>Rap</i> : aversão à ficção?	78
3. O intelectual marginal do <i>rap</i>: características e tensões	85
3.1- O Intelectual: alguns conceitos “clássicos”	85
3.2- Qual o papel do intelectual hoje?	97
3.3- O silêncio dos intelectuais	99
3.4- Quem é o MC? A voz da favela? Um intelectual?	103
3.5- O intelectual marginal: um conceito contemporâneo	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117

INTRODUÇÃO

As origens desse livro se encontram em pesquisas e reflexões iniciadas ainda em 2006, por conta de um trabalho de iniciação científica. Surge com o intuito de melhor compreender como se manifestam as relações socioculturais brasileiras na contemporaneidade, com ênfase no fenômeno do deslocamento discursivo – margem /centro. Observa e registra possíveis características de rupturas e continuidades entre uma chamada cultura modernista (1920-1979) e a atual cultura contemporânea que se inicia por volta dos anos de 1980, no Brasil. Faz um recorte, dentro da esfera cultural, para refletir sobre os discursos de resistência e revide que inevitavelmente surgem da tensão do deslocamento discursivo que historicamente se deu na ordem: centro/margem; elite/povo; Estado/nação. Esse deslocamento, a nosso ver, é uma das principais características da cultura contemporânea brasileira, pois surge num momento de fortes mudanças sociopolíticas que faz surgir uma crença (pós-ditadura militar) na democracia, tão almejada, considerada uma possível forma de amenização das diferenças socioeconômicas em nosso país. Contudo, ao mesmo tempo surge também uma descrença na ideologia de representação utilizada pelas elites (culturais, econômicas, étnicas) para com o povo. Dessa descrença surge um rechaço aos representantes que não sejam oriundos das próprias comunidades. É em meio a este conturbado cenário sociocultural que germina nosso objeto de estudo, a saber – o discurso marginal. Tomamos como sendo um exemplo emblemático desse tipo de discurso à produção literária-musical de uma parcela da sociedade brasileira que historicamente foi impedida de ter amplo acesso à cidadania, o *rap* é esse discurso e nosso objeto de reflexão nesse livro.

Durante anos, tivemos a chance de nos defrontarmos com aspecto decisivo para pensarmos a literatura contemporânea brasileira, a saber, certa ideologia do Modernismo brasileiro que é produto do engajamento no projeto de nação brasileira de seus principais produtores culturais, ao longo, sobretudo, da primeira metade do século XX. Esta ideologia pode ser expressa por um esforço estético-político de inclusão social, isto é, um esforço de problematizar a ausência dos homens e das mulheres das classes marginalizadas brasileiras na esfera dos direitos da Nação. Artistas como Mário de Andrade, Cândido Portinari,

Graciliano Ramos, Rubem Braga, dentre tantos outros, são exemplos de intelectuais engajados no referido projeto; alguns mais críticos em relação aos limites desta inclusão, outros menos. Esses são, a seu modo, intelectuais a serviço daquela ideologia que se colocaram como “mediadores” entre as classes excluídas e a sociedade brasileira “justa”, idealizada em sua utopia, diga-se, paternalista. Um dos impasses dessa ideologia dizia respeito exatamente a isso: a existência de certo paternalismo em que, fosse o Estado Brasileiro, fossem esses intelectuais, pretendiam ser os representantes das classes excluídas – o que, claro, cassava o direito dessas classes de terem seus próprios representantes, sua própria voz.

A contemporaneidade, dentre outros, deriva-se dos impasses daquele projeto de nação que se revelou plenamente como ideologia, já na segunda metade do século XX. Nas últimas décadas, *rappers* e/ou escritores como Ferréz, Mano Brown, Gog, Sergio Vaz, dentre outros, aparecem como críticos da ideologia de inclusão social. Nesse sentido, essas reflexões nos levaram a pensar no ‘sair de cena’ dos intelectuais do Modernismo e na possibilidade de surgimento de novos perfis de intelectuais. Isso também nos levou a olhar para novas formas de produção artísticas que estão atentas à pauta da inclusão social, neste caso entendemos que o *rap* é, na contemporaneidade, o principal gênero.

CAPÍTULO 1

DISCURSOS SOCIAIS PERIFÉRICOS: DA MARGEM PARA O CENTRO

Propomos de início uma breve reflexão sobre a origem e o desenvolvimento do rap no Brasil.

1.1 O *rap* e suas origens

O que é o *rap*? A palavra *rap* normalmente é usado como acrônimo para *Rythm and poetry* ou *Ryme and Poetry*. No *Michaelis*, que é um dicionário de língua inglesa, ela tem várias significações, algumas muito apropriadas quando o caso é a referência ao gênero musical *rap*: “pancada rápida”, “censura”, “conversa informal”, “discussão”, dentre outros (Cf. MICHAELIS, 2010). A palavra já se encontra nos dicionários de língua portuguesa do Brasil. O *Houaiss* (2004) diz que *rap* é “gênero de música popular, urbana, que consiste numa declamação rápida e ritmada de um texto, com alturas aproximadas”. Diz o *Aulete* (2009): “Gênero de música popular, com ritmo bem marcado e letra recitada pelo vocalista, no ritmo da música”. No *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (2001, p.730) aparece à seguinte definição “gênero musical originário dos EUA, caracterizado por uma melodia pouco desenvolvida e repetitiva e por letras muito extensas com conteúdo social”.

Salles (2004), embasado no *Dicionário de relações étnicas e raciais*, amplia o conceito do termo *rap* afirmando que esse “deriva da gíria para fala e refere-se ao gênero meio falado, meio cantado que se tornou a tradução musical da experiência afro-americana das décadas de 1980 e 1990”. O fundamental *Dicionário Grove de Música* é lacônico em relação ao verbete *rap*: “estilo de música popular dos negros norte-americanos, consistindo de rimas improvisadas, interpretadas sobre um acompanhamento rítmico; teve origem em Nova York, em meados dos anos 70” (*Dicionário Grove de Música*, apud, SALLES, 2004, p.89,90).

Para traçar uma história crítica do *rap* requer, primeiramente, que este seja reconhecido não apenas como um gênero musical, mas como elemento constituinte de um

movimento estético-político maior denominado *hip hop*. Isto significa demarcar que o *rap* teve seu desenvolvimento em constante diálogo com outras formas de expressão artística: o grafite (arte plástica) e o *break* (dança). Assim sendo, falar sobre *rap* remete, impreterivelmente, ao movimento *hip hop* (Cf. TELLA, 1999; SALLES, 2004). O *rap* como gênero musical origina-se na Jamaica, mais ou menos na década de 1960, quando surgiram os sistemas de som, que eram colocados nas ruas dos guetos jamaicanos para animar bailes. Nesses bailes os *toasters*, verdadeiros “avós” dos atuais MCs (os *Master of Ceremonies*, ou Mestres de Cerimônias), promoviam intervenções. Ali eles comentavam assuntos como sexo, drogas, a violência das favelas de Kingston (capital da Jamaica) e a situação política da Ilha, como se tornou tradicional, depois, os MCs fazerem.

No início da década de 1970, muitos jovens jamaicanos foram obrigados a emigrar para os EUA, devido a uma crise econômica e social que se abateu sobre o país. Um em especial, o DJ jamaicano Kool Herc, introduziu em Nova York a tradição dos sistemas de som e do canto falado que foi se espalhando e se popularizando entre as classes mais pobres. Desse modo, é inegável que o surgimento e a difusão do *rap* e do movimento *hip hop* se deram em decorrência das tensões provocadas pelos contrastes sociais nos EUA e nos demais centros urbanos do mundo (Cf. TELLA, 1999; SALLES, 2004).

Contudo, o *rap* não se limitou apenas as classes menos favorecidas sócio-economicamente, já que por algum motivo, a partir de 1990, começou a ser consumido principalmente pelos jovens de classe média-alta (classe essa que em geral é composta por famílias brancas e ricas) no Brasil. É fato que o *rap* tem consciência disso, como nos mostra o trecho a seguir de “Negro Drama”, do grupo paulistano Racionais MCs:

Ei,
Senhor de engenho,
Eu sei,
[...]
Inacreditável, mas seu filho me imita,
No meio de vocês,
Ele é o mais esperto,
Ginga e fala gíria,
Gíria não dialeto,

Esse não é mais seu,
Hó, subiu,
Entrei pelo seu rádio,
Tomei, cê nem viu,
Nóis é isso ou aquilo,
O quê?, cê não dizia,
Seu filho quer ser preto,
Rhá, Que irônia,
Cola o pôster do 2Pac,
Que tal, que cê diz,
Sente o negro drama,
Vai, tenta ser feliz,
(RACIONAIS MCs, 2002, grifos nossos)

É visível a consciência do MC de que seu *rap* arrebanha os filhos de uma parte da sociedade que por muito tempo o discrimina e o exclui, esse é o fator predominante no trecho.

1.2 - O *rap* e o *hip hop* no Brasil

As primeiras manifestações da cultura *hip hop* e consequentemente do *rap*, em nosso país, se dão por volta de 1988, principalmente em São Paulo. No entanto, é no Brasil dos anos de 1990, em meio a toda efervescência nos campos político, social e econômico, que o *rap* se manifesta com mais intensidade e se apropria, mesmo sem “autorização”, do espaço urbano. Isso foi possível porque o *rap*, tal qual o conhecemos hoje, sofreu mudanças em relação à sua matriz jamaicana. Mudou porque as relações sociais mudaram na passagem do mundo moderno para o contemporâneo.

Essas mudanças fizeram com que o *rap* produzido no Brasil apresentasse um modo singular de apropriação do discurso, do espaço urbano e do agir coletivo dos moradores das periferias urbanas. São poemas em que predominam temas relacionados às periferias brasileiras, versos engajados que tentam convencer, motivar e mobilizar seus ouvintes. Está associado exclusivamente às experiências dos jovens afrodescendentes espalhados nas periferias urbanas do Brasil. Ao mesmo tempo em que se faz singular mantém as referências aos temas sociais e a identificação com o passado histórico.

Não raro, veremos no discurso do *rap* referências a esse desejo de (re)construção da identidade negra agregada a um desejo de construção de uma auto-imagem positiva. Isso se dá por meio de um discurso social de protesto, sempre relacionados à vida da periferia, à violência sofrida pela população pobre e, sobretudo, negra. Também são fortes as alusões ao contexto sociopolítico, principalmente do século XIX e início do XX, e aos fatos históricos em que pessoas de cor negra figuram como protagonistas: “Ontem senzala, hoje favela”; “Precisamos de um líder de crédito popular / Como Malcom X em outros tempos foi na América / Que seja negro até os ossos, um dos nossos/ E reconstrua nosso orgulho que foi feito em destroços” (RACIONAIS MCs, 1993). E também referências diretas às personalidades que se tornaram ícones de justiça e tolerância e que, reconhecidamente ao longo da história, lutaram, por meio do discurso, contra o ódio racial e a segregação: “gente que acredito/ gosto e admiro/ brigava por justiça e paz/ levou tiro: Malcom X, Ghandi, Lennon, Marvin Gaye, Che Guevara, 2Pac, Bob Marley e o evangélico Martin Luther King” (RACIONAIS MCs, 2002). Configuram-se desse modo, por meio do *rap*, as referências de identificação dos grupos negros contemporâneos com seus antepassados, mantendo sempre, em seu discurso, o caráter crítico subversivo de resistência, ou seja, a palavra negada outrora é agora (re)tomada, ganhando força e eco na voz do *rapper*.

O *rap* é o gênero discursivo (o discurso verbal) do movimento *hip hop*. Este movimento pode ser entendido como sendo uma manifestação cultural de amplo espectro que inclui, dentre outros, música, literatura, artes plásticas, dança e consciência sociopolítica. Sua origem está ligada aos movimentos de resistência e luta contra as manifestações de discriminação e a falta de participação política imposta historicamente às comunidades negras e pobres da Jamaica e dos Estados Unidos. Para Big Richards,

O hip hop tem um aspecto social muito forte, tanto no Brasil como em outros países. Todos os elementos do hip hop, de alguma forma, procuram levar uma mensagem, uma espécie de denúncia da realidade vivida na periferia. Passar informação, uma mensagem consciente é muito importante na cultura HIP HOP. Os dois pilares do movimento são a atitude e a conscientização. Claro que a diversão também faz parte da cultura (RICHARDS, 2005, p. 35).

No Brasil, segundo Marco Aurélio Paz Tella, o *rap* se tornou a expressão mais importante para a propagação do movimento *hip hop*:

Dentre as artes do movimento hip hop, o *rap* ganha destaque em virtude do fato de ser um veículo no qual o discurso possui o papel central, e por intermédio dele o *rapper* transmite suas lamentações, inquietações, angústias, medos, revoltas, ou seja, as experiências vividas pelos jovens negros nos bairros periféricos. A periferia torna-se o principal cenário para toda a produção do discurso do *rap*, encaradas de forma crítica, denunciando a violência policial ou não, o tráfico de drogas, a deficiência dos serviços públicos, a falta de espaços para a prática de esportes ou de lazer e o desemprego. Em meio a esse conjunto de denúncia e protesto, ganha destaque o tema do preconceito social e, principalmente, o racial (TELLA, 1999, p. 52)

Os próprios *rappers* qualificam a sua aparição na vida social brasileira como um “efeito colateral que seu sistema fez” (RACIONAIS MCs, 1998) – em suas falas há uma tentativa de dialogar criticamente com a sociedade branca da zona sul (o “sistema”), apontando suas mazelas. O tipo de sistema referido é aquele criado por homens brancos que exclui toda e qualquer “minorias”, principalmente negros e pobres: “me ver pobre, preso ou morto já é cultural” (RACIONAIS MCs, 2002). Para Tella (1999) o *rap* brasileiro transformou-se num gênero construtor de identidades e que influenciou diretamente a formação de uma consciência crítica-subversiva frente à violência e a exclusão praticada contra a população negra no Brasil. O mesmo autor acredita ainda que o *rap*, por meio dessa conscientização, possui a função de romper com as ideologias de exclusão que ainda insistem em habitar o imaginário social brasileiro. O *rap* segundo ele é também:

[...] uma manifestação que salvaguarda um comportamento crítico e propositivo dos problemas sociais que afligem uma parcela significativa dos jovens afro-descendentes. Os *rappers* constroem representações da sua própria realidade e de acordo com os interesses e as ideologias dos grupos. Eles fazem de sua realidade social, local, cultural e étnica o ponto de partida para rompimentos éticos, estéticos, simbólicos, históricos e imaginários da sociedade. (TELLA, 2000, p. 230)

Assim, hoje, no Brasil, o *rap* segue desenvolvendo o papel de desalienador social, conscientizando os jovens das periferias e parte dos jovens do “asfalto”.

1.3 - O *rap* na contemporaneidade: problemáticas do gênero

Para desencadear a discussão sobre o *rap*, como este sendo um gênero contemporâneo, seguimos na esteira do pensamento de Bakhtin (2002), que aponta os gêneros como sendo formas discursivas relativamente estáveis, ou seja, são configurações discursivas que sofrem influências de seu tempo implicando em mudanças nos contextos histórico, discursivo e social. Desse modo, deve-se entender que se há mudanças nas relações sociais essas mudanças alteram os gêneros discursivos.

Assim, a escolha do gênero determina a forma de ver a realidade. Nesse sentido, trazendo a discussão para o gênero *rap*, este seria a forma escolhida pelo MC para retratar a realidade que o cerca. A partir disso, pode-se dizer, preliminarmente, que, como gênero, o *rap* é fruto das relações sociais de exclusão que se dão na contemporaneidade. O *rap* como discurso também pode ser entendido ainda sob a ótica bakhtiniana, no sentido de que os sujeitos produtores desse gênero não são assujeitados todo o tempo às condições sócio-históricas e às posições que ocupam dentro de determinadas conjunturas (Cf. BAKHTIN, 2003). Pelo contrário, o discurso do *rap* se mostra como sendo um discurso de sujeitos conscientes e que usam uma linguagem própria como “revide” para romper a exclusão que o poder hegemônico lhes impõe.

Esse mesmo discurso pode também ser analisado sob a ótica Foucaultiana (2010). Esta pode ser aplicada se consideramos que no discurso do *rap*, está inserido uma postura de confronto, uma espécie de contra-discurso, que geralmente é direcionado aos aparelhos controladores e produtores de ideologias de exclusão, racistas e discriminatórias como afirma Michel Foucault em *A ordem do discurso*, diz ele:

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de

procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

E continua:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa (FOUCAULT, 2010, p. 8-9).

Foucault aponta que a produção do discurso sempre foi controlada e vigiada pelos aparelhos criados pelo Estado, possivelmente, devido ao poder de mobilização que este pode exercer sobre o contexto social. O que pode ser visto também, é o reconhecimento, de um dos intelectuais mais influentes do século XX, de que não pode falar tudo aquilo que queria e deveria falar. Entende-se daí que o controle do discurso social é de extrema importância para manter o poder estabelecido e é justamente aí que o discurso do *rap* surge como subversivo, pois tenta escapar desse controle e rasurar o discurso hegemônico.

Assim sendo, o *rap* se torna, na contemporaneidade, a voz audível daqueles que por muito tempo foram cerceados do poder de falar pelos aparelhos de repressão discursivos do Estado. Desse modo, o discurso do *rap* é o de indivíduos que até então sofreram exclusão e agora se apresentam como sujeitos participantes de um movimento que busca a sua própria subjetividade, a subjetividade do gueto, da sua comunidade, uma subjetividade compartilhada (Cf. MUNANGA, 2006; ATHAYDE, 2005; SPIVAK, 2010).

Sendo o *rap* um gênero reconhecidamente contemporâneo não é nenhum equívoco dizer que o *rap* desenvolve-se em meio à “sociedade do espetáculo” (Cf. DEBORD, 2003), onde o que é de interesse, o que serve para a manutenção do poder estabelecido é explicitado, e o que não é fica escamoteado. Assim sendo, o *rap* surge e se constrói para tornar visíveis as invisibilidades que a sociedade do espetáculo tenta esconder, ou seja, é a exposição pública da condição de exclusão de parte da população brasileira que, não raro, é negra e pobre pelo Estado.

O *rap* expõe ainda a singularidade da condição de vida de seus produtores. É fruto de um momento histórico marcado pelo embate entre a segregação racial e o movimento de luta pelos direitos civis dos negros, desencadeado a partir da década de 1960 na Jamaica e nos Estados Unidos. Logo depois foi disseminado para vários países que assimilaram o *rap* ao seu modo e o produziram a partir de suas singularidades. Sobre isso, José Carlos Gomes da Silva (1999), menciona que o *rap* brasileiro realiza uma crítica ao mito da democracia racial, denuncia o racismo e a marginalização da população negra e procura re-elaborar a identidade negra de forma positiva. Desse modo, o *rap* é visto, pelo poder hegemônico, como uma espécie de fruto social indesejado; e como forma de resistência e revide pelos seus produtores.

1.4 – *Rap* e suas tensões: literatura? Canção?

Como vimos anteriormente, o *rap* surge em meio às transformações sociais, políticas e econômicas que ocorreram nos anos de 1980, época de intensas e profundas mudanças mundiais e nacionais tais como: a dissolução da União Soviética, a queda do Muro de Berlin, instalação da chamada Globalização, o surgimento da *Internet* e o aumento significativo da influência da mídia televisiva sobre a vida social (surge daí a sociedade do espetáculo). No Brasil, o reflexo destas transformações acendeu um intenso desejo de participação social, nas decisões políticas, principalmente das classes menos favorecidas econômica e politicamente (Cf. ZALUAR, 1998). Conhecer um pouco do cenário sócio-político brasileiro dos anos de 1980 e 1990 é relevante para compreendermos as manifestações sociais que ocorreram nesse período e a postura que foi adotada por parte da população excluída e marginalizada.

Após muito tempo de controle militar, a eleição (mesmo que indireta) do primeiro presidente civil pós-regime militar, deu ao Brasil ares mais democráticos. Na prática, isso assegurou à maioria da população o direito de participar da vida política nacional, pelo menos no papel. A consolidação do processo de redemocratização do país, a partir da

formulação da Constituição de 1988, trouxe consigo o que podemos chamar de uma certa euforia social, uma renovação da esperança, calcada numa possibilidade de crescimento econômico, desenvolvimento cultural e possível amenização da forte exclusão social há muito presente em nosso país. Porém, tempos depois se percebeu que apesar da instalação de um Estado formalmente democrático e do aumento, ainda que tímido, da participação popular na vida política, a realidade das camadas menos favorecidas economicamente continuava a mesma e para alguns ficara até pior. Como consequência disso, começam a surgir movimentos com certa organização reivindicando principalmente a reforma agrária (MST), devido à imensa concentração de terras em poucas mãos. Compõem esse quadro, as manifestações sindicais, de onde emergem Luis Inácio Lula da Silva e a voz das camadas excluídas contra os altos índices de desemprego do período e a considerável exclusão social que atinge principalmente a população de cor negra. Nesse contexto, pode-se dizer também que a (re) democratização brasileira trouxe à tona a discussão sobre o caráter multirracial da nossa sociedade, sobretudo, com relação ao negro (Cf. MUNANGA, 2006, ZALUAR, 1998).

Nesse quadro de democracia pós-regime militar algumas questões incômodas começavam a ganhar voz, tais como: o porquê ainda era insignificante a presença de negros no alto escalão do funcionalismo público, no poder judiciário, nas forças armadas, no alto clero e nos comandos das polícias civis e militares (Cf. MUNANGA, 2006) A participação do negro na sociedade estava muito aquém em vista de outros avanços democráticos. É em meio a esse contexto que surge o discurso crítico-subversivo do *rap* brasileiro. Apresentamos, agora, algumas características desse tipo de discurso, a saber:

- resistência, enfrentamento e contestação frente ao discurso hegemônico promovido por uma sociedade excludente;
- denúncia à ausência do Estado nas comunidades periféricas (favelas);
- protesto e revolta contra exclusão social historicamente imposta às suas comunidades;
- busca por uma conscientização sociopolítico dos indivíduos inseridos nas realidades daquelas comunidades;

- postura de enfrentamento a um discurso que desqualifica, reduz, exclui e oprime seres humanos em função de sua cor de pele e/ou posição social.
- transformação do presente visando um melhor futuro para suas comunidades;
- desconstrução de uma imagem depreciativa e de submissão pacífica;
- promoção do orgulho e da auto-estima de ser negro a partir da construção de uma auto-imagem positiva;
- ênfase num desejo de libertação tanto individual como coletiva.

Com isso, aliás, podemos dizer que pelo simples fato de existir, o *rap* já se torna subversivo, isso no sentido de ser a voz daqueles que ao entender do discurso hegemônico, não deveriam nunca falar (Cf. SPIVAK, 2010; FOUCAULT, 2006; LEJEUNE, 2008). O MC parece tomar para si o dever de denunciar a falta de voz, de participação social das comunidades desprovidas representação política. Sem dúvida, está engendrada no discurso do *rap* uma espécie de ideologia ativista que – no limite – se manifesta a partir de uma conscientização sociopolítica dos indivíduos oriundos das periferias. Nesse sentido, são indivíduos que conseguiram absorver, a seu modo, enunciados orais e escritos, mais que isso, aprenderam a dominar o código linguístico da escrita o qual resultou na produção de textos que são empregados em situações de participação social. Desses indivíduos, pode-se dizer que sua ação assemelha-se a um fazer intelectual (Cf. SAID, 2005; SARTRE, 1999; AREDENDT, 2007).

1.4.1- Rap é literatura?

Como vimos *rap* é um acrônimo. Refere-se à *Rhythm and Poetry* (ritmo e poesia). Partindo disso, o desenvolvimento dessa discussão se dá a partir das seguintes perguntas: a) o *rap* sendo poesia é literatura? a) sendo ritmo é música?

Parece fácil responder que *rap* é poesia. As rimas e a ênfase na sonoridade são elementos suficientes para falarmos que o *rap* é poesia. Nada disso, contudo, responde às

nossas questões feitas acima. Sobretudo, porque a controvérsia não é de hoje e os conceitos seja de literatura, seja de música, não são inequívocos.

De fato, muitas são as possibilidades de respostas a essas perguntas, seja para negar seja para afirmar a existência de um caráter literário no *rap* produzido atualmente. Sobre isso, Écio Salles é categórico “é evidente que existem dificuldades para reconhecer no *rap* uma forma de literatura – e, diga-se de passagem, mesmo o reconhecimento do *status* de música lhe é dificultado” (2004, p. 90). Como se vê, não é nada fácil conceituar o *rap* devido, talvez, aos múltiplos e fragmentados contextos que caracterizam a ordem social na contemporaneidade. Desse modo, faz-se necessário lançar um olhar panorâmico sobre os principais conceitos do que se entende por literatura e música contemporaneamente.

Como se sabe as noções sobre o que é literatura variam muito de acordo com a época, no entanto, não se pode negar que boa parte das ideias de Platão e Aristóteles ainda fornece as bases para se esboçar uma resposta a essa pergunta. Isso porque não podemos esquecer ainda que grande parte da cultura ocidental seja herança dos gregos antigos. Assim, estabelecer um conceito de literatura não é nada simples, pois depende de contextos históricos, referências culturais e valores sociais. É relevante entender que a noção de literatura é compreendida, de modo geral, como sendo o exercício artístico da linguagem, ou seja, está diretamente ligada à arte. Desse modo, é muito mais coerente, falar em “conceitos de literatura”, pois diante de uma variedade tão grande de produção cultural escrita como a que se desenvolve nos nossos dias, seria um equívoco proclamar um único conceito de literatura, já que, ao se fazer isso, será excluída toda uma gama de produções (incluindo-se aí o *rap*) que também utilizam a linguagem verbal para se expressar artística e culturalmente, como afirma Compagnon:

Identificar a literatura com o valor literário (os grandes escritores) é, ao mesmo tempo, negar (de fato e de direito) o valor do resto dos romances, dramas e poemas, e, de modo mais geral, de outros gêneros de verso e de prosa. Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que um outro não é (COMPAGNON, 2003, p.33).

Como se vê, é de imensa complexidade afirmar ou negar a literariedade de um texto ou obra, já que isso, como afirma o autor de *O Demônio da Teoria* (2003), gera um atestado de exclusão.

Para Jean-Paul Sartre a literatura é e deve sempre ser engajada, deve ser um agir no mundo, um fazer intelectual que intervém na realidade social para mudá-la, privilegiando sempre a liberdade humana. É o caminho por onde se deve agir no mundo público, ou seja, produzir literatura é desse modo, produzir um discurso que promova uma espécie de engajamento sócio-político por parte de seus produtores:

Pois não se pode exigir de mim, no momento em que percebo que minha liberdade está indissolivelmente ligada à de todos os outros homens, que eu a empregue para aprovar a servidão de alguns dentre eles. Assim, quer seja ensaísta, panfletário, satirista ou romancista, quer fale somente das paixões individuais ou se lance contra o regime social, o escritor, homem livre que se dirige a homens livres, tem apenas o único tema: a liberdade. [...] Felizmente a maioria - compreendiam que a liberdade de escrever implica a liberdade do cidadão. Não se escreve para escravos. A arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é. Qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado! ou à força você estará engajado (SARTRE, 2004, p. 52-3).

Contemporaneamente, Márcia Abreu, em *Cultura letrada literatura e leitura* (2006), amplia a discussão, pluralizando o conceito. Assume uma postura crítica perante o rançoso conceito clássico de literatura. Na obra, a autora defende, entre outras, a ideia de que é imprescindível abrir mão de empregar aos textos contemporâneos um único critério, o clássico principalmente, de *avaliação*, e que se passe a compreender cada texto e cada obra dentro do sistema de valores em que foram criados. Ou seja, é preciso que se olhe numa direção onde os padrões clássicos sejam rechaçados, isso no sentido de serem o modelo único de *avaliação*, como ainda muito se faz. Afirma ainda a autora: “a apreciação estética não é universal: ela depende da inserção cultural dos sujeitos. Uma mesma obra é lida,

avaliada e investida de significações variadas por diferentes grupos culturais” (p.80). E vai além, expõe um exemplo interessante de como é equivocada a questão da *avaliação*, dos textos, que pode nos ajudar a pensar o *rap*, nesse contexto. Pondera a autora:

Se avaliarmos *Hamlet* com os padrões africanos, a tragédia parecerá um completo *non-sense*. Da mesma forma, se um poema moderno, um samba-enredo ou uma tragédia forem julgados com os critérios próprios à poética dos folhetos parecerão mal feitos e esteticamente ruins. A convenção dos folhetos não serve para avaliar outra coisa que não os folhetos [...] Na maior parte do tempo, o gosto estético erudito é utilizado para avaliar o conjunto das produções, decidindo, dessa forma, o que merece ser Literatura e o que deve ser apenas popular, marginal, trivial, comercial (ABREU, 2006, p. 80).

Pode-se dizer que as afirmações de Abreu vão ao encontro das de Compagnon. Ambos direcionam seus olhares apontando, sobretudo, a necessidade de se lançar um olhar contemporâneo para a produção textual da atualidade. Ou seja, para ambos, o que se produz atualmente deve ser avaliado a partir de critérios contemporâneos, concernentes aos contextos em que o objeto cultural a ser avaliado pertence. Isso deve ser feito, para que não se corra o risco de se atribuir valor inferior a um texto e superior a outro devido à origem de seus produtores e as posições sociais que ocupam, ou ao fato de o gênero ser novo em si. Sobre isso Abreu pondera ainda que:

[...] a literatura erudita pode interessar a comunidades afastadas da elite intelectual, não porque devam conhecer a *verdadeira* literatura, a *autêntica expressão* do que de *melhor* se produziu no Brasil e no mundo, mas como forma de compreensão daquilo que setores intelectualizados elegeram como as obras imaginativas mais relevantes para sua cultura. Do mesmo modo, pode-se estudar e analisar os textos não canonizados, o que para alguns significará refletir sobre sua própria cultura e para outros, o conhecimento das variadas formas de criação poética ou ficcional. Não há obra ruins em definitivo. O que há são escolhas – e o poder daqueles que as fazem. Literatura não é apenas uma questão de gosto: é uma questão política (ABREU, 2006, p. 112).

Continuando a discussão em torno dos conceitos de literatura, agora, a partir de uma possível manifestação literária existente no *rap*, Écio de Salles, ao retomar o conceito de “literatura menor” cunhado por Deleuze e Guattari, aponta que por esse viés o *rap* pode sim ser entendido como literatura, afirma ele:

Poderíamos falar do *rap* como uma literatura menor? Creio que sim. Afinal, não tenho dúvida que os negros, de qualquer parte do mundo, que fazem *rap* são também autores “menores”, que inclusive se expressam numa língua peculiar, marcada pelos traços de um modo negro de ser. Ressalte-se ainda que aqui estamos falando de uma minoria não em termos absolutos, mas uma minoria política, os negros e pobres; o que nos leva à segunda característica. Esta refere-se ao fato de, nas literaturas menores, tudo se tornar político. Se nas grandes literaturas a relação entre os diversos casos individuais formam um bloco único, nas literaturas menores o caso é outro: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política (SALLES, 2004, p.93).

O mesmo autor aponta ainda um efeito de resistência nesse tipo de enunciação:

No *rap*, pode-se detectar essa característica tanto por sua constante enunciação de uma identidade disruptiva quanto pelo caráter combativo das falas e das atitudes dos *rappers*, voltados contra uma ordem social que consideram racista e opressiva (SALLES, 2004, p.94).

Como se vê, Salles acredita e defende que o *rap* pode sim ser considerado literatura, mas não aquela feita por homens brancos, ricos e academicamente letrados, produzida, não raro, para disseminar o discurso dominante de exclusão sobre outros grupos sociais. Entende o *rap* como sendo fruto (ainda que indesejado) de uma sociedade que exclui e oprime os indivíduos pertencentes a grupos sociais vistos como sendo minorias políticas como é historicamente o caso dos negros e dos pobres.

O gênero *rap* pode ser entendido como um suporte, criado por indivíduos excluídos, utilizado para disseminar uma ideologia ativista na esfera sociopolítica por meio de um discurso que vai de encontro ao discurso dos grupos dominantes, um contra-discurso. Uma espécie de revide, uma tomada consciente de posição por parte de indivíduos

historicamente excluídos, e que agora deixam ou tentam deixar a condição de objetos do discurso para serem sujeitos do discurso: “não foi sempre dito que negro não tem vez então/ olha o castelo irmão/ eu era a carne agora sou a própria navalha” (RACIONAIS MCs, 2002). Desse modo, o *rap* possibilitou que indivíduos, tradicionalmente excluídos como sujeitos do processo simbólico, pudessem entrar em cena para produzir sua própria imagem, dando origem a uma espécie de deslocamento do discurso pautada numa intensa movimentação cultural advinda não mais dos centros, mas dos guetos.

A discussão a respeito de conceitos de literatura serve para pensarmos este gênero como sendo, na contemporaneidade, uma manifestação artístico-cultural, seja da palavra cantada seja da palavra escrita que apresenta ao mesmo tempo um discurso lírico e crítico subversivo. Ou seja, o *rap* é entendido aqui como sendo um discurso de sujeitos excluídos com intuito de construir uma auto-imagem positiva e um lócus de enunciação que sai da margem rumo o centro e que apresenta traços artísticos em sua composição. Faz isso utilizando uma linguagem artística – a poesia –, que por muito tempo foi sinônimo de arte erudita produzida para retratar e enaltecer os “feitos” dos povos dominantes (exemplo disso é a epopéia), mas que no *rap* se torna um discurso de resistência frente à condição de exclusão e subalternidade de indivíduos de cor negra, pobres e geralmente sem acesso ao mundo letrado da academia. Pois, como afirma Salles:

O *rap*, contudo, se estabelece de maneira a confrontar os critérios dessa cultura letrada. Portanto, pode-se dizer que o *rap* é uma forma de expressão desterritorializada não somente em relação à língua na qual se expressa, mas – uma vez que privilegia a voz no lugar da escrita desterritorializada em relação à própria literatura numa acepção mais ortodoxa (SALLES, 2004, p.96).

1.4.2- O rap é canção?

Aparentemente parece ser mais fácil, num contexto mais amplo, reconhecer no *rap* o estatuto de música. A batida firme que acompanha o canto dos MC's atesta o ritmo no qual o *rap* se estrutura. Porém, isso ainda é pouco para sermos categóricos em afirmar que

o *rap* é música e menos ainda que é canção. Por isso, faz-se necessário buscar conceitos que apresentem um melhor embasamento teórico sobre esse assunto.

Genericamente, o que se entende como sendo música vai desde composições milimetricamente organizadas como as sinfonias até formas aleatórias e improvisadas como o *jazz* (TATIT, 2004). Constitui-se basicamente em combinar sons e silêncio seguindo uma pré-organização ao longo do tempo. É considerada por diversos autores como uma prática cultural e humana. Atualmente não se conhece nenhuma civilização ou agrupamento que não possua manifestações musicais próprias. Embora nem sempre seja feita com esse objetivo, a música pode ser vista como uma forma de arte, entendida por muitos como sua principal função.

No imaginário coletivo popular tudo é música, seja o *rap*, o sertanejo, o axé, o *funk*, o *rock*, o samba, o choro, a bossa nova e todos os outros ritmos que utilizam o som e o silêncio. No entanto, afirmar que tudo é música, pelo fato de todos possuírem ritmo, nos remete a mesma problemática que decorre no campo da literatura, pois, como vimos, nem todo texto que utiliza a linguagem escrita artisticamente é considerado literatura; da mesma maneira que nem todo ritmo é música. Essa problemática se levanta também na música, já que os conceitos aplicados também variam muito de acordo com a cultura e o contexto social de cada comunidade.

Dentro da esfera das “artes”, a música pode ser classificada como uma arte de representação. Característica também encontrada na literatura, claro que guardadas as devidas singularidades. Assim como na literatura, existem a prosa e o verso que se desdobram em gêneros como romance, conto, crônica, poesia – a música também é dividida em gêneros. Contudo, as linhas divisórias e as relações entre os gêneros musicais são muitas vezes sutis, algumas vezes abertas à interpretação individual e ocasionalmente controversas, como muito acontece na literatura.

De acordo com Katia Maheirie (2003), a música é uma forma de linguagem, expressão do pensamento afetivo e possui uma função simbólica, posto que revela e traduz uma época ou um fato, necessitando ser compreendida como um produto histórico-social:

[...] é possível afirmar que ela (a música) produz elementos novos no cotidiano dos sujeitos, constituindo-se como uma mediadora na construção de identidades coletivas. Cada característica que compõe a música popular nos seus diversos gêneros e estilos participa do cotidiano dos sujeitos. O sujeito subjetiva tais características e as objetiva de volta, em forma de idéias, posturas, modo de andar, falar, vestir, dançar e de perceber o mundo em que está inserido (MAHEIRIE, 2002, p.41).

Em termos brasileiros, Música Popular Brasileira (MPB) é o produto resultante de uma ideologia que surge por volta de 1920, no intuito de disseminar uma ideia de “povo brasileiro”, algo utilizado pelos republicanos para dar a intenção de coesão entre as camadas mais e menos abastadas da sociedade. O samba foi o gênero mais utilizado nessa ideologia (veremos isso de forma aprofundada, mais adiante). Associa-se ai elementos extra-musicais, como textos (letra de canção), padrões de comportamento e ideologias. É subdividida em incontáveis subgêneros distintos, de acordo com a instrumentação, características musicais predominantes e o comportamento do grupo que a pratica ou ouve. Dentro da esfera da MPB está a canção. Esta tal qual a conhecemos hoje, sempre foi utilizada para vincular conteúdos que expressavam prazer e dor, talvez, por isso não raro veremos a canção sendo o instrumento de expressão dos prazeres e dores de ricos e pobres, negros e brancos, orientais e ocidentais. Contudo, a canção atualmente está em meio caos do mundo contemporâneo e por isso sofre influências de mercado que a coloca, assim como a literatura, e as outras manifestações artísticas nas prateleiras do capitalismo de consumo.

No Brasil, a canção está associada a movimentos culturais populares, daí surge à sigla MPB. Está consolidada-se somente após a urbanização e a industrialização brasileira e com a formação de uma sociedade de consumo. Tornou-se o tipo musical icônico do século XX, após ser tomada como um dos principais produtos da indústria cultural. Atualmente segue tendências e modismos e muitas vezes é associada a valores puramente comerciais, porém, ao longo do tempo, incorporou diversas tendências vanguardistas (Cf. TATIT, 2004).

No conceito Luiz Tatit (2004), canção é a composição que se forma da junção entre duas linguagens distintas: a melodia musical e o texto literário. Nela, o cancionista se equilibra, conseguindo cativar a confiança do ouvinte, muitas vezes

intuitivamente, demonstrando domínio entre os vários elementos melódicos e linguísticos, numa entoação próxima do coloquial. É exatamente na interação entre o texto linguístico e o texto musical que a canção constrói o seu sentido (Cf. TATIT, 1994). A partir dessa teoria, Tatit vem propondo um método de análise da canção que identifica a estreita ligação entre ‘fala’ e ‘canção’, evidenciando os diversos níveis de relações existentes entre ‘letra’ e ‘melodia’. Dessa maneira, é possível perceber como se dá a construção do sentido numa obra que usa dois sistemas de significação distintos: um texto linguístico sustentado por um texto melódico.

Como se vê, definir o que é canção, assim como o que é literatura, também não é nada fácil devido aos múltiplos contextos interpretativos e culturais em que essas manifestações artísticas são produzidas. No entanto, o que se percebe é que quando se trata de conceituar música, as referências se dão sempre em torno dos sons produzidos por instrumentos, não fazendo referência à expressão escrita ou cantada. O texto escrito é considerado um elemento extra-musical, algo não essencial à música, chegando a ser afastado por alguns gêneros como o Erudito e o Clássico. Por outro lado, a partir do conceito de canção proposto por Tatit, vimos que na canção a palavra escrita, a expressão verbal, é de extrema relevância, é o núcleo, sem ela a canção não existe. Desse modo, portanto, se tentarmos enxergar o *rap* como sendo música tal qual reconhecida como gênero puramente instrumental e rítmico será um equívoco, pois no *rap* o ritmo e a palavra escrita/cantada são indissociáveis. Sendo assim, o *rap* tal como é constituído atualmente pode ser compreendido como um híbrido de música popular, de canção e de poesia, de ritmo e fala, de entoação e palavra escrita.

Num contexto mais amplo Salles, baseado em Zumthor, aponta e defende o *rap* como sendo:

[...] um discurso marcado, socialmente reconhecido como poético, dirigindo o foco desse reconhecimento para a recepção. Por esse critério, a canção pode também ser reconhecida como objeto dos estudos literários. É poesia, é literatura, o que o público – leitores ou ouvintes – recebe como tal, percebendo uma intenção não exclusivamente pragmática: o poema, com efeito, (ou, de uma forma geral, o texto literário), é sentido como a manifestação particular [...] de um amplo discurso constituindo

globalmente um tropo dos discursos usuais proferidos no meio do grupo social (SALLES, 2004, p. 96).

Assim, o que fica visível no *rap* é a sua capacidade de apresentar o que muitos tentam esconder – a realidade social, econômica e cultural – de uma parcela da sociedade, a negra. E também a valorização de seus produtores como agentes discursivos: “Eu quero é nos devolver o valor, que a outra raça tirou” (RACIONAIS MCs, 1997). Contudo, isso não esgota os conceitos sobre o *rap* e a organização social e intelectual de seus produtores.

1.5- O *rap* e seus diálogos possíveis: repente, *reggae*, *rock*, *samba*

O presente subitem procura abordar a pluralidade de diálogos possíveis do gênero *rap* com outros gêneros musicais. Assim sendo, serão vistas em seu decorrer algumas continuidades que aproximam o *rap* de outros quatro gêneros, respectivamente: o repente, o *reggae* e o *rock* e o *samba*. Isso é feito sob a consciência de que há ainda inúmeras possibilidades de convergência do *rap* com outros gêneros, no entanto, acreditamos que os escolhidos aqui nos dão um ótimo panorama emblemático.

Não raro, em entrevistas cedidas a jornais e revistas alguns MCs (Gog, Rapadura, Criolo, Mano Brown) compartilham a opinião de que há uma grande proximidade entre o *rap* e o repente brasileiro. Embora seja sabido que ambos são gêneros musico-poéticos que apareceram em épocas, lugares e ambientes completamente distintos. Sendo assim, não será um equívoco afirmar que há um diálogo desses gêneros pelo menos no que diz respeito à lida com a palavra rimada e metrificada. Além disso, podemos apontar também como sendo característica convergente o caráter marginal que os acompanham, isso no sentido de serem gêneros que são cultivados e praticados por uma parcela da sociedade que historicamente sofreram e sofrem com a exclusão sócio-política em nosso país, não raros, negros e nordestinos. O repente é reconhecido como sendo a arte do verso metrificado e da rima, assim como o *rap* é reconhecido como ritmo e poesia. Dentro do repente existe uma vertente que se caracteriza pela capacidade de improviso dos versos pelo enunciador, a

embolada cujo seu produtor recebe o nome de embolador. Também no *rap* há uma vertente que se aproxima da embolada, o *freestyle* que consiste basicamente na rima de improviso a partir de um mote.

Recentemente, poetas repentistas e *rappers* tem começado a cruzar suas artes, num movimento que recebe o rítmico nome de “rap-rep”, podemos dar como exemplo os artistas Zé Brown e Rapadura, este último traz no nome uma alusão ao *rap* e ao mundo nordestino do repente e da embolada. Através do contato com a realidade local construíram uma ligação entre ritmos brasileiros como o repente, literatura de cordel, a embolada e as batidas do *hip-hop*. Essa mistura é possível devido a algumas afinidades entre o *rap* e o repente, através de certas características que os dois ritmos têm em comum, principalmente versos livres, rimas repetidas, as batidas rítmicas e o verso canto-falado e rimado, desde então ambos passaram a compor letras de *rap* com batidas de embolada. Isso tudo pode ser constatado na parceria feita entre GOG e Rapadura no poema intitulado “A quem possa interessar...” (2008), que é um híbrido de *rap* e repente, segue:

E assim vou na missão, nordestino
Sentindo, migrando, sentindo o toque do destino
Sei que não tô no padrão, esquisito eu resisto
Por isso que não me visto do que já estava previsto
Quando GOG falou: aí tá vindo o rapadura
Todo mundo até pensou: é brincadeira!
[...]
Pra permanecer, com bravura, elevando às alturas,
Se segura com postura pra fortalecer
Não estou pra aqui pra ser mais um, pra fazer o show
Pra descer do palco depois ir embora
Se eu não falar com alguém, serei mais um ninguém
E também não terei uma história (ora!)
Tem que por o pé no chão, sentir a multidão
Visitar comunidades, conversar com os habitantes
Se apenas gritar e pedir por barulho estarei tão distante
É como rebeldia, vai passando, tocando o preto
E despertando rebeldia que não passa, ultrapassa
Entrelaça nossa raça e se liberta da amordaça
Interpreta e manifesta a vossa massa
(RAPADURA, 2008)

Bruno Zeni aponta que o diálogo entre *o rap* e o repente esta na esfera de uma possível troca de conhecimentos culturais: “O hip-hop tem muito a aprender com o repente. Acho que o repente pode aprender um pouco com o hip-hop também” (2004, p. 28).

A abordagem se dará agora a partir dos diálogos possíveis entre o *rap* e o *reggae*. Assim como o *rap* o *reggae* também nasce na Jamaica, porém nos anos 60, inserido numa ideologia de protesto quase utópica de não violência, amor e liberdade. Difundido por Bob Marley, que é considerado por muitos como sendo seu inventor, esse gênero já nos anos de 1960, abordava todos os temas que hoje são abordados pelo *rap*.

A necessidade de justiça social, de “verdade e direitos”, espelhava os sentimentos dos negros pobres. Fratricídio político, escassez econômica e desorientação social forçaram respostas ambivalentes de muitos pobres urbanos e ajudavam a erodir os laços da comunidade que começava a desenvolver-se. A despeito disso, a música continha uma certa solidariedade. Forneceu um ambiente estético. Apesar do conteúdo, algo mais se desenvolveu: moralidade, protesto sem medo e transcendência da música. Tais qualidades, evidentes no *reggae* atual, já existiam quando o *rock steady* se transformou em *reggae*, ao final da década de 60 (CARDOSO, 1997, p. 42).

O *reggae* chega ao Brasil por volta de 1970, sem perder suas raízes de denuncia e protesto. As bandas brasileiras, geralmente compostas por negros, incorporam o *reggae* como um gênero discursivo totalmente ligado a conscientização política, a luta contra a exclusão social e, sobretudo, ligada a construção de uma auto-imagem positiva do povo negro. Podemos tomar como exemplo disso um fragmento da música “Palmares 1999”, da banda brasileira de *reggae* Natiruts:

A cultura e o folclore são meus
Mas os livros foi você quem escreveu
Quem garante que palmares se entregou
Quem garante que Zumbi você matou
Perseguidos sem direitos nem escolas
Como podiam registrar as suas glórias
Nossa memória foi contada por vocês
E é julgada verdadeira como a própria lei
Por isso temos registrados em toda história
Uma mísera parte de nossas vitórias
É por isso que não temos sopa na colher

E sim anjinhos pra dizer que o lado mal é o candomblé
A energia vem do coração
E a alma não se entrega não
[...]
A influência dos homens bons deixou a todos ver
Que omissão total ou não
Deixa os seus valores longe de você
Então despreza a flor zulu
Sonha em ser pop na zona sul
Procura as vias do passado no espelho, mas não vê
E apesar de ter criado o toque do agogô
Fica de fora dos cordões do carnaval de Salvador
(NATIRUTS, 1999)

O poema exposto acima é emblemático para mostrar a continuidade dos temas abordados pelo *rap* e pelo *reggae*, isso no sentido em que aponta a aculturação da cultura africana pela cultura e a exclusão social do homem negro. Esses diálogos são reafirmados ainda partir das parcerias realizadas entre seus artistas. Podemos visualizar alguns exemplos em MV Bill e Cidade Negra, que juntos gravaram a música “A voz do excluído”, assim como Gog e Natiruts, com a música “Quem planta preconceito”, só para ficarmos em alguns exemplos. A constante preocupação com as raízes africanas pode ser visualizada nas temáticas e nos ritmos das canções, na vestimenta e no comportamento de seus adeptos. As letras se ocupam, na maioria das vezes, de temas que tratam da exclusão social e cultural, da discriminação racial, da pobreza, da violência policial e civil. Também apontam para as possíveis soluções para superar tal condição de sofrimento, versando sobre amor, união, fé e solidariedade. Assim, tanto o *reggae*, quanto o *rap*, se apresentam como instrumentos de resistência, protesto, manifestação e preservação da população negra e pobre. Neste sentido, conforme aponta Silva (1998), a música pode ser entendida como uma tentativa de superar as barreiras linguísticas, a repressão política e religiosa para atuar como elemento de identificação.

A partir disso, pode-se perceber que o *rap* e o *reggae* possuem a mesma matriz histórica – a cultura africana, fato que participa da construção, de forma significativa, de toda a produção artística de ambos os gêneros. Neste sentido, desde suas origens até os dias atuais, o *rap* e o *reggae* permaneceram predominantemente associados aos grupos juvenis

de periferia e afrodescendentes, tendo como característica central a expressão da arte como manifestação política, conservando a rua como referência não apenas de expressão, mas de produção artística. Reflexo disto são as semelhanças encontradas em todo o processo histórico de ambos os gêneros musicais, que nasceram das experiências de sofrimento vivenciadas pela população negra e pobre, a partir das quais construíram um discurso de resistência e de re-elaboração da identidade negra.

Outro diálogo possível do *rap* é com uma vertente do *rock* nacional mais politizada, mais engajada com os problemas sociais. Um exemplo dessa vertente é a banda O Rappa, que surge na cena musical brasileira nos anos de 1990, apresentando uma musicalidade não vista até então. Assim como ocorre no *rap*, as letras do Rappa, que na estrutura do nome trás o acróstico *rap*, tratam de temas que denunciam o preconceito, a discriminação, o racismo, a violência policial e a exclusão social vivenciadas, diariamente, pelas comunidades negras habitantes das periferias, principalmente as dos grandes centros. Isso pode ser constatado nas letras abaixo:

Tudo começou
Quando a gente conversava
Naquela esquina ali
De frente àquela praça
Veio os “homi”
E nos pararam
Documento por favor
Então a gente apresentou
Mas eles não paravam
Qual é negão? qual é negão?
O que tá pegando?
É mole de ver
Que em qualquer dura
O tempo passa mais lento pro negão
Quem segurava com força a chibata
Agora usa farda
Engatilha a macaca
Escolhe sempre primeiro
O Negro pra passar na revista
Pra passar na revista
Todo camburão tem um pouco de navio negreiro
É mole de ver
Que para o negro

Mesmo a aids possui hierarquia
Na África a doença corre solta
E a imprensa mundial
Dispensa poucas linhas
Comparado, comparado
Ao que faz com qualquer
Figurinha do cinema
Ou das colunas sociais
Todo camburão tem um pouco de navio negreiro
(O RAPPÁ, 1994, grifos nossos)

A viatura foi chegando devagar
E de repente, de repente resolveu me parar
Um dos caras saiu de lá de dentro
Já dizendo, ai compadre, cê perdeu
Se eu tiver que procurar cê tá fodido
Acho melhor cê i deixando esse flagrante comigo
No início eram três, depois vieram mais quatro
Agora eram sete os samurais da extorsão
Vasculhando meu carro, metendo a mão no meu bolso
Cheirando a minha mão
De geração em geração
Todos no bairro já conhecem essa lição
E eu ainda tentei argumentá
Mas, tapa na cara pra me desmoralizar
Tapa, tapa na cara pra mostra quem é que manda
[...] Nos olhos de quem me viu, único civil
Rodeado de soldados
Como seu eu fosse o culpado
No fundo querendo estar
A margem do seu pesadelo
Estar acima do biótipo suspeito
[...] A procura de respeito
Só costa quente, pois nem sempre é inteligente
Peitar, peitar um fardado alucinado
Que te agride e ofende
Pra te levar alguns trocados
Era só mais uma dura
Resquício de ditadura
Mostrando a mentalidade
De quem se sente autoridade
Nesse tribunal de rua
(O RAPPÁ, 1999, grifos nossos)

Aqui, a abordagem e a violência policial vivenciadas cotidianamente pelo cidadão de cor negra são denunciadas, vide grifos. cremos que se explicita aí, como é estereotipada a visão que se tem de alguém que traz consigo, marcada na pele, a sua condição histórica. Como já afirmou Foucault (1999), tudo é poder, tudo está ligado ao exercício do poder, e a imposição desse poder por meio da violência psicológica e física como se vê nesse trecho: “E eu ainda tentei argumentá / Mas, tapa na cara pra me desmoralizar Tapa, tapa na cara pra mostra quem é que manda”. Segundo Zaluar (1998), esse tipo de violência se manifesta no Brasil dos anos 1990, de forma assustadora devido o aumento da exclusão e consequentemente da pobreza. Vemos ainda no trecho, que há referência a uma espécie de resquício do regime militar de opressão dos anos de 1960.

Seguem outros trechos letras onde se pode constatar o orgulho negro e a construção de uma auto-imagem positiva:

É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você).
Branco, se você soubesse o valor que o preto tem.
Tu tomavas banho de piche, branco e, ficava preto também.
E não te ensino a minha malandragem.
Nem tão pouco minha filosofia, por quê?
Quem dá luz a cego é bengala branca em Santa Luzia.
(O RAPP, 1996)

A minha alma tá armada e apontada
Para cara do sossego!
Pois paz sem voz, paz sem voz
Não é paz, é medo!
Às vezes eu falo com a vida,
Às vezes é ela quem diz:
Qual a paz que eu não quero conservar,
Prá tentar ser feliz?
As grades do condomínio
São prá trazer proteção
Mas também trazem a dúvida
Se é você que tá nessa prisão
Me abraça e me dê um beijo,
Faça um filho comigo!
Mas não me deixe sentar na poltrona
No dia de domingo, domingo!
Procurando novas drogas de aluguel
Neste vídeo coagido...

É pela paz que eu não quero seguir admitindo
(O RAPP, 1999)

Os fragmentos acima são, respectivamente, das músicas: “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”, “Tribunal de rua”, “Mundo negro” e “Minha alma”. Músicas que misturam o modo e atitude de cantar do *rap* com as percussões utilizadas no candomblé e o som das guitarras do *rock* e a essência concientizadora do *reggae*. Tudo isso se mistura formando uma expressão musical heterogênea que reflete a própria miscigenação da banda que é composta por músicos negros e brancos. Pode-se ver também que os temas abordados nos fragmentos são a violência policial, a discriminação do cidadão de cor negra, e de uma maneira mais generalizada à violência social a que o cidadão está exposto. Temas esses que são os mesmos apresentados pelo *rap*. Desse modo, pode-se dizer que o *rap* promove um intenso diálogo com esses gêneros no sentido de temas, conteúdo e abordagem dos mesmos.

Deixamos a discussão do diálogo entre o *rap* e o samba para o fim deste capítulo por dois motivos que se transformaram ao longo dessa pesquisa duas hipóteses, a saber: a) assim como aconteceu com o samba na primeira metade do século XX, o *rap* hoje esta sendo incorporado pelas camadas mais abastadas da sociedade, aculturando-a e sendo aculturado por ela. b) o *rap* brasileiro esta ligado diretamente com a identidade de parte da população brasileira justamente por ser – uma música de periferia/morro/favela produzida por indivíduos em sua grande maioria negros e pobres. c) é um gênero musical que ainda sofre discriminação por uma parte da sociedade e reprimida pela polícia (Estado), mas em crescente expansão após ser entendido pela indústria cultural como um produto com enorme potencial comercial, assim como o samba.

Para aprofundar estas hipóteses é necessário que se faça um breve histórico do samba brasileiro. O samba surge nos morros cariocas produzido por poetas negros por volta dos anos 1920-30, poetas esses que cantavam a vida na favela, o amor e a malandragem (Cf. VIANNA, 2004, ZALUAR, 2008). Em determinado momento o samba foi incorporado pelas elites políticas brasileiras como forma de símbolo da identidade nacional.

Segundo Hermano Vianna (2004) a nacionalização do samba se deu ao longo de um processo de interação entre grupos sociais distintos. Acrescenta-se aí um forte interesse de poder no qual culminou em uma apropriação do samba por parte das elites que nas décadas de 1920 e 1930, promoveram um projeto de nação brasileira que consistia, pelo menos ideologicamente, na amenização das diferenças sociais. Em 1937, sob o período do governo Vargas, o Estado Novo começa uma longa história de apoio as manifestações culturais brasileiras e de intervenções nela.

Nesse contexto é de extrema importância dizer que o samba foi um dos veículos privilegiados pelo projeto de nação brasileira advindo dos anos 1920, que era, no limite, integrador, utópico e ideológico. Um esforço conjunto promovido por intelectuais, poetas, romancistas, artistas e elites políticas no intuito de amenizar as diferenças sociais e raciais herdadas do regime escravocrata brasileiro. Pode-se dizer ainda que o samba foi o gênero discursivo, a linguagem comum, para vários temas como o amor, a política, a favela, a vida com isso abriu espaço para uma estilização, no sentido Bakhtiniano do termo (Cf. BAKHTIN, 2003). Assim, o samba parece engajar a juventude alienada do pagode – ainda que vinculado ao mundo tradicional dos velhos sambistas e das escolas de samba. E é aí, nessa lacuna, que o *rap* surge e conquista o seu espaço na favela.

Sendo assim não é equivocado dizer que o *rap* tenta estar na contra mão disso que ocorreu com o samba. Podemos dizer ainda que o *rap* é o gênero denunciador da falência do projeto de nação brasileira, pois denuncia o fracasso da ideologia de integração pregada nesse projeto; e permanece não aceitando estilizações.

Hoje, o que se vê é uma tensão entre o samba e o *rap*. Isso no sentido de que o samba esta nos primórdios da invenção do mercado musical brasileiro, é um produto totalmente comercial veiculado nas mídias e exportado para varias partes do mundo; enquanto que o *rap* brasileiro pareceu querer permanecer longe e não ceder à grande mídia (rádios e tvs institucionais). Porém, alguns *rappers*, pertencentes à chamada nova geração, tais como Xis, Thaide e Emicída, parecem não ver como sendo um problema a exposição na mídia. Exemplo disso é o programa apresentado por este ultimo na MTV. E o programa apresentado por Thaide na rede Band. Com isso faz-se as perguntas o *rap* terá o mesmo

desfecho que o samba? O *rap* brasileiro, assim como aconteceu com o norte-americano, será incorporado à indústria cultural de massas?

Sobre isso, e também para ilustrar o cenário vigente, vejamos o que respondeu Kleber Cavalcante Gomes, popularmente conhecido como Criolo, um dos MCs mais influentes na atualidade, numa entrevista para Marília Gabriela em 18/01/2012, quando questionado sobre a apropriação do *rap* pela indústria cultural de massa:

[...] tem muita gente que quer ganhar dinheiro com o *rap*, inclusive pessoas que odeiam o *rap*. E foi assim com o samba quando o cara não podia falar que era sambista que apanhava da polícia na roda dos partideiros e hoje são pessoas ovacionadas no mundo todo como grandes escritores, grandes poetas (CRIOLO, 2012).

O *rapper* parece querer apontar que o *rap* está sendo, mesmo sem querer, incorporado pela indústria cultural (a própria presença de Criolo nesse programa já é um indício disso), porém aponta também que o *rap* pode tirar proveito disso no sentido de atingir mais interlocutores. É possível enxergar ainda uma crítica aos moldes dessa possível incorporação que no limite se dá em função do lucro a qualquer custo. Com mais de vinte anos inserido no movimento *hip hop*, como MC, Criolo acendeu na mídia e para o grande público quando teve divulgado um vídeo seu na Internet; tal vídeo trazia uma releitura, feita de improviso, da canção “Cálice”, de Chico Buarque. Surge assim um diálogo que até então parecia ser impossível no sentido de estar em cena um *rapper*, indivíduo morador de favela, trazendo em seu discurso a releitura de uma composição feita por um intelectual branco vindo de uma tradição altamente letrada e elitista. Segue a releitura:

Como ir pro trabalho sem levar um tiro
Voltar pra casa sem levar um tiro
Se as três da matina tem alguém que frita
E é capaz de tudo pra manter sua brisa

Os saraus tiveram que invadir os botecos
Pois biblioteca não era lugar de poesia

Biblioteca tinha que ter silêncio,
E uma gente que se acha assim muito sabida

Há preconceito com o nordestino
Há preconceito com o homem negro
Há preconceito com o analfabeto
Mais não há preconceito se um dos três for rico, pai.

A ditadura segue meu amigo Milton
A repressão segue meu amigo Chico
Me chamam Criolo e o meu berço é o rap
Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai.

Afasta de mim a biqueira, pai
Afasta de mim as biate, pai
Afasta de mim a coqueine, pai
Pois na quebrada escorre sangue, pai.
(CRIOLO, 2011)

Essa releitura teve muita repercussão e chegou aos ouvidos de Chico Buarque, e em um show em Minas Gerais retomou o refrão intertextualizado por Criolo como forma de reconhecimento ao trabalho do “jovem artista” da periferia. E com isso, o *rap* segue promovendo diálogos diversos com outros gêneros seja para contradizê-los ou para reconhecê-los também como força de atuação social.

Os diálogos do *rap* com os gêneros musicais e poéticos explicitados são compreendidos aqui como manifestações culturais representantes dos contextos históricos e sociais dos quais emergem, respondendo quase sempre a questões identitárias locais, regionais e nacionais. Deste modo, entendemos isso tudo como sendo uma maneira de tornar a vida possível diante das adversidades. Quando dizemos isso tudo, estamos nos referindo às práticas culturais populares, especificamente o *rap* e seus diálogos com outros gêneros, que têm estado presente nos momentos em que se projetaram movimentos de resistência, configurando-se como um elemento de lazer, de crítica social e de sociabilidade na vida contemporânea.

No capítulo a seguir busco descortinar em que medida o discurso lírico desses *raps* se manifesta a partir de um eu-individual visando um nós-coletivo, isso a partir das vivências e experiências da vida na periferia.

CAPÍTULO 2. – A CENTRALIDADE NO EU: VIVÊNCIAS E EXPERIÊNCIAS A PARTIR DA FAVELA

2.1- A poesia lírica do *rap*

De início faz-se a pergunta: *rap* é poesia lírica?

A princípio o *rap* parece ser uma espécie de desdobramento da poesia lírica que carrega, em seu discurso, um caráter de resistência, uma retórica subversiva. Partindo desse pressuposto, as análises que se seguirão, dos poemas: “Negro Drama” (2002), “Capítulo 4 versículo 3” (1997), “Fórmula mágica da paz” (1998), “Voz ativa” (1996), dos Racionais MCs, e “Brasil com P” (1990) do *rapper* brasileiro GOG, desenvolvem-se no sentido de lançar luz as seguintes inquietações, a saber: a) o *rap* é um gênero lírico? b) de que maneira o Eu (MC) se configura dentro do *rap*? c) para quem o eu (MC) do *rap* fala? d) quem é seu interlocutor? e) no gênero *rap* o caráter ficcional permanece?

Para responder tais perguntas, entendemos que se faz necessário, agora, apresentar alguns conceitos do gênero poesia. Sobre o que é poesia, diz o Houaiss (2004), “gênero literário (lírico ou dramático) em forma de versos /a arte de compor e escrever em versos” (p.578). Já o *Dicionário da Língua Portuguesa* (2001) aponta que poesia: “é a arte de comunicar imagens, sentimentos e idéias por meio de uma linguagem em que sons e ritmos se combinam com os significados” (p.683). Como se vê este último refere-se à poesia como sendo algo que vai além da composição em verso, há toda uma gama de procedimentos cujo intuito principal é comunicar. Nesse sentido, é possível atribuir, com mais facilidade, o *status* de poesia ao *rap*, já que, entre outras, comunicar e informar também são características e objetivos deste gênero.

Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (1977), aponta um conceito de poesia no qual reside o caráter de resistência e subversão envolto à poesia frente aos discursos dominantes:

Na verdade, a resistência também cresceu junto com a "má positividade" do sistema. A partir de Leopardi, de Hölderlin, de Poe, de Baudelaire, só se tem a consciência da contradição. A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. O canto deve ser "um grito de alarme" (BOSI, 1977, p.142).

E continua,

Diante da pseudototalidade forjada pela ideologia, a poesia deverá "ser feita por todos, não por um", era a palavra de ordem de Lautréamont. Este "ser feita por todos" não pôde realizar-se materialmente, na forma da criação grupal, já que as relações sociais não são comunitárias; mas acabou fazendo-se, de algum modo, como produção de sentido contra-ideológico válida para muitos. E quero ver em toda grande poesia moderna, a partir do pré-romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes. A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia). Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando. O que ela não pôde fazer, o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão e o divino poder de nomear (BOSI, 1977, p 143).

Promovendo um diálogo com as ponderações feitas neste excerto, o mesmo autor, agora, em *Leitura de Poesia* (2003), reafirma o caráter subversivo que a poesia pode tomar para si: "a poesia não é apenas espelho da ideologia dominante, mas pode ser seu avesso e contraponto". Desse modo, seria o *rap* o avesso da ideologia dominante? A poesia dos excluídos? O verso da favela?

Entendendo a partir dos conceitos de poesia lírica, vistos logo acima, guardada as singularidades, pode-se dizer que o *rap* parece se encaixar no viéz poético do qual Bosi faz referência, pois traz consigo desde sua origem um inflamado discurso crítico subversivo frente ao discurso dominante, como se pode ver nos trechos abaixo:

Hey, Senhor de engenho
Eu sei, bem quem é você
Seu jogo é sujo
E eu não me encaixo
Eu vim da selva sou leão
Sou demais pro seu quintal
(RACIONAIS MCs, 2002)

Preferencialmente preto, pobre, prostituta
Pra polícia prende
Por que pobre pesa plástico
Papel papelão
Pelo pingado
Pela passagem,
Pelo pão,
por que?
(GOG, 2000)

Além disso, demonstra também uma reação de resistência frente ao tipo de consumismo que corrompe os valores pregados e difundidos por seus antecessores:

Em troca de dinheiro e um carro bom
Tem mano que rebola e usa até batom
Seu comercial de tv não me engana
Eu não preciso de *status* nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Efeito colateral que seu sistema fez
(RACIONAIS MCs, 1998)

Conscientemente o *rap* apresenta a condição histórica de seus produtores:

Pesquisa publicada prova
Preferencialmente preto
Pobre prostituta pra polícia prender
Pare, pense: por quê?
(GOG, 2000)

60% dos jovens de periferia
Sem antecedentes criminais
Já sofreram violência policial

A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras
A cada 4 horas, um jovem negro
Morre violentamente em São Paulo
(RACIONAIS MCs, 1998)

Bosi aponta algumas características da modernidade que são apropriadas para pensarmos o poeta que se expressa no *rap*.

A modernidade se dá como recusa e ilhamento. A metáfora da avestruz que cobre a cabeça diante do inimigo é eloqüente demais para exigir comentário. E o inimigo avança sem maiores escrúpulos. No entanto, se não há caminho, o caminhante o abre caminhando, é a lição do poeta Antônio Machado. Autoconsciência não é paralisia. Baudelaire: "O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outro (BOSI, 1977, p 143).

Em meio a toda essa discussão é preciso que se ressalte que o *rap*, por meio de seus produtores, manifesta o desejo de ser reconhecido como sendo expressão poética de grupos excluídos socialmente, uma arte negra (des)elitizada. Desse modo, pensamos o *rap* como um discurso lírico, crítico e subversivo. Um texto que prioriza o retrato das vivências de seus próprios produtores e de suas comunidades. A estrutura dessas composições, em grande parte, segue as características encontradas na poesia tradicional, ou seja, é um texto escrito exclusivamente em verso, com certa preocupação com a rima, mas não aquela dos parnasianos.

Contudo, entenderemos a poesia também como sendo “um campo de manifestações muito mais amplo que o que se revelou, a partir do século XVIII, por poema”, viés proposto por Frederico Augusto Garcia Fernandes (2003, p. 20). Para este autor o *rap* mantém uma forte ligação com a tradição da poesia oral: “a poesia oral, no caso o rap, deve ser compreendida em seu contexto de produção, pois é nesse contexto que a voz coletiva se faz presente” (Cf. FERNANDES, 2003). O mesmo autor afirma que “a poesia oral e a escrita encontram-se num eixo comum que é o próprio significado de poesia”(FERNANDES, 2003, p.20). Além de lançar luz sobre a questão da oralidade existente no *rap*, Fernandes aponta também para a questão da voz coletiva que se faz

presente no discurso do *rap*. No decorrer deste capítulo lançaremos também nosso olhar sobre essa questão no intuito de entrever a configuração que se explicita entre o eu e o tu do *rap*. Dito isto, a seguir, desenvolveremos uma análise do poema “Jesus chorou”, dos Racionais MCs, na qual se observará alguns aspectos poéticos do *rap* tais como: rimas, figuras de linguagem, lirismo e oralidade. Segue a análise:

O que é o que é?
Clara e salgada,
Cabe em um olho
E pesa uma tonelada
Tem sabor de mar,
Pode ser discreta
Pode ser causada
Por vermes e mundanas
E o espinho da flor
Cruel que você ama
Amante do drama
Vem pra minha cama por querer
Sem me perguntar me fez sofrer
E eu que me julguei forte
E eu que me senti
Serei um fraco quando outras delas vir
Se o barato é louco e o processo é lento
Deixa eu caminhar contra o vento
O que adianta eu ser durão
E o coração ser vulnerável
O vento não, ele é suave,
Mas é frio e implacável
É quente borrou a letra triste do poeta (só)
Correu no rosto pardo do profeta...
Diz que homem não chora, tá bom, falou
Não vai pra *grunp* irmão, aí, Jesus chorou!
(RACIONAIS MCs, 2002)

Nesse fragmento pode ser visto uma referência ao mundo das tradições orais das ‘adivinhas’ de o que é o que é? Em seguida, são apresentados sentimentos conflitantes, por meio da metáfora que utilizam o esquema: lágrima *versus* vento. Esses elementos são mostrados como de que se misturam e se confundem a lágrima pode ser entendida como sendo a manifestação externo-concreto do mundo interno-abstrato do eu lírico. No mundo

conflituoso do eu lírico a lágrima representa e simboliza, ao mesmo tempo, fraqueza e força, derrota e vitória. É sabido que verter lágrimas está na tensão entre a tristeza e a alegria, o eu lírico traz a imagem de Cristo, que segundo a narrativa bíblica chorou antes de sua morte, para, talvez, “atestar” que chorar é um sentimento nobre e humano.

Continuando a análise só que agora com os poemas “Negro Drama”, também dos Racionais e “Brasil com P”, do *rapper* brasileiro Gog, segue:

Negro drama,
Eu sei quem trama,
E quem tá comigo,
O trauma que eu carrego,
Pra não ser mais um preto fudido
(RACIONAIS MCs, 2002)

Pedro Paulo
Profissão pedreiro
Passatempo predileto, pandeiro
Pandeiro parceiro
Preso portando pó
Passou pelos piores pesadelos
Presídios, porões
Problemas pessoais, psicológicos
Perdeu parceiros passado presente
Pais parentes principais pertences
(GOG, 2000)

O que se destaca de imediato nas estrofes são as figuras de linguagem, principalmente as aliterações, as rimas e os versos livres. Isso para ficar em alguns exemplos. Aliteração é uma das figuras de linguagem largamente utilizada em poesia, que consiste em repetir fonemas num verso ou numa frase, especialmente as sílabas tônicas de forma a obter um efeito expressivo. Esta figura ajuda a criar uma musicalidade que valoriza o texto literário. Mas não se trata de simples sonoridades destituídas de conteúdo. Geralmente, a aliteração sublinha (ou introduz) determinados valores expressivos. A musicalidade também se manifesta nos trechos entendida aqui como sendo a esfera da rima dentro do processo de criação do *rap*. Como se vê, os fragmentos (apresentados acima)

manifestam diversos aspectos poéticos os quais atestam o teor poético dessa produção contemporânea da cultura popular.

2.2 - O eu e o tu do *rap*

O *rap* centraliza seu discurso em algo e/ou alguém?

Responder essa pergunta, partindo do senso comum, parece fácil: o *rap* fala sobre as classes excluídas e seu cotidiano. No entanto, se lançarmos um olhar mais clínico e aprofundado sobre alguns textos de *rap*, não raro, veremos que quem fala é o MC sobre si mesmo, sobre suas experiências individualmente, ou seja, o discurso está pautado, intencionalmente, numa espécie de centralidade no eu.

Entendendo com T.S. Eliot, o que estamos chamando de centralidade no eu é a manifestação da primeira voz da poesia: “a primeira voz é a voz do poeta que fala consigo mesmo – ou com ninguém” (1972, p.123). Para Eliot a primeira voz da poesia em si já é a voz que manifesta o eu privado, o que se expressa para si mesmo ou no máximo para uma outra pessoa em particular. O mesmo autor afirma ainda que a poesia pode se manifestar por meio de mais outras duas vozes:

A segunda voz é a voz do poeta ao dirigir-se a uma platéia, seja grande, seja pequena. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar uma personagem dramática que fala em verso, quanto esta dizendo, não o que diria à sua própria pessoa, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem imaginária que se dirige a uma outra personagem imaginária (ELIOT, 1972, p.123-4).

E aponta que a distinção das vozes poéticas baseia-se na dramaticidade de tais vozes, diz ele:

A distinção entre a primeira e a segunda voz, entre o poeta que fala consigo mesmo e o poeta que fala com outra pessoa, conduz ao problema da comunicação poética; a distinção entre o poeta que se dirige a outra

pessoa seja com sua própria voz, seja com uma voz hipotética, e o poeta que cria uma linguagem na qual personagens imaginárias falam entre si, aponta para o problema da diferença entre os versos dramático, quase dramático e não-dramático (ELIOT, 1972, p.124-5).

Como se vê, a enunciação na poesia lírica (a primeira voz) se dá por meio de um “diálogo” do eu lírico consigo mesmo, que tem condições de inventar e usar códigos para si mesmo. Diferentemente, as outras formas de poesia (a de segunda e terceira vozes) pressupõem interlocutores e, portanto, códigos comuns compartilhados por esses interlocutores a um determinado grupo social com quem ele dialoga.

De fato, o falante comum, inserido num grupo social qualquer: “não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 300). Parece ser este o caso do poeta que tem que falar com outrem (o de segunda voz e o de terceira voz) – ele usa códigos compartilhados pelos membros deste grupo. Diferentemente, o poeta de primeira voz (o lírico), se levado ao limite de suas potencialidades, seria esse Adão sozinho no paraíso, falando consigo mesmo, encarregado de inventar seus próprios códigos para definir o seu mundo e seus sentimentos.

No *rap*, esse processo também se manifesta e é de extrema relevância para manutenção da ideologia que é vinculada em seu discurso, pois geralmente seu discurso está pautado na 1ª voz, porém são audíveis nesse mesmo discurso outras vozes. Podemos entender isso como sendo uma espécie de tensão, que até certo ponto é comum, no *rap*, pois apesar de seu discurso estar centralizado no eu, o mesmo se esforça para trazer o “nós” para a arena discursiva, traz ao mesmo tempo um eu- individual e um eu-coletivo:

Amo minha raça, luto pela cor,
O que quer que eu faça é por nós, por amor
Não entendem o que eu sou, não entendem o que eu faço
Não entendem a dor e as lágrimas do palhaço
Mundo em decomposição por um triz
Transforma um irmão meu num verme infeliz
E a minha mãe diz:
"- Paulo acorda, pensa no futuro que isso é ilusão,
os próprio preto não tá nem aí com isso não,
olha o tanto que eu sofri, que eu sou, o que eu fui,

a inveja mata um, tem muita gente ruim”.
(RACIONAIS MCs, 2002)

A gente vive se matando irmão, por quê?
Não me olhe assim, eu sou igual a você
Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho,
[...]
Pra todas as famílias, aí,
Que perderam pessoas importante (morô meu)
Não se acostume com esse cotidiano violento,
Que essa não é a sua vida,
Essa não é a minha vida (morô mano!)
Procure a sua paz....
(RACIONAIS MCs, 1998)

Os fragmentos acima nos mostram a tensão que se desenvolve na esfera discursiva do *rap* porque, ao mesmo tempo em que fala de si para si mesmo, busca também falar ao outro.

Para Bakhtin,

[...] toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN, 1995, p. 113).

A imagem da palavra como ponte, proposta por Bakhtin, é complementada pela noção de diálogo inconcluso. Cada fala é parte de um grande diálogo:

A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os

lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (BAKHTIN, 2003, p. 348)

Ainda na esteira de pensamento de Bakhtin (2003), todo enunciado, continuamente, nas mais diferentes circunstâncias, responde, de uma maneira ou de outra, aos enunciados que o precederam. Dessa forma, “[...] o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinaram tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas” (BAKHTIN, 2003, p. 300).

Assim, como viver representa estar em atitude responsiva, visto que não somos seres passivos, pois interrogamos, respondemos, questionamos, concordamos, discordamos etc. Nesse sentido, fica mais fácil de entender o porque das atitudes dos *rappers* quando entram em cena num palco produzindo e reproduzindo gestos com as mãos, braços e pernas, o corpo como um todo, tudo é expressão dialógica. Além disso, o *rap* quando busca a forma dialógica polifônica de enunciação parece buscar também a ampliação do diálogo entre o eu lírico e sua comunidade, ou melhor, suas comunidades já que “periferia é periferia em qualquer lugar” (RACIONAIS MCs, 1998).

Como se constata, o *rap* busca estar sempre em uma situação de interação, procura ver-se manifestando no outro e vice-versa. Desse modo, busca complementar, talvez de senso crítico, aqueles que não conseguem compreender que é só por meio de uma união que alcançarão seus objetivos.

O excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações contemplam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se. (BAKHTIN, 2003, p. 323)

Por isso que

A palavra, a palavra viva, indissociável do convívio dialógico, por sua própria natureza quer ser ouvida e respondida. Por sua natureza dialógica, ela pressupõe também a última instância dialógica. Receber a palavra, ser ouvido. É inadmissível a solução à revelia. Minha palavra permanece no diálogo contínuo, no qual ela será ouvida, respondida e reapreciada. (BAKHTIN, 2003, p. 356)

Desse modo, as relações sociais, históricas e discursivas que se realizam cotidianamente nas diferentes esferas da sociedade, assim como as que acontecem no universo marginalizado da periferia evidenciam a necessidade humana de ser sujeito do discurso e não apenas objeto dele.

Para observar os procedimentos dialógicos apontados acima, analisaremos os versos de “Fórmula mágica da paz” e “Capítulo 4 versículo 3”, poemas integrantes do disco *Sobrevivendo no Inferno* (2008); e “Negro Drama”, do disco *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* (2002); todos dos Racionais MCs. Com isso, acreditamos consolidar nossa afirmação de que o *rap* faz uso de um discurso lírico. Entendemos um discurso lírico como sendo aquele que, recorrendo a um discurso denso, expressivo e com musicalidade e ritmo, permite, artisticamente exprimir as emoções, os sentimentos, os desejos ou os pensamentos íntimos que nascem ou se apresentam ao “espírito”, ou seja, ao mundo interior do “eu” numa espécie de auto-reflexão que pode se manifestar de forma interna ou externa seguindo a seguinte fórmula: um eu que pode ter como interlocutor ele mesmo ou um segundo indivíduo, sempre apresentando um discurso centralizado no eu e em suas experiências. Vejamos:

Essa porra é um campo minado
Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui,
Mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho
A minha vida é aqui e eu não consigo sair.
É muito fácil fugir mas eu não vou.
Não vou trair quem eu fui, quem eu sou.
Eu gosto de onde eu sou e de onde eu vim.

Ensino da favela foi muito bom pra mim.
(RACIONAIS MCs, 1998, grifos nossos)

O trecho explicitamente apresenta isto que estamos chamando de centralidade no eu. O MC fala de si pra si mesmo, vide grifos. Fala dos dramas, das angústias, das alegrias e ensinamentos que obteve no lugar onde mora, o qual é, ao mesmo tempo, seu “tudo”: “minha área é tudo que tenho/ a minha vida é aqui” e seu “nada”: “essa porra é um campo minado / quantas vezes eu pensei em me jogar daqui”. Muitas vezes, no *rap*, o lírico chega ao estágio de auto-reflexão, a expressão interior do eu, e se faz presente como podemos ver neste outro trecho de “Fórmula mágica da paz”:

Choro e correria no saguão do hospital.
Dia das criança, feriado indo pro final.
Sangue e agonia entra pelo corredor.
Ele tá vivo! Pelo amor de Deus doutor!
4 tiros do pescoço pra cima, puta que pariu a chance é mínima!
Aqui fora, revolta e dor, lá dentro estado desesperador!
Eu percebi quem eu sou realmente, quando eu ouvi o meu sub-consciente:
"E aí mano Brown cuzão? Cadê você? Seu mano tá morrendo o que você
vai fazer?". Pode crê, eu me senti inútil, eu me senti pequeno, mais um
cuzão vingativo, mais um
(RACIONAIS MCs, 1998, grifos nossos).

Vê-se configurada aqui a primeira voz da poesia descrita por Eliot. A voz que fala consigo mesmo. A utilização das aspas dá ênfase ao discurso lírico que centraliza o eu. No limite, o texto toma proporções de uma espécie de monólogo interior, vide grifos.

O texto segue:

Putá desespéro, não dá pra acreditar, que pesadelo, eu quero acordar.
[...]
Na parede o sinal da cruz.
Que porra é essa?
Que mundo é esse?
Onde tá Jesus?
[...]

Porra, eu tô confuso. Preciso pensar
Me dá um tempo pra eu raciocinar
Eu já não sei distinguir quem tá errado, sei lá,
Minha ideologia enfraqueceu
Preto, branco, polícia, ladrão ou eu,
Quem é mais filha da puta, eu não sei!
Aí fudeu, fudeu, decepção essas hora...
A depressão quer me pegar vou sair fora
(RACIONAIS MCs, 1998).

Nesse trecho o eu lírico se questiona e questiona a realidade na qual está inserido. Parece entrar numa espécie de colapso interior em que seus valores e sua ideologia parece não fazer mais sentido. Eis aqui um bom exemplo do discurso lírico do *rap*, a centralidade no eu.

No poema “Negro Drama”, também é possível observar o aspecto de centralidade:

Negro drama,
Eu sei quem trama,
E quem tá comigo,
O trauma que eu carrego,
Pra não ser mais um preto fudido
(RACIONAIS MCS, 2002, grifos nossos)

O trecho acima é o início do poema. A centralidade no eu novamente está presente, ainda que, num primeiro momento, possa parecer que o texto está na terceira pessoa. Com efeito, a estrutura textual de “Negro Drama” é dividida em duas partes, a primeira é enunciada por Edy Rock (integrante vocalista dos Racionais MCs) que apresenta o conflito do jovem negro a partir de uma visão ampla, diríamos mesmo genérica. Ainda que forte e cheia de denúncia, a enunciação desta primeira parte é menos agressiva do que a da segunda parte; esta como veremos, mais próxima da típica enunciação do *rap*. Eis um trecho da primeira parte que enfatiza esse aspecto genérico de que falamos acima:

Negro drama,
Cabelo crespo,

E a pele escura,
A ferida e a chaga,
A procura da cura,
[...]
O drama da cadeia e favela,
Túmulo, sangue,
Sirene, choros e vela,
(RACIONAIS MCs, 2002)

Na segunda parte, o enunciador é Mano Brown, que então toma o discurso para si, falando sobre a condição do negro de modo autobiográfico, isto é, usando elementos de sua própria vida na favela para dar caráter ainda mais denso à centralidade do eu, de que falamos. Aqui a entonação é mais agressiva. Eis um trecho:

Crime, futebol, música... Caralho,
Eu também não consegui fugir disso aí.
Eu sou mais um.

Daria um filme!
Uma negra e uma criança nos braços,
Solitária na floresta
De concreto e aço.

Veja, olhe outra vez,
O rosto na multidão,
A multidão é um monstro,
Sem rosto e coração.
(RACIONAIS MCS, 2002, grifos nossos)

O trecho grifado é apresentado sob a entonação da fala comum, sem a modulação dramática e violenta da voz que caracteriza o *rap*. A partir da segunda estrofe o relato vai adquirindo um tom mais inflamado, mais cantado, numa crescente retórica cada vez mais agressiva e contundente. Mais para o fim do poema, outros integrantes do grupo cantam também, acompanhando Brown – evidenciando novamente a tensão discursiva, vista acima, entre o eu- individual e o eu-coletivo que se configura no o *rap*.

Essa característica também pode ser encontrada em “Capítulo 4 versículo 3”:

Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro e eu tenho muito munição
Talvez eu seja um sádico
Um anjo um mágico
Juiz ou réu
Um bandido do céu
E a profecia se fez como previsto
1 9 9 7 depois de Cristo
A fúria negra ressuscita outra vez
Racionais capítulo 4 - versículo 3
(RACIONAIS MCs, 1998)

Novamente vemos a fórmula lírica configurada. Um “eu” que se manifesta como uma espécie de enviado que ressurge, se autodenomina como “A fúria negra” para terminar uma, já iniciada, missão (busca por liberdade? Direitos iguais? Dignidade?).

Portanto, o que se deve entender no *rap* é que mesmo apresentando um discurso, como vimos, focado no eu, ele é constituído por um desejo que visa à coletividade, ou seja, é uma ideologia construída para consolidar um lócus de enunciação que ecoa a partir da periferia rumo ao centro, por isso pode-se dizer que a voz que ecoa do *rap* assim como a da *literatura marginal* não é focada num “eu-individual”, numa voz isolada, numa única voz, pelo contrário está sempre focada num “eu-nós”. Sendo assim, não é um equívoco pensar o *rap* como sendo uma espécie de manifesto da periferia, o qual é construído, sobretudo, a partir da crença no poder da palavra escrita e cantada como forma de libertação do indivíduo oprimido.

2.3- O rap como identidade

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta,
e na moral agora a gente escreve!
(FERRÉZ, 2005, p.9)

O *Houaiss* define identidade como sendo “o conjunto das características próprias e exclusivas de um indivíduo; consciência da própria personalidade; o que faz que uma coisa seja da mesma natureza que outra” (2004, p. 396).

Para o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* identidade se restringe a “um conjunto de características como: nome, idade e sexo que distingue uma pessoa das outras” (2001, p.470).

Contudo, a identidade do jovem negro está vinculada à manifestação de orgulho à sua cor e etnia: “Eu visto preto por dentro e por fora” (RACIONAIS, MCs, 2002), e na consciência sobre a condição racial, uma consciência que é coletiva, uma espécie de união em torno do conhecimento e da valorização de sua origem/descendência e seus heróis, um sentimento de pertença. Vejamos isso num fragmento do poema “Júri Racional” no qual os Racionais discutem sobre identidade e orgulho negro:

E o que vale a negritude, se não pô-la em prática?
A principal tática, herança de nossa mãe África!
A única coisa que não puderam roubar!
Se soubessem o valor que a nossa raça tem,
Tingiam a palma da mão pra ser escura também!
[...]
Essa é a questão: auto-valorização
Esse é o título da nossa revolução
[...]
Gosto de Nelson Mandela, admiro Spike Lee.
Zumbi, um grande herói, o maior daqui.
São importantes pra mim, mas você ri e dá as costas.
Então acho que sei da porra que você gosta:
Se vestir como playboy, frequentar danceterias,
Agradar as vagabundas, ver novela todo dia, que merda!
(RACIONAIS MCs, 1993)

O poema acima retrata o julgamento de um indivíduo negro pertencente à comunidade dos MCs que renegou sua identidade em troco de dinheiro e *status* social,

deixou de viver a vida de negro para viver a vida de branco e agora está sendo julgado pelo “Júri Racional”, que é constituído pelos próprios indivíduos negros da comunidade.

O discurso desse indivíduo reflete questões pertinentes à vida contemporânea sendo, talvez, a questão de identidade a principal delas. Sobre isso Stuart Hall (1998), aponta que o homem pós-moderno não tem uma identidade fixa ou permanente, assumindo diferentes identidades em momentos diferentes. Isto ocorre porque um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas, fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que antes propiciavam sólidas localizações aos indivíduos. Esta questão (a da identidade), se revela para nós como sendo algo de extrema relevância para entendermos a vida e as relações sociais na pós-modernidade. Além disso, é manifestado o sentimento de pertença (HALL, 1998), a uma comunidade, um espaço, uma cultura, uma nação, mesmo com o fenômeno, na pós-modernidade, constante da fragmentação das identidades. O “sentimento de pertencer” é tomado como uma manifestação de comunidade. Ainda na esteira do pensamento Hall, este sentimento pode ser entendido como sendo parte integrante da identidade deste indivíduo, que se constitui de aspectos do “pertencimento” a culturas étnicas, raciais, religiosas e linguísticas. O “sentimento de pertencer”, decorrente do sentimento de identidade, satisfaz uma necessidade psicológica vital, criando uma sensação de conforto para os indivíduos. Nesse sentido, o que os iguala é o fato de serem humanos. Nesta igualdade, entretanto, as diferenças são as principais marcas identitárias, ou melhor, é justamente por meio da diferença que a identidade é constituída e, portanto, o outro é essencial no processo de auto-reconhecimento (Cf. HALL, 2003)

Desse modo, compreendemos que os *raps* citados aqui tomam para si a função resgatar e dar manutenção a uma identidade negra contemporânea, mas que faz questão de manter e explicitar suas raízes. Faz isso de uma forma contundente a partir de um discurso crítico subversivo, no qual é possível identificar a manifestação da “voz subalterna” (Cf. SPIVAK, 2010), se opondo à voz do sistema social que privilegia a verticalização do poder (Cf. MIGNOLO, 2003). Assim, então, é possível por meio do discurso do *rap* visualizar como se manifestam as tensões que surgem das relações, nem sempre amistosas, entre as

elites detentoras e produtoras de um discurso quase sempre excludente para com as camadas sociais excluídas.

2.4 - *Rap*: crença no poder da palavra e o diálogo com o discurso evangélico

A produção acadêmica das últimas duas décadas tem demonstrado um grande interesse teórico pelo discurso e pela cultura de grupos marginalizados. Muitas vezes, esses grupos rompem com os padrões linguístico-discursivos estabelecidos por uma elite cultural. O movimento *rap* parece se configurar como um desses grupos, cuja forma cultural vai de encontro aos padrões considerados canônicos. Mais do que isso, os *rappers* demonstram uma consciência muito grande, não só em relação aos grupos sociais a que pertencem, mas também à importância da palavra, da linguagem, do discurso, enfim. Esta parece ser uma questão valiosa. O poder de falar, negada outrora, é tomado como uma espécie de crença e ganha força e intenção nas vozes desses sujeitos.

Minha palavra alivia sua dor
Ilumina minha alma
Louvado seja meu senhor
(RACIONAIS MCs, 2008)

É importante ressaltar que há no *rap* uma ideologia que manifesta uma crença no poder da palavra como forma de emancipação do excluído e também como forma de resistência à violência física e moral, sofridas pelas comunidades periféricas, isso no que diz respeito à crença no poder da palavra: “minha palavra vale um tiro/ eu tenho muita munição”. Nesse caso, esta crença vem ao encontro das ponderações de Hannah Arendt, em *A Condição Humana* (1997). Neste a autora defende que a intervenção na realidade deva se dar por meio da ação (*action*) pela palavra, pelo discurso, para desativar o mecanismo da violência, principalmente a violência física. A palavra escrita e cantada é a “arma” utilizada

pelo MC numa tentativa de neutralizar o ódio, a raiva e a frustração que surgem nos indivíduos da periferia por motivos vários, o principal talvez seja a exclusão.

Importante estabelecer que o poder de se expressar por meio da palavra escrita, falada ou cantada, seja para falar de si ou do outro e suas condições, historicamente sempre foi negada às classes vistas pelo olhar dominante como subalternas: negros, mulheres, pobres, judeus, entre outros (Cf. SPIVAK, 2010; BOSI, 2002; FOUCAULT, 1996, LEJEUNE, 2008). Desse modo, quando vemos indivíduos oriundos dessas camadas, tomando de assalto o poder da palavra e conseqüentemente o poder de falar por si, seja por meio do *rap* ou por outro meio, automaticamente acende uma luz de alerta na classe dominante como se algo que os pertencesse lhe fora roubado, caindo em mãos erradas.

A crença na mudança de atitude e condição dos jovens negros da periferia é toda embasada no processo de inclusão sócio-político-cultural. O *rap* faz isso por meio de letras que estimulam a auto-reflexão e a mudança de postura frente a uma realidade que ao mesmo tempo seduz e elimina:

Eu vou jogar pra ganhar
E o caminho, da felicidade ainda existe
É uma trilha estreita, É em meio a selva triste
[...] O que se quer
Viver pouco como um Rei
Ou então muito, como um Zé
Às vezes eu acho
Que todo preto como eu
Só quer um terreno no mato
Só seu, sem luxo, descalço, nadar num riacho
Sem fome, pegando as fruta no cacho,
[...] é o que eu acho
Quero também.
Mas em São Paulo
Deus é uma nota de 100
(RACIONAIS MCs, 2002, grifos nossos)

Os versos acima explicitam a tensão existente entre ideal *versus* real, o que se deseja *versus* o que se vive; momentos de esperança num presente e num futuro melhor que

rapidamente são eliminados pela realidade capitalista que cerca o eu lírico (vide grifos). Além disso, o *rap* brasileiro, diferentemente do produzido nos Estados Unidos e em outras partes do mundo, apresenta uma outra característica que o torna singular a saber – o diálogo e as referências no discurso evangélico.

É possível perceber nos versos de alguns *raps* um discurso polifônico em que o narrador-personagem interage com outras vozes físicas e metafísicas. As letras muitas vezes apresentam, além de um diálogo com um interlocutor fisiológico e psicológico, um diálogo com o sagrado.

Não raro os Racionais conscientemente, inserem em seus poemas citações e passagens bíblicas com as quais demonstram uma crença numa espécie de justiça divina como forma de alívio das injustiças sofridas no meio social:

Eu acredito na palavra de um homem
De cabelo crespo e de pele escura
Que andava entre mendigos e leprosos
Um homem chamado Jesus
Só ele sabe a minha hora
(RACIONAIS MCs, 1998)

Que Deus me guarde
Porque sei que Ele não é neutro
Vigia os rico
Mas ama os que vem do gueto
Cê não, cê não passa
Quando o mar vermelho abrir
(RACIONAIS MCs, 2002)

Se só de pensar em matar já matou,
Prefiro ouvir o pastor:
“- Filho meu,
Não inveje o homem violento
E nem siga nenhum dos seus caminhos”
Lágrimas...molha a medalha de um vencedor
Chora agora ri depois, aí,
Jesus Chorou... Lágrimas
(RACIONAIS MCs, 2002)

Fé em Deus que ele é Justo,
Ei irmão nunca se esqueça, da guarda, guerreiro,
Levanta a cabeça, truta, onde estiver seja lá como for
Tenha fé porque até no lixo nasce flor
Ore por nós pastor, lembra da gente
No culto dessa noite, irmão segue quente
Admiro os crente, desculpa aí
[...]
Eu sou guerreiro do *rap*,
E sempre em alta voltagem, um por um
Deus por nós, to aqui de passagem,
(RACIONAIS MCs, 2002)

Ei você, seja lá quem for
Pra semente eu não vim
Então, sem terror
Inimigo invisível, Judas incolor
Perseguido eu já nasci, demorou...
Apenas por 30 moedas o irmão corrompeu,
Atire a primeira pedra quem tem rastro meu
Cadê meu sorriso? onde tá? quem roubou?
Éh! a humanidade é má, e até Jesus Chorou
Lágrimas, Jesus Chorou...
(RACIONAIS MCs, 2002)

O que o guerreiro diz,
O promotor é só um homem,
Deus é o juiz,
Enquanto Zé Povinho,
Apedrejava a Cruz,
Um canalha fardado,
Guspia em Jesus
(RACIONAIS MCs, 2002)

Certamente isso se deve à enorme presença e influência de igrejas, principalmente evangélicas, nessas comunidades que em muitas vezes acabam fazendo o papel de agentes de alfabetização e letramento das crianças e dos jovens dessas periferias.

O *rap* faz isso sem deixar de fazer referência à herança da religiosidade africana por meio da manifestação de entidades do candomblé: “agradeço a Deus e aos Orixás” (RACIONAIS MCs, 1998). Na verdade o apego à religiosidade é comum em meio às

camadas sociais menos favorecidas economicamente. De certa forma pode-se dizer que os produtores de *rap* percebem que a condição quase que miserável de suas comunidades está diretamente ligada à falta de alfabetização e letramento, pois vale ressaltar que historicamente no Brasil, o nível de letramento dos indivíduos sempre foi índice de pertencimento à elite cultura e econômica.

Contudo, é na figura de Deus, marcante nas músicas, que há uma crença maior como se este fosse verdadeiramente o único capaz de entender o drama dos marginalizados. Nesse sentido, é comum este paralelo do físico com o metafísico. O movimento parece, assim, se colocar numa função de missionários da paz, mesmo que para alcançá-la seja necessário lutar. Daí, talvez, a explicação por estar sempre se remetendo à figura de Deus, que aparentemente representa, para os *rappers*, o verdadeiro juiz, o único capaz de julgar suas ações.

2.5 - Da violência: policial, tráfico, favela

Para melhor compreendermos as relações de violência e de rechaço da mesma pelo *rap* é preciso, sobretudo, que conheçamos o contexto social, político e econômico dos últimos 20 anos em nosso país. Desse modo, as discussões a seguir são baseadas principalmente nas discussões propostas por Alba Zaluar (1995, 1998) e por Kabengele Munanga (2006).

Num panorama geral, pode-se dizer que essas relações são as duas faces de uma mesma moeda. Isso porque o século XXI, no Brasil, é marcado, por um lado, por mudanças significativas no campo da tecnologia e da ciência que promoveram o crescimento da produção industrial e agropecuária, proporcionando um crescimento significativo do número de empregos e consequentemente uma condição melhor de acesso ao consumo para muitas pessoas até então excluídas. Além disso, é preciso considerar a crescente modernização das atividades econômicas que resultou numa sensível melhora nos setores

de saúde e alimentação e no aumento do nível de renda de uma parcela significativa da população (é sabido, entretanto, que ainda estamos longe do ideal).

O outro lado da moeda, contudo, mostrou um paralelismo de certa maneira cruel com as populações mais pobres que não viram nem sentiram as melhoras citadas anteriormente. Exemplos disso foi o crescimento assustadoramente acelerado da violência não só no Brasil como no mundo, violência que se manifesta como intolerância, exclusão social, racismo, xenofobia, discriminação, aumento do consumo de drogas lícitas e ilícitas, na morte pela fome, na proliferação de movimentos neo-nazistas que pregam o ódio gratuito, na impunidade dos crimes praticados pela classe política e principalmente pela ausência e descaso do Estado em relação aos problemas sociais mais agudos relacionados a falta de educação, de habitação e de saúde. Acrescenta-se ainda a este quadro a forte segregação historicamente sofrida por membros das chamadas minorias étnicas como os negros e os índios, mas também por analfabetos, nordestinos e homossexuais, grupos que de uma maneira ou de outra a ideologia racista se incumbem de marginalizar (ZALUAR, 1998; MUNANGA, 2006).

Os temas principais do *rap*, que também se estende para a literatura marginal, giram em torno das desigualdades sociais vigentes, negro/pobre, branco/rico, da violência urbana e da falta de perspectiva do jovem negro que está inserido nesse contexto. Esses temas estão intrinsecamente ligados à vida dos membros das classes populares como a carência de bens e equipamentos culturais, precariedade da infra-estrutura urbana, relações de trabalho – predominantemente associados ao espaço social da periferia.

Em *História da vida privada no Brasil: contraste da intimidade contemporânea* (2008), Alba Zaluar no texto “Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil”, nos coloca a par dos mecanismos que conduzem ao crescimento da violência em nosso país, principalmente entre as classes excluídas, diz ela:

Daí que a correlação entre a pobreza, a falta de informação e o baixo nível educacional adquiriu contornos ainda mais sinistros neste fim de milênio, permitindo formas extremas de exploração na selvageria de um

capitalismo que tenta fugir dos controles coletivos, seja na forma de lei, seja na forma das negociações informais, em que as palavras são fundamentais. Por isso é tão difícil entender a violência e lidar com ela: ela está em toda parte, ela não tem atores sociais permanentemente reconhecíveis, nem “causas” facilmente delimitáveis e inteligíveis (ZALUAR, 2008, p. 256).

Por qualquer ângulo que se olhe, a violência surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social. Nesse sentido, a história brasileira, transposta em temas musicais e literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras. Todos esses temas estão divididos, grosso modo, na já clássica nomenclatura literatura urbana e literatura regional dos modernistas, podendo-se dizer que, ao longo da lenta e gradativa transformação da estrutura socioeconômica e demográfica do país, o desenvolvimento da literatura sempre buscou uma expressão adequada à complexidade de uma experiência que evoluiu tendo como pano de fundo a violência. Pode-se dizer, então, que surge daí a singularidade do discurso do *rap* nacional.

Como se sabe a violência tanto física quanto moral é muito praticada nas periferias urbanas. Em grande parte é exercida pelo próprio Estado configurado na instituição polícia, algo paradoxal, já que é justamente a polícia quem deveria dar proteção. Vejamos como esta tensão é explicitada no *rap* tomando como exemplo os fragmentos abaixo:

Recebe o mérito, a farda
Que pratica o mal
Me ver pobre ou morto
Já é cultural
(RACIONAIS MCs, 2002)

Quem confia em polícia?
Eu não sou louco
(RACIONAIS MCs, 1998);

Enquanto zé povinho, apedrejava a cruz
Um canalha fardado cuspiu em Jesus
(RACIONAIS MCs, 2002)

Pesquisa publicada prova
Preferencialmente preto, pobre,
Prostituta pra polícia prender
Para, pense, por quê?
(GOG, 2000)

O *rap* é a forma de resistência e revide encontrada pelo indivíduo da periferia frente à violência diária exercida pela polícia. Desse modo pode-se dizer que a relação entre Estado e os indivíduos da periferia baseia-se no revide. No caso dos *rappers* esse revide se dá pela palavra contestatória e denunciadora de seus poemas; já no caso, da polícia isso se dá, não raro, por meio da violência física e bélica (Cf. ZALUAR, 2008). Vejamos um trecho do *rap* “Homem na estrada” (1993), para continuar a ilustrar a tensão entre moradores de favela e polícia, e a violência que surge daí:

Não confio na polícia raça do caraio
Se eles me acham baleado na calçada
Chutam minha cara e cospem em mim
Eu sangraria até a morte, já era um abraço
A minha segurança eu mesmo faço
[...]
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 regaçar cheios de ódio e malícia
Filhos da puta comedores de carniça
[...]
Se eles me pegam meu filho fica sem ninguém
O que eles querem mais um pretinho na FEBEM?
(RACIONAIS MCs, 1993)

Segundo Zaluar esse tipo de violência (armada) vem numa crescente e de modo perverso, desde os anos 80, devido a fatores sociais, econômicos e culturais os quais conhecemos hoje por exclusão social:

[...] se fizeram sentir de modo particularmente perverso entre os pobres dos países menos desenvolvidos, onde a política de bem-estar nunca se efetou, onde quase não há proteção contra o desemprego e onde o sistema escolar permanece pouco preparado para os desafios dessa modernidade do século XX (ZALUAR, 2008, p. 274).

Contudo a autora aponta que a adesão ao mundo do crime e da violência por parte das classes mais pobres é pouca, isso em relação de proporção percentual. De acordo com ela,

[...] o maior contingente desses jovens e crianças, muitos dos quais trabalham na rua, permanecem ao largo das atividades criminosas, embora se encontre em posição mais vulnerável à influência dos grupos organizados de criminosos. Apenas poucos deles terminam envolvidos pelas quadrilhas de ladrões ou traficantes, com os quais cooperam de arma na mão e vida no fio [...] Prova disso é o percentual baixo dos pobres que optam pelo crime como meio de vida em torno de 1% do total da população de um bairro pobre com uma população estimada entre 90 e 120 mil habitantes (ZALUAR, 2008, p. 274- 275).

A exclusão social, que está arraigada na sociedade brasileira, é o que mais se combate no *rap*. Possivelmente isso se dá pelo fato dos *rappers* compreenderem que se origina daí grande parte da violência sofrida pelas comunidades periféricas. Entenda-se por exclusão social, a situação de privação coletiva a que é submetido um indivíduo. Um processo de segregação social, ou seja, um fenômeno que se origina da separação do outro, não apenas como um desigual, mas como um “não semelhante, um ser expulso não somente dos meios de consumo, dos bens, mas do gênero humano. Como também, uma forma contundente de intolerância social que marginaliza o ser humano. A exclusão caracteriza-se como uma espécie de desfiliação, representando uma ruptura de pertencimento, de vínculos sociais, isto é, uma impossibilidade de partilhar, o que leva à vivência da privação, da

recusa, do abandono e da expulsão, inclusive, por meio da violência física, de uma parte significativa da população brasileira (Cf. ZALUAR, 2008). Sendo assim, o que estamos entendendo por exclusão social consiste numa lógica que se dá nas formas de relações econômicas, sociais, culturais e políticas que constituem uma situação de privação coletiva que inclui pobreza, discriminação, subalternidade, não equidade, não acessibilidade e não representação pública.

Nesse contexto, Zaluar sugere:

Na sociedade globalizada, em que coletividades organizadas do tipo empresa, fábrica, sindicato e partido perdem a importância que tinham no passado, a educação adquire novas funções e novo escopo. Em vista do descrédito institucional, a saída estaria em um processo educativo generalizado. Nele, portanto, as políticas públicas deveriam se ocupar mais em prevenir a exclusão do que em reinserir os excluídos, mais em criar uma sociabilidade positiva do que em remediar a negativa[...] Para isso, é imprescindível a recuperação das redes de sociabilidade vicinal e o fortalecimento das organizações vicinais com a participação efetiva dos moradores no espaço público construído pela crítica social que desenvolveram no passado, assim como o processo recente de urbanização de favelas [...] Essa prática social é indispensável para se desconstruir a violência difusa (ZALUAR, 2008, p. 318)

Nesse sentido, pode-se ver o *rap* como um elemento possuidor dessa função social. Nessa perspectiva, se constitui como um veículo de enfrentamento, de revolta e de denúncia da realidade social que pretende e pode resgatar a auto-estima, por meio da construção de uma auto-imagem positiva, dos jovens estigmatizados, por serem, não raro, negros e pobres. E dessa maneira criam uma identidade comum de proteção entre eles. Mais que isso é o eco de uma geração privada de voz, que toma o direito de falar por si contra a ordem estabelecida que lhe impuseram uma realidade de exclusão contínua.

2.6 - Rap: uma postura de resistência?

Partindo do conceito de resistência descrito por Bosi em *Literatura e Resistência* (2002), no qual o autor aponta que as narrativas literárias de alguns escritores se baseiam numa espécie de ideologia anti-burguesa, ou seja, alguns textos carregam consigo uma mentalidade de negação aos desejos dominantes, conforme afirma Bosi,

As opções de cada escritor, por diferenciadas que fossem, se destacavam todas de um mesmo fundo axiológico, que se pode qualificar de mentalidade anti-burguesa gerada dialeticamente como um não à ideologia dominante (BOSI, 2002, p. 129).

Desse modo, o *rap* parece se encaixar nesse conceito de Bosi, pois é um gênero legitimado, como se viu anteriormente, justamente na recusa, na resistência, na subversão e no revide contra a ideologia dominante que, não rara, é excludente.

Faz-se necessário o questionamento: mas quem são os disseminadores de ideologia dominante? Para lançarmos luz sobre essas questões, é preciso traçar um panorama da história da comunidade negra desde sua chegada ao Brasil até os dias de hoje.

A resistência dos povos indígenas ao processo de escravidão empregado pelos portugueses teve duas consequências evidentes: a sua massiva exterminação e a busca de africanos que aqui foram deportados para cumprir o que os índios não fizeram. É a partir disso que se abriu o caminho ao tráfico negreiro que trouxe ao Brasil milhões de africanos que foram escravizados para fornecer força de trabalho para o desenvolvimento da colônia portuguesa em nosso país.

A escravidão foi o meio que os portugueses encontraram para tirar maior lucro da colônia, e foi esse regime escravista que fez do Brasil uma sociedade (mesmo que negada por muitos) dividida e organizada em duas partes desiguais: uma formada por homens livres, que “por coincidência histórica” é branca, e outra formada por homens e mulheres escravizados que, também “por coincidência histórica” é negra e que aqui foram destituídos de sua humanidade através de uma violência gratuita que fez deles apenas força animal de trabalho, coisas, mercadorias que podiam ser compradas e vendidas (Cf. MUNANGA, 2006).

O caráter de resistência vinculado ao *rap* se manifesta na esfera da linguagem e da cultural. Para melhor compreendermos o *rap* como uma manifestação de resistência cultural, utilizamos o conceito de Cultura Popular proposto por Marilena Chauí em *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil* (1986). Afirma ela:

embora de difícil definição, a expressão Cultura Popular tem a vantagem de assimilar aquilo que a ideologia dominante tem por finalidade ocultar, isto é, a existência de divisões sociais, pois referir-se a uma prática cultural como Popular significa admitir a existência de algo não-popular que permite distinguir formas de manifestação cultural numa mesma sociedade.(CHAUÍ, 1986 p. 28.)

Para alcançar esta conceituação, Chauí baseou-se nos conceitos de ideologia de Marx e de hegemonia de Gramsci, além da utilização do conceito de alienação: ao abordar o primeiro, a autora explicita a visão de que ideologia é um conjunto de representações, valores e ilusões criado pela classe dominante, mas com tendências universalizantes que legitimam e naturalizam a exploração e a dominação; já o conceito de hegemonia “ultrapassa o conceito de ideologia porque envolve todo o processo social vivo” (CHAUÍ, 1986, p.21). Sendo assim, o conceito de hegemonia dessa autora parece colocar-nos a cultura como processo social global que forma a visão de mundo de uma determinada sociedade.

Pode-se dizer que, para Gramsci, a hegemonia é a cultura numa sociedade de classes. Hegemonia não é um sistema – um complexo de experiências, relações e atividades cujos limites estão fixados e interiorizados, mas por ser mais que ideologia, tem capacidade para controlar e produzir mudanças sociais. (CHAUÍ, 1986, p. 21) Assim, a hegemonia não produz somente alienação e passividade – ela deve ser a todo o momento recriada e reconfigurada ao mesmo tempo em que é resistida e desafiada. Aqui nos cabe apresentar o conceito de contra-hegemonia, que é a oposição e resistência à hegemonia dominante, ou seja, dentro dessa última surgem brechas por onde emerge a cultura popular. Muitas vezes a cultura popular é ignorada, mas em alguns casos, ela é assimilada e transformada até tornar-se de acordo com a hegemonia dominante, perdendo assim seu potencial de resistência. Para nós, o conceito de contra-hegemonia pode ser aplicado ao *rap*, já que este ao mesmo

tempo em que desafia a hegemonia em muitos aspectos, acaba sendo absorvido por ela em outros. Desse modo, devemos:

[...] aproximarmo-nos da Cultura Popular como expressão dos dominados, buscando as formas pelas quais a cultura dominante é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, tanto quanto as formas pelas quais é recusada, negada e afastada, implícita ou explicitamente, pelos dominados. Procuraremos aborda-la como manifestação diferenciada que se realiza no interior de uma sociedade que é a mesma para todos, mas dotada de sentidos e finalidades diferentes para cada uma das classes sociais. [...] não tentaremos abordar a Cultura Popular como uma outra cultura ao lado (ou no fundo) da cultura dominante, mas como algo que se efetua por dentro dessa mesma cultura, ainda que para resistir a ela (CHAUÍ, p.21, 1986)

Partindo das ponderações feitas por Chauí, é possível entender por que muitos dos *rappers* se auto intitulam um efeito colateral do sistema e também um sobrevivente. É dessa cena que surge, do eu-enunciador (MC) do *rap*, o caráter opositor, de resistência e de recusa, o seu contra-discurso:

Ei senhor de engenho eu sei
bem quem você é
Sozinho cê não guenta
Sozinho cê não guenta
Admito seus carro é bonito é
Eu não sei fazer Internet, video cassete
Uns carro loco
Atrasado eu tô um pouco, pô eu acho
Seu jogo é sujo e eu não me encaixo
Eu sou problema de montão
De carnaval a carnaval
Eu vim da selva sou leão
Sou demais pro seu quintal
(RACIONAIS MCs, 2002)

Num café matinal entre políticos malditos
Parasitas cínicos
Assassinos sociais
Os poderosos são demais
Derramam pela boca seus venenos mortais
Poluindo a mente dos que são de paz
A gente segura atura estas criaturas
Como pode mas um dia explode
E a idéia sai (então vai)
Eu vou eu vou de vez
Vejam só vocês
No meu Brasil em ano de eleição
O que se vê pela periferia são
Palanques panfletos carros de som
Promessas em alto e bom tom de que as coisas vão melhorar
Mas como acreditar
Se os que prometem sempre estiveram lá
Desses eu Gog sempre quer estar a anos luz
(GOG, 2000)

E eu não mudo, mas eu não me iludo
Os mano cu de burro, eu tenho eu sei de tudo
Em troca de dinheiro e um cargo bom
Tem mano que rebola e usa até batom
Vários patrícios falam merda, pra todo mundo rir
Ha ha! pra ver branquinho aplaudir
É na sua área tem fulano até pior
Cada um, cada um, você se sente só
(RACIONAIS MCs, 1998)

Mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho
A minha vida é aqui e eu não preciso sair
É muito fácil fugir mas eu não vou,
Não vou trair quem eu fui, quem eu sou
Eu gosto de onde eu tô e de onde eu vim,
Ensinarmento da favela foi muito bom pra mim
Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei, cada lei uma razão
Eu sempre respeitei.
(RACIONAIS MCs, 1998).

Rap nacional é o terror que chegou é o terror!
É o terror meu estilo meus planos de guerra
Comunidade do morro que não se rende a lei da selva
Eu sou mais um parceiro desse submundo
Trazendo a tona notícias são só por alguns segundos

Falo do crime de um povo que sofre
Enquanto nas mansões da minoria transbordam os cofres
O burguês descrimina
Fala mal de mim de você da sua mina apóia a chacina
Desmerece o artista o ativista
Deturpa a entrevista
Eu sou plebeu até a cabeça e o apogeu
No negro escravo correu sangue meu
Meu ancestral sofreu e o seu?
(GOG, 2000)

Os trechos acima são emblemáticos da postura de oposição e recusa assumida por alguns *rappers*, que se dá no sentido da denúncia, da não corrupção sua e de seu povo, de não se vender ao sistema do “senhor de engenho”. Para Zeni, isso é fruto de uma conscientização que compreende

A valorização da ascendência étnica negra, o conhecimento histórico da luta dos negros e de sua herança cultural, o combate ao preconceito racial, a recusa em aparecer na grande mídia e o menosprezo por valores como a ganância, a fama e o sucesso fácil (ZENI, 2004, p.07).

Na mesma esteira do pensamento de Zeni, seguem as ponderações feitas por Waldilene Miranda,

Em contrapartida, também apresenta a palavra como estratégia de resistência à violação do corpo social. A linguagem aparece como arma simbólica que, embora de natureza ambivalente, vem de modo a diminuir a dominação. Em outras palavras, o sujeito excluído por uma elite dominante que exclui, manipula e aprisiona, utilizando-se de mecanismos que se dão por meio da linguagem, agora, recorre a estratégias que lhes foram negadas para assim, através da palavra, (re)construir identidades deterioradas pela violência. Seja ela sob a aparência da pobreza, do estigma, do crime ou da repressão policial formas de resistência podem emergir da constatação e da contestação destes sujeitos em relação ao mundo, pensamos a resistência a partir da perspectiva de que são discursos de (re)significação, ou melhor, são construções que rasuram discursos dominantes e revelam a presença significativa desses grupos na

(re)construção de identidades em processo e na (re)invenção do imaginário (MIRANDA, 2011, p. 9).

Em janeiro de 1998, Mano Brown concedeu uma entrevista à revista *Caros Amigos*, onde deixa claro sua opinião frente aos meios de comunicação midiáticos. Indagado sobre como reagiria se um de seus clipes fosse apresentado num programa dominical vespertino, ele respondeu: "Como é que a gente vai impedir de tocar nossa música? Se quiser passar, passa, mas a gente não vai lá". E a outra pergunta sobre o significado de ir a um programa desses, ele responde:

O começo da derrota dos rebeldes. Estamos começando a ganhar uma pequena batalha de uma grande guerra. Tudo está no controle dos caras: televisão, a música... Os Racionais não pode trair. Muita gente conta com a nossa rebeldia. (BROWN, 1998, p. 33)

A expressão "muita gente" possivelmente se refere a quem ele escolheu como seu público: comunidades marginalizadas. Além desse público, o *rap*, ou melhor, o movimento *hip hop* como um todo, também desperta o interesse das universidades de muitos países e já se tem conhecimento de um número significativo de teses sobre este assunto; isto corrobora a urgência com que a academia absorveu tais estudos desde os primeiros rumores do seu acontecimento. Porém existe ainda a resistência de alguns grupos de *rap* e de escritores de literatura marginal em relação ao mundo acadêmico trata-se de uma desconfiança comum aos outros escritores, sobretudo porque eles temem que seus produtos e ações sejam interpretados sob o signo do exótico e do inferior, ou apropriados por membros de grupos sociais privilegiados.

Mas esse compromisso não fica só na palavra falada. Ele se inscreve naquilo que esses artistas chamam de atitude. Essa atitude consiste numa forma de se posicionar eticamente criando também expressões tatuadas na fisionomia que devem revelar as emoções do espírito de uma juventude dominada pela revolta. Uma ética que obriga esses artistas a se responsabilizarem pela mudança da situação em que vivem. Essa mudança não

significa que quando os *rappers* progredem em suas carreiras e ganham dinheiro, irão morar num bairro de classe média ou rica, para se sentirem a salvo da ameaça constante de serem mortos como mais um dos sacrificados por esta violência desenfreada. O compromisso dos artistas do *hip hop* é com a sua comunidade, não apenas consigo e com a sua família. Muitos desses artistas, mesmo alcançando sucesso e dinheiro, não se mudam de onde nasceram e cresceram, e se alguém o faz, continua ligado à comunidade por meio de sua arte.

O compromisso com a mudança de que falam é com a mudança de todos. Almejam mudar a vida das populações marginalizadas, enfrentando e tentando eliminar a miséria, o preconceito racial e a violência. Partindo deste objetivo, o *hip hop* se fortaleceu como um dos movimentos socioculturais constituidores de lideranças que atuam em comunidades de periferia, através de inúmeras formas de militância política suprapartidária. São reforçados pelo grande número de produção acadêmica e por várias obras que abordam esse tema e, principalmente, também por organizações como o Movimento Negro Unificado que lutam pelos direitos civis e políticos, de cidadão, do negro. Entendemos que o conceito de cidadão se dá no sentido de indivíduo dotado de direitos civis e políticos dentro de uma sociedade, assim cidadania é uma qualidade do cidadão e só pode ser amplamente exercida se houver democracia, regime que está intrinsecamente ligado à liberdade e a igualdade dos cidadãos em seus direitos e deveres.

Com certeza, não é fácil promover isso num país profundamente marcado por um enorme distanciamento entre ricos e pobres. Marcado também por diferenças culturais as quais geram um maior distanciamento entre os cidadãos e o autoritarismo sócio-político que gera preconceitos, racismos, prepotência, arrogância, marginalização e, sobretudo, exclusão social.

Nesse contexto, pode-se dizer que o *rap*, entre outras coisas, tem o intuito de promover e consolidar a cidadania às camadas sociais marginalizadas com foco principal nas comunidades negras a partir de uma mobilização social. Desse modo, a construção da cidadania requer uma ordem social mais igualitária, em que os indivíduos não sejam marginalizados e excluídos por causa da sua etnia, condição econômica e cultural. Enfim,

tem o intuito de promover uma sociedade na qual negros e brancos, mulheres e homens, pobres e ricos sejam tratados de forma igual.

2.7 - *Rap*: tensão entre o ser e o ter no mundo contemporâneo

Dinheiro é Foda
Na mão de favelado, é mó guela
Na crise, vários pedra 90 esfarela
(RACIONAIS MCs, 2002)

Dinheiro é puta,
E abre as porta,
Dos castelo de areia que quiser,
Preto e dinheiro,
São palavras rivais
(RACIONAIS MCs, 2002)

Dinheiro é bom, quero sim
Se essa é a pergunta,
Mas dona Ana fez de mim
Um homem e não uma puta!
(RACIONAIS MCs, 2002)

Sou exemplo de vitórias, trajetos e glórias
O dinheiro tira um homem da miséria
Mas não pode arrancar de dentro dele a favela
(RACIONAIS MCs, 2002)

É fato que na contemporaneidade o desejo de consumir exerce uma forte influência sobre a postura social dos indivíduos, principalmente naquele que por muito tempo foi cerceado desse poder. Refiro-me aos indivíduos da periferia que, historicamente, privados foram e ainda são do poder de consumir. E é exatamente sobre o perigo que o capital exerce sobre o caráter do sujeito oriundo da periferia que o *rap* impõe resistência:

Foda é assistir a propaganda e ver,
não dá pra ter aquilo pra você
[...]
Seu comercial de TV não me engana,
Hã! Eu não preciso de *status* nem fama.
Seu carro e sua grana já não me seduz,
E nem a sua puta de olhos azuis!
Eu sou apenas um rapaz latino americano
Apoiado por mais de 50 mil mano!
Efeito colateral que seu sistema fez,
Racionais, capítulo 4 versículo 3!
(RACIONAIS MCs, 1998)

A tomada de postura do eu se dá, primeiramente, em demonstrar consciência sobre a manipulação existente e exercida pelas mídias, nesse caso, pelos comerciais de TV, que disseminam uma ideologia da necessidade do consumo. O trecho demonstra a resistência a essa ideologia capitalista: “Eu não preciso de *status* nem fama” (RACIONAIS MCs, 1998). Como se vê, há uma relação de tensão ideológica entre o discurso do *rap* e o discurso do capitalismo de consumo. Nesse sentido, pode-se dizer que o *rap* prega o que deveria ser, a seu ver, uma postura coerente frente ao poder que dinheiro tem de corromper o caráter humano “O dinheiro tira um homem da miséria/ Mas não pode arrancar de dentro dele a favela”(RACIONAIS MCs, 2002). Enquanto que a ideologia capitalista embutida em meio aos comerciais de TV prega uma espécie de felicidade que se dá a partir da individualização dos sujeitos sociais.

Em “Elogio da profanação” (2007), Giorgio Agamben aponta as relações de dependência entre o sujeito contemporâneo e o capitalismo de consumo. É importantíssimo entender que, na compreensão de Agamben, sobre o capitalismo tudo se transforma em mercadoria o consumo não é apropriação. Essa compreensão pode explicar muito sobre o sistema de consumo. Esse sistema funciona da seguinte maneira: o consumo não é apropriação, pois como não nos apropriamos do que consumimos temos que consumir novamente para alimentar a ilusão de apropriação. Essa ilusão torna-se uma espécie de “escravidão” que ocorre pela incapacidade do indivíduo de compreender sua alienação frente ao devaneio consumista. Isso se dá porque na religião capitalista se promove uma

ideologia que coloca o sujeito sempre em tensão com algum objeto que traz consigo a aura do novo e do necessário. Dessa maneira, o sujeito se torna uma espécie de servo do seu próprio fetiche consumista e, assim sendo, sempre estará numa tensão de cunho patológico, já que esta tensão culminará sempre em uma disjunção em relação ao objeto. E é a esse efeito alienatório que o *rap* se opõe.

2.8-Rap: aversão à ficção?

Os poemas de *rap* contendo denúncias e recuperando a voz do negro na periferia repercutem na elevação da auto-estima do jovem da periferia, uma vez que lhe permitem elaborar uma interpretação sobre a sua realidade social, de se ver e se compreender parte de uma história e de se territorializar no espaço de forma representativa, dada pela recuperação da auto-estima, pelo sentimento de pertencer a algo, de forma concreta por fazer parte de uma posse, e transmitir a sua mensagem a outros pares, o que lhes permite ser ouvidos

O hip-hop busca resgatar as culturas africanas e afro-brasileiras – seja através do trabalho das “posses” em suas comunidades, seja através dos ritmos e das letras presentes nas diversas músicas de *rap*. Há uma mensagem que transita entre o desabafo dos *rappers*, que discutem histórias de vida muito próximas às vividas pelos jovens da periferia ou pelos detentos em instituições e prisões, podendo ser visto tanto como um “grito de alerta”, mas também, como identificação com seus personagens, de forma a dar o exemplo de conduta a ser seguida. Nesse reconhecimento das letras dos *raps* como forma de mostrar seu mundo é possível dizer que alguns cresceram em meio a uma ordem social oculta e, em seus atos infracionais, construíram uma representação alternativa e própria, através da qual tentam se sobrepor à difícil realidade em que vivem (CARRIL, 2003, p. 196-7).

É desse contexto, que germina a consciência engajada sócia-política do eu-enunciador do *rap* que se manifesta por meio de uma narrativa avessa à ficção.

Não é conto,
Nem fábula,
Lenda ou mito
[...]
Forrest Gump é mato.
Eu prefiro contar uma história real,
Vou contar a minha...
(RACIONAIS MCs, 2002)

Esses versos fazem parte de “Negro Drama” (2002) nos quais Brown faz alusão ao filme *Forrest Gump*: o contador de histórias (1994) para ironizar e promover uma espécie de rechaço à ficção, no sentido desta ser entendida, no contexto literário, apenas como sendo uma invenção, algo que não tem “correspondência” com a realidade. Essa postura se manifesta a partir dos relatos que são consubstanciados na própria experiência do eu-enunciador. Dessa maneira o discurso do *rap* se opõe nitidamente ao caráter ficcional das narrativas tradicionais – a ficção –, justamente por se pautar em suas próprias experiências. É a partir dessas características que sustentamos aqui que o *rap* é uma narrativa avessa a ficção. Isso, no sentido de entender que o *rap* apresenta, como vimos, características como aliterações, assonâncias e lirismo em sua estrutura. O discurso de Brown é todo constituído e marcado pelo tom de testemunho de relato pessoal (pela centralidade no eu), no intuito de rechaçar de sua forma de narrativa o caráter ficcional. É com “Capítulo 4 Versículo 3,” que iniciamos essa análise:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais
Já sofreram violência policial
A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras
Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros
A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente
(RACIONAIS MCs, 1998)

Já no início, o teor da letra mostra qual é sua intenção – expor de maneira sistêmica a realidade na qual o jovem negro está inserido no Brasil, e faz isso a partir de categorias convencionadas socialmente que gozam do *status* de representantes da verdade e do real: a estatística e a notícia jornalística.

Assim é exposta, sem maquiagem, a vida dos jovens negros oriundos das periferias brasileiras, em especial as de São Paulo (as quais os integrantes do grupo Racionais pertencem). No trecho, há um esforço de denunciar a violência sofrida, a falta de acesso, o descaso do Estado em relação à juventude, ou melhor, a toda periferia, de expor uma condição histórica de opressão. Essa denúncia parte de um enunciador que se apresenta como mais um sobrevivente. A postura assumida por esse sobrevivente (que sabido é negro, pobre e sem letramento acadêmico) vem de encontro a uma condição que lhe é imposta historicamente por uma sociedade preconceituosa e socialmente desigual – a saber – a de não ter o direito de falar, possuir, de não ter direito algum. A perspectiva de ascensão social sempre lhe foi negada assim como o direito de falar por si próprio. Nesse momento é importante assinalar que o eu-enunciador do *rap* não raro se configura como sendo um sobrevivente, ou seja, alguém que está inserido num sistema selvagem e covarde que deseja “vê-lo” preso ou morto. Essa postura, de resistência, pode ser vista em várias letras do grupo, por exemplo, em “Fórmula mágica da paz” (1998) na qual Brown afirma que

Ninguém é mais que ninguém, absolutamente
Aqui quem fala é mais um sobrevivente
[...]
Cheguei aos 27, sou um vencedor, tá ligado mano!
Aqui quem fala é Mano Brown mais um sobrevivente
27 anos, contrariando a estatística morô meu!
Malandragem de verdade é viver...Se liga!
(RACIONAIS MCs, 1998)

O esforço para rechaçar o ficcional. De modo geral, o eu enunciador do *rap* é, quase sempre, alguém que luta contra aquilo que seria “seu destino natural”, se envolver com o crime se tornar um traficante ou assaltante ou os dois, logo depois ser preso ou ser morto seja pela polícia ou por seus rivais do tráfico, isso num curto espaço de tempo geralmente

entre os 15 e 20 anos. O enunciador tem consciência de que no Brasil é cultivada uma cultura que valoriza a exclusão e as práticas de violência contra negros e pobres, como podemos ver nesse trecho de “Negro Drama”:

Desde o início por ouro e prata
olha quem morre, então veja você quem mata
recebe o mérito a farda que pratica o mal
me ver pobre, preso ou morto já é cultural
(RACIONAIS MCs, 2002)

Estes versos são denunciadores da realidade vivida principalmente pelos jovens negros e pobres das periferias brasileiras.

Os fragmentos que se seguem, logo abaixo, são de alerta e apontam a possibilidade, outro caminho, de contrariar a cultura relatada nos versos anteriores. Vejamos:

A bala não é de festim
Aqui não tem dublê
Para os manos da Baixada Fluminense à Ceilândia
Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia

De Guaianazes ao extremo sul de santo amaro
Ser um preto tipo A custa caro

É foda, foda é assistir a propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você
[...]
Correntinha das moça
As madame de bolsa
Dinheiro: não tive pai não sou herdeiro

Se eu fosse aquele cara
Que se humilha no sinal
Por menos de um real
Minha chance era pouca
[...]
Mas não, permaneço vivo
Prossigo a mística
Vinte e sete anos contrariando a estatística
(RACIONAIS MCs, 1998)

Vê-se que a postura assumida pelo eu-enunciador se desenvolve em tom de resistência e revolta contra um sistema que lhe é impõe uma realidade violenta e sem perspectiva. Veja-se que, a todo o momento, o discurso se afirma como realidade, se opondo ao que chama de mundo da fantasia: “A bala não é de festim / aqui não tem dublê / Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia”. No trecho, o próprio enunciador se coloca como exemplo e afirma que vive o dia a dia violento das favelas e do asfalto, no entanto, com orgulho, essa violência não foi capaz de corrompê-lo e que por isso continua vivo contrariando as estatísticas: “permaneço vivo / vinte e sete anos contrariando as estatísticas”. A letra é construída conscientemente, é um esforço para apontar um outro caminho, um novo horizonte aos jovens dessas comunidades de ser “um preto tipo A” (entenda-se essa expressão como sendo a postura ideal a ser assumida pelos que vem do gueto, sugere uma inserção no mundo letrado, um distanciamento do crime, um não corrompimento do caráter em razão do acúmulo de dinheiro), alguém que contraria as estatísticas que não se rende nem se vende ao sistema. Um defensor da sua comunidade, um representante social.

Para observarmos as relações enunciativas que se desenvolve no *rap*, apresentamos um trecho do poema “Voz ativa” (1996),

Eu tenho algo a dizer
E explicar pra você
Mas não garanto porém
Que engraçado eu serei dessa vez
Para os manos daqui!
Para os manos de lá!
[...]
Sei que problemas você tem demais
E nem na rua não te deixam na sua
Entre madames fodidas e os racistas fardados
De cérebro atrofiado não te deixam em paz
Todos eles com medo generalizam demais
Dizem que os negros são todos iguais
[...]
Não quero ser o Mandela
Apenas dar um exemplo
Não sei se você me entende

Mas eu lamento que,
Irmãos convivam com isso naturalmente
Não proponho ódio, porém
Acho incrível que o nosso compromisso
Já esteja nesse nível
Mas Racionais, diferentes nunca iguais
Afrodynamicamente mantendo nossa honra viva
Sabedoria de rua
O rap mais expressivo (E aí...)
A juventude negra agora tem a voz ativa (pode crer)
[...]
Chega de festejar a desvantagem
E permitir que desgatem a nossa imagem
Descendente negro atual meu nome é Brown
Não sou complexado e tal
Apenas Racional
É a verdade mais pura
Postura definitiva
A juventude negra
Agora tem voz ativa
(RACIONAIS MCs, 1996)

A voz ativa é a atitude. Para o MC ela deve estar voltada à juventude negra. Assim, a representação do sujeito chamado já começa a ser delineada: é um sujeito negro e jovem.

Em termos linguísticos, o sujeito enunciador, de “Voz Ativa”, se representa por meio de uma série de enunciados, entre eles: “Eu tenho algo a dizer”, “Mas (eu) não garanto porém que engraçado eu serei dessa vez”, “E eu pergunto por quê?”, “(eu) Não quero ser o Mandela, apenas dar um exemplo”, “Mas eu lamento”, “(eu) Não proponho ódio”, “que seja negro até os ossos, um dos nossos”. Assim, podemos observar a imagem que o *rapper* faz de si. Além disso, ele se representa como um sujeito negro disposto a empreender ações que interrompam a celebração da desvantagem (dos excluídos?), pois está “cansado” disso. Ele também questiona a não participação de seus semelhantes (negros) na mídia.

Qual é a imagem que o sujeito enunciador faz do sujeito chamado? Essa representação é delineada por meio dos enunciados: “Se você se considera um negro, pra negro será mano!”, “Sei que problemas você tem demais”, “Entre madames fodidas e

racistas fardados de cérebro atrofiado não te deixam em paz”, “Dizem que os negros são todos iguais/ Você concorda”, “(você) Se acomoda, não se incomoda em ver”, “Mesmo sabendo que é foda/ (você) Prefere não se envolver/ Finge não ser você”, “Você prefere que o outro vá se foder”. O sujeito chamado aparece, linguisticamente, pelo pronome ‘você’. Discursivamente, ele é descrito como um sujeito que, mesmo enfrentando problemas com a polícia (racistas fardados), ignora (isto é, mantém-se passivo. Desse modo, o *rapper* também denuncia que há uma generalização em relação à representação (pejorativa) do sujeito de cor negra feita por sujeitos de classes dominante, geralmente branca, que justificam as atitudes e as agressões de policiais (racistas). Essa representação é aceita pelo sujeito chamado, que nada faz para mudá-la.

O *rap* parece ser, dialeticamente, um movimento no qual se rompe, avança, transgride, discursiva e culturalmente, mas, ao mesmo tempo, resgata questões já por outros tão exploradas. Ao usar expressões tão típicas do seu meio, ele transgride e rompe com as barreiras de vedação do discurso (Cf. FOUCAULT, 2010). Esses “narradores” têm representação empírica porque ao contar uma história fazem com que ela se aproxime do real, pois os temas de seus poemas estão consubstanciados em sua própria vivência, o mundo da periferia, assim seu relato ganha uma maior autenticidade.

Assim sendo, pode-se dizer, então, que esse discurso é consciente, marcado pela subversão, rebeldia, transgressão e insubordinação ao sistema do opressor. É assinalado também, por uma auto-afirmação manifestada numa expressão própria, uma linguagem própria que reflete uma nova forma, do negro brasileiro, de se pensar e agir, um ‘novo’ olhar sobre o social, o do oprimido. Ou seja, o *rap* é a manifestação revoltosa, de sujeitos cerceados de seus direitos mais básicos, contra a violência da exclusão social há séculos sofrida.

Aí você sai do gueto mais o gueto nunca sai de você, morô irmão
Você tá dirigindo o carro, o mundo todo tá de olho em você,
Sabe por quê? Pela sua origem, morô irmão,
É desse jeito que você vive é o negro drama
[...]
Mas aí, se tiver que voltar pra favela, eu vou voltar de cabeça erguida,
Porque assim que é, renascendo das cinzas, firme e forte, guerreiro de fé
(RACIONAIS MCs, 2002)

CAPÍTULO 3. O INTELECTUAL MARGINAL DO *RAP*: CARACTERÍSTICAS E TENSÕES

As reflexões que se seguirão, acerca de um fazer intelectual que atualmente emerge das periferias urbanas brasileiras, se dará a partir de uma leitura panorâmica dos conceitos já existentes observando, no entanto, as possíveis rupturas e continuidades entre um e outro.

3.1- O intelectual e sua função: conceitos clássicos

De início faz-se a pergunta: o que é um intelectual?

De modo geral, a definição do intelectual é realizada, principalmente, pelos próprios intelectuais e/ou acadêmicos. Estes definem o termo segundo seus próprios posicionamentos sociais, fato este que torna complexo uma definição universal.

Para o Houaiss (2004, p. 422), intelectual é “quem domina um campo de conhecimento intelectual considerável ou tem muita cultura geral, [trata-se de um] erudito”. O *Dicionário da Língua Portuguesa* (2001, p.500) afirma que intelectual é a “pessoa que se dedica a leituras, estudos e às coisas da inteligência”. Partindo dessas afirmações pode-se constatar que o intelectual é um ser que está inserido dentro de uma tradição que privilegia o acúmulo do conhecimento e da cultura e o exercício do pensar e do refletir. Contudo, essas definições estão aquém de definir realmente o intelectual e seu papel social. Por isso, apresento, de início, um panorama dos principais conceitos sobre a figura do intelectual e sua função na esfera social.

Iniciamos as ponderações partindo da etimologia da palavra intelectual que deriva da palavra latina *intellectualis* a qual em sua conversão para o português manteve o sentido relativo à inteligência, ao acúmulo de conhecimento. Nela está já desenhada a relação homem com a vida social que o cerca. Segundo Maria Zilda Cury, decompondo a raiz latina *intellectualis* temos:

[...] *intus*, para dentro e *lectus*, particípio passado de *legere* (ler). Ler para dentro das coisas, para seu interior. Mas, o sentido etimológico do verbo *legere* postula certa intensificação do fato social, na medida em que aponta para uma dimensão de exterioridade [...] Ler, pois, pressupõe um movimento para o exterior, para comunicar-se com os outros, fazendo uma leitura do mundo, o que dota a palavra intelectual de dois movimentos: para dentro e para fora de si[...] salienta-se a condição intermediária do intelectual, sua função mediadora (CURY, 2008, p. 13).

Como se constata, para a autora, a palavra intelectual é utilizada para nomear o indivíduo que se dispõe a fazer uma leitura crítica e autocrítica de si e do mundo social no

qual está inserido. O intelectual se define inicialmente a partir de uma tensão entre interioridade e exterioridade.

Um dos conceitos mais difundidos sobre o intelectual é o proposto por Antonio Gramsci, autor da clássica distinção entre intelectuais orgânicos e tradicionais. Para isso parte de uma afirmação genérica “todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (GRAMSCI, 1982, p. 7). Segundo o autor, cada grupo social cria seus próprios intelectuais. Podem ser chamados de orgânicos os intelectuais que devem ser constituídos pela educação técnica e devem participar da vida prática como construtores e organizadores permanentes, conscientes de sua função. Gramsci entende ainda que os intelectuais orgânicos são indivíduos que se implicam ativamente na sociedade, lutando constantemente para modificar as mentes e suas realidades sociais ainda que isso ocorra de modo inconsciente. Enquanto que os intelectuais tradicionais caracterizam-se por considerarem a si mesmos como autônomos e independentes do grupo social existente por conta de sua continuidade histórica. Enfatizando sua afirmação, a de que todo ser humano é dotado de uma “função” intelectual, Gramsci explica:

Quando se distingue entre intelectuais e não-intelectuais, faz-se referência, na realidade, tão-somente à imediata função social da categoria profissional dos intelectuais, isto é, leva-se em conta a direção sobre a qual incide o peso maior da atividade profissional específica, se na elaboração intelectual ou se no esforço muscular-nervoso. Isto significa que, se se pode falar de intelectuais, é impossível falar de não-intelectuais, porque não existem não-intelectuais. Mas a própria relação entre o esforço de elaboração intelectual-cerebral e o esforço muscular-nervoso não é sempre igual; por isso, existem graus diversos de atividade específica intelectual. Não existe atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*. Em suma, todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar.

E aponta ainda que, na modernidade:

O problema da criação de uma nova camada intelectual, portanto, consiste em elaborar criticamente a atividade intelectual que existe em cada um em determinado grau de desenvolvimento, modificando sua relação com o esforço muscular-nervoso no sentido de um novo equilíbrio e conseguindo-se que o próprio esforço muscular-nervoso, enquanto elemento de uma atividade prática geral, que inova continuamente o mundo físico e social, torne-se o fundamento de uma nova e integral concepção do mundo. O tipo tradicional e vulgarizado do intelectual é fornecido pelo literato, pelo filósofo, pelo artista. Por isso, os jornalistas — que crêem ser literatos, filósofos, artistas — crêem também ser os "verdadeiros" intelectuais. No mundo moderno, a educação técnica, estreitamente ligada ao trabalho industrial, mesmo ao mais primitivo e desqualificado, deve constituir a base do novo tipo de intelectual (GRAMSCI, 1982, p. 7-8).

Passamos agora a exposição do conceito daquele que é considerado como o intelectual por excelência, Jean Paul Sartre. No conceito de intelectual desse pensador o que mais se destaca é a atuação, a intervenção na esfera pública por meio de uma crença no poder da palavra. Isso se dá no sentido de Sartre entender que o intelectual é, sobretudo, um representante, um mediador é aquele que fala por aqueles que a voz não tem ressonância social (Cf. SARTRE, 1994). Para Cury a figura de Sartre é a do intelectual marcante pela força de sua atuação pública:

Sartre representa aquele agente cultural que interferia diretamente na cena pública. Na sua ação como intelectual, empunhando megafone, ia para a frente da Universidade discutir com os estudantes posicionava-se na imprensa contra as guerras coloniais e a do Vietnã, tomando partido (CURY, 2008, p. 21).

Já em Sartre é possível enxergar a postura de alguém que se encontra inserido numa contradição, pois se vê dentro da mesma realidade da qual aqueles a quem defende estão

inseridos e ao mesmo tempo está distante dela culturalmente e economicamente. Podemos enxergar isso sob a ótica de que todo intelectual vive dentro de um permanente conflito, pois, como intelectual (alguém que está longe de viver a realidade daqueles a que quer defender), entende que por muitas vezes sua voz não será ouvida e se for não será compreendida sem distorções, mas que, no entanto, não desiste e crê que por meio de sua intervenção algo possa ser mudado. Sobre isso Sartre afirma que o intelectual é definido justamente por tal contradição:

o intelectual se caracteriza por não ter mandato de ninguém e por não ter recebido seu estatuto de nenhuma autoridade. [...] Ninguém o reivindica, ninguém o reconhece (nem o Estado, nem a elite-poder, nem os grupos de pressão, nem os aparelhos das classes exploradas, nem as massas); pode-se ser sensível ao que ele diz, mas não à sua existência [...] O intelectual é suprimido pela própria maneira em que se faz uso de seus produtos. (SARTRE, 1994, p. 32-3).

Para Norberto Bobbio, teórico italiano que se dedicou por muitas décadas ao estudo da figura do intelectual e sua relação com a política e o poder, o intelectual é fruto das complexas relações sociais e seus fenômenos. Acredita que este é definido pelo meio social no qual está inserido ou no qual vive e estabelece sua trajetória social, sempre envolto pelo poder:

Embora com nomes diversos, os intelectuais sempre existiram, pois sempre existiu, em todas as sociedades, ao lado do poder econômico e do poder político, o poder ideológico, que se exerce não sobre os corpos como o poder político, jamais separado do poder militar, não sobre a posse de bens materiais, dos quais se necessita para viver e sobreviver, como o poder econômico, mas sobre as mentes pela produção e transmissão de idéias, de símbolos, de visões de mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra (o poder ideológico é extremamente dependente da natureza do homem como animal falante) Toda sociedade tem os seus detentores do poder ideológico, cuja função muda de sociedade para sociedade, de época para época, cambiantes sendo também as relações, ora de contraposição ora de aliança, que eles mantêm com os demais poderes (BOBBIO, 1997, p.11).

Aponta ainda que o mundo contemporâneo produz uma espécie de afastamento entre os homens e dos homens com o mundo. Assim o intelectual é alguém que tem ou deve ter uma capacidade eficaz de intervenção e crítica, que detém a função de mediador entre as pessoas e de amenizador desse afastamento; ele o faz por meio do discurso no qual constrói alianças, laços, em uma sociedade cada vez mais estranha a si mesma.

Ainda hoje, de fato, indicar uma pessoa como Intelectual não designa somente uma condição social ou profissional, mas subentende a opção polêmica de uma posição ou alinhamento ideológico, a insatisfação por uma cultura que não sabe se tornar política ou por uma política que não quer entender as razões da cultura (BOBBIO, 1986, p. 637).

Bobbio opera essas ponderações a partir da categorização de dois grupos de intelectuais: os ideólogos e os expertos. De acordo com o autor o primeiro grupo (os ideólogos) são os responsáveis por elaborarem os princípios que justificam as ações; enquanto que o segundo grupo (os expertos) se responsabilizaria por “dominar” os conhecimentos técnicos necessários para alcançar um determinado objetivo. No entanto, reconhece que um mesmo intelectual possa transitar nessas duas categorias.

Umberto Eco posiciona-se de maneira a apontar distinções entre aquele que em sua visão seria o intelectual por ofício e aquele que reproduz mecanicamente atividades que estão ligadas, de uma maneira ou de outra, ao intelecto:

Naturalmente, eu defendo a idéia de que, hoje em dia, não se pode entender por 'intelectual' alguém que trabalhe com a cabeça mais que com os braços. Um funcionário de hotel que anota as reservas em um computador trabalha com a cabeça, enquanto um escultor utiliza os braços. Para mim, 'intelectual' é quem exerce uma atividade criativa nas ciências ou nas artes, o que inclui, por exemplo, um agricultor que tem uma idéia nova sobre a rotação dos cultivos. Em resumo, o autor de um bom manual de aritmética para o ensino médio não é necessariamente um intelectual, mas, se ele escrever esse livro adotando critérios pedagógicos inovadores e eficazes, pode ser (ECO, 2003, p. 07).

Para este autor o intelectual tem de ser a consciência crítica do grupo. Ele existe para incomodar. Sua contribuição deve se dar na esfera pública por meio da expressão de ideias inovadoras: “não lhes servindo o papel de oráculos” (Cf. ECO, 2003, p 08).

Steve Fuller, pensador americano que milita no espaço acadêmico da Inglaterra, em seu livro *O intelectual* (2006), promove reflexões acerca dessa figura (o intelectual) que, no seu modo de ver, tem o poder de remediar a fragilidade humana por meio do avesso, do malfeito: “Se você é um intelectual, o ‘tato’ é o melhor modo de referir-se à covardia. Para remediar parcialmente a fragilidade humana, o intelectual tem que seguir a trilha que leva ao malfeito” (FULLER, 2006, p.29). Ainda segundo Fuller,

[...] o intelectual enobrece a humanidade ao criar oportunidades de resistência – isto é, situações que nos forçam a tomar decisões. Em termos mais mundanos, o intelectual, fazendo uso de sua consciência opositora, age como o consumidor que se nega a comprar tudo o que está na prateleira. Não por acaso, certos grupos de consumidores apresentam muitas das características chave da envergadura dos intelectuais. Eles julgam os produtos segundo a natureza dos produtores e a disponibilidade de alternativas. Da mesma forma que o consumidor perspicaz, o intelectual suspeita de idéias monopolizadas por um produtor de história dúbia. Tais idéias constituem o que o marxista italiano Antonio Gramsci chamou de “hegemonia” (FULLER, 2006, p.31).

Em Fuller, se vê aquilo que deve ser a postura a ser adotada pelo intelectual frente aos diversos “produtos” que lhe são oferecidos na esfera pública e também enquanto sujeito crítico criador de oportunidades de resistência a isso. Essa forma de resistência é o poder positivo do pensamento negativo citado pelo autor. O autor vai além e aponta uma espécie de lado patológico do intelectual, o qual é por ele denominado de eterna vigilância ou paranóia:

Respostas a perguntas não formuladas e o mal resultante de atos não intencionais são dois aspectos que ilustram a imagem do intelectual à

procura das sombras que escapam ao observador desatento, e que, no final, possam ser apenas invenções de sua imaginação. No entanto, a paranóia profissional do intelectual não deixa de ter um lado romântico. Para todo herói, chega um momento em que percebe no outro tudo aquilo que mais despreza em si mesmo (e, portanto, desconfia no outro). Esse momento de repulsa o leva a reconhecer o ideal que ele deve agora incorporar. A partir daquele momento, o intelectual, na qualidade de herói, internaliza ambos os lados da luta como eterna vigilância, ou paranóia [...] para o intelectual as notícias são como apelos ocultos de um mundo desesperado à procura de orientação (FULLER, 2006, p. 35).

Fuller encerra seu livro com uma ponderação que nos revela uma espécie de crença positiva na figura do intelectual como alguém que tem como papel principal despertar a nos indivíduos sociais sua humanidade: “O intelectual é o eterno irritante: ele é o grão dentro da ostra da qual a humanidade –esperemos – emergirá como uma pérola” (FULLER, 2006, p.149).

Para Edward Said, teórico palestino que escreve no espaço acadêmico americano e dedicou grande parte de sua obra ao estudo do intelectual, essa figura é, sobretudo, um ser público dotado da função de representar, ou seja, é um indivíduo que carrega consigo, por natureza, uma habilidade de mediar e articular questões da vida pública seja de uma classe, seja de uma comunidade:

O intelectual é um indivíduo com um papel público na sociedade [...] um ser dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para e também por um público. Esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja razão de ser é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete... [...] Assim, o intelectual age com base em princípios universais: que todos os seres humanos têm direito de contar com os padrões de comportamento decentes quanto à liberdade e à justiça da parte dos poderes ou das nações do mundo, e que as violações deliberadas ou inadvertidas desses padrões

têm de ser corajosamente denunciadas e combatidas (SAID, 2005, p.25-6).

Como se pode notar, o conceito aponta na direção de que os intelectuais são, ao contrário do que afirma Gramsci, sujeitos extremamente selecionados, indivíduos extremamente raros dotados de uma vocação para representar, tendo como padrões eternos a defesa da verdade e da justiça. Said quando expõe isso, tem em vista expor a sua própria forma de atuação como intelectual:

Gostaria de expor isso em termos pessoais: como intelectual, apresento minhas preocupações a um público ou auditório, mas o que está em jogo não é apenas o modo como eu as articulo, mas também o que eu mesmo represento como alguém que esta tentando expressar a causa da liberdade e da justiça. Falo ou escrevo essas coisas porque, depois de muita reflexão, acredito nelas; e também quero persuadir outras pessoas a assimilar esse ponto de vista (SAID, 2005, p. 26).

Quando se insere dentro de uma função intelectual Said nos coloca a par do que para ele é a postura que deva ser adotada pelo intelectual; a de ser do contra, um incômodo, alguém que tenta tirar a população da apatia e mobilizá-la para promoverem transformações significativas na esfera sócio-política. Como intelectual engajado, Said elegeu como seu foco de atuação principal a causa de seu povo, os palestinos, que há muito é expulso de sua própria terra. Além disso, também apontou sua crítica para as mazelas feitas pelo colonialismo europeu, a manipulação pelas elites dos meios de comunicação e a forma de política centralizadora promovida pelos Estados Unidos.

De modo geral, Said categoriza os intelectuais em públicos e privados. No entanto, deixa claro que ambas as figuras co-atuam, ou seja, um intelectual pode ao mesmo tempo se público ou privado. Sobre isso, reitera o autor:

Não existe algo como o intelectual privado, pois a partir do momento em que as palavras são escritas e publicadas, ingressamos no mundo público.

Tampouco existe somente um intelectual público, alguém que atua apenas como uma figura de proa, porta-voz ou símbolo de uma causa, movimento ou posição. Há sempre a inflexão pessoal e a sensibilidade pessoal de cada indivíduo, que dão sentido ao que está sendo dito ou escrito (SAID, 2005, p.26).

Michel Foucault também discute o conceito de intelectual. Em *Microfísica do poder* (1979), há importante texto sobre o assunto. Nele, Foucault anuncia a necessidade de aparecimento de uma nova forma de posicionamento do intelectual: não mais como aquele que dizia a verdade aos que ainda não a viam e em nome dos que não podiam dizê-la. Mais do que um novo papel para o intelectual, trata-se de uma nova exigência, sob pena da figura do intelectual entrar em ocaso:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a “idéia” de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento; na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência” (FOUCAULT, 1979, p.71).

Beatriz Sarlo, com um olhar atento frente às constantes mudanças da figura do intelectual e do seu papel social na contemporaneidade, pondera:

Foram conselheiros de príncipes, de ditadores, de déspotas esclarecidos, de outros intelectuais convertidos em políticos, de políticos intelectuais e de políticos que tiveram pouco a ver com o mundo das idéias. Falaram ao Povo, à Nação, aos Desvalidos deste Mundo, às Raças oprimidas, às Minorias. Quando se dirigiram a tais interlocutores pensaram que estavam

transferindo para eles uma verdade que tinham descoberto pelos próprios meios. Por isso, sentiram-se Representantes, homens e mulheres que tomavam a palavra em nome de outros homens e mulheres. E, por isso, acreditaram que essa representação, esse dizer, o que os outros não podem nem sabem dizer, era um de seus deveres: o dever do saber. Deviam então libertar os outros das travas que lhe impediam de pensar e agir; enquanto isso, enquanto essa nova consciência não se impusesse a seus futuros portadores, falaram em nome deles (SARLO, 2000, p. 160-1).

Para Sarlo, a contemporaneidade põe em crise o papel clássico do intelectual que ela mesma descreve no trecho acima. Sendo assim na medida em que a contemporaneidade avançou sobre a sociedade com suas novas formas e fórmulas de relações sociais, foi abrindo espaço para o aparecimento de outros meios de intervenção na vida pública, principalmente, após o surgimento da chamada crise da representação. Com isso, o tipo clássico de intelectual, perde espaço e em parte o poder de falar em nome do outro, especialmente, pelas camadas que até então eram cerceadas de voz. Repetindo Foucault: “Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem” (FOUCAULT, 1979, p.71). A massa, o povo, não precisa deles para saber, não necessita deles para falar. Isso abriu caminho, sobretudo, para novos agentes sociais e para novas perspectivas de atuação na esfera socioeconômica. Os ideais do intelectual clássico foram colocados em cheque, por, dentre outros, não se realizar de fato após séculos de promessas. Diz Sarlo:

As sociedades que surgem da modernidade tardia (isso que chamamos taquigraficamente de “pós-modernidade”) estão longe de realizar um ideal igualitarista e democrático [...] Se nos países centrais a riqueza viabiliza políticas de compensação por parte do Estado, e os movimentos sociais aí intervêm na esfera pública, nos países periféricos a explosão do fim do século [XX] mostra, mais que a diversidade cultural e social, o intolerável contraste entre a miséria e a riqueza (SARLO, 2000, p. 164-5).

Para pensarmos com Foucault, e à luz do que diz Sarlo, parece que o próprio papel do intelectual parecia fazer parte do “sistema” de manutenção destes contrastes. Aquela figura responsável por representar os oprimidos era ele próprio, inconscientemente, instrumento de um sistema de manutenção da opressão. Foucault é um dos primeiros a denunciar isso – e, Sarlo, na esteira de pensadores como Foucault, acusa esse impasse.

Contudo, ela não abandona a crença na importância do intelectual. Para ela, na contemporaneidade surge a necessidade de se retomar algumas das funções que eram inerentes ao intelectual clássico (acredito eu que estas funções estejam ligadas ao posicionamento de confronto frente ao poder hegemônico por meio de um discurso crítico-subversivo), com mais ênfase e em bloco para que esta retomada não seja apenas uma voz que soa sozinha e sem eco no deserto da vida social contemporânea

A figura do intelectual (artista, filósofo, pensador), tal como criada na modernidade clássica, entrou em seu ocaso. Algumas das funções que essa figura considerava suas, porém, continuam a ser reclamadas por uma realidade que mudou e que, portanto já não aceita legisladores nem profetas como guias, mas não tanto a ponto de tornar inútil o que foi o eixo da prática intelectual nos últimos dois séculos: a crítica daquilo que existe, o espírito livre e anticonformista, o destemor perante os poderosos, o sentido de solidariedade com as vítimas (SARLO, 2000, p. 165).

Tendo em vista as discussões até aqui apresentadas acerca das diversas correntes teóricas que refletiram sobre a figura do intelectual, chegamos a conclusão que elas, guardadas suas especificidades, comungam uma mesma visão, a saber: o intelectual é um indivíduo que deve se fazer presente na vida pública contestando, rebatendo, revidando, resistindo às formas de desigualdade e de injustiça. Atitude e postura que, atualmente, é vista por muitos como sendo algo que está na esfera da utopia.

Ao olharmos panoramicamente o cenário apresentado, é necessário esclarecer que quando propomos lançar luz sobre o aparecimento um intelectual marginal não se trata de sentenciar o fim do intelectual de tipo clássico, mas sim apontar a nova forma de engajamento que emerge das comunidades marginalizadas. Isso se faz necessário no

sentido de que há muito o pensamento crítico ocidental produz interrogações acerca desta questão, como vimos, nas afirmações manifestadas por Foucault, Bobbio, Said e Sarlo.

Sendo assim, a nosso ver, a discussão promovida até aqui aponta algo de suma importância para a construção e o desenvolvimento de um conceito de intelectual marginal, a saber: a) segundo Foucault e Sarlo surge na contemporaneidade a possibilidade de outros indivíduos sociais se tornarem agentes intelectuais cuja essência seja a mesma que caracterizou os intelectuais autônomos, ou seja, “o espírito livre e anticonformista, o destemor perante os poderosos, o sentido de solidariedade com as vítimas” e o desejo de participação como cidadão da vida social brasileira; b) na contemporaneidade os intelectuais que emergem das margens sociais falam às suas comunidades incitando a sua união e conscientização social; e falam por si, de si, e de sua realidade de uma forma crítica-subversiva às classes que cercearam historicamente sua voz. Esses sujeitos intelectuais são, dentre outros, o MC e o escritor de literatura marginal, frutos exclusivos do mundo periférico contemporâneo. Sujeitos do discurso que carregam consigo a missão de se fazer ouvir e tornar visível, como cidadão, aos olhos do Estado e confrontar o poder do discurso social que o exclui e também sua comunidade. É de extrema relevância entender que, na esfera das relações sociais, o sujeito constitui-se, sobretudo, por meio de práticas discursivas. Dessa maneira, sujeitos que estão numa condição de exclusão, ignorados pelo Estado em seus direitos básicos, se reconhecem no discurso enunciado pelo MC e pelo escritor marginal, e assim compartilham a mesma ideologia. É de extrema relevância ponderar que entre esses sujeitos excluídos estão não só os negros, mas também brancos pobres, índios, entre outros.

Sobre essa questão de se reconhecer no discurso do intelectual marginal, Waldilene Silva Miranda aponta que:

O sujeito oprimido e ignorado pelo Estado vê em seus intelectuais a figura ideológica daquele que luta discursivamente pelo grupo com o qual se identifica. Manifestando-se, então, contrários à ideologia dominante, esses sujeitos dão voz e vez aos moradores dessas áreas de exclusão. O fato é que os discursos das periferias brasileiras, sobretudo o *rap* e a *literatura marginal* estão deslocando as fronteiras que mantinham intacta a

concepção de identidade nacional homogênea e suplementando as narrativas pedagógicas (MIRANDA, 2011, p.11-2).

3.2 – Qual o papel do intelectual hoje?

Não há como pensar no papel a ser exercido, atualmente, pelo intelectual, sem levar em conta a forma mais engajada de atuação. Em suas reflexões Sartre lança luz sobre como o intelectual-escriptor é visto na sociedade, e qual o seu papel central. Pondera ele:

O escritor consome e não produz, mesmo que tenha decidido servir com os seus escritos aos interesses da comunidade, pois sua atividade é *inútil*: não é nada *útil*, e por vezes é até *nocivo* que a sociedade tome consciência de si mesma. Justamente, o útil se define no contexto de uma sociedade constituída e em função de instituições, valores e fins já fixados. Se a sociedade se vê, e sobretudo se ela se vê *vista*, ocorre, por esse fato mesmo, a contestação dos valores estabelecidos do regime: o escritor lhe apresenta a sua imagem e a intima a assumi-la ou então a transformar-se. E de qualquer modo ela muda; perde o equilíbrio que a ignorância lhe proporcionava, oscila entre a vergonha e o cinismo, pratica a má-fé; assim, o escritor dá à sociedade uma *consciência infeliz*, e por isso se coloca em perpétuo antagonismo com as forças conservadoras, mantenedoras do equilíbrio que ele tende a romper (SARTRE, 2004, p. 65)

Sartre insiste no papel “inútil” e “nocivo” do escritor; este mostra a sociedade a si mesma como de fato ela é. Daí a consciência infeliz desta sociedade – que está no centro do trabalho do escritor. Este papel negativo do escritor como intelectual, continua sendo válido nos dias de hoje.

Cury, ao refletir sobre a possibilidade hoje de se intervir na esfera pública como fazia Sartre, aponta:

O filósofo [Sartre] com o megafone nas mãos representa imageticamente o intelectual moderno, mas, ao mesmo tempo, seu estertor uma vez que a

retração progressiva da esfera pública vai tornando cada vez menos audível essa voz e menos atuante sua forma clássica de intervenção[...] o fato é que o intelectual contemporâneo vê suas possibilidades de intervenção desvalorizadas, diminuídas num contexto em que a indústria cultural vai borrar as diferenças entre intelectuais, conhecimento e espaço público (CURY, 2008, p. 21-3).

Cabe aqui expor a indagação feita por Silviano Santiago no texto “O papel do intelectual hoje” (2004). Questiona ele se diante do momento histórico atual o intelectual, escritor de literatura, “ainda conseguiria ecoar sua voz em praça pública para se transformar em um intelectual público” (SANTIAGO, 2004, p.37). A partir desse questionamento, Santiago parece querer apontar que não dá mais para ser um intelectual ao modo de Sartre nos dias de hoje; possivelmente, em função das mudanças que ocorreram e vem ocorrendo nas formas de relações sociais, pois é sabido que nestes tempos, as formas e os meios de atuação no espaço público foram predominantemente incorporados pelos meios de comunicação de massa e suas ideologias, muito diferente das que eram vivenciadas entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX. Esse, quiçá, seja o grande desafio do intelectual hoje, desenvolver meios de atuação na esfera pública que ecoem tão audíveis quanto o discurso veiculado nos meios de comunicação de massa. E para fazer isso é preciso ampliar o espaço de atuação, é preciso forçar um desenraizamento, um deslocamento do discurso, em suma um novo lócus de enunciação acompanhado de uma postura de atuação original, possivelmente, algo que talvez seja inaceitável para os intelectuais tradicionais.

Ivete Walty aponta uma possível função contemporânea do intelectual:

Podemos nos perguntar se, no exercício de assumir o viver juntos, o viver com o outro, sem escamotear as contradições de tal opção, não estaria a função do intelectual hoje, a circular camaleonicamente entre grupos sociais diversos, entre fronteiras deslizantes, entre espaços moveis (WALTY, 2008, p. 41).

Desse modo, pode-se pensar numa possível possibilidade e viabilidade do surgimento de uma nova espécie de intelectual – o intelectual marginal. Nesse sentido, é relevante pensar o papel desse intelectual na configuração das novas formas de relações sociais da contemporaneidade.

3.3 - O silêncio dos intelectuais

A questão sobre o silêncio dos intelectuais talvez seja um dos assuntos mais discutidos atualmente, principalmente, pelos próprios intelectuais. Sobre isso Fuller afirma que “o silêncio constitui uma falha grave da responsabilidade intelectual” (2006, p. 109). Em geral, pode-se dizer que os conceitos vistos até aqui sobre o intelectual, de uma maneira ou de outra, vão nessa esteira de pensamento, a de que o silêncio não é nem pode ser uma característica do intelectual.

Cabe aqui expor a crítica feita por Russel Jacoby em *Os últimos intelectuais* (1990), a qual lança luz sobre o porquê do possível silêncio dos intelectuais, tão discutida atualmente. É preciso dizer que Jacoby escreve sobre o contexto americano. Os “últimos intelectuais” de fala é a geração de homens relativamente independentes, não ligados a universidades, que correspondeu na Europa a homens como Sartre, dentre outros. Dito isso, é preciso assinalar o quão apropriada é a descrição de Jacoby para o contexto brasileiro. Neste, vemos que o trabalho intelectual foi sendo também aos poucos incorporado pela academia.

Para Jacoby, o referido silêncio pode ser consequência de uma ruptura entre gerações intelectuais, da lacuna que se abriu depois dos anos de 1960 e 1970, em função da falta de intelectuais públicos. Aponta que há intelectuais hoje, mas estes se encontram enclausurados dentro das universidades e escrevem não mais para o grande público, mas sim para eles mesmos quase sempre por meio de gêneros discursivos científicos tais como dissertações e teses, tornando-se invisíveis aos que realmente deveriam ser seus interlocutores – as massas. De certa maneira, o aparecimento dessa lacuna se deu porque

após os últimos intelectuais públicos os que os sucederam se deparam com um cenário diferente caracterizado pela própria democratização do ensino superior, a reestruturação das cidades (que perdeu suas zonas de boemia, onde povo e intelectuais coabitavam), e das relações sociais que teve como consequência o fim de uma forma boêmia de se viver e discutir o social.

Cury em seu texto “Intelectuais em cena” aponta uma espécie de reflexão que o intelectual contemporâneo deve fazer como forma de repensar sua própria função, seu próprio papel de agente construtor de formas de resistências:

Se o intelectual contemporâneo encontra-se ele próprio em crise, se é colocado em crise por um sistema que o desvaloriza e até ignora; se ele próprio, muitas vezes, cede às injunções do mercado ou, por causa delas se vê silenciado, talvez seja a ocasião propícia para decisões (CURY, 2008, p. 26)

Essa crise à qual se refere Cury, talvez se instaurou na comunidade intelectual contemporânea quando estes perceberam que já não detinham mais o poder que seus antecessores desfrutaram: “os intelectuais se consideravam responsáveis pela construção do conhecimento, sua seleção e sua divulgação entre aqueles que a eles não podiam ter acesso” (WALTY, 2008, p.32). De certa maneira, essa postura entra em ocaso no mundo contemporâneo, já que a realidade atual descrê de intervenções heróicas por partes de indivíduos que pensam ser os detentores do conhecimento.

Sarlo aprofunda aspectos desse problema, dizendo:

o intelectual, se quiser ser realmente eficaz em sua sociedade, deve medir seu distanciamento na escala dos milímetros, a fim de evitar uma separação grande demais da comunidade à qual se dirige. O modelo de intervenção heróica oferecido pelo vanguardismo não impressiona mais ninguém: seja porque as sociedades se afastaram dos ideais (que são o impulso do heroísmo), seja porque compreenderam que as mudanças podem ser provocadas sem a violência material ou simbólica da santidade, sem a solidão da profecia, sem a autoridade do guia iluminado. De todo modo, ninguém mais está em busca de um modelo heróico (SARLO, 2000, p. 166).

As palavras de Sarlo apontam na direção de que, nos dias atuais, já não é mais possível promover intervenções tais quais as feitas por Sartre na primeira metade do século XX, justamente porque a vida contemporânea se caracteriza pela descrença na intervenção de um herói social (por muito tempo o intelectual gozou desse *status*) que prega o interesse coletivo sobre o individual, principalmente sobre temas universais como liberdade, poder político e social. A mesma autora pondera ainda:

Os que antes eram considerados intelectuais são os primeiros a rechaçar esse modelo[...] os intelectuais públicos, ou seja, homens e mulheres que atuavam nos palcos da esfera pública, entraram aos milhares numa área especializada do público: a academia. Nela trabalham como especialistas e não como intelectuais (SARLO, 2000, p.166-7).

Por este enfoque, convergem aqui o pensamento de Foucault, Jacoby e Sarlo. De um modo ou de outro, os intelectuais se refugiaram na academia e, sem mais veleidades de serem santos ou heróis, se tornaram especialistas. Parece que houve migração em massa do intelectual que se encontrava na esfera do mundo público para a esfera do mundo privado, principalmente o da academia. Seria este um fato causador do tal silêncio dos intelectuais? É possível que sim, já que em sua grande maioria os intelectuais ao adentrar no mundo acadêmico deixam de priorizar a ação pública e se tornam especialistas produzindo uns para os outros como afirmou Jacoby (1990).

Para Marilena Chauí, o que se vê hoje não é um silêncio propriamente dito por parte dos intelectuais, já que este (silêncio) nos remete à esfera do calar, do não se manifestar publicamente perante os acontecimentos sociais, e sim uma espécie de incapacidade de produzir discursos que deem conta de interpretar e desvendar as transformações e contradições da vida contemporânea:

[...] o retraimento do engajamento ou o silêncio dos intelectuais é signo de uma ausência mais profunda: a ausência de um pensamento capaz de desvendar e interpretar as contradições que movem o presente. Não se trata de uma recusa de proferir um discurso público e sim da impossibilidade de formulá-lo (CHAUI, 2006, p. 09).

Com essa ponderação, Chauí descortina a provável causa da ausência de atuação pública por parte dos intelectuais dito públicos que teriam no engajamento sua força maior. No entanto, aqui, deve ser feita a crítica no sentido de que essa “negligência” se dá apenas na esfera de atuação clássica do intelectual clássico, pois se considerarmos a atuação tanto do MC, com seus poemas (o *rap*) quanto a do escritor de literatura marginal como sendo uma espécie de intervenção intelectual na esfera pública e no processo de (re) significação cultural e simbólico, se verá que estes estão atuando a pleno vapor, ou seja, de nenhum modo se calaram frente aos novos e complexos acontecimentos sociais, culturais, econômicos e étnicos que surgem na vida contemporânea, nas últimas três décadas.

Dito isto, faz-se necessário o seguinte questionamento quem é o MC pensado, aqui, como intelectual?

3.4 - Quem é o MC? A voz da favela? Um intelectual?

O MC é aquele que quase sempre se autodenomina um sobrevivente: “aqui quem fala é Primo Preto mais um sobrevivente”; “Aqui quem fala é mais um sobrevivente / 27 anos contrariando as estatísticas” (RACIONAIS MCs, 2008). Alguém, geralmente, de origem negra, pobre e marginalizada que se orgulha de ter escolhido um caminho inverso o da vida do crime, do tráfico e o da violência – dimensões quase típicas da vida da favela. Alguém que tem consciência que estes caminhos são comuns a quem sempre foi privado de tudo e que o fim é a cadeia e/ou a morte violenta.

Na sociedade contemporânea as utopias, advindas de séculos passados principalmente dos XIX e XX, se revelaram ineficazes e, produziram uma enorme onda de

frustração nacional que criou sujeitos sociais incrédulos em soluções mágicas para o caos social, o MC, certamente, é um deles.

Para Paz Tella, o MC possui um papel e um desejo: ser um comunicador-formador alguém que está entre o entretenimento e a informação. Sobre isso, afirma:

O papel do *rapper*, além do entretenimento, é fazer um discurso com uma linguagem acessível para informar e tentar ampliar a consciência de uma parcela da juventude negra. Os *rappers* têm como tarefa transmitir suas mensagens para um público mais amplo. Querem constituir-se numa alternativa de informação e conhecimento, colocando a grande mídia como adversária do seu trabalho. Querem, enfim, ser formadores de opinião (TELLA, 1999, p. 63)

Pode-se concordar com essas ponderações, porém em partes, principalmente, a que diz respeito à relação de alguns *rappers* com a mídia televisiva. Desse modo, podemos falar sobre a existência de duas perspectivas opostas, já que atualmente, não raro, vemos alguns *rappers* participam de programas de TV os quais não têm o intuito de formar opinião de modo crítico. Podemos tomar, por exemplo, os *rappers* Xis e MV Bill e Emicida que participam desses programas; por outro lado veremos grupos como os Racionais MCs, Gog e Facção Central que rechaçam o contato com esse tipo de mídia (2004).

Mas vamos continuar nos perguntando quem é o MC. Não raro, também, poderemos vê-lo tomando para si a identidade de poeta, em textos de *rap*: “Palavras pronunciadas / Pelo poeta, Periferia” (GOG, 2000); “favela fundão imortal nos meus versos” (Racionais MCs, 2002); “Guerreiro, poeta, entre o tempo e a memória, ora” (Racionais MCs, 2002). Sendo assim, podemos afirmar que a matéria-prima do MC (poeta) é a palavra e, logo este tem toda a liberdade para manipular as palavras, mesmo que isso implique romper (e, muitas vezes, negligenciar) com as normas tradicionais da língua culta, da gramática, como muito se vê no *rap*.

Os *rappers* brasileiros trilharam um caminho próprio para a consolidação de sua expressão artístico-política, propondo ações que fogem do circuito massificador dos meios

de comunicação e atuando em prol do resgate de questões geradoras de sofrimento humano. Para tanto, por meio de parcerias entre os grupos de *rappers*, foram criadas rádios comunitárias e selos próprios para possibilitar a veiculação e a gravação das músicas. Além disto, considerando que o sistema educacional formal não proporcionava aos jovens da periferia conhecer a história dos negros, os *rappers* partiram em busca de seus interesses:

A partir do “autoconhecimento” sobre a história da diáspora negra e da compreensão da especificidade da questão racial no Brasil, os *rappers* elaboraram a crítica ao mito da democracia racial. Denunciaram o racismo, a marginalização da população negra e dos seus descendentes. Enquanto denunciavam a condição de excluídos e os fatores ideológicos que legitimavam a segregação dos negros no Brasil, os *rappers* reelaboraram também a identidade negra de forma positiva. A afirmação da negritude e dos símbolos de origem africana e afro-brasileira passaram a estruturar o imaginário juvenil, desconstruindo e a ideologia do branqueamento, orientada por símbolos do mundo ocidental. (...) A valorização da cultura afro-brasileira surge, então, como elemento central para a reconstrução da negritude (SILVA, 1999, p. 29-30).

A partir disso, pode-se dizer que os poemas produzidos pelo MC vão de encontro a cultura hegemônica, uma espécie de contra-cultura, uma resistência cultural, um contra-discurso, uma ideologia que visa a consolidação de uma identidade negra juntamente com a construção de uma auto-imagem positiva por meio da música. O caráter de resistência cultural do *rap* produzido pela comunidade negra se vale das próprias experiências de exclusão (devido sua cor e classe social) vividas pelos mesmos em suas periferias, nas palavras de Tella:

A periferia torna-se o principal cenário para toda a produção do discurso do rap. Todas as dificuldades enfrentadas por estes jovens são colocadas no rap, encaradas de forma crítica, denunciando a violência – policial ou não – o tráfico de drogas, a deficiência dos serviços públicos, a falta de espaços para a prática de esportes ou de lazer e o desemprego. Em meio a esse conjunto de denúncia e protesto, ganha destaque o tema do preconceito social e, principalmente, o racial. (...) E, pelo fato de os membros dos grupos serem em grande maioria afrodescendentes, o enfoque étnico-social ocupa um espaço central no discurso produzido. Ao

primeiro momento de denúncia e revolta, segue-se um posterior reforço positivo da auto-estima e afirmação da negritude com resgates culturais importantes (TELLA, 1999, p. 60).

Como se vê, o mundo do MC é o mundo da periferia. O MC é o “representante” da periferia. Desse ponto de vista, este tomaria para si a função de ser a voz de sua comunidade. Porém há divergências. Já que se tornar a voz da favela é, por princípio, falar pelo outro – e, em tese, se intrometer no direito que o outro tem de falar por si. Sendo isso uma realidade, o MC seria, ao nosso ver, a contradição do seu próprio discurso explicitado nas letras de seus poemas, uma vez que o *rap*, apesar de se constituir por meio de um discurso centralizado no eu, busca sempre as outras vozes que fazem parte de sua comunidade. Ou seja, como já vimos (capítulo 2), não busca uma individualidade e sim um coletivo: “eu sou apenas um rapaz/ latino americano/ apoiado por mais de 50 mil manos” (RACIONAIS MCs, 1998); “O que será, será, é nós/ vamos até o final/ Liga eu, liga nós/ onde preciso for/ [...] E liga eu, e os irmão, É o ponto que eu peço” (RACIONAIS MCs, 2002).

A resistência (cultural, étnica, social) promovida pelo *rap* ocorre em vários níveis diferentes, mas inter-relacionados, pois ao escrever poemas, o MC precisa criar meios estéticos de ler a realidade de forma crítica, e este é um exercício bastante importante para a afirmação do indivíduo como sujeito que intervém na realidade. Ao ler a realidade o MC dá início a um processo de recuperação de sua práxis; deixando de meramente reproduzir, começa a criar. O ato de criar já é libertador, pois demonstra a potencialidade do ser humano, mesmo vivendo em um meio pobre, muitas vezes miserável. Outro aspecto importante do *rap* é a sua busca por organização e solidariedade com suas comunidades, atípica em outros segmentos musicais. Os MCs aprendem a trabalhar coletivamente, organizam shows, fazem palestras sobre diversos assuntos ligados à periferia e participam ativamente em espaços políticos. Dito isso, a análise a seguir busca legitimar essas ponderações:

Amo minha raça, luto pela cor,
O que quer que eu faça é por nós,
Por amor, não entende o que eu sou,
Não entende o que eu faço,
Não entende a dor
E as lágrimas do palhaço
(RACIONAIS MCs, 2002, grifos nossos)

O poema faz alusão à história de Jesus Cristo. O MC fala fazendo reverberar a sua voz na voz do próprio Jesus, fazendo alusão ao fato de, tendo vindo ao mundo para salvar a humanidade, não ter sido reconhecido por esta. Assim se sente o MC, um pouco frustrado por não ser entendido por alguns dos membros de sua comunidade, a quem dirige seu discurso. Também, nesse mesmo fragmento, se configura a seguinte fórmula: a de um eu-individual que luta por um nós-coletivo (vide grifos).

Não foi sempre dito que preto não tem vez, irmão
Olha o castelo, então foi você quem fez cuzão
Eu sou irmão dos meus truta de batalha
Eu era carne, agora sou a própria navalha
Tim tim um brinde pra mim
Sou exemplo de vitórias, trajetos e glórias
(RACIONAIS MCs, 2002, grifos nossos)

Nota-se agora a passagem do eu enunciador de uma condição para outra, a construção de uma imagem positiva que faz de si mesmo. O discurso é de enfrentamento. Com a segurança de quem se sente como sendo – a imagem é ótima – não mais a carne propensa ao ferimento, mas a navalha que se presta a ferir, a cortar e a matar. A carne que será vítima dessa navalha é a própria carne do opressor. O discurso é de transformação radical. De carne, em navalha – aqui, o oprimido se liberta. O indivíduo que era invisível se torna uma ameaça aos poderes estabelecidos. Ele tem clara consciência de que é “exemplo”, isto é, que, como ele, outros também podem se transformar. O MC se configura, como já vimos, como um efeito colateral do sistema, um herói subversivo, uma espécie de *Robin Hood* contemporâneo (essa figura já foi utilizada por Said em alusão à figura do intelectual, Cf. SAID, 2005). Nestes termos, e a se levar em conta os dois trechos

analisados, o MC está bem em consonância com o intelectual clássico de que nos fala Sarlo. Ele tem sim algo de herói, de profeta e de vanguardista.

Por fim, pode-se dizer que os *rappers* expressam sua subjetividade através dessa forma mais dialogada, em discurso direto, colocando em cena personagens do universo da periferia. Esses personagens tomam a palavra e discursam sobre suas histórias, seus problemas, suas angústias. Esse discurso, no entanto, não tem origem em um só enunciador, em uma só personagem dessa trama montada pelo texto. É visível o esforço do MC para que sua voz não seja solitária, pelo contrário, por meio de sua voz são outras vozes na tentativa de manter um diálogo constante, como vimos anteriormente. Assim, pode-se, então, dizer que a voz do MC é uma voz individual com caráter coletivo.

3.5- Intelectual marginal: um conceito contemporâneo

Após todas as discussões feitas, propomos, agora, pensarmos no MC como sendo o intelectual marginal e o *rap* como a expressão crítica discursiva desse intelectual. Há, portanto, a necessidade de afirmar que este é um novo intelectual. E embora para propor um novo conceito acerca do mesmo seja crucial passar pelos pontos de convergência entre as categorias apresentadas por Gramsci e por Said, dentre outros, devemos repensar tanto o perfil quanto a função deste intelectual na sociedade brasileira contemporânea. Como são sujeitos que ocupam a posição de intelectuais ao atrelarem a enunciação às tensões sociais de seu tempo em prol dos dilemas comuns a seu grupamento social são problemas vinculados às suas próprias subjetividades, cabe enfatizar que são agentes que pensam o mundo a partir de uma identidade pessoal; mas, criam a partir dela uma rede de diálogos com as identidades sociais e com o mundo. E desse modo, passam a intervir nas relações cotidianas e a favorecer a legitimação das expressões culturais das minorias.

Desse modo, nossa análise passa mais precisamente, pelas produções do grupo de *rap* Racionais MC's. Ainda que apresentemos discursos marcados por especificidades locais, abordaremos questões e temas comuns às periferias pobres das metrópoles

brasileiras, buscando identificar pontos de convergência que possibilitam aos sujeitos falarem do particular concomitantemente, lançam um olhar em relação às diversas vozes ignoradas e apresentam angústias do indivíduo que carrega as marcas de subtração em sua história e em sua cultura.

Assim, pode-se dizer que o intelectual em questão é alguém que traz consigo, geralmente, a condição de ser negro, pobre, habitante nas margens sociais, excluído do mundo letrado acadêmico. É preciso dizer também que essa figura se constrói como alguém que fala a partir da favela sobre ela e não, necessariamente, por ela. Assim sendo, se localiza precisamente num espaço discursivo de tensão: ele é alguém que, muitas vezes falando de si, ao mesmo tempo fala pela favela e sobre a favela.

De modo geral, seus textos (*raps*), explicitam as relações e os procedimentos sociais, principalmente os de exclusão, da presente sociedade contemporânea. Mais que isso, são reflexos das mudanças sociopolíticas ocorridas em nosso país nas últimas três décadas, mudanças que não foram tão significativas para todos, já que os excluídos continuam, em grande parte, ainda excluídos. E se caracterizam por ser um híbrido quase sempre de fato e ficção, de experiências vividas e vistas no mundo da periferia. Para Miranda, são as experiências subjetivas desse indivíduo que o “qualifica” como intelectual:

Em meio a um contexto no qual tanto a violência quanto as desigualdades econômicas, sociais e culturais são claramente evidenciadas, o sujeito em debate se caracteriza por estar imerso na mesma situação caótica que denuncia. E ao se colocar em favor de si próprio acaba por se posicionar favorável às minorias étnicas e sociais e por se inserir em um processo de construção tanto da sua identidade quanto da identidade cultural do grupo com o qual se identifica (MIRANDA, 2008, p. 05-6)

Essa nova espécie de intelectual vem em busca de tomar o que lhe foi, de uma forma ou de outra, negado: o poder de falar por si e de reivindicar melhorias para suas comunidades.

Para Foucault, toda relação é uma relação que visa algum tipo de poder. Afirma ele em “Intelectuais e o poder”:

Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui. [...] Cada luta se desenvolve em torno de um foco particular de poder [...] denunciá-los, falar deles publicamente é uma luta, não é porque ninguém ainda tinha tido consciência disto, mas porque falar a esse respeito – forçar a rede de informação institucional, nomear, dizer quem fez, o que fez, designar o alvo – é uma primeira inversão de poder, é um primeiro passo para outras lutas contra o poder. Se discursos como, por exemplo, os dos detentos ou dos médicos de prisões são lutas, é porque eles confiscam, ao menos por um momento, o poder de falar da prisão, monopolizado pela administração e seus reformadores (FOUCAULT, 1999. p.75-76).

Partindo das ponderações de Foucault, faz-se o seguinte questionamento: ao tomar a consciência de poder falar por si faz o intelectual marginal aquilo que os intelectuais modernistas faziam, o falar pelo outro? Digamos que essa resposta seja positiva, já de início esta figura se encontra em tensão: pois falar por alguém é de uma maneira ou de outra tirar a sua voz. Nesse sentido, Gayatri Spivak, aponta que nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que este ato esteja imbricado no discurso hegemônico. Desse modo, Spivak desvela o lugar incomodo do intelectual que julga poder falar pelo outro, e, por meio dele, construir um discurso de resistência. Sobre essa questão, a autora indiana afirma:

Fazer isso é agir de forma a reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido. Há nisso, portanto, o perigo de se constituir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro (SPIVAK, 2010, p. 12).

Faz-se necessário esclarecer que o conceito de subalterno utilizado aqui é o descrito por Spivak (baseada no conceito de “proletariado” de A. Gramsci), no qual afirma que o termo subalterno refere-se:

[...] às camadas tidas como mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante (SPIVAK, 2010, p. 12-13).

Desse modo, quanto ao subalterno, Spivak defende que os que intentam reivindicar a subalternidade de fato estão incorporando formas outras de identificação com o discurso dominante. A possível maneira de colocar o subalterno para falar não é “doando-lhe voz”, ou falando por ele, mas permitir espaço para que ele se expresse de forma espontânea. Entendo que esse seja o papel mais importante a ser desempenhado pelo intelectual marginal.

É preciso dizer que este perfil intelectual está longe de se encaixar aos modelos clássicos de intelectual. A principal descontinuidade é que, agora, são os próprios excluídos que falam de suas angústias e de seus dilemas sociais, culturais, étnicos e econômicos; e não mais sujeitos hiperletrados e economicamente mais influentes: “Antes eram os intelectuais que escreviam sobre a periferia [...] Agora que escrevemos sobre nós, o que os intelectuais vão fazer? Que comam brioche!” (VAZ, 2007, p.116); “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.” (FERRÉZ, 2005, p. 9); “Moro dentro do tema” (FERRÉZ, 2006, p. 01). Partindo destas afirmações de Ferréz e Sergio Vaz, podemos dizer que estes intelectuais agem de forma e com intenções diferentes dos intelectuais de tipo clássico, sobretudo daqueles inseridos na tradição do Projeto Modernistas de nação brasileira. Esse projeto marca uma etapa da vida social brasileira, se caracteriza como sendo uma tentativa de atenuação das diferenças sociais e culturais entre povo e elite que ocorreu entre as décadas de 1920 a 1970, privilegiava a aproximação entre as classes sociais brasileiras ainda que no limite ideológico (Cf. PEREIRA, 2005). Nesse

projeto, intelectuais-escritores pertencentes a classes sociais altamente letradas produziram, entre os anos de 1920 a 1970, uma literatura que tomou para si a função de mediar e representar as comunidades marginalizadas. Essa Tradição representou esses indivíduos por meio de um discurso alocado na boca de personagens historicamente excluídos e oprimidos socialmente (principalmente o sertanejo nordestino e o negro) como Fabiano, de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos; Macabéa, de *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector; Severino, de *Morte e Vida Severina* (1955-6), de João Cabral M. Neto; e o miscigenado Macunaíma, de *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, dentre outros. Com o espraçamento desse projeto, a função que desempenhava seus intelectuais fica vaga (Cf. PEREIRA, 2005).

O intelectual marginal caracteriza-se justamente pela descrença nesse projeto de nação e em outros semelhantes, pois perante a realidade que o cerca (exclusão social, discriminação, racismo e violência principalmente contra os moradores das periferias), desconfia abertamente numa integração social entre elite e favela, ou em qualquer utopia equivalente. Foram décadas, em alguns casos, séculos em que, fosse o Estado, fosse o próprio intelectual clássico se puseram a entoar o “canto da sereia”, utópico e, depois, pesadamente ideológico, da inclusão social. Os mitos da democracia racial e da integração cidade-favela foram decisivos nesse período. Até que não puderam mais se sustentar pela evidência de uma realidade que teimava em ser excludente, sobretudo nos caóticos anos 1980, em que a ideologia do Estado de bem-estar social veio abaixo no mundo todo.

Para melhor entendermos isto, propomos uma reflexão sobre a condição da grande maioria das pessoas que vive nas periferias brasileiras de onde surgiram *rappers* como Mano Brown, Gog e Rapadura; e escritores como Sérgio Vaz, Ferréz, Paulo Lins e Carolina Maria de Jesus. É sabido que estas comunidades vivem cotidianamente uma realidade cercada pela violência, falta de perspectiva, pelo descaso do Estado, da sociedade e, principalmente, pela falta de alfabetização e de letramento. Isso porque nessas comunidades os índices de alfabetização são baixos e consequentemente os de leitura. De certo modo isso revela, em termos gerais, a própria condição do Brasil quando comparado a outros países sul-americanos como a Argentina e o Chile. Pode-se dizer que o intelectual marginal

toma para si o papel de agente de letramento, isso por ser alguém que está entre a favela e a comunidade letrada. Exemplo disso são suas ações de incentivo à leitura e ao letramento desenvolvidas em suas comunidades.

O intelectual marginal se caracteriza por ser alguém que: está à margem da cultura letrada produzida na esfera acadêmica; é conscientemente crítico acerca do projeto de inclusão social do projeto modernista de nação, veiculado, sobretudo pelos intelectuais clássicos; tem relativa consciência de que é uma espécie de substituto daquele intelectual clássico; equilibra-se na corda-bamba do conceito de representação: sabe das dificuldades impostas a seu discurso, de fato, sabe que não pode ser o representante do subalterno, que não pode falar por ele, sob pena de privar esse subalterno da própria voz; mas sabe que fala “de dentro”, exprimindo sua própria experiência de subalterno, abrindo espaço para que o subalterno fale; usa gêneros novos (sobretudo o *rap*) que, por sua vez, se nutrem do discurso dominante, rasurando-o, explicitando as contradições desse discurso; produz seu próprio *lôcus* de enunciação e luta para consolidá-lo por meio de um discurso crítico-subversivo; dissemina uma ideologia que prioriza a valorização da cultura negra frente à aculturação há muito sofrida; acolhe alguns aspectos dos conceitos clássicos de intelectual, sobretudo, a ideia de que é preciso agir no mundo público; nesses termos, sabe agudamente que é pela palavra crítica que se dá combate às formas de dominação e exploração, combatendo, sobretudo, a violência que atravessa a vida da sua comunidade, reflexo das formas de dominação e exploração aqui aludidas.

Ao se evidenciar a forma de intervenção do intelectual marginal na esfera pública se verá que este é alguém que se mantém à margem, em uma região fronteiriça, no entre-lugar, e, por isso, está apto a propor estratégias culturais de resistência frente ao fenômeno de aculturação historicamente produzidas pelas elites – “A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros” (VAZ, 2007).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Marcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Unesp, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. e apres. de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Rap e educação, rap é educação*. Vários autores/Elaine Nunes de Andrade (org.). São Paulo: Summus, 1999.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. R. Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universidade, 2007.

_____. *Da violência*. Trad. Ana Claudia Drummond. Rio de Janeiro: Sabotage, 2004. (versão digitalizada).

ATHAYDE, Celso. *Cabeça de porco*. Celso Athayde, MV Bill, Luiz Eduardo Soares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardine. São Paulo: Ana Blume; Hucitec, 2002.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder*. São Paulo: Unesp, 1997.

_____. Intelectuais. In *Dicionário de Política*. Brasília:UNB, 1986. p. 637-641.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Leitura de Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BROWN. Mano. *Roda Viva*. In: TV Cultura. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/318/racionais%20mcs/entrevistados/manobrown_2007.htm>, acesso em 20 de outubro de 2011

CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, 1970, nº 8.

_____. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela Noite e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Marco Antônio. *A magia do reggae*. São Paulo: Martin Claret, 1997.

CARRIL, L.F.B. *Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania*. 2003. Tese (Doutorado em Geografia Humana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: Aspectos da Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CURY, Maria Zilda Ferreira, WALTY, Ivete Lara Camargos. *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Ebooks, 2003.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Unesp, 2005.

ECO, Humberto. A função dos intelectuais. In: [italiaoggi.com.br](http://www.italiaoggi.com.br), 2003. Disponível em: <<http://www.italiaoggi.com.br>>, acesso em 15 de outubro de 2011.

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. In: *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FERRÉZ. Terrorismo Literário. In: FERRÉZ (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz em performance*. Tese (doutorado em Letras). UNESP: Assis, 2003.

_____. *Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: Eduel, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 29º ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. 2º ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

_____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaide Resende Belo horizonte: UFMG, Brasília: Rep. UNESCO no Brasil, 2003.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MAHEIRIE, Kátia. “Música popular, estilo estático e identidade coletiva”. *Psicologia Política*, v. 2, n. 3, p. 39-54, 2002.

MIRANDA, Waldilene Silva . Diálogos possíveis: do rap à literatura marginal”. In: *Revista Darandina*; Minas Gerais: UFJF, 2011. p. 1-18.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o Feitiço de Oração de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?). *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, 1995.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIGNOLO, Walter. *Histórias/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MUNANGA, Kabengele. *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global, 2006.

PEREIRA, Rogério Silva. O intelectual em Angústia: entre o passado, o presente e o futuro; entre o povo e a nação. Série Ensaios, Belo Horizonte: PUC, 2001.

_____. *Fronteiras da literatura brasileira contemporânea*. Projeto de pesquisa, UFGD, 2005.

RICHARDS, Big. *Hip Hop: consciência e atitude*. São Paulo: Livro Pronto, 2005.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SALLES, Écio de. A narrativa insurgente do hip-hop. In: *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24. Brasília, julho-dezembro de 2004, pp. 89-109.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Que é a literatura?* São Paulo: Palas Athena, 2004.

SILVA, José Carlos Gomes da. Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana. Tese de doutorado. Campinas: Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1998.

_____. “A experiência do movimento hip hop paulistano”. In: ADRADE, Elaine Nunes de. (Org.). *Rap e educação rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, 23-38.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes, *Semiótica da Canção* – melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. *O cancionista* – composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Anablume, 1998.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Rap, memória e identidade. In: ADRADE, Elaine Nunes de. (Org.) *Rap e educação Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 55-65.

VAZ, Sérgio. “Manifesto da Antropofagia Periférica”. In: Os novos antropófagos: Artistas da periferia de São Paulo lançam sua própria Semana de Arte Moderna. Revista Época, ed. 487, Rio de Janeiro: Editora Globo, 2007. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/revista/Epoca>, acesso em 15/10/2010.

XIMENES, Sergio. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Ediouro, 2001.

ZALUAR, Alba. Para não Dizer que não falei de Samba: enigmas da violência no Brasil. In: NOVAIS, Fernando. *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. As teorias sociais e os pobres. In *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

ZENI, Bruno. Encontro de Patativa do Assaré com Thaíde. In: Revista *Nossa America*. São Paulo, 2008.

ZIBORDI, Marcos. Jornalismo alternativo e literatura marginal em Caros Amigos. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal do Paraná, 2004.

Discografia

CRIOLO. Cálice. 2011. Disponível em www.youtube.com.br/criolo. Acesso em 15 de novembro 2011.

GOG. *CPI da favela*. Trama, 2000.

NATIRUTS. *Povo brasileiro*. EMI, 1999.

O RAPPA. *O Rappa*. Warner, 1994.

_____. *Rappa Mundi*. Warner, 1996.

_____. *Lado B Lado A*. Warner, 1999.

RACIONAIS MCs, *Raio X do Brasil*. Zimbabwe, 1993.

_____, *Sobrevivendo no Inferno*. Cosa Nostra, 1998.

_____, *Nada melhor que um dia após o outro*. Cosa Nostra, 2002.