

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS**

CLEBER JOSÉ DE OLIVEIRA

RAP: O DISCURSO SUBVERSIVO DO INTELLECTUAL MARGINAL

Dourados / MS
Março / 2012

CLEBER JOSÉ DE OLIVEIRA

RAP: O DISCURSO SUBVERSIVO DO INTELECTUAL MARGINAL

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação Mestrado em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, como exigência final para obtenção do título de Mestre em Letras sob a orientação do Professor Dr. Rogério Silva Pereira.

Dourados / MS
Março / 2012

À minha mãe sol e lua do meu céu. Pessoa que, infelizmente, por circunstâncias impostas pela vida não teve oportunidade de aprender a dominar os códigos linguísticos da leitura e da escrita, que, no entanto, ensinou-me, com sabedoria ímpar, como ser a cada dia um ser humano melhor. Obrigado mãe!

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus pelo sopro de vida que me trouxe até aqui.

À minha família e à minha companheira Cristiane que sempre se fizeram presente nessa jornada.

Aos meus amigos e colegas de curso pelas discussões promovidas em sala e fora dela a respeito dos conceitos essenciais de nossa área de pesquisa.

Aos professores da graduação que sempre me incentivaram a prosseguir.

Aos professores do mestrado, mais especificamente os da turma de 2011, em especial a Prof. Dra. Leoné Astride Barzotto; Prof. Dra. Célia Regina De Lácio Fernandes; Prof. Dra. Rita de Cássia Pacheco Limberti; Prof. Dr. Paulo Nolasco dos Santos e Prof. Dr. Rogério Silva Pereira (meu orientador desde a graduação).

Ao Programa de Pós-graduação Mestrado em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados –UFGD, pela oportunidade de ampliação do meu conhecimento.

À CAPES pelo financiamento parcial dessa pesquisa.

Por fim, agradeço imensamente ao Prof. Dr. Rogério Silva Pereira. Professor que desde a graduação, passando pelo projeto de pesquisa em iniciação científica, e no mestrado proporcionou-me a ampliação dos meus horizontes como pesquisador da literatura e da cultura brasileira como um todo. Suas palavras dentro e fora da sala de aula nortearam todos os meus trabalhos, descortinaram enigmas que pareciam insolúveis para mim e, sobretudo, contribuíram enormemente para o meu crescimento intelectual e humano.

RESUMO

A presente dissertação lança luz sobre o *rap* brasileiro e seu intelectual produtor. Compreende o *rap* como sendo um gênero que retrata os procedimentos de exclusão que se manifestam na vida social contemporânea brasileira. Assegura que a ideologia vinculada nos poemas de grupos como os Racionais MCs e GOG vem de encontro à chamada Tradição Modernista. Com o espraiamento dessa tradição a função, de mediar e representar as comunidades excluídas, que desempenhava seus intelectuais fica vaga. Desse modo, afirma que essa função é, agora, reivindicada por sujeitos marginalizados que tomam para si a função de se autorepresentar e seus poemas constituem uma espécie de discurso subversivo de resistência e de revide ao sistema que lhe oprime e exclui e isso constituiu um fazer intelectual.

Palavras-chave: *Rap*; Discurso subversivo; Intelectual marginal; Literatura e oralidade.

ABSTRACT

This work sheds light on the Brazilian rap and its intellectual producer. Understands the rap as a genre that portrays the exclusion procedures that are manifested in contemporary social life in Brazil. Ensures that the ideology of poems bound in groups such as Racionais MCs and GOG has been called against the Modernist Tradition. With the spreading function of this tradition, to mediate and represent excluded communities, which played its intellectuals is vague. Thus, it states that this function is now claimed by marginalized subjects who assume the role of self-representation and its poems are a kind of subversive discourse of resistance and backlash to the system that oppresses and excludes it and it this is what an intellectual

Keywords: Rap; Subversive discourse; Literature and Orality, Intellectual marginal,.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD

306.4842
O48r

Oliveira, Cleber José de.

Rap : o discurso subversivo do intelectual marginal
/Cleber José de Oliveira. – Dourados, MS : UFGD,
2012.

121 f.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Silva Pereira.
Dissertação (mestrado) – Fundação Universidade
Federal da Grande Dourados.

1. Rap (música) – Aspectos sociais. 2. Intelectual
Marginal. 3. Crítica social. I. Título.

SUMÁRIO

Introdução -----	08
1. O intelectual marginal do rap: características e tensões -----	11
1.1- O Intelectual: alguns conceitos “clássicos”-----	11
1.2- Qual o papel do intelectual hoje?-----	24
1.3- O silêncio dos intelectuais -----	26
1.4- Quem é o MC? A voz da favela? Um intelectual?-----	29
1.5- O intelectual marginal: um conceito contemporâneo-----	34
2. A centralidade no eu: vivências e experiências a partir da periferia -----	40
2.1- A poesia lírica do rap -----	40
2.2- O eu e o tu do rap-----	46
2.3- O rap como identidade-----	55
2.4- <i>Rap</i> : a crença no poder da palavra e o diálogo com o discurso evangélico-----	57
2.5- Da violência: policial, tráfico, favela -----	61
2.6- <i>Rap</i> : uma postura de resistência-----	67
2.7- <i>Rap</i> : tensão entre o ser e o ter no mundo contemporâneo-----	74
2.8- <i>Rap</i> : aversão à ficção? -----	76
3. Rap: características, tensões e diálogos -----	84
3.1- O rap e suas origens-----	84
3.2- O rap e o hip hop no Brasil -----	86
3.3- O rap na contemporaneidade: problemáticas do gênero -----	89
3.4- <i>Rap</i> e suas tensões: literatura? Canção? -----	91
3.4.1- <i>Rap</i> é literatura? -----	94
3.4.2- O rap é canção?-----	99
3.5- <i>Rap</i> e seus diálogos possíveis: repente, reggae, rock, samba -----	102
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	117
ANEXO	

INTRODUÇÃO

As origens dessa dissertação se encontram em reflexões iniciadas há 6 anos, durante o curso de graduação em Letras da UFGD. Especialmente, no projeto de Iniciação Científica (PIVIC), mais tarde transformado em artigo, intitulado “Fronteiras da Literatura Brasileira Contemporânea: modernismo e contemporaneidade (2009)”, e no Trabalho de Conclusão de Curso (2008), intitulado “Fronteiras da Literatura Brasileira Contemporânea: modernismo e contemporaneidade na crônica de Rubem Braga e Arnaldo Jabor”; ambos sob a orientação do professor Rogério Silva Pereira, da FACALE-UFGD. Esses trabalhos foram desenvolvidos com o intuito de melhor compreender as fronteiras entre a literatura brasileira modernista e sua correspondente contemporânea, observar e registrar possíveis características de rupturas e continuidades entre uma e outra.

Neles, 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.

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. Como pudemos ver no nosso projeto de PIVIC, nas últimas décadas, autores como Arnaldo

Jabor, Ferréz, Mano Brown, dentre outros, aparecem como críticos da ideologia de inclusão social. Nesse sentido, essas reflexões nos levaram a pensar no fim 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.

Desse modo, essa pesquisa analisa alguns poemas de *rap* a fim de lançar luz sobre os seguintes objetivos:

- a) apontar características do *rap* e do intelectual que surge na contemporaneidade;
- b) aprofundar o conceito de intelectual marginal;
- c) descortinar o caráter intelectual do MC (Mano Brown, Gog);
- d) analisar o *rap* como sendo gênero que apresenta um discurso crítico subversivo;
- e) perceber como se configuram as relações entre o eu e o tu no *rap*.

O *corpus* do trabalho é feito basicamente de poemas (letras) de *rap* das seguintes obras: os discos *Raio X do Brasil* (1993), *Sobrevivendo no inferno* (1998) e *Nada melhor do que um dia após o outro* (2002), do grupo de *rap* paulistano Racionais MCs; o disco *CPI da favela* (2000), do grupo de *rap* brasiliense GOG. A partir disso, delineamos três formas de análises, a saber: a) discutir os textos dentro de seus contextos de produção, realçando suas especificidades; b) mostrar os textos como produto da tensão entre os contextos institucionais e os contextos marginais; c) explicitar aspectos das vozes sociais veiculadas nesses textos, enfatizando suas origens.

Para tanto, cremos que é necessário pensar alguns aspectos teóricos com fins a nortear nossas reflexões:

- a) estudos teóricos sobre os gêneros do discurso (BAKHTIN, 1995, 2000; 2003);
- b) estudos teóricos sobre a cultura modernista (CANDIDO 1987, 2000; MISCELI, 2001; PEREIRA, 2005; BOSI, 2002);
- c) estudos teóricos sobre a cultura contemporânea (AGAMBEN, 2007; SPIVAK, 2010; SARLO, 2000; ABREU, 2006; FOUCAULT, 1987, 1970, 1979; ZALUAR, 1985, 1998)

- d) estudos teóricos sobre os conceitos de intelectual (FULLER, 2006; JACOBY, 1990; SAID, 2005; SARLO, 2000; FOUCAULT, 1996, 1979; SARTRE, 1994; CURY & WALTY, 2008; BOBBIO, 1997; PEREIRA, 2005, 2006; ZALUAR, 1985, 1998)
- e) estudos teóricos sobre as relações entre violência e palavra (ARENDRT, 2007; SAID, 2005; SPIVAK, 2010; SARTRE, 1999).

Algumas hipóteses norteiam nosso caminho, a saber:

- a) o *rap* está na tensão entre a canção, a literatura e o discurso engajado; b) é produto cultural de uma determinada parcela da população brasileira que permaneceu sem voz ao longo do século XX, e que, na contemporaneidade, se esforça para encontrar sua própria voz, marcando assim um novo lócus de enunciação; c) o discurso do *rap* marca uma rejeição, um rechaço à condição histórica de exclusão social de seus produtores; d) esse discurso oscila entre o testemunho e o ficcional, no sentido de que a vida se torna extensão do que se escreve; e) o intelectual marginal caracteriza-se pela descrença no projeto de nação modernista, pois é crítico dos discursos e ideologias sobre inclusão social praticados pelos principais ideólogos da utopia da nação brasileira que ocorreu entre as décadas de 1920 a 1980; f) as obras publicadas por estes intelectuais refletem, a seu modo, as relações sociais e os procedimentos de exclusão contemporâneos; g) o *rap* é um gênero que mantém uma crença no poder da palavra, esta é vista como instrumento de resistência e libertação; h) é um gênero que retrata a violência urbana e se opõe a mesma; i) mais do que cantores de *rap* esses indivíduos tornaram-se sujeitos de enunciação, intelectuais marginais; j) no *rap* há, explicitamente, um latente desejo de se (re)construir uma auto-imagem positiva das comunidades em que seus produtores estão inseridos e, sobretudo, são oriundos; l) o intelectual marginal procura manter uma postura de enfrentamento frente a um discurso hegemônico que desqualifica, reduz, exclui e oprime seres humanos em função de seu poder econômico, sua cor de pele e/ou posição social; m) o *rap* ao mesmo tempo que apresenta um discurso lírico centralizado no eu, apresenta também um desejo coletivo uma espécie busca por um eu-coletivo. Essas hipóteses serão discutidas ao longo dos três capítulos da presente dissertação.

CAPÍTULO I. O INTELLECTUAL MARGINAL DO RAP: CARACTERÍSTICAS E TENSÕES

Este capítulo faz um apanhado da produção teórica sobre o intelectual tendo em vista a proposta de se pensar o artista que produz o *rap* como sendo a faceta marginal de um intelectual contemporâneo. Há muito que a figura do intelectual tem sido problematizada por diversos pensadores sob os mais variados enfoques. Atualmente, pode-se dizer que essa figura continua de definição problemática e complexa. Dessa maneira, falar sobre o intelectual, seu papel, sua relação com a sociedade, e até mesmo sobre sua refuncionalização e/ou desaparecimento é, hoje, algo no mínimo complexo. De modo geral, as obras literárias marginais refletem, à sua maneira, as relações e os procedimentos sociais, principalmente os de exclusão, das sociedades contemporâneas. Não raro, na contemporaneidade, veremos manifestações de cunho sócio-político promovidas por comunidades que por muito foram cerceadas de seus direitos básicos como educação, trabalho e cultura. Em meio a isso, surgiram “porta-vozes”, “representantes” e “mediadores” que têm sua origem nas periferias urbanas e que estão engajados nas causas dos grupos organizados ali nascentes.

1.1- O intelectual e sua função: conceitos clássicos

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

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 à 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 atuou 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 selecionados, indivíduos 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 foi 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 coatuam, 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, diz ela:

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).

1.2 – 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-escritor 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 imgeticamente 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.

1.3 - 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?

1.4 - 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* participarem 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 Fação Central que rechaçam o contato com esse tipo de mídia.

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, desconstruídos 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 autoimagem 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 interrelacionados, 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.

1.5- 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 e 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 tentam 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-escretores 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 espraiamento 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 conseqüentemente 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 lócus 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 fronteira, 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).

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

Neste capítulo, apontaremos em que medida o discurso lírico desses poemas (*raps*) se manifesta a partir de um eu-individual visando um nós-coletivo a partir das vivências e experiências da vida nas periferias das *urbs* brasileiras. Discutiremos aspectos discursivos, com ênfase no discurso lírico do *rap*. A partir dos conceitos correntes de poesia lírica pretendemos pensar e descortinar aspectos individuais e coletivos presentes num discurso focado quase sempre na primeira pessoa singular com oscilação para a primeira pessoa do plural. E ainda o *rap* como produto sócio-dicursivo de sujeitos socialmente excluídos.

2.1- A poesia lírica do *rap*

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

Em 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 viés 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 Fernandes, 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*

Pensando a partir das discussões até aqui desenvolvidas o *rap* parece ter o papel central na ideologia discursiva desenvolvida pela periferia. Desse modo, é importante fazer a pergunta: 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 a 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 autoreflexão 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 desespero, 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 ressurgue, 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 troca 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 da 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. Além disso, é manifestado o sentimento de pertença (Cf. 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 autoreconhecimento (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”. Essa crença inserida no *rap* vem ao encontro das ponderações de Hannah Arendt, em *A Condição Humana* (1997). Nesse 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 lixão nasce flor
 Ore por nós pastor, lembra da gente
 No culto dessa noite, firmão 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 cultural 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 esse paralelo do físico com o metafísico. O movimento parece, assim, se colocar numa função de missionário 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 conseqüentemente 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. Exemplo 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 esse 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 incumbe de marginalizar (ZALUAR, 1998; MUNANGA, 2006).

Podemos afirmar que os temas principais do *rap* 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 autoestima, por meio da

construção de uma autoimagem 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 impôs 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 antiburguesa, 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, cabe-nos 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, no entanto, às vezes esse jogo de influência e contaminação podem ser úteis para a disseminação da ideologia popular. 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 autointitulam um efeito colateral do sistema excludente, ou seja, um sobrevivente do mesmo. 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 seu 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 hé
 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,
 Ensino 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 discrimina
 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 cliques 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: as comunidades socialmente excluídas e conseqüentemente marginalizadas. Além desse público, o *rap*, ou melhor, o movimento *hip hop* como um todo, também começa a despertar o interesse da academia (essa dissertação é exemplo disso); isso corrobora para o conhecimento por parte da academia para esse novo lócus enunciativo. 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 espécie de desconfiança, talvez, pelo temor de que seus

produtos discursivos 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 o esforço de resistência à corrupção do caráter: “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* aponta o que deveria ser, a seu ver, uma postura coerente frente ao poder que o 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). Em grande parte os MCs compartilham desse pensamento, o de rechaçar as mídias, a fama o *status*.

Mas há exceções, *rappers* que estão inseridos no mundo do *status* e da fama tais como Emicida, Xis, MV Bil, entre outros, que, de uma maneira ou de outra, utilizam sua posição, o seu acesso na sociedade do espetáculo para disseminar seus discursos.

Em “Elogio da profanação” (2007), Giorgio Agamben aponta as relações de dependência entre o sujeito contemporâneo e o capitalismo de consumo. É relevante 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 parece funcionar 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. É a esse efeito alienatório e corruptor 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 autoestima 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)

Como se vê 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. Pode ser visto ainda um esforço para rechaçar o ficcional. O MC com o seu *rap* aponta fatos que estão na realidade social brasileira.

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
 Afrodinamicamente 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.

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)

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.



A pedido do autor o Capítulo 3 foi retirado do pdf.

4- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da presente dissertação, mais especificamente no primeiro capítulo, buscamos lançar luz sobre a tomada de postura, de confronto discursivo crítico-subversivo, adotada pelos intelectuais marginais reconhecidos aqui nas figuras do MC e do escritor de literatura periférica. Sujeitos do discurso que, não raro, questionam e criticam a postura de ausência do Estado e de seus intelectuais que estão inseridos no sistema de poder estabelecido, e que, com alguma frequência fazem uso de ideologias excludentes e pouco lhes dá de reconhecimento como interventores e mediadores da cultura da periferia. Daí, o surgimento de indivíduos que falam do e para o excluído, de “dentro do tema” (FERRÉZ, 2006, p. 01), passando pela própria experiência estabelecendo uma rede dialógica com as identidades sociais. Tornando-se assim intelectuais que antes de traduzirem as vozes dos oprimidos falam de suas próprias experiências enquanto vítimas da exclusão.

Vimos também que os intelectuais marginais do *rap* produzem um discurso seco, direto e contra a estigmatização, como se estivesse respondendo aos que estão no ápice de um sistema de poder. O *rap*, portanto, é o discurso contra a exclusão social; é a linguagem do sujeito que vive nas comunidades periféricas das grandes *urbs*.

Desse modo, uma das principais funções do intelectual marginal é a de rasurar o discurso dominante. Faz isso com intuito de buscar, primeiramente, ter a sua voz ouvida e, posteriormente, promover a união entre os indivíduos de sua comunidade, novas parcerias com outros segmentos, num tempo caracterizado justamente pela fragmentação e individualização dos sujeitos, das fronteiras e dos espaços públicos de intervenção.

No segundo capítulo, as análises se voltaram para o discurso lírico do *rap*. Foi constatado que no tipo de discurso vinculado no *rap* há o que chamamos de centralidade no eu, ou seja, o *rap*, em termos gerais, tem o discurso centrado na figura do enunciador, no entanto, visando sempre o “nós”, ou seja, uma dimensão coletiva. Isso se dá devido ao foco do discurso do *rap* ser as vivências e as experiências do eu – enunciador no mundo excluído e violento das periferias, um espaço comum a muitos outros que se identificam e

vêm retratados nesse discurso. No discurso do *rap* existe uma espécie de conflito interno do eu-enunciador que se dá devido à tensão entre o falar a partir da favela *versus* falar pela favela, neste último caso, entendemos, que falar pelo outro é tirar sua voz. Além disso, observou-se que o *rap* mantém uma crença no poder de transformação social por meio da palavra a qual rechaça toda e qualquer forma de violência física, social e racial.

Por fim, no terceiro e último capítulo, descortinamos a trajetória do gênero *rap* desde sua origem na Jamaica passando por sua transformação, no sentido de agregação, no mundo dos guetos americanos até sua chegada nos anos de 1980 no Brasil. Vimos ainda que o *rap* é um híbrido de ritmo e poesia e por isso está na tensão entre a música popular e a literatura poética. Nessa trajetória, o que se constatou foi que, chegando ao Brasil, o *rap* tomou logo uma cara brasileira, ou seja, deixou de falar sobre o mundo lá fora e passou a retratar os problemas sociais inerentes ao nosso país. Assim, constatamos que a contemporaneidade trouxe consigo uma forma de relação social que Guy Debord (2003) chamou de “sociedade do espetáculo”, onde os acontecimentos tendem a ser vistos como uma espécie de show televisivo. Ao mesmo tempo, que há uma cultura de globalização, ao menos, no cenário econômico; há também a tomada de postura de auto-representação por parte de países antes colonizados e de suas comunidades que, geralmente, são negras e/ou mestiças. Nesse cenário que ao mesmo tempo é o de formação de blocos é também o de fragmentação dos mesmos, o *rap* está num intenso diálogo com outros gêneros musicais e poéticos como o repente, o *reggae*, o *rock* de protesto e o samba. Faz isso visando difundir sua ideologia ao maior número possível de interlocutores, além de comungar com alguns desses gêneros as mesmas raízes e a mesma técnica com a palavra escrita.

Como vimos, a grande maioria das obras advindas da periferia está fora dos grandes circuitos editoriais. Isso fez surgir um maior engajamento num projeto ideológico que busca por meio do esforço conjunto, por uma espécie de *mutirão* (entenda-se *mutirão* como sendo o esforço compartilhado comum entre *rappers*, escritores da periferia, agitadores culturais, grafiteiros oriundos das periferias urbanas em prol de um mesmo ideal) a (re)afirmação e consolidação de sua identidade social.

Concluimos, portanto, que o intelectual marginal do *rap*, com sua poesia – o discurso crítico e subversivo – apresenta-se na atualidade como sendo um agente de transformação de sua realidade e das comunidades periféricas. Entra em cena no conflito social reafirmando sua ideologia no sentido de manter seu espaço na sociedade como agente social. Essa forma de atuação apresenta a força, de indivíduos pertencentes ao “quarto de despejo” da vida social brasileira, de quebrar paradigmas tanto no campo social como intelectual; pois já não dá mais para ignorar a existência desse lócus de enunciação, para sua intervenção intelectual na vida pública e nem mesmo tapar os ouvidos para sua voz. Assim sendo, acreditamos que a figura do intelectual marginal continuará se fortalecendo, na contemporaneidade, desde que não se torne este um manipulador ou carrasco de sua própria comunidade.

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 Ensaíos*. 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, 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*. 29ª 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*. 2ª 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 Ensaio, 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 RAPPÀ. *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.